causas y azares

Los lenguajes de la comunicación y la cultura en (la) crisis

Entrevista a Beatriz Sarlo

Coloquio: Estudios culturales y economía política de la comunicación
N. Garnham / L. Grossberg

Cuaderno: Cines de América Latina

Tecnología y cultura

Semiótica: Diálogo con Paolo Fabbri

Semanario CGT

La industria del entretenimiento

Ilustraciones de Horacio Zabala

Número 6, Primavera 1997
7 pesos

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

causas y azares

Año IV
Número 6
Primavera 1997

SUMARIO

Editorial / 3

Ilustraciones de Horacio Zabala / 8

Entrevista con Beatriz Sarlo / 11

DEBATE
Economía política y estudios culturales: ¿reconciliación o divorcio?, por N. Garnham / 33
Estudios culturales vs. economía política: ¿quién más está aburrido con este debate?, por L. Grossberg / 47

CUADERNO: AMERICA LATINA Y EL CINE
Presentación, por S. Wolf y M. Mestman / 63
El Cine Argentino en los '90, por Sergio Wolf / 65
Territorio documental, por C. Vallina y F. Martín Peña / 71
Los adivinadores de agua, por Eduardo Escorel / 77
Los años 70 en el actual cine brasileño, por Silvia Oroz / 83
El cine bajo el manto de las estrellas, por Edgar Barillas / 85
El matrimonio de la butaca y la pantalla, por Carlos Monsivais / 93
Memoria y límites en cuestión, por Diana Fernández Irusta / 96
Una entrevista con John Sayles, por D. West y J. M. West / 101

ANALISIS Y CRITICA
El culturalismo en los estudios de tecnología, por Claudio Katz / 107
Del fetiche al pastiche. El cine como síntoma de la cosificación cultural, por Eduardo Grüner / 123
La industria del entretenimiento, por S. Gándara y J. Warley / 139
Escándalo y escena mediática: la novela negra de la actualidad, por Silvia Tabachnik / 149

SEMIOTICA
Entrevista con el semiólogo Paolo Fabbri, por G. Aprea y A. Telesca / 174
¿Toda la semiótica del mundo?, por Gustavo Aprea / 175
Lecturas semióticas y bibliográficas / 179

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

RECONSTRUCCIONES
Semanario CGT. Rodolfo Walsh: periodismo y clase obrera, por Mariano Mestman / 193

¿QUE DIJE?
Arte y medios: sobre "Sendas perdidas", por Mario Carlón / 211

BIBLIOGRAFICAS / 215

Editores responsables:
Carlos Mangone - Mariano Mestman
Grupo editor:
Cora Gamarnik - Alejandro Grimson - Ernesto Lamas - Ana Longoni - Carlos Mangone - Guillermo Mastrini -Silvia Méndez - Mariano Mestman - Carlos Rodríguez Esperón
Equipo:
Luis Albornoz - Diana Fernández Irusta - Santiago Gándara - Gerardo Halpern - Evangelina Margiolakis - Alicia Méndez - Analía Reale - Gabriela Rubinovich - Gabriela Samela - Jorge Warley - Rodrigo de Zavalía

Colaboran en este número:
Susana Aime - Gustavo Aprea - Edgar Barillas - Victoria Boschiroli - Mario Carlón Eduardo Escorel - Rodolfo Gómez - Eduardo Grünner - Claudio Katz - Lila Luchessi Silvia Oroz - Fernando Martín Peña - Gabriela Resnik - Silvia Tabachnik - Andrés Telesca - Carlos Vallina - Santiago Varela - Marcelo Vargas - Sergio Wolf

Composición, armado, edición:
Hugo Correa Luna
Diseño de tapa:
Claudia Bulaievsky

Correspondencia: Lambaré 873 - (1185) Capital Federal - Argentina
Tel/Fax: (54-1) 865-7554 / 923-2832

Registro de la propiedad intelectual en trámite.
Queda hecho el depósito que marca la ley.

CAUSAS Y AZARES

incluye los sumarios de sus ediciones en la base de datos Latbook (libros y revistas)
Disponible en INTERNET
en la siguiente dirección:
http://www.latbook.com

No hay errores, no hay excesos

I

Abundan los análisis periodísticos acerca del viraje del "pensamiento único" (una referencia a la hegemonía ideológica del neoliberalismo, que de neo sólo tiene la versión espiralada de la historia pero que resulta muy parecido a su padre eterno, aquel de Smith y compañía); cambios que se expresarían con los nuevos gobiernos europeos, con la sensibilidad políticamente correcta de Clinton, el cardenismo gobernando el conglomerado más grande del mundo y con el cansancio de las masas frente a los sacrificios propuestos por los ajustes del FMI o Banco Mundial. Sin embargo, la sensación de que cambia algo para que nada cambie no puede obviar el necesario esfuerzo reflexivo para advertir qué etapa se cierra y cuál se abre y sobre todo no confundir una retirada con una llegada y un repliegue con haber tomado aire para terminar con la racionalización salvaje que abarque los últimos derechos sociales vigentes ya de manera bastante precaria.

De allí también las aclaraciones en época de elecciones. Nadie está en contra del modelo (por supuesto menos del sistema). Entre el modelo y el sistema no existe sólo un juego de palabras. El modelo se relaciona con un esquema productivo que restablece las "lógicas" diferencias entre los individuos y grupos sociales, que reubica en su lugar "natural" a los triunfadores y perdedores y que solamente por un exagerado celo en su funcionamiento o defensa ideológica no tendría en cuenta a los "excesos y los errores", como en otros tiempos; la "culpa" es externa al modelo y se depositaría en las flaquezas típicas de nuestra cultura política, antes fue el caudillismo, el populismo y el estatismo, actualmente cuando en apariencia habrían desaparecido estos rasgos, son la corrupción y la búsqueda de una renta absoluta los obstáculos para que los "beneficios" del modelo se desparramen, como en la metáfora de las copas de champagne desde los sectores altos a toda la sociedad.

El modelo, palabra bendita en tiempos de fascinación mediática, es el punto de referencia a partir del cual se discute en la escena política. El modelo es "intocable", se dijo: privatizaciones, estabilidad monetaria, equilibrio fiscal y globalización de la economía. Así expresado parecería que la encuesta a la gente es si quiere ser feliz aunque la forma de llegar a la felicidad sea el sadomasoquismo.

Entonces la política se transforma en una danza de gestos y guiños, una suerte de bonapartismo semiótico, la posibilidad de quedar bien con los factores de poder que a diferencia de otras épocas actualmente se reducen a pocas empresas, la mayoría de carácter financiero, sobre todo internacionales. Esto se suma al examen anual en Davos, las conferencias del FMI, una sesión del Banco Mundial o la visita consagratoria de Clinton o a algún monarca secular o sagrado.

América Latina cambió mucho desde la caída del Muro, la derrota sandinista, la no llegada del PT al gobierno y la claudicación "peronista" en el cono sur, pero no lo suficiente como para impedir que reaparezcan las razones de la revuelta social.

La tensión entre modelo y sistema no es sólo un problema de grados o de interpretación, ya que la aceptación indiscutible del modelo caracteriza de por sí el alcance y la forma de las políticas de emergencia que el sistema le adjudica a alguna de sus etapas. La actual preocupación por los pobres en América Latina (siempre una

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

preocupación de las buenas conciencias del sistema) ya ni siquiera plantea políticas de integración a los beneficios secundarios del modelo sino que reflexiona acerca de diseños táctico-estratégicos para contener a los excluidos sin rebelión o paseos desagradables por las ciudades de los shoppings.

Como apunta Holloway, el Estado —que privatizó su costado empresario y de servicios públicos y va en camino de hacerlo con algunas de las "funciones" del liberalismo clásico como la educación, la justicia, la salud y hasta la defensa— se reserva la seguridad como el último refugio de entidad de clase. Lo hace para resguardar y eliminar aquello desagradable que "pasea" por la ciudad. La idea de Estado-Nación, apremiada por la globalización licua más lo de "nación" que lo de Estado, ya que éste ejerce el autoritarismo de la convertibilidad, la transferencia de recursos de los impuestos generales al pago de la deuda externa y los alineamientos internacionales que dejan de lado incluso las tradiciones del nacionalismo burgués latinoamericano y los coyunturales neutralismos de las élites liberales o conservadoras.

Habría llegado el momento para que el Estado se hiciera cargo de la exclusión pero conservándola en su lugar de exclusión. Sobre todo en tiempos en que los "números de la economía" y el clima social y político no coinciden mucho. La referencia más clara al respecto es la distancia entre las cifras macroeconómicas y la forma de distribución del crecimiento; las inversiones en bienes de capital y el nivel de desocupación y marginación; la cada vez más "presencia" de derechos civiles y democráticos (que se advierte en constitucionalismo, pactos internacionales, acuerdos regionales, etcétera) y la realidad de un mercado que cotidianiza la discriminación y deja como letra muerta cualquier carta de derechos.

Entonces aparece la versión pequeño-burguesa de los derechos sociales que aspira a las pequeñas reformas de la ciudad, ellas también pequeño-burguesas, una variante del posibilismo de fin de siglo que generalmente queda en manos de antiguos revolucionarios ya lo suficientemente institucionalizados o (peor-mejor aún, elija lo que corresponda) tan profesionalizados como la propia crítica social que se responsabiliza por llevar adelante un buen gobierno de la ciudad y en el mejor de los casos de lo que queda de la Nación.

Estos sectores medios, sin decirlo, reiteran en forma laica el mensaje más retrógado de la resignación religiosa que repetía la heredera de la Madre Teresa frente a su féretro: "Hay que enseñarles a los pobres a ser pobres". La dignidad del pobre no debería ser solamente distinguirse de la desesperación del miserable sino utilizar la razón de la historia para protagonizar formas de lucha que reconstruyan la identidad del sujeto social, que no se limite a tener un "lugar" en el modelo sino que empiece a cuestionar nuevamente al sistema. Que ataque el núcleo de un sistema que vuelve exponencial a los que quedan afuera de los consumos, de la preparación educativa, de una salud general adecuada.

II

LA UTOPIA (DE ELLOS) FRACASO, AHORA NOS TOCA NUEVAMENTE A NOSOTROS

Si la idea de una interactividad que democratizara los intercambios de información, discusión y decisión ha quedado parcialmente desmentida, lo que sí resulta evidente en este final de siglo es que el tipo de comunicación e hipermediación que

nos toca en suerte y el carácter de su desarrollo y difusión guardan la correspondiente relación con la circulación del capital y su tendencia a la concentración. Es probable que el agobio que significó la caída de más de un muro (para evitar el de los lamentos) impidiera reconocer el movimiento simétrico que tenían las operaciones de deslumbramiento masmediático e interactivo con los nuevos conglomerados tecno-militar-comunicacional-financieros que se estaban formando con las megafusiones y con las fusiones regionales.

Todo proceso "demasiado" globalizado empieza a dejar heridos "nacionales". El riesgo de la llegada masiva de capitales extranjeros a los medios de comunicación en la Argentina comienza a levantar voces de alerta y exigencias de algún tipo de control. Burocracias políticas con expectativas de gobierno no quieren perder la oportunidad de realizar alianzas estratégicas con los medios masivos para asegurarse un "futuro tranquilo". De allí que alienten proteccionismos para un sector en detrimento de la liberalización casi total de la economía y de los ajustes varios proyectados. El caso de Duhalde en la Argentina y su disposición a restringir la presencia del capital extranjero en los medios de comunicación lo señala claramente.

El cable en nuestro país va camino a una transformación como producto de la política de concentración y de la tendencia de la acumulación capitalista argentina que opta más por absolutizar ganancias que en reinvertirlas en mejora de los servicios. El crecimiento del cable, explicable por tradiciones tecnológicas y por privilegios empresarios a la sombra del poder, ahora no sólo entrega parte de su activo al capital extranjero sino que modifica su servicio en pos de cierta selectividad social, a través de los canales Premium o del "pagar para ver". Para llegar a este punto tampoco aportó demasiado en el auspicio de la experimentación audiovisual y sus fomentos cinematográficos se dirigieron principalmente a financiar productos globalizados desde el guión y globalizantes desde la ideología (piadosamente "progresista"). Como ocurrió con la renta agraria, el proteccionismo industrial o comercial o el oligopolio financiero nacional en su tiempo, en el momento de devolverle al pueblo los sacrificios realizados para solventar su improductividad capitalista, la respuesta es un nuevo sacrificio y esta vez mucho más dependiente.

Y si de dependencia debemos hablar, el hecho de que haya una cierta recuperación del discurso nacionalista, no puede obviar que América Latina "debe" lo que sus burgueses y militares contrajeron y está pagando lo que su pueblo deja de cobrar cada mes por salario, educación, salud y previsión social. Como en el cable, en la vida existen personas que pasan por ventanilla dos veces en poco tiempo. Algunas, muy pocas, siempre para cobrar, otras, una gran mayoría, sólo para pagar. Será cuestión de seguir diciéndolo para que la redundancia le haga ruido al sistema.

A raíz de la venta de parte de empresas de Cable a empresas norteamericanas y de las fusiones de otras con capitales transnacionales, reapareció la preocupación acerca de la "extranjerización" de las comunicaciones, quizás con más ímpetu que frente a la venta "europea" de las telefónicas y de la entrega de la economía nacional más productiva. Es que se trata de los rubros más rentables: las comunicaciones, los medios masivos y la industria del entretenimiento. Sin embargo, la casualidad en el mundo de los intereses y en ciertas tradiciones capitalistas como la de la burguesía argentina no existe. Y sino cómo explicar la venta a extranjeros de empresas alimentarias que daban superavit, o las tierras de la Patagonia que pasan a ser reservas "ecológicas" de multimillonarios que las visitan de vez en cuando o de empresarios que las retienen como especuladores financieros.

Es probable que resulte inapropiado exagerar la enajenación de alfajores tra-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

dicionales, del pan lactal o dramatizar la venta de propiedades en zonas inhóspitas (pero mapuches), sin embargo no deja de resultar significativo que el tema de la desnacionalización de la economía cobre fuerza ahora que el modelo neoliberal a ultranza se pone en cuestionamiento. Y el hecho no necesita de la presencia de corrientes nacionalistas de masas o de una izquierda que finalmente adopte las "tareas patrióticas", sino de ciertas sensaciones de que el carácter que tienen las inversiones extranjeras se asemeja a la prueba piloto que tuvo la economía argentina de vender una empresa rentable, como fue el caso de YPF. El aumento de la productividad es posterior a un proceso de racionalización, poca expansión multiplicadora de la mano de obra y un gerenciamiento que no se vincula al crecimiento integrado de la economía sino a subsidiar a aquellos rubros privilegiados por la globalización.

En este sentido, casi como un símbolo de esa misma globalización, la venta de los principales shoppings al capitalista húngaro (¿mundial?) Soros parece indicar que ni siquiera los "inofensivos" centros de compras quedan afuera de la codicia transnacional aunque en este caso nos hable más de un negocio sobredimensionado que hoy paga las culpas financieras de una expectativa desmedida.

Como proceso de legitimación política, económica, social, cultural y hasta discursiva, el ajuste neoliberal privatizador de fines de los ochenta instaló primero la certeza del capitalismo y del mercado, luego la privatización y la gestión empresarial, posteriormente mitigó los perjuicios de la concentración para finalmente preparar el terreno y aceptar sin traumas la desnacionalización. Creemos que, influidos por un contexto económico-social no tan favorable, el discurso eufemístico que encubre la venta neocolonial de nuestros países hoy se ve apremiado por voces más o menos masivas que sacan las cuentas de los beneficios de la globalización y advierten que sus "consumos" fueron más simbólicos que reales, más virtuales que concretos.

Los últimos movimientos de los grupos que han salido a hacerse de los medios de comunicación evidencian una lógica que lejos de sernos ajena nos involucra y exige un posicionamiento que salga de la pasividad del voyeur.

Probablemente sea necesario pensar las implicancias que tiene esta concentración en dos grupos económicos, a saber: Clarín y CEI Citibank (abarcando desde las telefónicas, los cables, la red celular, la autopista informática, etcétera), aunque también sea necesario pensar si existen realmente dos grupos, o son el mismo. Más allá de las preguntas que podamos realizarnos, preocupa, al menos respecto a la Academia, la ausencia total del tema en la agenda universitaria. La Carrera de Ciencias de la Comunicación (UBA) parece ser ajena a todo este proceso.

III

¿QUE ANALIZAR, COMO INVESTIGAR, PARA QUIEN TRANSFERIR?

Entre el mercado y la sociedad, entre el Estado y los intelectuales y teóricos, entre los centros de investigación en ciencias sociales y las metodologías y objetos de investigación, existe mucha más vinculación que lo que la separación funcional y tecnocrática de las esferas supone o nos quiere hacer creer. Basta con haber archivado los catálogos de los congresos de Comunicación (sumados a los de Semiología, análisis del discurso, antropologías varias y cuanta ciencia social y humana se haya discursivizado por estos años) para advertir una serie de condicionamientos que las

políticas de investigación, los estímulos explícitos o encubiertos del mercado, las modas epistemológicas o las propias éticas de los sujetos dejan en las prácticas de investigación y en las definiciones políticas y político-culturales de personas e instituciones.

Parecería que un relativismo con ropajes de pluralismo beneficioso cabalga por América Latina (debe ocurrir en otras regiones pero es la que más nos importa y sobre todo en la globalización). Resulta la contracara de la absolutización de objetos y métodos de otras épocas más "belicistas". Lo que cualquier introducción a la metodología de la investigación científica enseña (qué investigar, cómo hacerlo, para qué o para quiénes, etcétera) es desplazado en los foros de exposición (casi nunca de debate o polémica) a los márgenes, inquietud canalizada en los resúmenes de las mesas de ponencias y condicionada por la agitación de un simposio muy agendado. Para aquellos que no ingresan a los circuitos institucionales de la investigación, las preguntas quedan como cuestionamientos pero generalmente no sirven a prácticas alternativas (grupales, confrontativas, concientizadoras); en cambio para los que ya están integrados, reflexionar epistemológicamente puede resultar un costo académico no querido y sabemos que, cuando las oportunidades son pocas y la torta presupuestaria es muy delgada, vacilar aunque sea en la teoría y la ciencia, resultaría fatal.

Si consideramos el espacio de la comunicación y la cultura también como "mercado investigativo", existirían ciertas perspectivas más rentables que otras. El análisis de la segmentación de los consumos de la clase media urbana, la juventud como universo de identificación transclasista, las tribus urbanas como lugares de construcción de nuevas identidades desvinculadas de las relaciones estructurales, la videopolítica como única forma de "hacer" política, las migraciones como fenómeno "estético", etcétera, aparecen como atractivos en la medida que sus conclusiones (voluntaria o involuntariamente) son transferidas al mercado, al Estado, a la sociedad o a la propia Academia como rentas: ya sea el conocimiento de consumidores, el control social, las políticas culturales o el capital simbólico. Si bien es cierto que estos "fenómenos" incitan a una mirada que los interprete, los cientistas sociales difieren o directamente abjuran de interrogarse si esos escenarios son los deseados y si en cambio de no serlos existe la posibilidad de colaborar desde otra estrategia. Un ejemplo puntual es la "naturalización" con la cual se acepta en nuestro país tanto los "beneficios" como los condicionamientos del FOMEC.

Y la relación investigación, medios, cultura, mercado y concentración resulta estrecha si ponemos en juego una de las funciones primordiales de la Universidad. El hecho de poder distanciarse y ejercer el análisis y la crítica. La hegemonía mediática deja pocos márgenes para una reflexión acerca de los medios masivos y sus estrategias mercantiles y simbólicas. El carácter de las fusiones empresariales comienza a condicionar de manera peligrosa los controles en la propia sociedad civil. El reciente conflicto de los aumentos del servicio telefónico, la discusión jurídica y la circulación de la información en los medios puede ser un buen ejemplo de los condicionamientos de las fusiones empresariales. La ausencia de un debate serio acerca de la necesidad de una reregulación del funcionamiento de los medios ayuda a que ciertas metáforas del cosmos orwelliano cobren alguna razón y fuerza.

Los grupos empresariales ya no disimulan su creciente poderío. Lo anuncian como noticia de interés general en la portada de sus medios gráficos y en los avisos institucionales de los audiovisuales. Faltaría y quizás no estamos lejos que entre los emprendimientos corporativos aparezcan las universidades privadas.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Ilustraciones de Horacio Zabala

Las diez obras seleccionadas no están elegidas al azar, aunque provengan de épocas, circunstancias personales y contextos sociales distintos. Entre la más lejana y la más reciente han pasado 25 años. Y en todas, creo, reitero el mismo interés por la escritura y la imagen.

Cuando dibujo maltrato la imagen, cuando escribo maltrato la palabra. Una y otra vez, con gran respeto.

Mientras dibujo, hay una imagen que está por aparecer pero no aparece (tal vez la imagen sea aún inexpresable). Mientras escribo, hay una palabra que está por aparecer pero que no aparece (tal vez la palabra sea aún inexpresable). Digamos que, en ambos casos, lo inexpresable se presentó a mi conciencia y espera ser re-presentado. Mientras esto no suceda, la imagen y la palabra permanecen cubiertas, son secretos que sólo puedo des-cubrir si encuentro la manera, la forma y la ocasión oportuna. Son secretos que puedo, pero que tal vez no debo descubrir.

Somos capaces de memorizar una poesía o resumir un texto, pero nos resulta imposible memorizar o resumir una imagen. Sin embargo, esto no significa que la escritura sea el polo opuesto de la imagen. No hay oposición sino diferencia y ésta surge, quizá, del fondo de una identidad profunda y olvidada: la escritura y la imagen son vasos comunicantes, apariciones de la misma energía y del mismo deseo.

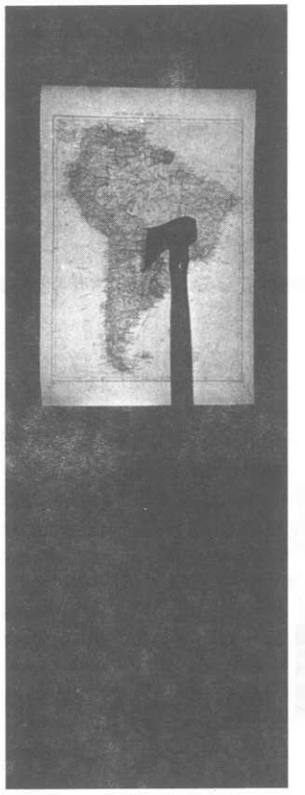
Mis obras son premeditadas y presentidas. Son el efecto visible de una sospecha y nada más que una sospecha.

Mis obras son híbridos que quieren estar a medio camino entre la confesión y la crítica. Jamás lo lograrán.

En el arte, lamentablemente, las cosas que no aparecen no existen. Habría que salvar las apariencias.

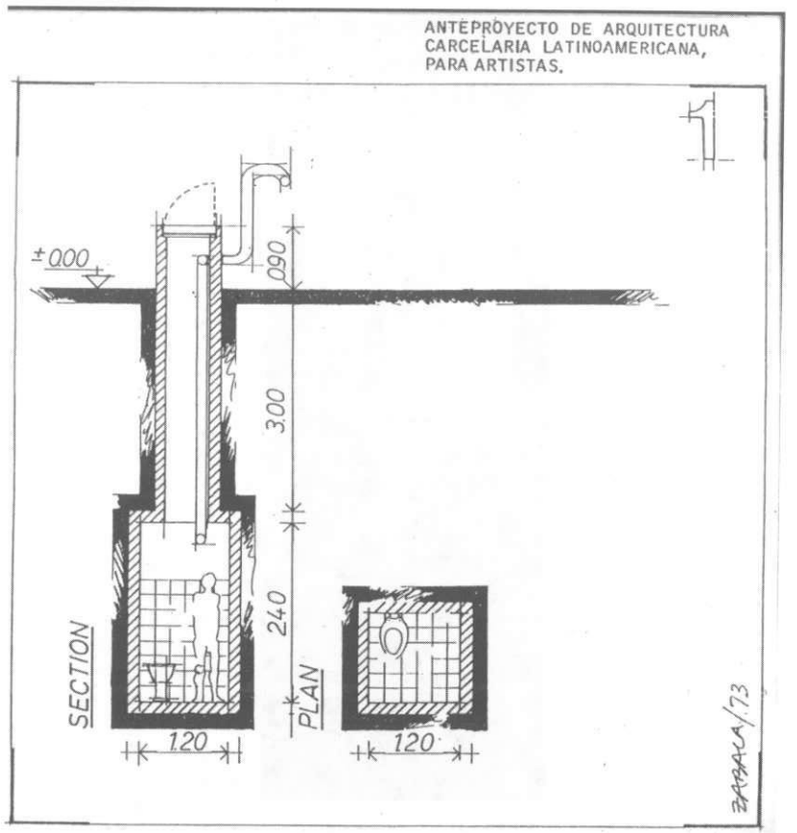
Horacio Zabala
Ginebra, 1997

Zabala nació en Buenos Aires en 1943. Artista y arquitecto, en 1976 se radicó en Roma. Actualmente vive en Ginebra. Ha realizado más de 20 exposiciones individuales (la primera en 1968), participó en numerosas exposiciones colectivas y publicó varios textos teóricos.
En el presente número reproducimos obras referidas a la violencia ("hacha", 1972; "botellas", 1973); a la represión (serie de las cárceles, 1973-74); a la censura (serie de los libros, 1975); a la información-ficción (serie de los medios de comunicación). Reproducimos también imágenes (de la pantalla del ordenador) creadas para la red electrónica Internet. Se trata de un hipertexto ("El arte o el mundo por segunda vez", 1997) que permite al usuario la lectura y la escritura: es un cuaderno interactivo de arte. El código de acceso es: http://www.sgg.ch/zabala/



"Hacha". 1972.
Mapa geopolítico, tronco de árbol, hacha.
200 x 70 x 70 cm.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



"Anteproyecto de cárcel I". 1973.
Tinta sobre papel.
29 x 21 cm.

Entre la crítica política de la cultura y la(s) política(s) de la crítica

LOS AÑOS 60: EL DI TELLA, BARTHES Y FILOSOFIA Y LETRAS

CAUSAS Y AZARES: **En esta revista, la entrevista central está estructurada en dos grandes zonas: una que tiene que ver con la reconstrucción del campo, y otra que hace referencia al estado actual de los estudios de comunicación en Latinoamérica y el mundo. Con respecto al primer punto, queríamos preguntarte acerca de tu participación en un programa de música experimental, vinculado al Instituto Di Tella, ya que es la primera referencia que tenemos de tu intervención en ese ámbito.**

BEATRIZ SARLO: Fue un programa que salió después del golpe de estado de Onganía, en 1966 ó 67. Lo pagaba el Instituto Di Tella en convenio con Radio Municipal y nos lo habían entregado a un grupo de gente muy joven. Efectivamente, pasábamos música experimental, poesía leída. Salía de siete y media a nueve de la mañana y, por alguna razón extraña, se escuchaba bastante. La base del programa eran entrevistas a los investigadores y a los visitantes del Instituto. Y música, que conseguíamos en el centro de investigación musical del Instituto. Lo levantaron por una pavada completa; yo le hice una entrevista a Jauretche que dijo alguna guarangada, algo completamente banal, pero siguiendo esa especie de curva sinusoidal que tenía la dictadura de Onganía, esa banalidad cayó en el tramo de la curva que señalaba lo inadmisible.

—Cuando decís sinusoidal te referís a que no tenía política clara respecto de que cosas prohibía o no prohibía.

—Sí. Esas curvas sinusoidales, donde de repente todo está prohibido y de repente pasan cosas inadvertidamente, tienen que ver con el tipo de dictadura que se dio en Argentina; su carácter autoritario, pero no totalitario en el sentido de que no pueden llegar hasta el último capilar de la sociedad. La dictadura de Onganía tenía gestos sumamente aparatosos de censura. Al mismo tiempo dejaba pasar un discurso radicalizado en algunos de los medios y de golpe censuraba un programa casi inofensivo de música de vanguardia y reportajes a cientistas sociales. O clausuraba una exposición de vanguardia.

—¿Esta fue tu única intervención vinculada al Di Tella?

—El Di Tella magnetizaba mi interés estético. Yo era estudiante en esa época o recién recibida, pero cuando entré en la facultad en el 60, en ese cruce que hace Viamonte con San Martín, Florida y Reconquista, se configuraba todo un

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

espacio de experimentación. El Di Tella fue mi puerta de ingreso al arte moderno, al arte de vanguardia, sobre todo al pop, el teatro y la música contemporánea. Durante el primer happening, "La Menesunda", estuve ahí desde el primer día hasta que terminó. Hoy uno puede hacer las consideraciones críticas necesarias respecto de ese happening, pero el impacto que producía en una estudiante de Filosofía y Letras algo snob (como fue mi caso) era incalculable.

—¿Cómo se percibía en la facultad de Filosofía y Letras la experiencia del Di Tella?

—En la facultad había tres posiciones con respecto al Di Tella. Por un lado "las chicas" de la facultad, como se decía en esa época (ninguna política de géneros admitiría hoy la frase), permanecían indiferentes al Di Tella, al teatro Payró, a la galería van Riel o al teatro que estaba en su trastienda; deambulaban por la facultad de manera profesionalista, preprofesionalista mejor dicho. Después estaban los militantes de la izquierda que impugnaban al Di Tella por frivolidad y por ausencia de compromiso político. Por último había un núcleo fuertemente influido por el Di Tella, cuya cabeza visible era Masotta y su tropa éramos nosotros, personas en ese momento muy jóvenes, desconocidas. Un núcleo muy interesado por la experimentación, el pop americano, la neofiguración. En mi caso, combinaba ser peronista con ser vanguardista a lo Di Tella, por lo cual en cada uno de los dos espacios tenía que ocultar algo. Era una perfecta conciencia desdichada.

—¿Masotta ya no lo era?

—Yo creo que el desgarramiento de Masotta era más importante que el nuestro, era un desgarramiento filosóficamente más profundo. Mis problemas no eran muy pesados, sino una contradicción de la que me daba cuentas a medias. Creo que lo de Masotta no podría compararse con mi duplicidad vanguardista/peronista bastante ingenua, porque los momentos intelectuales de un tipo de 40 años y de una chica de 25 son diferentes.

—Masotta lograba de alguna manera —y quizás esa era la pretensión de ese tercer grupo— articular los nuevos aportes de las ciencias sociales y de la comunicación, el impacto de Barthes, con la producción de arte experimental.

—En esos años, Verón era quien tenía ese proyecto de manera más deliberada. Ya hay artículos suyos del 61, 62, 63 en los que trata de tender todos los puentes, desde la filosofía francesa, Merleau-Ponty, el marxismo, la semiología. Creo que Masotta en ese sentido fue lo que Bourdieu llama un *temperamento artista*. Trabajaba de manera menos sistemática que Verón, pero más abierta, más en búsqueda. Los dos son muy interesantes en su intento de combinación, no de síntesis, pero si de combinación conflictiva.

—Y desde la perspectiva de los docentes de filosofía, ¿cómo se veía este fenómeno?

—Yo seguía Letras, que era distinto. En sociología, además de Germani, encontrabas gente como Silvia Sigal, Miguel Murmis y Verón. En Letras, excepto Jaime Rest y Hugo Cowes, Barrenechea y, por supuesto Borges, el conjunto de los profesores no estaba muy comunicado con las zonas más dinámicas de la cultura, ni mucho menos con la experimentación.

—¿Cómo circulaban los libros de Roland Barthes en ese momento, *Mitologías*, *Elementos de Semiología*?

—El primer libro de Barthes que leo

es *El grado cero de la escritura*. Prácticamente no entendí nada. Y sin embargo, tenía la idea de que allí había algo, del orden de esa relación icónica que uno establece a veces con los textos, que los mantiene sobre el escritorio y los mira para ver si sale algo, una comunicación paradiscursiva. Después fue *Elementos de semiología* y *Mitologías*. Todos comprados en la librería Nueva Visión; uno podía ir comprando los libros más o menos al día, comprábamos la revista *Comunicación* en la versión francesa que todavía conservo. Quizás el texto que realmente me dispara en ese momento es "El mito hoy", porque logra reunir una propuesta metodológica (que era lo que todo el mundo andaba buscando), un modelo (esa lectura de doble piso del mito según el esquema del signo de Saussure), con un análisis muy perspicaz de una fotografía política. A partir de entonces, releí *Mitologías* de manera casi permanente. Es de esos libros que van a quedar en mi biblioteca para siempre.

LOS LIBROS: LA CRITICA POLITICA DE LA CULTURA

—Como habrás visto, *Causas y Azares* tiene una bajada en su título que hace referencia a tres revistas del campo de la comunicación y la cultura: *Lenguajes*, *Comunicación y Cultura* y *Crisis*. En realidad nos faltaría mencionar otra revista, *Los Libros*, ¿vos participaste allí en una segunda etapa?

—Sí, *Los Libros* tiene tres etapas. Cuando sale en 1968, con la dirección de Héctor Schmucler, es una revista de la modernización, vía las ciencias rectoras: lingüística, psicoanálisis y marxismo. Esa es la primera etapa de *Los Libros*, una revista de divulgación de novedades dentro del campo intelectual, que prolonga los movimientos de modernización de la década del 60. Pero, como no podía ser de otro modo, la revista sufre el proceso de radicalización que es también de fines de esa década. Aparece un número sobre Chile, uno sobre Bolivia, otro sobre el Cordobazo, sobre Perú y la revista empieza a tener un eje político muy fuerte. El propio director, Schmucler, que había llegado de Francia con este proyecto de revista de modernización del campo intelectual y el campo cultural, se ve empujado por esta ola de radicalización.

Entonces, no pese a Schmucler sino más bien impulsada por él, la revista entra en un estado de efervescencia; empiezan a retirarse algunas firmas y aparecen otras. Schmucler forma un consejo de redacción chico donde están Piglia, Altamirano y él. Y, hacia fines del 71, forma un consejo de redacción grande donde entramos Germán García, la psicoanalista Miriam Chorne y yo. Esa es la segunda etapa de la revista, que termina con una pelea política, cuando Altamirano escribe un artículo sobre el Gran Acuerdo Nacional, que Schmucler, que ya estaba pasando de la izquierda al peronismo, no suscribe. Como era una revista donde se discutía todo, Piglia, Altamirano y yo, que éramos la izquierda marxista ultra, ganamos la postura, se publicó el artículo y Schmucler se fue de la revista. El director fue echado por nosotros, con una considerable violencia simbólica, y esto fue evaluado como una victoria de la izquierda y en particular de dos partidos: el Partido Comunista Revolucionario (PCR) y Vanguardia Comunista (VC). Ahí empieza la tercera etapa de *Los Libros*, que también termina con una ruptura. La revista se hiperpolitiza, tiene siempre un mismo editorial que dice: "los problemas de la ar-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

quitectura contemporánea son muchos, pero los resolverá la lucha de clases; los problemas de la educación contemporánea son muchos, pero los resolverá la lucha de clases", y así con todos los temas. Esa etapa termina en el momento en que el PCR y Vanguardia Comunista dejan de ser aliados y van por caminos diferentes, el PCR hacia un frente nacional con el gobierno de Isabelita y Vanguardia Comunista, más bien a recostarse en una alianza con los grupos de izquierda y la guerrilla. En ese momento se va Piglia y nosotros continuamos la revista creo que seis números más hasta que la cierra la dictadura militar. O sea que *Los Libros* tiene esas tres etapas: la de revista de modernización, la de revista politizada y la de revista claramente de partido o de partidos. Para mí, sin duda, leyéndola hoy, la mejor etapa es la primera, con los discursos más articulados, más inteligentes. No los de la segunda y muchísimo menos los de la tercera, cuando la revista queda en nuestras manos.

—¿La experiencia de *Los Libros* sería una demostración de que hay una tensión entre modernización, vanguardia estética, vanguardia intelectual, absolutamente imposible de conciliar con una intervención política más explícita de tipo partidaria?

—El conflicto política-cultura estaba planteado desde mucho antes, casi desde fines de los 50. La polémica Castillo-Broccatto, en la cual Broccatto, miembro del partido comunista, es el intelectual sensato que dice que la palabra escrita, la literatura son importantes, y Castillo ocupa el lugar del izquierdista que suscribe de alguna manera la frase sartreana: cuando muere un niño de qué vale escribir sobre la nada, es sólo un ejemplo. Esta es una polémica del año 64, y muestra que el problema ya estaba planteado. Castillo se debatió hasta el final para conservar una especificidad de la literatura, sin embargo, era tan fuerte la presión de lo político que lo llevó a colocarse de ese modo frente a Broccatto. La radicalización del otro lado, del lado católico, cristiano digamos, sacerdotes del tercer mundo, ya estaba andando.

—En el 68 aparece formalmente.

—Sí, pero hay documentos anteriores. Hay un texto de Conrado Eggers Lan, año 61 ó 62, respondiendo a una encuesta del *Correo del CEFYL* (Centro de Estudiantes de Filosofía y Letras). Lo interesante no es sólo el artículo de Eggers Lan sino la pregunta: ¿cómo conciliar cristianismo con marxismo? Conrado Eggers Lan hace una serie de retorcimientos discursivos para decir que son perfectamente conciliables, que nacieron el uno para el otro. La otra cuestión es que cuando esta política se convirtió no sólo en política discursiva sino en posiciones prácticas, se lo hacía en nombre de partidos leninistas cuyo funcionamiento era enormemente rígido. Quizá la única excepción fuera el Movimiento de Liberación Nacional, de Ismael Viñas, pero se disuelve para convertirse en Acción Comunista, y expulsa por derecha a todos los que reivindicaban un tipo de organización más laxa y comprensiva de las lógicas intelectuales.

—¿Qué relación tenían con los temas de la industria cultural?

—Con la Industria cultural la posición era adorneana, sin haber leído a Adorno. Recuerdo que Altamirano detuvo una nota que yo quería escribir contra el Centro Editor de América Latina considerando que difundir poesía en quioscos era limar el carácter de negatividad y de crítica que la poesía tenía que tener en una sociedad capitalista. Posiciones un poco disparatadas frente al mercado simbólico, que por otra parte ni me llamaba ni me necesitaba, estaban acompañadas por textos que pertenecen a la primera ola de crítica a la televisión. Me ocupaba de los medios de comunicación y los leía en un sentido semiológico y semio-ideológico.

—La cuestión de la "cultura de la mezcla", que tanto vos como Piglia han trabajado, ¿funcionaba como una legitimación intelectual de ese tipo de búsqueda?

—No, porque esa idea no estaba en ese momento. Ese era el momento de la nitidez, y la única mezcla buscada era marxismo y peronismo. Todo este espacio donde se cruzan diferentes tradiciones nacionales y diferentes líneas de historia es un espacio post-dictadura, es una fórmula que tiene que ver con la revalorización de la democracia. Percibir la cultura argentina como una cultura de la mezcla y legitimar estas operaciones tiene que ver con el reconocimiento del diferente no como enemigo, lo cual está relacionado con los nuevos sentidos de la democracia que se producen durante e inmediatamente después de la dictadura. Me resultaría raro encontrar la idea de cultura de mezcla como noción fuerte antes del 76.

—Sin embargo, en algunas cosas viejas de Verón, puede verse una combinación de semiología y antropología, por ejemplo.

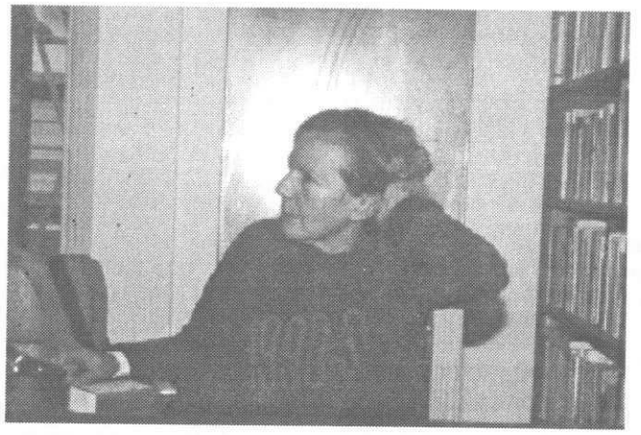
—Pero siempre se trataba de construir una teoría pura, es decir, una teoría que iba a tomar elementos de otros continentes teóricos, pero no estaba la idea de reivindicar la impureza de la mezcla. Verón hace una operación donde se combinan ciertas fuentes de la sociología, el marxismo y la semiología, pero siempre con la idea de que se está construyendo una teoría fuerte, mientras que la noción de una cultura de la mezcla no está acompañada por la idea de una teoría nítida. La idea de los que realizaban combinaciones entre marxismo y cristianismo, o marxismo y semiología, era que se podía encontrar un estatuto teórico para esa mezcla que fuera tan duro y tan nítido como el estatuto teórico de las filosofías que se combinaban. Mientras que cuando empezamos a hablar de la cultura de la mezcla, se trata de mezclas que además son históricas, que se producen muchas veces a pesar de los sujetos, sin que éstos las elijan o lo tengan de manera completamente consciente. Además no se piensa que a partir de esa mezcla se pueda establecer una teoría con un alto grado de corte, de nitidez y de ruptura. La cultura de la mezcla es un concepto extraño al concepto de ruptura epistemológica, mientras que todas las operaciones de Verón tienen el concepto de ruptura epistemológica persiguiéndolas.

ENTRE MAO Y GRAMSCI: INTELECTUALES Y CULTURA POPULAR

—¿Cómo vivían ustedes el encuentro con un pensamiento como el de Mao y las definiciones del Foro de Yenán, en particular las referidas a la relación de los intelectuales y el pueblo y la elevación de la norma estética o cultural?

—Yo tengo la sensación de que había dos tipos de maoístas: los que eran maoístas partidarios, que vendría a ser mi caso, cuyo partido había asumido el pensamiento de Mao Tse Tung como línea teórica universal, y los que consideraban a Mao como uno de los grandes en la galería de los revolucionarios del siglo XX, junto al Che, Lenin, Gramsci. Los que éramos maoístas partidarios te-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



níamos un canon: por ejemplo, no estaba el Che en esa galería y se incorporaba Stalin, porque Mao, por razones nacionales, lo había incorporado. Es decir que practicábamos un maoísmo de iglesia, el de quienes leían las conferencias del Foro de Yenán para extraer indicaciones aplicables a la Argentina. Creo que este grupo era minoritario. Había un respeto difundido por la Revolución China que había inventado un nuevo lugar para los intelectuales en la combinación entre el trabajo manual y el trabajo intelectual. Si bien esto vibraba en el espacio de toda la izquierda, los maoístas doctrinarios éramos pocos. Entonces, para nosotros la cuestión de elevar la norma baja era una cuestión fundamental, pero por otro lado no teníamos mucha idea de cómo se podía llegar a hacer en la práctica. En realidad, en la práctica leíamos a Gramsci, porque el de Mao es un pensamiento para comunicarse con cuatrocientos millones de campesinos, no para dar soluciones teóricas a diez intelectuales por más periféricos que sean. Era más bien difícil traducir el Foro de Yenán en proposiciones que tuvieran que ver con la cultura efectiva de este país donde se publicaba *62 Modelo para armar*. Lo que hacíamos, en mi caso o en el de Altamirano, era leer a Gramsci, o en la caso de Piglia, leer a Brecht, e intercalar alguna cita ritual de Mao. Pero en realidad tratábamos de configurar cierto pensamiento sobre la cultura que tenía que ver con Brecht o con Gramsci.

—Este parece ser un tema recurrente: seguir la línea estética de Stalin y de Mao y buscar variantes como Lukacs o Brecht u otros referentes dentro del marxismo.

—Totalmente. Ahora, ¿qué pasaba en el caso de intelectuales que pertenecían a partidos marxista-leninistas? Esas lecturas de Gramsci nos podían conducir a dificultades con el Partido. Te voy a dar un ejemplo: cuando se estrena *Juan Moreira* de Favio, yo escribo en el diario del Partido y en la revista *Los Libros* una crítica favorable y gramsciana de la película. Eso resulta indigerible, porque todos se dan cuenta de que hago un movimiento para buscar en otra parte lo que no encuentro en Lenin, Mao o Stalin.

—¿Qué es lo que decías del *Moreira*?

— Parto de una pregunta de Gramsci sobre por qué en Italia se leen los folletines franceses y no la literatura italiana; como Gramsci dice, hay en primer lugar una necesidad de autorrepresentación que tiene que ver con la identidad; segundo, una necesidad de ficción que es atendida por la estructura de peripecias del folletín. Yo encuentro en el *Moreira* de Favio un mundo representado como comunidad cultural y moral, como espacio de identidad nacional, y las peripecias del folletín que se comunican directamente con los deseos populares. Sólo digo eso, pero el partido percibe con razón que esa lectura no es maoísta.

—Tanto lo del Foro de Yenán como la lectura que hacés de *Juan Moreira* es una inmunización muy fuerte contra cualquier tentación populista.

—¿Te referís a eso por nuestra propuesta de Frente con los nacionalistas peronistas de derecha desde fines del 73?

—No, me refiero al diálogo entre las revistas.

—No, no había diálogo.

—Aníbal Ford dice, en la entrevista realizada para el número 5 de *Causas y Azares*, que no había Gramsci en su populismo del 70, y que hay más Gramsci ahora en la revisión que hace de aquella época.

—Sin duda.

—Si bien en la revista *Crisis* Gramsci no está o está muy poco, ellos tienen un programa al ver la cultura popular vinculada a la cultura masiva. ¿Hay algún tipo de caracterización de *Crisis*, de sus programas culturales?, porque también ahí hay cosas de modernización.

—Hay rasgos de modernización. Pero, en ese momento, si bien yo tenía relaciones personales, de amistad, desde el punto de vista político formábamos en dos bandos enfrentados. *Crisis* queda muy rápidamente inscripta en la Juventud Peronista-Montoneros y nosotros quedamos muy rápidamente inscriptos entre sus peores enemigos. Si bien llegamos a Ezeiza junto con Montoneros y las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR) cuando Perón regresa por segunda vez en junio de 1973, en las semanas que siguen cualquier posibilidad de alianza se vuelve imposible. Nosotros, los maoístas, teníamos una caracterización que hizo muy difícil el diálogo con *Crisis*. Ni siquiera nos lo planteamos.

—¿Y con la "Nueva Universidad", la Universidad del Pueblo que se abrió en el 73, cómo se dio la articulación?

—Personas como yo, en ese momento, extremadamente poco importantes desde el punto de vista intelectual, la única razón por la cual podían entrar en esa Universidad era por razones políticas.

—En la revista *Los Libros* o en algún otro medio, ¿cómo juzgaban a la Universidad Montonera?

—No se escribía. Esa pregunta tiene un eco muy contemporáneo. En ese momento era muy difícil que uno dijera cómo juzgaba a la Universidad Montonera.

—Pero el Frente Antiimperialista Universitario de Izquierda (FAUDI) (TUPAC) tenía mucha importancia.

—Sí, pero el FAUDI, que había sido una tendencia estudiantil importante, en el 73 incorporó prácticamente a todos a la militancia partidaria; perdió especificidad, como creo que perdieron especificidad todos. Basta leer la autocrítica muy valiente que hace Adriana Puiggrós, en *Controversia* de México, de la universidad en la cual ella fue decana. Es uno de los primeros textos autocríticos de la gente que venía de JP. En 1973, para todo el mundo la cuestión

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

universitaria había perdido especificidad.

LA DICTADURA: PUNTO DE VISTA Y LAS GENEALOGIAS CULTURALES

—¿El nombre de la revista, *Punto de Vista*, podría ser una especie de eufemismo por ideología?

—No, fue una condensación. Yo creo que la frase matriz de ese título es: "queremos reivindicar el derecho al punto de vista". El punto de vista en un sentido democrático, es decir que cada uno de nosotros pueda tener un punto de vista.

—Esto es en el 78. ¿Cómo fue la transición desde el lugar orgánico en el 73, abandonaste el partido?

—Altamirano y yo nos vamos del PCR después de una discusión que duró meses. El PCR había llegado a 1976 con la caracterización de que el golpe era prosoviético. Nosotros teníamos la idea de seguir hasta último momento y ver si podíamos discutir en el partido esa caracterización equivocada. Como éramos marxistas dijimos —tal como habíamos aprendido en el Partido— que solamente se puede construir partido con una línea correcta. Entonces nos fuimos.

—¿Tu lugar de militancia era la Universidad?

—Mi lugar de militancia era una zona que va desde Núñez hasta Escobar, la zona 5 del Partido. Altamirano y yo empezamos una larga discusión política, que duró cinco meses, cada uno en su zona. La discusión fue importante en términos subjetivos, porque en un momento de enorme terror nos permitió seguir pensando políticamente. Ensayábamos todos los argumentos que íbamos a discutir: "el Partido va a decir esto, y yo voy a decir esto otro". En un momento de miedo y repliegue, cuando la política parecía barrida de la conciencia, Altamirano y yo, encerrados en una pieza, de manera casi loca, argumentábamos día y noche lo que íbamos a discutir esa semana frente a la comisión del Partido. Esto, que es totalmente loco si lo pensás desde hoy, fue decisivo para nuestra supervivencia intelectual. Cuando nos vamos, nos reencontramos con Piglia y él nos presenta a la dirección de Vanguardia Comunista, y de ese encuentro con sus miembros —todos desaparecidos hoy— y especialmente con Elías Semán, nace *Punto de Vista*. Vanguardia Comunista pone la plata. Durante mucho tiempo lo ocultamos porque decirlo hubiera implicado comprometer a más gente. Fue un secreto, que compartimos Piglia, Altamirano y yo.

—¿Ponen la plata por una cuestión de amistad o porque también están de acuerdo con reivindicar un punto de vista?

—Por lo segundo; era tan poco lo que se podía hacer en política que se pensó que una revista podía ayudar a reunir intelectuales, a sacar a la gente de la casa. El primer año que salió la revista —salieron cuatro números durante 1978— se hizo con la plata de ellos y no se vendió prácticamente nada, por supuesto. Después, bueno, ellos desaparecen.

—En cierto modo el programa está en el número 2 de la revista. Luego, en el número 50 plantean una genealogía donde ponen a FORJA (Fuerza de Orientación Radical para la Joven Argentina), Martí, el Salón Literario del 37 y el grupo Contorno. ¿Cómo funcionaba esta línea?

—Era una línea que trataba de construir, en algún sentido, una tradición crítica. También se esbozaba un frente; en la dictadura había que darle a cada cual su lugar.

—¿Qué reflexión podés hacer sobre esa etapa, sobre el análisis de la vida cultural en la dictadura, el autoritarismo y el totalitarismo?

—Nunca el grupo *Punto de Vista* tuvo una idea salvadora, como que la aparición de la revista iba a alterar algo muy importante de la esfera pública; por otra parte, la esfera pública no existía y me parece que ni siquiera suponíamos que estábamos contribuyendo a fundarla. Creo, más bien, que nos movía una idea de supervivencia. La revista era la gimnasia del preso, que lo prepara para huir de la cárcel o para conservarse allí más o menos entero. Para nosotros, para Altamirano y para mí, había solamente dos posibilidades: irse, o quedarse haciendo algo que fuera del estilo de *Punto de Vista*. Entonces, creo que *Punto de Vista* fue un patio de ejercicios para una decena de personas. No era ni remotamente una forma de ganarse la vida y tampoco era una universidad en la sombra. Era un banco de pruebas donde algunos de nosotros nos comunicábamos con gente con la cual, sin duda, no podíamos comunicarnos de otro modo. Eso fue hasta el 80, que para mí sería el primer quiebre en la dictadura. Ese año comenzaron a evidenciarse ciertos deslizamientos en las capas geológicas del régimen, que hasta entonces parecía eterno.

—¿Qué lecturas hicieron por entonces?

—Volvimos a leer marxismo, volvimos a leer Gramsci, y después hubo un libro crucial que fue *El marxismo y Hegel* de Lucio Colletti que nos permitió romper con la dialéctica.

—¿Ese fue un momento neokantiano?

—Bueno, sería demasiado decir. El libro de Coletti nos permitió salir hacia afuera del continente marxista, fue como una especie de libro de liberación. Lo leímos con detenimiento, como quien está leyendo aquello que le permite pasar a otra parte. Fue un momento de ruptura, del mismo modo que leer de nuevo *Materialismo y empiriocriticismo* de Lenin nos permitió romper con cierta forma de materialismo vulgar. Y también abandonar la idea de que Lenin era un gran filósofo.

—¿Ahí llega Williams?

—Williams es completamente paralelo a estas lecturas. Después del golpe nosotros buscamos un oficio que verdaderamente antes no teníamos, el de historiador y crítico de la literatura. Y a ese oficio entramos vía Williams y vía Hoggart, a partir de *Culture and Society*, *The Long Revolution* y *The uses of Literacy*.

—Esta lectura de Williams y Hoggart, llevados a la crítica o a la sociología de la literatura o al estudio de la serie literaria argentina, demuestra la capacidad de expresión que tiene la literatura. Hoy, en cambio, estamos en una especie de curva final donde toda la cultura se ve como literatura, ¿cómo ves la trayectoria de los estudios culturales, la institucionalización, la contaminación a toda la esfera de las ciencias humanas y sociales?

—La incorporación de Williams es temprana en la Argentina, diría que es uno de los paises donde primero se empieza a hablar de él. Leí a Williams como un historiador de la cultura, no bajo la rúbrica de los estudios culturales. En ese momento, lo primero que intenté hacer fue una lectura histórica y una lectura ideológica de la literatura argentina, que no concebía tampoco bajo el nombre de estudios culturales. En realidad, me siento incómoda con la rúbrica de estudios culturales porque, si bien ese era el nom-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

bre del Centro de Hoggart y de Stuart Hall en Birmingham, su pasaporte académico es norteamericano. Los estudios culturales comienzan a tener una extrema visibilidad y se convierten en un lugar donde se puede conseguir plata, hacer congresos, etcétera, cuando adquieren credenciales prestigiosas en el medio académico americano. Y a mí me produce una incomodidad, no por razones nacionalistas antiimperialistas, sino por el bricollage que se produce bajo ese paraguas. Yo creo que los estudios culturales son una de las pocas zonas del discurso sobre lo simbólico donde pueden coexistir Foucault, Derrida, Deleuze y Fanon sin ofenderse. Es decir, tienen una especie de laxitud teórica, ya no se trata de cultura de mezcla sino más bien de combinación típicamente académica, ecléctica, de capas de sentidos teóricos.

Por eso, en primer lugar, siento una incomodidad con la denominación. Luego, mi segunda incomodidad proviene de encontrar piezas de crítica literaria clásica publicadas bajo el nombre de estudios culturales. Ejercicios de lectura inmanente con incrustaciones de lenguaje socio-ideológico. He escuchado decenas de ponencias que son típicas de la crítica literaria, y no tienen nada que ver con los estudios culturales en el sentido de su preocupación por establecer un sistema de refracciones entre lo social y la dimensión simbólica. Esa dependencia académica de la zona americana, de mezcla teórica sin principios y de "reciclaje" de la crítica literaria, me resulta incómoda. Yo creo que la crítica literaria es importante como discurso per se. No necesita reciclarse en la teoría del género, en la teoría de la subalternidad, en la teoría de la cultura. Creo que la literatura es uno de los discursos semántica y formalmente más densos, por lo tanto, la crítica literaria tiene cosas significativas que decir al respecto. Los estudios culturales se han convertido en la buena conciencia de los Departamentos universitarios de Crítica Literaria.

—¿Bourdieu llega a *Punto de Vista* más o menos en el mismo momento o un poco posterior a Williams?

—En realidad, publicamos posteriormente parte de la *Lección* Inaugural en el Collège de France. La primera vez que tengo contacto con un libro de Bourdieu es en el 73; yo estaba sin trabajo y Pancho Aricó me pidió que tradujera *El oficio de sociólogo*. El libro me pareció fenomenal, pero pensaba que la militancia me impedía dedicarme a tareas largas o complicadas, por lo tanto se lo devolví y, como es obvio, no lo traduje. Lo que nos interesó de Bourdieu fue su crítica de la práctica intelectual: el requisito de que el investigador se ponga en primer lugar como objeto y vea cuáles son las condiciones de su práctica. Luego, evidentemente, la categoría de campo intelectual que permite romper con el esquema marxista de base y superestructura. Pero lo primero que me atrajo en Bourdieu fue la indicación de que el investigador sea investigado con las mismas categorías que él aplica a sus objetos de estudio, ese igualitarismo epistemológico.

—Cuando Bourdieu irrumpió en *Punto de Vista* tuvo resistencia fuerte en ciertas zonas de los estudios literarios argentinos. Curiosamente, hoy estamos en una época de auge de Bourdieu. ¿Cómo se explica ese tipo de fenómenos, como simples modas?

—Los que mostraban resistencias, creyendo estar a la moda, estaban simplemente poco informados.

—Pero el Bourdieu que empieza a circular más masivamente es el que se "adapta" al auge de los estudios culturales en el sentido de los consumos, *Sociología y Cultura*, que editó García Canclini. *Homo academicus* no se tradujo.

—No se tradujo por razones editoriales de mercado, porque ese es un libro lleno de encuestas sobre la clase media alta francesa. No veo ninguna conspiración teórica.

—Al núcleo Altamirano-Sarlo luego se van agregando otras personas, por ejemplo Gramuglio, Renzi, que venían de otra tradición, más vinculados al Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT).

—Exactamente. Fuertísimas son las discusiones que tuvimos al comienzo con Juan Pablo Renzi sobre las estrategias revolucionarias, todavía discutíamos en términos de ese campo de problemas. Yo la conozco a María Teresa Gramuglio antes del primer número de *Punto de Vista* que salió en marzo de 1978. Durante el 77 organizamos un grupo, que llamamos el Salón Literario, donde se discutían temas de literatura argentina y nos permitía tener a la gente más vinculada. Me entero que María Teresa, escapando de Rosario, venía a Buenos Aires y, no me acuerdo a través de quién, la conecté. Se integró a ese grupo y luego al de *Punto de Vista*.

—Ustedes, como grupo de *Punto de Vista*, van construyendo una especie de tradición imaginaria que, como se mencionó antes, arranca en el Salón Literario, pasa por la vanguardia del 20 y por *Contorno*. Queríamos preguntarte sobre el grado de conciencia de esta construcción.

—Después del golpe del 76, cuando vuelvo a aterrizar en el campo de la crítica literaria o de la historia cultural, llego como una marciana: sin tradiciones, sin maestros, por más que pueda evocar a Rest o a Cowes. Hago entonces una operación efectivamente muy voluntarista. Recupero aquello que está en mi pasado más próximo, que es *Literatura argentina y realidad política* y la relación que había tenido con David Viñas, y también con su hermano Ismael. Realmente, los últimos años de la década del 60 y los primeros del 70, habían sido un corte muy radical en mi vida. Yo pensaba que iba a ser política profesional, y no otra cosa, hasta llegar al socialismo. En 1976, no tengo más remedio que volver a pensar en la literatura porque ya estaba claro que no iba a ser política ni dirigente socialista de ninguna parte. Me pongo a recuperar algo que había abandonado durante cinco o seis años. Cinco o seis años parece poco tiempo, pero no lo era. Entonces, esa tradición, a la que te referís, se arma buscando las entradas al espacio donde iba a reinscribirme. María Teresa es un caso particular porque venía de un trabajo más continuado en la universidad de Rosario, con Adolfo Prieto. Recuerdo que yo había leído a Prieto, había leído también artículos de ella —lo que escribió sobre *Cicatrices*— y me habían gustado mucho. María Teresa tenía una formación literaria más sólida que la mía.

—En esta ruptura con el maoísmo o con la política como horizonte estratégico profesional, se puede observar cierta inscripción, una suerte de identidad con la pequeña burguesía urbana como un lugar positivo y no como conflicto tal como podía vivirse tanto por el lado del Sartre clásico como por el lado de la organicidad política. ¿Hay una reivindicación de los aportes de la pequeña burguesía a la crítica cultural, a la crítica social, a la construcción política?

—Sin duda, mientras fui peronista, y

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

mientras fui marxista leninista, la pequeña burguesía era una clase que estaba (como dice Carlos Altamirano) en el purgatorio, cuando no en el infierno. No existía "cuestión" de las capas medias o de la pequeña burguesía, en el sentido en que el marxismo habla de "cuestión". Para nosotros, esa zona de la sociedad argentina —de donde proviene gran parte del progresismo, el progresismo guerrillero, el no guerrillero, el cristiano y el no cristiano— fue un descubrimiento tardío, que se hace básicamente en la investigación.

—Es decir, se dio como comprobación empírica.

—Tiene que ver con la vitalidad de la cultura argentina: vanguardias, yrigoyenismo, modernización, medios escritos de comunicación de masas. Es decir, todo lo que hace que la Argentina sea un país extremadamente interesante en las primeras décadas de este siglo: el lugar de las capas medias y de las capas medias de las grandes ciudades, el triunfo de la alfabetización, la imposición de un proyecto de república oligárquica, pero que no dio sólo república oligárquica, sino que dio un plus de democracia. Tiene que ver con la instrucción pública, que es un camino de modernización muy importante para las mujeres, un camino fundamental de modernización e independencia. Tiene que ver con el carácter misteriosamente laico que tuvo esta sociedad, comparada con otras sociedades latinoamericanas. Entonces, nadie estaba buscando a la pequeña burguesía, yo al menos, no la estaba buscando en ninguna parte, sino que empieza a aparecer como actor cultural y político en las configuraciones textuales que estudio. No fue una búsqueda política, fue algo que apareció como producto de las investigaciones.

—¿Pero esto no origina quizás, en el último tiempo, una cierta condescendencia con respecto a muchos actores de la pequeña burguesía? En cierta manera en tus últimos libros, en la polémica con los llamados neopopulistas de mercado, con la reivindicación del carácter crítico del intelectual más que del intelectual crítico, nos parece que se cierra filas con el sector de la pequeña burguesía, con sus proyectos políticos.

—No sé, puede ser. Uno no tiene tanta conciencia de cuál es su lugar social. Lo que yo digo es que poder ver a la pequeña burguesía y reconocer el carácter activo que ha tenido en la historia cultural, política, en la historia de la izquierda argentina, te hace ser más precavido frente a la idea de que hay clases destinadas inevitablemente a desempeñar algún rol. El reconocimiento de esta capa, que no es homogénea sociológicamente, ni desde el punto de vista económico, ni de las ideas, lo que me evita es pensar que haya ningún actor social elegido por el destino para cumplir ningún proyecto. Ese relato no sirve. Y, por lo tanto, quizás, mi mirada sea más empírica. Veo a la pequeña burguesía desde las movilizaciones revolucionarias de los años 60 hasta las movilizaciones democráticas de los años 80. Se podría decir que bajó parte de sus banderas, pero también se podría decir que agitó casi todas las banderas que se vieron en el horizonte, bajándolas o subiéndolas. Tampoco quiero exagerar. Todavía, aunque no me considere una marxista, pienso que hay núcleos de poder decisivos que están muy lejos de las capas medias, en los sectores burgueses capitalistas fuertes. Mi ruptura con el marxismo hegeliano no me impide ver esto. Si observamos desde un punto de vista económico la Argentina del siglo XX, debemos fijarnos en otros sectores. Lo que pasa es que, básicamente, yo no estudio la Argentina desde el punto de vista económico, sino desde un punto de vista cultural, y entiendo la política como una de esas formas culturales. Y allí es donde uno se va encontrando con la pequeña burguesía, que tiene muchas caras. Porque también tiene caras fascistas y autoritarias.

LOS 80 Y LA TRANSICION DEMOCRATICA EN LOS CENTROS DE ESTUDIO EN CIENCIAS SOCIALES: CONVERGENCIAS

—Alrededor del 80 se hacen unas reuniones en el CEDES (Centro de Estudios de Estado y Sociedad), donde convergen una serie de cientistas sociales y analistas de la cultura, y se auspicia un trabajo de análisis e intercambio. Si bien algunos se van especializando en ciertas zonas, hay una especie de conjunto, que después se puede dispersar y que se vuelve a reunir por razones políticas o por otras razones. Incluso tu polémica con Oscar Landi y los neopopulistas de mercado formaba parte del intercambio. ¿Cómo ves ese proceso, desde el 82 hasta ahora; ese proceso marca cierta especialización de los intelectuales? ¿Hoy podría coexistir el asesoramiento videopolítico de Landi con una analista cultural que está con Meijide, después de todo ese proceso?

—Me estás haciendo una pregunta sobre un proceso que abarca quince años. El CEDES fue —y también en parte CLACSO (Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales) con Delich— un lugar que se volvió muy visible en la transición. Cuando, con la derrota de Malvinas, da comienzo la transición, el CEDES y el CLACSO son lugares de reuniones intelectuales, ya no clandestinas, secretas ni cerradas como fueron las del 76, 77 y 78, sino abiertas, tratando de reclutar gente que discutiera y planteara temas, sobre todo los temas que sabíamos que iban a venir con los exiliados. En ese mismo grupo del CEDES yo discuto bestialmente la Guerra de Malvinas. Luis Alberto Romero, Leandro Gutiérrez, Hilda Sábato, Carlos Altamirano y yo fuimos derrotistas y decíamos que la única forma de que cayera la dictadura era que se perdiera esa guerra. Esa no era la posición de muchos en el CEDES. Aunque nos unían desde relaciones amistosas hasta intereses por los mismos temas, eran básicamente espacios pragmáticos, escenarios de discusión. Ahí se hace la última reunión antes de las elecciones del 30 de octubre de 1983 donde exponen varios encuestadores y estamos exactamente divididos entre aquellos que iban a votar a Luder y los que íbamos a votar a Alfonsín. Por eso, no le atribuiría un carácter homogéneo a lo que fueron las reuniones del Club del Sábado en el CEDES, muy distintas a las reuniones de *Punto de Vista,* que siempre fue un grupo que, aun discutiendo cuestio-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

nes políticas y culturales de manera fuerte, mantiene acuerdos básicos. En el Club del Sábado no había muchos acuerdos básicos. Los años alfonsinistas son de polémica más que de acuerdo, aparte de las generalidades sobre la democracia.

—Esos lugares institucionalizados, pragmáticos en el sentido que vos describís, son insumos, fuerzas, recursos humanos que están vinculados a programas políticos. Pero, ¿no hay una suerte de proyección sobre la tarea de los intelectuales o de los cientistas sociales, cierta especialización en la que se pueda vivir de manera no traumática la relación con determinadas esferas? Porque decirle a alguien neopopulista de mercado, o que no conoce la vanguardia, también forma parte de la conformación de un proyecto político cultural.

—En mi caso, las líneas no pasan por ahí. Durante varios años, yo trabajo en el CISEA y, en el piso de arriba del mismo edificio, estaba el CEDES. Pero las líneas de debate intelectual durante ese período de la democracia pasan, para mí, por el Club Socialista. Allí el debate era sobre si había que ser la izquierda del alfonsinismo, como pensaban algunos, o si había que tratar de reconstruir el Partido Socialista como pensaba yo y algunos otros. Esos eran los temas que discutí entre 1984 y 1989. Desde afuera, el Club Socialista era visualizado como un bloque alfonsinista y ese juicio (aunque no es del todo correcto) tiene sus motivos. Pero lo que adentro se discutía y lo que queda escrito —yo lo escribí en *La Ciudad Futura*— tiene que ver con lo siguiente: ¿cómo se construye una fuerza reformista progresista de centroizquierda en la Argentina? ¿Se podía construir a la izquierda de Alfonsín, hablándole al príncipe, acentuando sus rasgos socialdemócratas, o pasaba por la reconstrucción de un polo autónomo?. Yo creo que ambas posiciones estaban equivocadas. Los que pensaban que se podía construir hablándole al príncipe, estaban equivocados porque Alfonsín ya mostró lo que dio y lo que podía dar. Los que pensábamos que había que reconstruir la tradición de los partidos socialistas, también estábamos equivocados. No nos equivocamos en la necesidad de un instrumento político independiente del radicalismo, pero nos equivocamos en la posibilidad de que esos dos partidos socialistas, con sus retazos, pudieran formar nada vital, fuerte y alerta. Mis problemas eran evitar que el Club Socialista se inclinara más hacia el alfonsinismo e impulsarlo para que trabajara en relación con los partidos socialistas. Esa era mi preocupación política. Cuando yo discuto el libro de Landi, discuto con una posición intelectual, pero el CEDES y el Club del Sábado habían quedado en el pasado. Tampoco había una posición política común a la gente del CEDES. Parte de ellos estaban en el gobierno, algunos como peronistas, otros como ex peronistas, otros como radicales, otros estaban digiriendo como podían la derrota del peronismo en 1983 y esperando turno. En el CISEA más bien eran todos radicales. Pero si tengo que reconstruir los últimos quince años, el primer debate, una vez instaurada la democracia, es sobre el instrumento político de una reforma progresista.

LAS ESTRATEGIAS DEL ENSAYO

—En tus últimos libros, *Escenas de la vida posmoderna* y principalmente *Instantáneas*, se evidencia una elección distinta sobre todo en relación con el género, un tipo de texto más fragmentado, más literario, ¿esto responde a la búsqueda de una circulación distinta de saberes a la que se puede hacer desde otro tipo de trabajo, o a otro tipo de estrategia?

—En primer lugar, responde a una búsqueda personal de escritura; después de publicar tres libros de investigación fuerte, y hacer todas las cosas que una investigación implica, mirar papeles, recopilar datos, tener ayudantes, había algo del deseo de la escritura que me tentaba y era legítimo. Ahí se abre, efectivamente, un desvío en lo que yo hago, un desvío que tiene que ver, básicamente, con la escritura, con mi búsqueda de una voz y con el placer de escribir, al que no estoy dispuesta a renunciar ni por razones académicas, ni por ninguna otra razón. También creo que es una escritura más eficaz en el sentido de que permite entablar una relación de diálogo un poco más amplia, sin pensar que esa extensión es ilimitada. *Escenas de la vida posmoderna* es un libro del que se leen cuatro páginas que describen un shopping, aunque quise hablar del arte y de los intelectuales.

—Aunque está disimulado que sea sobre los intelectuales. Por lo menos así lo leyó la crítica.

—La gente recuerda un libro sobre el shopping.

—Sin embargo ese es el fragmento más fugaz.

—Tampoco hay que exagerar que con un tipo diferente de ensayo se amplíe la eficacia. Creo que se llega un poco más, pero no necesariamente mucho más allá. Lo central para mí es la relación que mantengo con la escritura. Ahora estoy escribiendo un nuevo libro sobre historia, con investigación fuerte, y el mayor problema que tengo es la reconstrucción de ciertas voces. En la primera parte busco la voz de una mujer nacida en 1883, pero no es un historia de vida, no es ninguna Rigoberta, sino que busco otro tipo de resonancia de la voz. En la última parte cuento, a través de veinte relatos, una noche bien emblemática de la conjunción de vanguardia estética y vanguardia política, y también me planteo problemas básicamente de escritura. Casi podría decir que me interesa una investigación en la medida en que me plantee esos problemas de escritura. Por recorridos de este tipo llego al cambio de escritura en *Escenas*.

—Sin embargo, estos libros, en la superficie o en su mirada más inmediata, parecen ser intervenciones sobre, como diría un periodista, "temas candentes".

—En un punto lo son, porque *Instantáneas* sale de la columna de *Página/30*. Una de las cosas que me gustan, es escribir "al toque".

—Intervenir..

—Quizás menos que intervenir, porque pensar que uno interviene porque escribe en *Página/30*, es medio exagerado. Escribir "al toque" es otro tipo de experiencia, una relación muy física con la actualidad que yo empecé a hacer en *Página/12*, hace cinco o seis años, cuando escribía dos o tres veces por mes. Ahí descubrí que ese tipo de intervención me resultaba estética e ideológicamente interesante. *Página/30* te permite cualquier experimentación; podés escribir y lanzar doce columnas y ver qué pasa. Es decir, tiene una edición y un tipo de lectura o no lectura que te lo admiten. En ese punto es un medio fantástico porque permite salir del estado de original, ya sabemos quien dijo que un texto, cuando no está publicado, en realidad nunca es un texto terminado de escribir. Es una publicación de algún modo secreta.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

—Un laboratorio.

—Un laboratorio, efectivamente. *Instantáneas* tiene mucho de eso, sin duda sale de ahí.

—Por algunas cosas que te escuchamos decir, nos parece percibir una situación un poco oscilante en el último período en relación con tu intervención; ¿podría decirse que pasaste de ciertos momentos donde habría una especie de necesidad de intervenir sobre medios un poco más amplios, más masivos, y otros momentos de descreimiento con respecto a esa posibilidad?

— Depende de las políticas coyunturales de los medios y de las posibilidades que ofrecen. No descreimiento. Yo pienso que hay que escribir en los medios, que hay que tener una política para los medios escritos.

—Sobre los medios.

—Y sobre los medios.

—Señalamos esto porque en los grandes medios, *Clarín* por ejemplo, si te manifestás contra los medios, si tenés determinadas posiciones críticas con respecto a su ética periodística, etcétera, tenés muchos problemas para escribir.

—En *Clarín* te dirían que no podés hacer eso.

—Es cierto, no podés hacer eso. Por eso hay que tener una táctica de trabajo con los medios. Por otro lado, los medios van planteando una visión y hay quienes responden a ello, ciertos analistas culturales, ciertos analistas de medios.

—Hay intervenciones que en los medios se pueden hacer y otras no. Por eso creo que hay que tener medios alternativos. Una persona de cincuenta y cinco años como yo no sigue acarreando *Punto de Vista* simplemente porque le parece que es un deber para la historia, sino porque sabe que los intelectuales necesitan un lugar alternativo que no dependa del capricho o los intereses de los medios masivos. Al mismo tiempo creo que hay que tener una política posible para los medios; saber qué se puede escribir en cada uno de ellos. En *Página/12* se puede escribir cualquier cosa. Es un espacio sin edición, que a mí me parece bárbaro que haya existido, primero porque obligó a *Clarín* y luego a *La Nación* a modificarse y provocó un cambio de todo el sistema periodístico. En la televisión de cable, por ejemplo, se puede decir casi cualquier cosa, pero creo que no hay que ir allí demasiado.

—No nos parece que sobre los medios puedas decir cualquier cosa.

—Sobre los medios sí, lo que no podés decir en *Clarín* lo podés decir en otro medio.

—Vos decís entre multimedias.

—En la televisión de cable se puede decir, en un punto, cualquier cosa. Lo que pasa es que a mí no me parece un lugar interesante: todo el mundo cree haberte visto, pero nadie o muy pocos saben qué dijiste porque *tuvieron* que pasar de canal.

—En el reportaje que le hicimos a Verón en el número 3, él habló de una crítica global a todos los que construyen sistemas generales sin haber hecho nunca una investigación in situ, estaba pensando en Baudrillard, Lipovetsky. Una de las críticas que se le pueden hacer a *Escenas...*, si bien no se plantea ser una investigación in situ, es que pareciera que los lugares de video juegos, o el recorrido sobre los shoppings está bastante condicionado por el género, la escritura, toda una tradición de ensayos. Es una crítica que se puede hacer desde el lugar de la investigación.

—Pensar que no se puede tener una mirada etnográfica sobre el shopping o sobre un local de videogames después que uno está seis meses yendo ahí, es una concepción absolutamente positivista. Por supuesto que no se puede hacer lo mismo con los juegos en CD-ROM, no se puede arrojar una mirada etnográfica sobre un CD-ROM. Tenés que mirarlos de un modo semiológico, y en un punto, cuantitativo. Ahora, que no se puede tener una mirada etnográfica sobre lo urbano me parece un error. ¿Sabe más una encuesta sobre lo que quieren los jóvenes o las mujeres, sólo porque la revista tal o cual pagó una muestra de quinientos casos para enterarnos de cosas que ya conocíamos antes?

—Pero lo que se está planteando es un tema no cuantitativo sino de recepción.

—Sobre la cuestión de la recepción yo estoy completamente de acuerdo, excepto que tampoco hay estudios de recepción empíricos. Las encuestas dan resultados sobre consumo pero no sobre recepción.

—Te lo estoy planteando como un problema metodológico.

—No te lo objeto a vos. Todos los que dicen que la gente no es manipulada, que la gente produce nuevos discursos con los retazos, no pueden traer una sola prueba empírica. De todas maneras la hipótesis de la no manipulación es interesante, permite pensar, y yo no la descalificaría por el hecho de que no haya encuestas que la avalen. Es una hipótesis. Ahora, lo de Verón me resulta extrañamente positivista. No para defender ni a Baudrillard ni a Lipovetsky, a los cuales diferencio. Yo creo que Baudrillard tiene algunas percepciones extremadamente agudas de la sociedad contemporánea. Ese comienzo de *América*, donde él llega al motel y están las piezas con todos los televisores encendidos, algo inventado porque no hay moteles que tengan todos los televisores encendidos en sus habitaciones vacías. Sin embargo, la imagen que da Baudrillard del mundo patético y solitario de los moteles americanos, es perfecta. Así son los moteles de las autopistas americanas, aunque empíricamente no haya un solo televisor encendido.

—En una oportunidad, en la revista *La Bizca* donde participábamos algunos de nosotros, te incluimos dentro de una crítica a determinado grupo intelectual, y vos planteaste que elegías a los interlocutores; últimamente también aparecieron críticas con respecto a *Escenas*... En ese sentido, salvo una observación que hiciste en el anteúltimo número de *Punto de Vista*, te recostaste más en otra lectura que se hizo del libro, una lectura un poco más masiva. Por otra

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

parte, nosotros participamos de una intervención crítica con respecto a la participación en la construcción del Posgrado en el Instituto Patricios, que nos pareció que podría haberse dado en la UBA. Nos parece que sos renuente a devolver determinada crítica.

—No quiero hacer polémicas que no elija. No quiero hacer polémicas en las cuales yo me vea obligada a entrar por necesidades intelectuales o políticas de los otros. No quiero que mi escritura se vea sometida a las necesidades intelectuales o políticas de terceros. Hago las polémicas que quiero hacer. Y de hecho he sido una persona que salió a contestar varias veces en un país donde las polémicas no abundan. Creo, sin embargo, que lo de Patricios hubiera merecido una discusión, pero la forma en que se buscó esa discusión, a través de la solicitada y el mismo tono de la solicitada, no me impulsó a responder.

—¿Cuál es tu visión global de la Universidad argentina en el último período?

—No tengo visión global. Tengo una visión de la facultad de Filosofía y Letras. No tengo una visión global porque he hecho algunas opciones. Desde hace bastante tiempo, mi vida, en aquello que tiene que ver con lo público, se vincula con la política. De hecho no quise ser diputada, no quise ser constituyente, pero colaboro lo más activamente que puedo en la construcción de un instrumento político. Entonces, ese tiempo que yo puedo entregar a la política, es un tiempo que no puedo entregarle a la construcción universitaria. Tengo sí un juicio sobre la facultad de Filosofía y Letras.

—Sí, pero en general has entregado juicios globales sobre la educación.

—Pero no sobre la Universidad, porque verdaderamente yo no sé qué hay que hacer con la Universidad. En el actual debate, por ejemplo, no sé si hay que acortar el grado o no hay que acortarlo, tengo posiciones contradictorias. Por un lado, me inclino a pensar que la Universidad de Buenos Aires o, por lo menos, algunas carreras o algunos Departamentos, deberían ser nuestras *grandes escuelas* (a la francesa), deberían tener un tratamiento diferenciado, y, en consecuencia, que el grado no se acorte. ¿Por qué desmontar algo que tiene un nivel de excelencia bastante alto? Por otro lado digo: sin embargo acortar el grado podría llevar a homogeneizar el tipo de formación argentina con el resto de América Latina que es lo que se viene en los próximos años. Entre las dos posiciones, no termino de decidirme. No he estudiado la cuestión universitaria. En cambio, creo que he pensado bastante sobre la escuela. Sobre eso tengo posiciones tomadas, firmes, posiblemente tan equivocadas como han sido mis posiciones a lo largo de los años, pero sé que he trabajado en eso. Para quienes se quiebra la idea del intelectual universal, también se quiebra la idea de que hay que tener posiciones en todas las cuestiones.

—Sin duda, pero aquí tiene que ver con un ámbito que hace a tu trabajo.

—Hace a mi trabajo, y en ese punto sí tengo opiniones sobre la carrera de Letras, en la Facultad de Filosofía y Letras, donde, al revés de lo que sucede en casi todo el mundo, hasta ahora la intensidad intelectual y la competencia de discurso se dan en el grado. En la Facultad de Filosofía y Letras, tanto el prestigio como el saber se construyen en el grado y en las investigaciones, pero todavía no en los posgrados.

—Por otra parte, lo que se ve hoy en la Facultad es que la gente se ve presionada a hacer Doctorados; hay como una idea de que si no te metés en una u otra Maestría de acá a cinco años te vas a quedar afuera del sistema universitario.

—Es verdad. Así va a ser el sistema, se va a parecer al de Brasil. Y las últimas personas sin doctorado seremos los que tenemos más de cincuenta años.

—Bueno, pero lo que estamos diciendo tiene que ver con un mecanismo burocrático, absolutamente antidemocrático, en el sentido de que es fuertemente expulsivo.

—Una Universidad que exija la credencial y al mismo tiempo no tenga un sistema de becas amplio, que permita acceder a esa credencial, es expulsiva.

—¿Pensás que esta Universidad va a tener un sistema de becas?

—Si no lo tiene, va a ser expulsiva y no va a asegurar la igualdad de oportunidades. Es poco menos que imposible hacer una investigación de doctorado sin financiación.

—La discusión sobre el Instituto Patricios, sobre la oferta creciente de posgrados privados y públicos arancelados se articula con esta situación, absolutamente antidemocrática, donde el dinero se convierte en el selector por excelencia. El 80% de los docentes no puede acceder a los posgrados porque con su sueldo no puede pagar el arancel. Frente a la masividad del grado y la inevitable selección para el posgrado, por qué entonces no nos ocupamos de ver cómo hacemos acá, en la UBA, en la Universidad pública, por qué no intervenimos acá.

—Bueno, la UBA es poco hospitalaria, excepto que uno diga "yo lo que vengo a hacer es a dar clase a estos trescientos, que van a ser otros trescientos el año que viene, otros trescientos el otro". En ese punto mi relación de lealtad con la UBA es completa. La forma de mi lealtad es, si ustedes quieren, primaria: doy el cien por cien de los teóricos, no derivo a un ayudante que gana ochenta pesos nada de esa tarea y me ocupo lo mejor que puedo de las investigaciones de los que hacen doctorado. Hay lugares mejores, hoy, desde el punto de vista económico, incluso desde el punto de vista de la financiación de las investigaciones, pero yo no me iría de la UBA. Por diversas razones. Creo que la facultad de Filosofía y Letras de la UBA, si da una pelea, todavía puede seguir siendo un centro de excelencia y un gran centro latinoamericano. Esa es una razón que uno diría política, estratégica, a largo plazo. Pero hay una razón afectiva, esa fue la Universidad donde me formé. Yo no me propuse abrir una maestría en la UBA, porque todos sabemos lo que es la batalla burocrático-administrativa y de política universitaria para abrir una maestría allí, batalla que elijo no dar y que me parece admirable que otras personas den. Entonces si un Instituto, Patricios u otro, me ofrece coordinar una Maestría en estudios culturales, acepto, voy, doy un seminario y coordino, durante un tiempo que posiblemente sea limitado. Y eso es todo. Es un trabajo que necesito. No tengo una política para el Instituto Patricios ni para ningún otro. En cambio con la UBA me vincula un nudo afectivo. Porque fue un lugar de democratización de la sociedad argentina durante todo el siglo XX. No tengo ninguna lealtad afectiva con otra institución, excepto la lealtad de hacer el trabajo lo mejor que pueda por el salario que me paguen. Convertir eso en un capítulo de debate ideológico, para mí no tiene sentido, aunque entiendo que tenga sentido para otros.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

—En principio no nos sorprendía si algunos muy relacionados a asesorías de Estado o de multimedias participaban de este proyecto, porque ya los imaginábamos definitivamente del otro lado. Precisamente, por esa conformación nos pareció que lo de Patricios se adecuaba más a que lo tomaran algunos cientistas sociales e intelectuales que se adecuan a determinados proyectos financiados, pero no gente que tiene un tipo de intervención fundamentalmente política.

—Sí. Pero lo de la Fundación Patricios es un trabajo. ¿Por qué no reconocés que hay un tipo de actividad que es simplemente "trabajo"?

—Yo creo que las batallas en la UBA no fueron dadas.

—Me parece que hoy no quiero dar una batalla en la UBA.

—Está bien, pero estamos pensando en la discusión de programas. Para nosotros la discusión es sobre la ausencia de estos proyectos en la UBA. No estamos hablando, por ejemplo, de Verón o de diez intelectuales que vienen del exterior, nos referimos a aquellos cuya la formación fue en la UBA, que tienen una identificación muy fuerte con la UBA. Más allá de la discusión ideológica o política con Landi, Quevedo, Altamirano, con vos misma, para nosotros sigue siendo un paso atrás muy grande con respecto al fortalecimiento de la Universidad pública.

—A mí no me parece. Si la UBA mañana organiza una maestría yo trabajaré en ella, porque la UBA es también mi empleador.

—¿Participaste de las discusiones que hubo en Letras sobre el Fondo para el Mejoramiento de la Calidad Universitaria (FOMEC)?

—No.

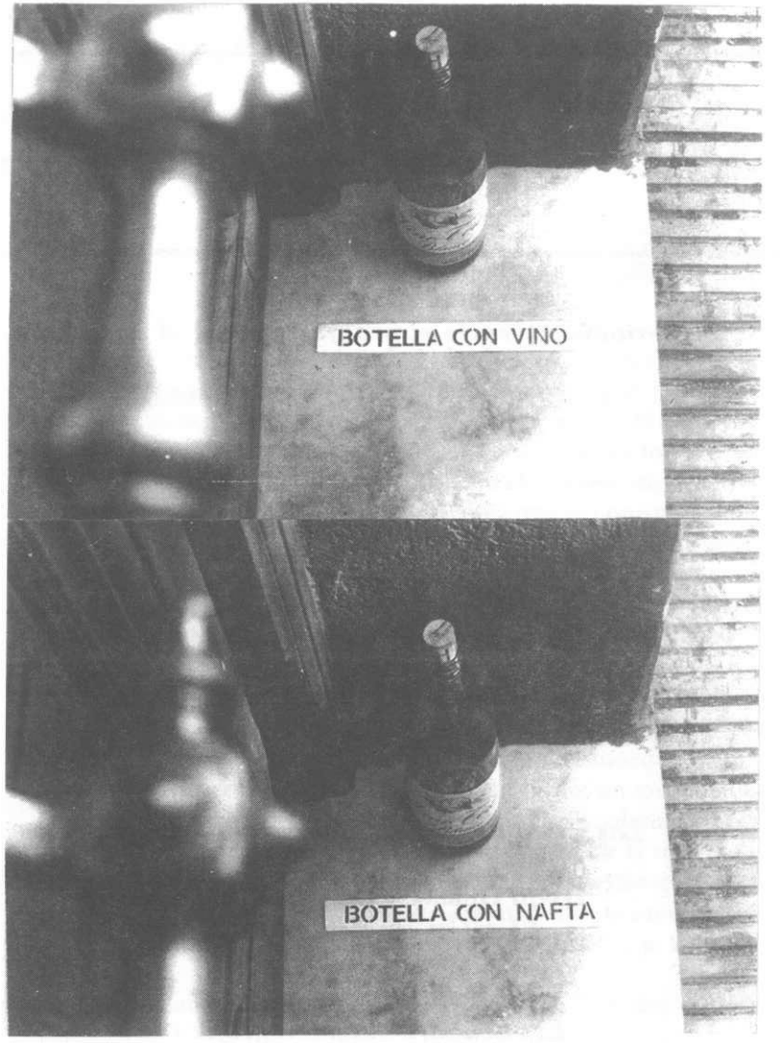
—Pero tenés posición al respecto.

—Sí, tengo posición. Creo que es un dinero que la Universidad tiene que agarrar porque el Estado lo va a agarrar sea como sea. Yo no tuve hasta ahora ningún proyecto UBACyT (Universidad de Buenos Aires Ciencia y Técnica). Pero a partir de ahora, por necesidad de los ayudantes y Jefes de Trabajos Prácticos que trabajan conmigo me voy a ver obligada a coordinar uno. Si ellos no tienen un UBACyT es prácticamente como si cayeran del sistema.

—Es un salario diferido.

—Si, es un salario diferido. En mi caso, fuera del salario normal, nunca le he pedido a la UBA otro dinero, pero que jóvenes doctorados presenten proyectos UBACyT, me parece inevitable tal como la UBA eligió organizar su política científica. La plata FOMEC se pidió y va a estar. O sea que, salvo que uno la expropie para construir el Hospital de Niños (como decía una vieja consigna), se va a usar para los fines incluidos en el préstamo. Pero yo tengo posición crítica frente a los proyectos colectivos en el área de humanidades. No creo que la mejor investigación en literatura necesite indispensablemente de un proyecto colectivo. Puede ser necesario si, por ejemplo, se quiere hacer una historia del periodismo argentino pero si alguien está trabajando sobre Jorge Luis Borges es absurdamente burocrático diseñar un proyecto colectivo sólo por la imposición de que los fondos se distribuyen de ese modo. Me interesaría discutir, en algún otro momento, cómo se diseña la investigación en el área de humanidades. Esa cuestión académica y disciplinaria me interesa. Lo otro no. Yo no quiero dar una batalla política en la UBA. No quiero hoy, a lo mejor mañana quiero.

Fotos: Ana Longoni



"Forma y función". 1974.
Botellas de vidrio, texto sobre cartón.
Dimensiones variables.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

PAIDÓS

ALICIA ENTEL (COMP.)
Periodistas: entre el protagonismo y el riesgo

L. ARFUCH, N. CHÁVEZ Y M. LEDESMA
Diseño y comunicación

TEUN VAN DIJK
Racismo y análisis crítico de los medios

JENNIGS BRYANT Y DOLF ZILLMAN (COMPS.)
Los efectos de los medios de comunicación

EDWARD BARRET Y MARIE REDMOND (COMPS.)
Medios contextuales en la práctica cultural

DIEGO LEVIS
Los videojuegos, un fenómeno de masas

DAVID OUBIÑA Y GONZALO AGUILAR
El guión cinematográfico

DOMINIQUE VILLAIN
El encuadre cinematográfico

DAVID BORDWELL Y OTROS
El cine clásico de Hollywood

JEAN-CLAUDE CARRIÈRE
La película que no se ve

ROBERT CASTEL
La metamorfosis de la cuestión social

Economía política y estudios culturales: ¿reconciliación o divorcio?

NICHOLAS GARNHAM
Trad.: VICTORIA BOSCHIROLI-GABRIELA RESNIK

En su libro *Cultural Populism*, Jim McGuigan (1992, p. 24) detecta "una visible estrechez de perspectiva en los estudios culturales, ejemplificado por un desplazamiento hacia un modo de interpretación acrítico y populista". El autor ubica el origen de este desplazamiento en la exclusión de las determinaciones económicas "debido a encuentros anteriores traumáticos con el obsoleto modelo de base-superestructura del marxismo 'ortodoxo', un trauma que se pone de manifiesto, de manera sintomática, en una especie de síndrome debilitante consistente en evitar ese modelo" (p. 245).

Podemos encontrar ejemplos de esta observación de McGuigan en dos recientes afirmaciones de influyentes académicos del campo. Stuart Hall lo pone en estos términos:

> Los estudios culturales británicos [...] comenzaron y se desarrollaron en la crítica a ciertas formas de reduccionismo y economicismo, que, en mi opinión, no son extrínsecas sino intrínsecas al marxismo; un enfrentamiento con el modelo de base y superestructura mediante el cual tanto el marxismo sofisticado como el vulgar habían intentado expresar la relación entre sociedad, economía y cultura. [Los estudios culturales británicos] se constituyeron en una postura de prolongado y necesario enfrentamiento, aún no resuelto, con la cuestión de la falsa conciencia (Hall, 1992, p. 279).

En el mismo volumen, Angela McRobbie (1992, pp. 719-720) se hace eco de esta opinión:

> Los estudios culturales surgieron como una forma radical de investigación en contra del reduccionismo y el economicismo, en contra de la metáfora de base-superestructura, y en rechazo de la noción de falsa conciencia [...] El regreso a un marxismo pre-posmoderno, como lo destacan los críticos Frederic Jameson y David Harvey, es insostenible porque los términos en que se basa tal regreso privilegian las relaciones y determinaciones económicas en detrimento de las relaciones culturales y políticas, ubicando estas últimas en un rol mecánico y determinista.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Este artículo explora las implicancias del antagonismo fundacional entre la economía política marxista y los estudios culturales. Sostendré que este antagonismo se basa en una profunda incomprensión de la economía política y que el proyecto de los estudios culturales sólo puede llevarse a cabo con éxito si se reconstruye el puente con la economía. Digo "reconstruir" porque la empresa de los estudios culturales surgió de una serie de supuestos acerca de la economía política. Aún hoy ostentan este paradigma como premisa fundamental que los legitima compro empresa "radical", incluso si este paradigma a menudo se suprime o se oculta detrás de una cortina de humo retórica para evitar la temida acusación de economicismo y reduccionismo.

¿Qué significa esto? El impulso inicial de los estudios culturales en la obra de Raymond Williams y Richard Hoggart —que a su vez se inspiran en el legado de Leavis— fue, ante todo, la reivindicación de la cultura popular (o propia de la clase obrera británica) frente a la cultura dominante o de élite. Este movimiento se producía en el contexto de una estructura de clase modelada por el capitalismo industrial y por un sistema cada vez más comercializado de producción, distribución y consumo cultural. Pero no se trataba simplemente de la reivindicación de la cultura popular en sí misma. Era un movimiento político de oposición, básicamente socialista, que consideraba la lucha cultural como parte de una lucha política más amplia cuyo objetivo era cambiar las relaciones sociales capitalistas en favor de la clase obrera. La reivindicación de la cultura de la clase obrera era una estrategia para rescatar esta cultura y a los que la practicaban de aquello que E. P. Thompson llamara "la inmensa condescendencia de la posteridad" y dotar a esta clase de la seguridad y energía necesarias para sostener sus propios valores —"la economía moral de la clase obrera"— frente a los de la clase dominante. En consecuencia, los estudios culturales daban por sentada una estructura particular de dominación y subordinación, y consideraban que la suya era una tarea ideológica de legitimación y movilización. Esta disciplina se consideraba a sí misma como parte de una lucha política más amplia, aun cuando muchos de los que la practicaban pensaban que la educación era un lugar clave para contribuir a esa lucha. Sabía quiénes eran sus amigos y sus enemigos.

Deseo plantear aquí que los estudios culturales no se sostienen, en tanto empresa política significativa, fuera de esta problemática fundacional. En los escritos contemporáneos de los estudios culturales británicos y estadounidenses se aprecia claramente que la mayoría de los estudiosos actuales todavía suponen, más aun, sostienen, que los estudios culturales constituyen una empresa política de oposición. Es a esto a lo que se refiere Stuart Hall (1992, p. 278) cuando señala la vocación terrenal de los estudios culturales: "No comprendo una práctica que pretenda incidir de algún modo en el mundo, y que, sin embargo, carezca de principios realmente importantes que la diferencien o la distingan, por los que deba jugarse."

DOS LINEAS DE DESARROLLO

Ha habido dos líneas principales de desarrollo en la historia de los estudios culturales. En primer lugar, el desarrollo del análisis de la textualidad ha complejizado el problema de la ideología. Este análisis ha cuestionado los conceptos de verdad y falsedad, de intencionalidad e interpretación. Ha planteado constantemente el problema de la relación entre las representaciones simbólicas y la acción social. En segundo lugar, y de forma decisiva, se han extendido los conceptos de dominación y subordinación: han dejado de plantearse sólo en términos de clase para referirse también a la raza y el género. Ahora el enemigo no es simplemente el capitalismo, sino lo que Fiske (1992, p. 161) llama "capitalismo patriarcal blanco". Para mis propósitos, la cuestión es determinar si estas líneas de desarrollo invalidan los vínculos que existían entre los estudios culturales y la economía política en un principio.

Para responder este interrogante, es necesario explicar qué entiendo por economía política. Deseo rescatar este concepto de la falsa imagen que circula impunemente en los estudios culturales; rescatarlo de la condescendencia inmensa y perjudicial de los estudios culturales.

Las raíces de la economía política se remontan a la Ilustración escocesa, a los escritos de Adam Ferguson y Adam Smith. Como testigos de los primeros impactos de las relaciones de producción capitalistas, sostenían que se podía distinguir entre las sociedades según su "modo de subsistencia". Ambos insistían en la imposibilidad de que una sociedad y sus miembros sobrevivieran sin un modo de subsistencia que funcionara. En este sentido, se puede decir que el modo de subsistencia era fundante, es decir, la base de la sociedad. Para Smith y Ferguson, los modos de subsistencia tenían características estructurales definitorias, ya fuera en términos de predominio de los modos de producción pastoral, agrícola o industrial, o en términos de relaciones de producción diferenciadas (feudales, capitalistas o una combinación de ambas). La diferencia fundamental entre las distintas tradiciones de análisis reside en lo que cada una postula como el origen del cambio histórico y lo que propone como característica clave para definir los modos de producción. Por un lado, se encuentran quienes ponen el énfasis en la tecnología y las formas de producción organizacionales; por otro, los que ponen el acento en las relaciones sociales colaborativas.

De esta última perspectiva se derivan tres aspectos centrales de la enconomía política. En primer término, para funcionar, la colaboración exige un conjunto de formas institucionales y prácticas culturales, tales como formas políticas y legales o estructuras familiares (lo que se conoce como la superestructura). Más aún, a diferentes modos de producción corresponderán diferentes conjuntos de formas y prácticas superestructurales. En segundo lugar, es mediante esta estructura necesaria de colaboración social que los agentes sociales individuales se conforman y se relacionan entre sí. Es por esto que ni la formación de la identidad ni

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

las prácticas culturales están libradas al azar: se encuentran determinadas, en algún sentido a ser analizado. En tercer lugar, dada la naturaleza necesariamente colaborativa y supraindividual del modo de producción, es preciso tratar el problema normativo de la justicia. Esto es, cómo se pueden justificar o modificar las desigualdades en la distribución de recursos que el modo de producción genera. Así, desde sus comienzos, la cuestión de la distribución de la plusvalía fue un problema central para la economía política. Tanto para Adam Smith como para Marx era fundamental conocer los mecanismos mediante los cuales se distribuía la plusvalía y de qué manera se justificaba esta distribución. Para Smith, el problema residía en la renta y en la injusta proporción de la plusvalía que se llevaba el capital latifundista. Para Marx, en la ganancia y en la explotación del trabajo asalariado. Ambos intentaron desarrollar una teoría laboral del valor para explicar el esquema de distribución existente y cómo éste se apartaba del ideal de justicia social.

La sociología clásica, desde Smith hasta Weber, pasando por Marx, entendía que la distribución de los recursos sociales no era natural, sino que era el resultado de la lucha política. Más aun, en esa lucha la gente solía adoptar posiciones relacionadas con su fuente de ingresos o con la naturaleza de su participación en el modo de producción existente. Desde el principio, entonces, el concepto de clase no fue simplemente una categoría de análisis abstracta: se trataba de un modelo del vínculo existente entre las relaciones de producción y la acción política a través de la ideología. El interés material era el vínculo entre la base y la superestructura. Para nuestros fines, la cuestión es saber si este modelo sigue siendo válido y si es compatible con el proyecto de los estudios culturales.

Resulta evidente que la mayoría de los especialistas en estudios culturales efectivamente aceptan la existencia de un modo de producción capitalista. Si bien Fiske (1992, p. 157), por ejemplo, desea eliminar cualquier vínculo determinante entre "la economía cultural" y "la economía financiera", se refiere constantemente al capitalismo (al menos, así lo denomina) como fuente de dominación:

> El orden social actúa coercitivamente sobre el pueblo y lo oprime, pero al mismo tiempo le ofrece recursos para luchar contra estas formas de coerción. Estas son, en primera instancia, materiales, económicas, y determinan los límites de la experiencia social de los pobres, de un modo que los oprime y los despoja de poder. La opresión es siempre económica.

Esta idea me parece peligrosamente economicista. De modo similar, Larry Grossberg (1992, p. 100) propone "economías de valor" radicalmente distintas —dinero, significado, ideología y afecto—, sin relación determinante necesaria, pero, al mismo tiempo, afirma que el hecho de que "la gente no pueda vivir sin un mínimo acceso a condiciones materiales asegura que la economía (en sentido estricto) debe ser considerada en primera instancia". En el mismo libro, se refiere, de manera muy determinista, a las "fuerzas de tendencia" del capitalismo, el industrialismo y la tecnología (p. 123).

El primer problema en la relación entre la economía política y los estudios culturales es, entonces, que los estudios culturales se resisten a pensar a fondo las implicancias que acarrea su propia afirmación de que las formas de la subordinación y sus correspondientes prácticas culturales (a las que los estudios culturales otorgan prioridad analítica) se fundan en un modo de producción capitalista. Esto ha resultado en una preocupación desproporcionada por el estudio del consumo cultural, más que por la producción cultural, y por las prácticas culturales del esparcimiento, más que por las del trabajo. A su vez, políticamente esto ha jugado a favor de la derecha, cuya ofensiva ideológica se ha estructurado en gran medida como un esfuerzo de persuasión destinado a que los individuos se construyan a sí mismos como consumidores, y no como productores. Desde ya, son al mismo tiempo productores que, para consumir, entran necesariamente en una relación de producción económica. Sin pecar de economicismo, ¿negarían los especialistas en estudios culturales que las principales luchas político-ideológicas de la última década en países de capitalismo avanzado se han centrado —para bien o para mal— en asuntos fundamentalmente económicos, como políticas fiscales, políticas de bienestar social, empleo y desempleo? ¿Negarían acaso que, en gran medida, las llamadas políticas de identidad y las políticas culturales del estilo de vida asociadas tienen sus raíces en la reestructuración del mercado laboral —el descenso en el trabajo manual masculino blanco, el incremento en la participación femenina, el fracaso en la incorporación de población negra a la fuerza laboral asalariada, el crecimiento del empleo en el sector de servicios y otros fenómenos?

Al centrarse en el consumo y la recepción, y en el momento de la interpretación, los estudios culturales han exagerado las libertades del consumo y de la vida cotidiana. Es cierto, el pueblo no se encuentra, de ningún modo simple, manipulado por las fuerzas dominantes de la sociedad. Es verdad, el pueblo puede, y a menudo lo hace, reinterpretar y usar para sus propios fines el material cultural (los textos) que le ofrece el sistema de producción y distribución cultural. Por supuesto, es importante reconocer que el pueblo realiza una fuerte inversión emocional en tales prácticas y que obtiene placer de ellas. Pero, ¿puede alguien que haya producido un texto o una forma simbólica creer que la interpretación es enteramente azarosa o que el placer no puede usarse para fines manipuladores? Si el proceso de interpretación fuera enteramente azaroso, y si, en consecuencia, tuviéramos que abandonar por completo la noción de intencionalidad en la comunicación, la especie humana habría dejado la actividad de la producción cultural hace mucho tiempo.

Los economistas políticos coinciden con Marx en reconocer que todas las mercancías deben tener un valor de uso: deben satisfacer una necesidad u ofrecer algún placer. No existe una relación simple entre, por un lado, las relaciones

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

de poder desiguales arraigadas en la producción, la distribución y el consumo de formas culturales en tanto mercancías —el principal foco de interés del análisis en los estudios culturales—, y, por el otro, el valor de uso que esas mercancías tienen para el consumidor. Sin embargo, alguna relación existe. Un grupo social restringido, con fines políticos o económicos, determina qué sentidos circulan y cuáles no, qué relatos se pueden contar y sobre qué, a qué argumentos se les da más peso, y qué recursos culturales se encuentran disponibles y para quiénes. El análisis de este proceso es fundamental para entender las relaciones de poder implicadas en la cultura y su vinculación con estructuras de dominación más abarcadoras. Grossberg (1992, p. 94) lo señala acertadamente:

> La vida cotidiana no es la tierra prometida de la redención política [...]. Al poner el acento en la vida cotidiana se crea la ilusión de que se puede escapar a la estructura y al poder porque se separa una de otro. Pero estas fantasías no hacen más que obstruir la tarea más acuciante de encontrar maneras de distinguir entre, evaluar y desafiar estructuras específicas y organizaciones de poder.

Sin duda, las industrias culturales son estructuras específicas y organizaciones de poder como las mencionadas por Grossberg. ¿Dónde encontramos, en la bibliografía o en los programas de investigación de los estudios culturales contemporáneos, análisis acerca de los productores culturales y de los lugares y prácticas organizacionales que éstos ocupan, por medio de los cuales ejercen su poder?

Aquí hay dos cuestiones en juego. En primer lugar, ¿qué poder explicativo tiene este análisis económico en el nivel cultural? Y en segundo lugar, ¿Cómo es qué, por medio de prácticas culturales, llega a comprender la gente sus condiciones de existencia y a actuar sobre ellas? Ambas cuestiones están vinculadas con el problema de la falsa conciencia. Aunque en el pasado algunos economistas políticos puedan haber abogado por una relación estrictamente reproductivista o determinista entre el modo de producción y las prácticas culturales, tal posición no se sigue del enfoque general. La economía política sostiene, sin duda, que ciertas organizaciones institucionales que implican prácticas culturales específicas acompañan, necesariamente, un modo de producción capitalista. Dos ejemplos de esto son las leyes de propiedad privada y las prácticas legales en cuyo marco se aplican. A su vez, estas prácticas legales necesitan ser sustentadas por formas de coerción legitimadas y definiciones de criminalidad. El vínculo cultural entre la identidad y la propiedad, tan importante para los estudios sobre el consumo y el estilo de vida, será parte de una formación tal. Por otra parte, queda claro que, si bien algunas prácticas e instituciones políticas son necesarias —y es posible que el modo de producción imponga límites en cuanto al espectro de formas viables—, el modo de producción capitalista no exige, requiere o determina una forma política específica. Algunos apólogos del capitalismo han propuesto este argumento respecto de la democracia representativa, pero la historia demuestra que hay otras formas políticas compatibles con el capitalismo.

La economía política no es, tampoco, un funcionalismo: no postula que ciertas superestructuras se crean porque el modo de producción así lo requiere. Una vez más, la historia muestra que el modo de producción puede desarrollarse en el marco de una variedad de formas superestructurales heredadas: el único requisito es que sean compatibles con el modo de producción. De este modo, aparte de los sistemas políticos, una gran variedad de sistemas de parentesco, creencias y prácticas religiosas y tradiciones estéticas pueden coexistir alegremente con el modo de producción capitalista. Lo que sí afirma la economía política es que, una vez que queda establecido un modo, las acciones humanas tenderán a coordinarse para asegurar el mantenimiento de dicho modo, toda vez que los agentes humanos se encuentran interesados en sus propias condiciones materiales de supervivencia y reproducción. Por esta razón, críticos de la tesis de la ideología dominante como Abercrombie et al. (1980) sostienen que es "la compulsión ciega de las relaciones económicas", y no la hegemonía ideológica, lo que explica la estabilidad relativa de la estructura capitalista de dominación, a pesar de sus desigualdades manifiestas. Hay, por tanto, una fuerte inercia en los modos de producción, lo que a su vez implica la modificación de las prácticas culturales para mantener la estructura dominante. Dónde estarán los énfasis en la relación entre base y superestructura, y qué formas de cambio cultural entrañarán, son problemas para el análisis histórico. Buenos ejemplos de esto son el análisis histórico sobre el desarrollo del disciplinamiento del tiempo y análisis actuales, como los de Giddens y Harvey, acerca del impacto del post-fordismo global en la percepción del espacio y del tiempo.

La economía política tampoco afirma que los intentos de los agentes humanos por mantener el sistema sean exitosos. Es muy probable que el modo de producción se enfrente a tensiones o contradicciones irreconciliables y no resueltas entre sus diversas prácticas. Por esta razón, la Escuela de la regulación sostiene que todo régimen de acumulación —esto es, las disposiciones estructurales que en un momento dado establecen el modo de producción, incluyendo las diversas relaciones posibles entre el trabajo y el capital, y los esquemas de distribución asociados— implica un correspondiente modo de regulación. Por ejemplo, las variadas formas de capitalismo benefactor y democracia social se desarrollaron para apoyar el régimen de acumulación fordista. Debería acotar que en la obra reciente de Stuart Hall conviven extrañamente un análisis propio de la escuela de regulación post-fordista de los llamados "Nuevos Tiempos" con una refutación del determinismo económico. En mi opinión, tiene que elegir entre uno u otro.

Esta autonomía relativa de las prácticas culturales respecto del modo de producción significa que —desde la perspectiva, tan cara a los estudios cultura-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

les, de la resistencia, el desafío o el cambio de la estructura de dominación basada sobre ese modo de producción— muchas prácticas culturales serán sencillamente irrelevantes. Una de las dificultades en muchos de los especialistas en estudios culturales es que, en realidad, supone una forma muy fuerte de la relación base/superestructura, por lo cual todas las prácticas culturales de los grupos subordinados entran necesariamente en conflicto con la estructura de dominación. Como dice Fiske (1992, pp. 161, 163), "las diferencias populares exceden las diferencias *requeridas* por formas elaboradas de capitalismo patriarcal blanco [...]. No puede haber cambio social sin diferencia social. El control de la diferencia social es *siempre*, por lo tanto, un objetivo estratégico del bloque de poder". (El subrayado es mío.)

LA FALSA CONCIENCIA Y LOS INTELECTUALES

Esto último me lleva a la cuestión de la necesidad —en relación con el proyecto político de los estudios culturales— de distinguir entre las prácticas culturales según su grado de eficacia probable, esto es, la manera en que contribuyen al proyecto general de subvertir la dominación. Tal proyecto conlleva un análisis de la estructura de dominación para identificar aquellas prácticas que sostienen la dominación y aquellas que no. Esto es lo que, creo, quiere decir Grossberg (1992, p. 143) cuando escribe: "identificar las políticas de cualquier lucha requiere, en última instancia, un mapa que incluya, además de los actores y los agentes, lo que llamaré el agenciamiento de esta lucha". A su vez, esto nos lleva al espinoso problema de la falsa conciencia y el rol de los intelectuales.

Los estudios culturales se originaron y se constituyeron en un desplazamiento desde el análisis de las prácticas culturales dominantes o de élite hacia el análisis de las prácticas culturales populares. Había dos razones para este desplazamiento. La primera era colaborar con la lucha de la clase obrera proporcionándole un sentido de la importancia de sus valores, voces y experiencia, frente a los de la clase dominante. En pocas palabras, los estudios culturales eran concebidos como una contribución a una clásica lucha hegemónica gramsciana. Pero se suponía que los valores encarnados o representados en estas prácticas culturales eran progresistas y surgían directamente de la experiencia de la subordinación. Esta era una lectura marxista clásica: la experiencia directa de la subordinación generaría una conciencia revolucionaria, y la cuestión era movilizarla. Posteriormente, este modelo fue utilizado por Fanon y sus seguidores en el contexto del problema del colonialismo y la raza, y también lo utilizaron en el movimiento feminista. Todavía tiene gran vigencia en los estudios culturales, especialmente a partir del énfasis creciente en el estudio de la vida cotidiana. El proyecto es, entonces, dotar de voz a los grupos subordinados, voz que surge de la experiencia y es, en consecuencia y por definición, auténtica y progresista a la vez.

La segunda razón para el desplazamiento hacia la cultura popular provenía de una tradición analítica diferente y de una definición, también diferente, del problema político. En esta tradición, los estudios culturales compartían las preocupaciones de Gramsci y de la escuela de Frankfurt, aunque renegaran de su carácter elitista. El problema era la ausencia manifiesta de conciencia revolucionaria, y el propósito de los estudios culturales era analizar los mecanismos por los cuales el pueblo se moviliza o no detrás de aquellos proyectos liberadores que contribuyen a la acción progresista y combaten la reaccionaria. No hay, por cierto, nada de original en esta posición. Se limita a reproducir la propia opinión de Marx: en las formas ideológicas de la superestructura el pueblo toma conciencia de los conflictos económicos y los combate.

Sin embargo, esta posición tiene consecuencias importantes para mi argumentación. En primer lugar, una vez que los valores políticos y culturales se divorcian de la autenticidad necesaria de la experiencia, se deben encontrar fundamentos para discriminar entre posiciones progresistas y reaccionarias. En pocas palabras, hay que hacer diferencias entre las diversas prácticas culturales. Esto requiere, a su vez, un análisis de la estructura de dominación, que puede no coincidir con la forma en que los agentes sociales perciben la dominación a la que están sometidos. El concepto de la falsa conciencia resulta incómodo para algunos porque parece, en primer lugar, sugerir un rechazo de las prácticas culturales de los demás por su falta de autenticidad, y, en segundo lugar, garantizar a los intelectuales —o, si nos atenemos a la historia de los estudios culturales, a un grupo de vanguardia— un acceso privilegiado a la verdad. Sin embargo, un concepto como el de falsa conciencia se hace necesario cuando se acepta la idea de que, por un lado, nuestras relaciones con la realidad social se dan a través de la mediación de sistemas de representación simbólica y, por el otro, que vivimos dentro de estructuras de dominación, cuyos mecanismos y efectos no son inmediatamente perceptibles a la experiencia. Más aun, sólo un concepto como este otorga validez al rol del intelectual. Los intelectuales orgánicos, en una necesaria y legítima división del trabajo, crean la conciencia de una clase a partir de los fragmentos de la experiencia de esa clase. Además, los intelectuales, al diseñar un mapa de la estructura de dominación y del campo de la lucha, ofrecen una estrategia política.

De hecho, la mayoría de los especialistas en estudios culturales acepta tácitamente esta situación; si no, su práctica sería incomprensible. Pero se sienten culpables de hacerlo. Desde ya, esto no equivale a afirmar que la conciencia de los grupos subordinados es necesariamente falsa, lo cual sería absurdo. Si una conciencia es falsa o no es un hecho a ser analizado y demostrado; políticamente, implica que un grupo subordinado asuma su falsa conciencia, ya que la instancia de reconocerla es la base para adquirir poder. En esta instancia, uno se eleva por encima de su situación inmediata y de los límites de la propia experiencia inmediata, y comienza a aprehender la idea de las estructuras dominantes. En este

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

sentido, el modelo del intelectual como psicoanalista social es tan poderoso como útil. Y es, sin duda, extraño que una tradición de pensamiento como la de los estudios culturales, en la que el pensamiento psicoanalítico ha tenido tanta influencia, se resista a reconocer la noción de falsa conciencia cuando reconoce la de represión en el sentido psicoanalítico.

Esto no significa negar la tensiones implícitas en la posición de los intelectuales en tanto fracción específica de clase dentro del modo de producción. Pero estoy convencido de que, si somos honestos, todos podemos reconocer la existencia de la falsa conciencia y, por lo tanto, el hecho de que no siempre conocemos o actuamos en nuestro propio beneficio. Estoy seguro de que todos reconocemos que hay quienes conocen mejor que nosotros ciertos temas, y a quienes pediríamos consejo para encarar un determinado problema. También estoy seguro de que todos somos conscientes de que las presiones de la vida cotidiana —ganarse la vida, sostener relaciones, criar hijos—nos llevan a comportarnos de modos que, al menos retrospectivamente, sabemos irracionales y, para decirlo suavemente, menos que óptimos en lo social y lo personal. Lo interesante de la cuestión es el hecho de que, debido a un sentimiento de culpa mal entendido o a una noción equivocada de lo políticamente correcto, algunos deciden olvidarse de esto cuando se calzan el birrete académico.

El rol de los estudios culturales en la educación se ha visto debilitado porque los intelectuales se resisten a admitir la posibilidad de la falsa conciencia, sienten culpa por su status y temor a ser elitistas. En sus orígenes se consideraba que la educación era un espacio clave para la intervención de los estudios culturales, y esto no se debía simplemente a que los especialistas del campo fueran académicos: su actividad estaba centrada en la política educativa y las reformas en ese ámbito.

Para Williams, por cierto, participar en el movimiento para la educación de los trabajadores era una experiencia formativa fundamental. Los estudios culturales heredaron dos aspectos de este movimiento. Por un lado, se deseaba que la educación resultara relevante para la experiencia de los trabajadores a través de la aceptación de sus propias experiencias, incluso de sus prácticas culturales, como materia digna de estudio y tratamiento en clase. De ahí la estrecha relación que los estudios culturales tuvieron en sus primeras épocas con el movimiento de historia local y oral, entre cuyos representantes se cuenta la revista *History Workshop*. Pero, por otra parte, al poner el acento en la educación, el movimiento reconocía que era a la vez posible y políticamente importante aprender algo que no fuera inmediatamente perceptible a la experiencia y reflexionar sobre esa experiencia con la distancia que necesariamente impone el aula. Entre las cosas a aprender se encontraban los valiosos conocimientos y habilidades que hasta ese momento habían estado reservados a la clase dominante. Esta visión de la educación —y del rol de los estudios culturales en este contexto— reclamaba para sí la totalidad de la cultura (inclusive las prácticas culturales dominantes), otorgaba a

los intelectuales un rol legítimo y valioso, y no temía adoptar una actitud discriminatoria. Lamentablemente, en mi opinión, la influencia de los estudios culturales en el campo de la educación se ha vuelto potencialmente funesta y ha perdido su aspiración liberadora, puesto que se ha dedicado a introducir en el aula las prácticas culturales populares indiscriminadamente y en detrimento de los más amplios valores liberadores y políticos de la investigación intelectual y la enseñanza. Esta situación me recuerda una historieta que vi hace unos años, en la que dos niños pequeños jugaban en un arenero al cuidado de una maestra joven. Un niño le dice al otro: "¿Por qué serán siempre los que tienen un doctorado los que quieren que hagamos tortitas de barro?" Cualquiera sea el motivo, la tendencia de los estudios culturales a validar todas y cada una de las prácticas culturales populares como formas de resistencia —en su afán de evitar la mancha del pincel elitista— perjudica profundamente su proyecto político.

Dentro de los estudios culturales, el rechazo a la falsa conciencia va de la mano del rechazo a la verdad como estado del mundo, en tanto esta idea se opone al efecto temporario de discurso. Pero sin alguna noción de verdad fundamentada, las ideas de emancipación, resistencia y progresismo carecen de sentido. ¿Resistencia a qué, emancipación de qué y para qué, progresión hacia qué? La bibliografía juega frecuentemente con la palabra "poder". El problema reside en que, en general, no se explicita cuál es la fuente de este poder. Y esta vaguedad con respecto al poder y a las estructuras y prácticas de dominación da lugar a una vaguedad análoga con respecto a la resistencia.

Es necesario aquí establecer una distinción entre resistir y sobrellevar la existencia. Gran parte de la bibliografía en estudios culturales está legítima y fructíferamente centrada en investigar cómo las prácticas culturales pueden ser interpretadas como una respuesta a las condiciones de existencia y una manera de sobrellevarlas. Para Angela McRobbie y otros estudiosos, la práctica de ir de compras genera un espacio para la propia expresión autónoma de las mujeres. Para otros, la novela rosa y la telenovela cumplen la misma función a través de la fantasía. En los viejos tiempos, a esto lo llamábamos escapismo; en aquellos días ascéticos, puritanos y socialistas el escapismo era algo malo. Hoy en día, aunque pueda ser una respuesta comprensible a las limitaciones de las circunstancias sociales, y aunque es claro que no es pura manipulación ni una actividad meramente pasiva, y aunque estos sujetos sociales carezcan de otras opciones, el escapismo no resulta demasiado eficaz para resistir la estructura de dominación en la que se encuentran estos sujetos. Es más, el escapismo, aun cuando sea comprensible como práctica, puede contribuir a la conservación de esa estructura de poder. Este es, indudablemente, el tema principal de Foucault: la complicidad generalizada de las víctimas con los sistemas de poder que las oprimen. No se trata de ser paternalista o de imponer los propios estándares culturales, sino de entender las limitaciones del sistema en el que los grupos subordinados elaboran formas culturales de sobrellevar sus condiciones, y de comprender hasta qué punto

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

estas prácticas pueden resultar antiliberadoras. Sin duda, el objetivo no debería ser postrarse ante estas prácticas culturales en actitud de adoración etnográfica, sino crear una realidad social en la cual haya mayores posibilidades para el ejercicio del poder simbólico y, lo que es en mi opinión más importante, material. ¿No podemos admitir que existen prácticas culturales extremadamente limitadas y pobres que no contribuyen en absoluto al cambio social? Es posible celebrar la valentía y la inventiva cultural que se pone de manifiesto en esas circunstancias, y sin embargo desear cambiarlas.

ESTRUCTURAS DE DOMINACION

Volvamos a la cuestión del poder y de la estructura de dominación, porque creo que aquí se encuentra el principal foco de enfrentamiento entre la economía política y los estudios culturales en su estado actual. A grandes rasgos, la economía política considera que la clave de la estructura de dominación es la clase, es decir, la estructura de acceso a los medios de producción y la estructura de distribución de la plusvalía. En cambio, los estudios culturales consideran que el género y la raza, junto con otros indicadores potenciales de diferencia, son estructuras alternativas de dominación que no están, de ninguna manera, determinadas por la clase.

No está en discusión el hecho de que las estructuras de dominación patriarcales y étnicas hayan preexistido al modo capitalista de producción y continúen prosperando. Es también plausible sostener que las formas de dominación basadas en el género y la raza podrían sobrevivir al derrocamiento de la dominación de clase capitalista. Tampoco se cuestiona que, hasta hace poco, gran parte del análisis marxista y de la economía política era ciego a tales formas de dominación. Pero pensar, como parecen hacerlo muchos especialistas en estudios culturales, que esto socava la economía política y la importancia que le otorga al concepto de clase es no comprender en absoluto la economía política y la naturaleza de las determinaciones entre las relaciones económicas y otras relaciones sociales que ésta sostiene.

Aquí se presentan dos cuestiones. En primer lugar, ¿cómo están determinadas por el modo de producción las formas de la dominación racial y de género, la conciencia acerca de estas formas y la lucha contra ellas? En segundo lugar, ¿cuáles podrían ser las conexiones, si las hay, entre las luchas contra formas de dominación basadas en la clase, el género y la raza? ¿Habrá algún tipo de prioridad estratégica entre ellas? Otra manera de plantear este problema es preguntarse si el derrocamiento de las relaciones de clase existentes contribuiría al derrocamiento de la dominación basada en el género y la raza, o viceversa. O preguntarse cuál de estas formas de dominación, si fuera eliminada, contribuiría más a la libertad y a la felicidad de los seres humanos.

Es difícil oponerse al razonamiento de que las formas modernas de dominación racial están fundadas en la dominación económica. Podemos ver esto en el tráfico de esclavos y sus secuelas en Norteamérica, en la forma que adoptó el trabajo de los inmigrantes en Europa Occidental y en las diversas formas de colonialismo directo o indirecto en todo el mundo. Mientras las formas de concientización y de lucha contra esta dominación han sido culturalmente variadas y seguirán siéndolo en el futuro, la dominación se verá apenas afectada si se admite que lo negro es hermoso [1] pero no se hace nada en cuanto a los procesos de desarrollo económico, la desigualdad en los términos de comercio, las divisiones globales del trabajo y la exclusión o marginalización de los mercados laborales.

Lo mismo puede decirse del género. Es difícil oponerse al razonamiento de que las formas de la patriarquía están fuertemente marcadas por una serie de características del modo de producción capitalista: la primera es la manera en que separa la economía doméstica de la producción (en tanto espacio de trabajo asalariado y formación de capital); la segunda, la forma en que las mujeres fueron gradualmente incorporadas a la fuerza de trabajo, a menudo a costa de la mano de obra masculina y blanca; finalmente, los cambios y las luchas en relación con el modo de reproducción, y las formas de disciplinar el poder de los trabajadores. Es plausible sostener, y de hecho lo sostengo, que el feminismo contemporáneo se desarrolló en gran medida como respuesta a la tensión creciente entre los cambios en la estructura del mercado laboral y en el modo de reproducción del trabajo, reacción movilizada por cambios en el modo de producción, por un lado, y formas heredadas de patriarquía, más tradicionales, por otro. Como en el caso anterior, las formas culturales en que las mujeres y sus aliados llegan a reconocer esta dominación y a luchar contra ella serán diversas y de diversa eficacia. Pero soy tan anticuado como para creer que ninguna conquista de poder será significativa a menos que esté acompañada de un cambio radical en el control de los recursos económicos. Es interesante la pregunta, aún sin respuesta, de si un cambio tal resulta compatible con la estructura de clase existente en el capitalismo desarrollado.

En resumen, no se pueden entender ni la génesis ni las formas ni la participación en las luchas de género y raza sin un análisis de los fundamentos y el contexto económico-políticos de las prácticas culturales que son constitutivos de esas luchas. La economía política de la cultura jamás sostuvo que todas las prácticas culturales estén determinadas por el modo de producción de la vida material o sean funcionales para éste. Pero siempre sostuvo, y sigue haciéndolo, que el modo de producción capitalista tiene ciertas características estructurales fundamentales, sobre todo el hecho de que el trabajo asalariado y el intercambio de mercancías constituyen las condiciones de existencia necesarias e inevitables del

[1] En el original, "black is recognized as beautiful", paráfrasis del célebre slogan "black is beautiful". [N. de las T.]

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

pueblo. Estas condiciones modelan el terreno en el que se llevan a cabo las prácticas culturales: el entorno físico, los recursos materiales y simbólicos disponibles, los ritmos temporales y las relaciones espaciales. También plantean los problemas a los que el pueblo responde con sus prácticas culturales: fijan la agenda cultural.

A los economistas políticos les resulta difícil entender cómo, en una formación social capitalista, se pueden estudiar las prácticas culturales y su eficacia política —las formas en que la gente le encuentra sentido a su vida y actúa en consecuencia— sin centrar la atención en el modo en que el acceso a los recursos materiales o simbólicos para la práctica cultural se da de maneras estructuralmente determinadas, a través de las instituciones y los circuitos de producción, distribución y consumo cultural mercantilizado. ¿Cómo se estudian el multiculturalismo o la cultura de la diáspora sin estudiar los flujos de migración laboral y sus determinantes, que en gran medida crearon estas culturas? ¿Cómo se entienden las telenovelas como prácticas culturales sin estudiar las instituciones de difusión que las producen y distribuyen, y que en parte crean la audiencia para ellas? ¿Cómo es posible estudiar la publicidad o la práctica de ir de compras (más aun, celebrar su potencial liberador) sin estudiar los procesos de fabricación, comercio y marketing que hacen posibles estas prácticas? ¿Cómo es posible, en esta coyuntura, ignorar —en cualquier estudio de la cultura y de su potencial político— el surgimiento de mercados culturales globales, así como los procesos tecnológicos y regulatorios o los flujos de capital, que son las condiciones de posibilidad de esos mercados? ¿Cómo es posible ignorar que los cambios en la naturaleza de la política y de la lucha están estrechamente vinculados con, por un lado, cambios de origen económico en la relación entre la política y las instituciones de comunicación social (como los periódicos y los canales de difusión), y, por otro, con la fragmentación de origen económico de los grupos sociales y consumidores culturales? Si esto es reduccionista o economicista, que lo sea. Se trata, para bien o para mal, del mundo que habitamos.

BIBLIOGRAFIA

ABERCOMBRIE, N., HILL, S. & TURNER, B. S. (1980). *The dominant ideology thesis.* Londres: George Allen and Unwin.

FISKE, J. (1992). "Cultural studies and the culture of everyday life". En L. GROSSBERG, C. NELSON, & P. TREICHLER (Eds.), *Cultural studies* (pp. 154-173). Nueva York: Routledge.

GROSSBERG, L. (1992). *We gotta get out of this place.* Nueva York: Routledge.

HALL, S. (1992). "Cultural studies and its theoretical legacies". En L. GROSSBERG, C. NELSON, & P. TREICHLER (Eds.) *Cultural studies* (pp. 277-294). Nueva York: Routledge.

MCGUIGAN, J. (1992). *Cultural populism.* Londres: Routledge.

MCROBBIE, A. (1992). "Post-marxism and cultural studies: A post-script". En L. GROSSBERG, C. NELSON, & P. TREICHLER (Eds.) *Cultural studies* (pp. 719-730). Nueva York: Routledge.

Estudios culturales vs. economía política: ¿quién más está aburrido con este debate? [1]

LAWRENCE GROSSBERG
Trad.: GABRIELA RESNIK-VICTORIA BOSCHIROLI

Hay algo engañoso en el título de la crítica que Nicholas Garnham hace a los estudios culturales. Las alternativas familiares (reconciliación o divorcio) implican que los estudios culturales y la economía política estuvieron, en algún momento, "casados" y, habiéndose separado recientemente, ahora deben decidir qué hacer. [2] Pero nunca hubo tanta intimidad entre los estudios culturales y la economía política. Después de todo, la intimidad es, de por sí, un determinante social de peso. Más bien eran como primos que se toleraban mutuamente. Y se puede leer el ensayo de Garnham como si estuviera "referido a las travesuras de un joven díscolo a quien se considera necesitado de disciplina paterna (patriarcal) estricta". [3] Garnham tiene razón al afirmar que los autores de estudios culturales suelen, casi ritualmente, declararse diferentes de sus primos "reduccionistas". Pero no acepta que, cada tantos años, algún economista político —generalmente alguien relacionado con *Media, Culture and Society* en Gran Bretaña— escribe la última versión del ataque a los estudios culturales, aunque los artículos no han cambiado mucho desde mediados de los setenta. Y plantean siempre las mismas críticas: [4] primero, al ignorar las instituciones de la producción cultural, los estudios culturales celebran la cultura popular y abandonan todo rol de oposición; segundo, al ignorar la economía, los estudios culturales son incapaces de comprender las estructuras reales de poder, dominación y opresión en el mundo contemporáneo.

No quiero refutar sólo estas críticas, sino también la historia de la relación

---

[1] Agradezco a Stuart Hall, Angela McRobbie y especialmente a John Clarke por sus invalorables consejos y sugerencias.

[2] Por supuesto, los detalles y las implicancias de esta metáfora (el conjunto de relaciones de género heterosexuales) quedan sin examinar.

[3] John Clarke, correspondencia personal.

[4] Resulta significativo que, en su mayoría, los economistas políticos de EEUU, especialmente en el campo de la comunicación, le hayan dado tan poca importancia a los estudios culturales; en realidad, los han ignorado por completo.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

entre los estudios culturales y la economía política propuesta por Garnham: la cuestión de qué constituye una teoría adecuada de la cultura y el poder ha sido siempre objeto de enfrentamiento entre ambas. El problema es, desde siempre, cómo pensar las relaciones o los nexos entre los diferentes dominios (formas y estructuras de las prácticas) de la vida social. Los estudios culturales no rechazaron la economía política *per se*: las discusiones sobre el capitalismo siempre ocuparon un rol central en sus obras. Lo que rechazaron fue, más bien, la forma en que ciertos economistas políticos practican la economía política. Al mismo tiempo, estoy de acuerdo en que, en los estudios culturales, ciertas posturas se han vuelto demasiado laudatorias de la cultura, en parte porque el compromiso con lo local y lo específico ha eclipsado su percepción del contexto social más amplio de las relaciones desiguales de poder. Y estoy de acuerdo en que, entre algunos especialistas del campo, ha habido una tendencia a no considerar lo económico con la debida atención, en parte por temor a volver a caer en modelos reduccionistas. Pero sin un análisis minucioso de estos casos y de su lugar en el marco de los fundamentos políticos y los presupuestos más generales de los estudios culturales, estas críticas pierden casi totalmente su valor.

La argumentación de Garnham se vale de una serie de estrategias discursivas que se han vuelto armas cada vez más comunes en el discurso político (no sólo de la derecha contra la izquierda, sino de diferentes fracciones de la izquierda entre sí). Garnham critica a los estudios culturales el hecho de ser estudios culturales y no economía política —es decir, el hecho de que mantenga posiciones que admite mantener—, aunque, por lo general, las descripciones de Garnham hacen que estas posturas parezcan tontas. Así, es cierto que "los estudios culturales consideran que el género y la raza, junto con otros marcadores de diferencia potenciales son estructuras alternativas de dominación" frente a la clase, aunque dudo que en los estudios culturales muchos sostengan que esas diferencias "no están, de ninguna manera, determinadas por la clase". En efecto, lo que posiblemente sostengan es que cualquier diferencia, y el modo en que es vivida (se trate de raza, género, clase o sexualidad), se articula con otras diferencias y es articulada por ellas. Y el modo en que están articuladas influye en la formación de capitalismos específicos (en determinados países, por ejemplo), más que en la de un capitalismo abstracto. La economía política de Garnham se torna ahistórica precisamente en los factores de interés: si las sociedades capitalistas, más que los modos de producción, son variables, ¿cómo se entienden esas variaciones? ¿Por qué Estados Unidos no es el Reino Unido o Japón? Estos no son simples problemas de superestructura; se trata de las formas en que las relaciones sociales se desarrollan más allá de la simple distinción binaria entre dueños de los medios de producción y masa asalariada. Pero Garnham no puede plantearse estas cuestiones, justamente porque se rehúsa a tratar el tema de la articulación, que es, desde luego, la forma principal en que se teorizan las relaciones entre la producción, el consumo, la política y la ideología en los estudios culturales.

En segundo lugar, su interpretación de los estudios culturales y la forma en que los ataca dependen de lo que llamaré muestreo por conveniencia. Se presentan selectivamente los argumentos de algunos autores en particular, al tiempo que, o bien se reduce el alcance de los trabajos en estudios culturales (ignorando sistemáticamente a otros), o bien se lo extiende más allá de cualquier límite reconocible de la disciplina. Un ejemplo de esto último es que, para juzgar como "funesta" la influencia que los estudios culturales ejercieron sobre la educación, Garnham expande el campo incluyendo a aquellos que simplemente equiparan los estudios culturales con el estudio de la cultura popular desprovisto de política. Un ejemplo de lo primero es que, mientras sostiene que los estudios culturales ignoran la economía, Garnham parece olvidar, muy oportunamente, que ya ha mencionado el proyecto colectivo de "Nuevos Tiempos" y mi análisis de la relación entre el capitalismo y la cultura en la Nueva Derecha. Pero se pueden agregar otros, como la importante obra de John Clarke, Meaghan Morris, Arjun Appadurai, Gayatri Spivak o Marcus Breen, así como las amplias discusiones acerca de la globalización que se llevan a cabo en la actualidad. En realidad, los estudios culturales son a la vez más limitados y más amplios de lo que supone Garnham, pero es porque, por supuesto, nunca define los estudios culturales ni identifica con exactitud a quién está criticando. En lugar de esto, los estudios culturales resultan simultáneamente reificados y corporizados selectivamente.

En tercer lugar, las interpretaciones que hace Garnham de ciertos autores parecen operar por una *reductio ad extremis*: al yuxtaponer dos autores que escriben sobre temas relacionados, la posición más compleja y moderada puede equipararse a la más extrema y simplista. Por ejemplo, me resulta difícil comprender cómo alguien puede equiparar los siguientes trabajos: por un lado, se encuentran los trabajos acerca del consumo (y la recepción) en estudios culturales, que analizan la naturaleza compleja e incluso contradictoria del consumo. Y es cierto que concluyen a menudo que el consumo puede producir placer y puede, en alguna medida, conferir poder; sin embargo, no necesitan negar, ni lo hacen, los aspectos explotadores, manipuladores y dominantes del mercado. Tales trabajos intentan situar las prácticas locales en el contexto más amplio de las estructuras sociales de poder, al tiempo que intentan comprender cómo se viven y se sienten esas estructuras en el nivel local. Por otro, están los trabajos que, cualesquiera sean sus motivos, sostienen que todo acto de consumo placentero es por definición un acto de resistencia. Ambas clases de trabajos existen dentro de los estudios culturales, pero no son lo mismo. Es esta ecuación mal formulada la que parece legitimar gran parte de la crítica de Garnham, así como la de McGuigan, citado por Garnham. Si bien podría llegar a estar de acuerdo con la afirmación de que algunos trabajos del campo han quedado atrapados en una modalidad de populismo bastante celebratoria, considero que es absolutamente necesario distinguir esta tendencia de la posición predominante en los estudios culturales, más matizada. Más aún, Garnham ignora el hecho de que este tipo de críticas a

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

posiciones extremas se han realizado desde los estudios culturales mismos, especialmente entre autores feministas, tales como Angela McRobbie, Meaghan Morris, John Clarke, Judith Williamson y yo mismo.

Finalmente, la argumentación de Garnham contra los estudios culturales está, a menudo, construida como una crítica por ausencia. Esta es una tendencia muy habitual en la cultura de la izquierda contemporánea: se critica una posición por lo que no es o no dice. Obviamente, una cosa es sostener que una posición no pueda referirse a algo en particular, y otra muy distinta es sostener que no lo ha hecho. De este modo, Garnham acusa a los estudios culturales de prestar demasiada atención al consumo, el ocio y la prácticas cotidianas, y no la suficiente a la producción, el trabajo y las instituciones: "¿Dónde encontramos, en los estudios culturales contemporáneos, análisis acerca de los productores culturales y de los lugares y prácticas organizacionales que éstos ocupan, por medio de los cuales ejercen su poder?" Por mi parte, estoy tentado de contestar que se encuentran en la economía política; después de todo, esto es lo que hacen los economistas políticos, así que ¿por qué querrían que los realizaran los estudios culturales? Del mismo modo, se podría interrogar a la economía política: ¿dónde se encuentran análisis acerca del consumo y la vida cotidiana? Pero, por otro lado, es importante contestar: allí están, se encuentran en la obra de aquellos autores que usted no cita, entre los cuales figuran Dorothy Hobson, Angela McRobbie (en su trabajo sobre la industria de la moda), Sean Nixon y Jody Berland. Y también se encuentran en la obra de quienes estudian las culturas organizacionales. Pero quizá el problema es más profundo, puesto que lo que se está suponiendo aquí es una concepción de la producción bastante limitada y abstracta. Si la noción misma de producción, y su práctica, son de por sí productos culturales, [5] y si las relaciones entre la producción y el consumo son más complejas y menos estables de lo que sugiere Garnham, entonces el modelo de análisis cultural basado en una separación entre la producción y el consumo es en sí mismo problemático, como lo es reducir la producción al trabajo asalariado. (Esto ignora lo que el propio Marx señala: la producción implicada en el consumo/la reproducción.) [6]

De hecho, resulta revelador que la producción se equipare aquí con las "industrias culturales", como si la mercantilización de la cultura estuviera de algún modo completa. Un aspecto de los estudios culturales siempre fue (especialmente en la tradición de Williams/Hoggart/Thompson, tan cara a Garnham) la

[5] Cf. las opiniones acerca de la obra de Sean Nixon en McRobbie (en prensa).

[6] El uso que hace Garnham de los argumentos de "circuito" (referidos a la relación entre la producción y el consumo) es decididamente decepcionante e improductivo. Habría hecho bien en consultar a John Clarke (1991), respecto de que el consumo no es lo mismo que el intercambio. "El consumo implica prácticas sociales que son posteriores y van más allá de la relación de intercambio (incluyendo formas de producción para realizar valores de uso específicos). Hay un debate significativo sobre si los capitalistas se preocupan por los valores de uso más allá de su habilidad para producir valores de intercambio" (John Clarke, correspondencia personal).

auto-producción de cultura, esto es, las prácticas a través de las cuales la gente llega, aun de manera imperfecta, a representarse a sí misma y a su mundo. También se han realizado trabajos importantes acerca de la producción cultural en lo que se solía llamar "aparatos ideológicos de estado" —por ejemplo, los de Mike Apple, Henry Giroux, Cameron McCarthy, Peter McLaren, en educación; los de Bourdieu y sus seguidores; los de los foucaultianos que estudian el discurso del estado—. La producción no puede ser simplemente la fabricación capitalizada de las mercancías culturales. Ejemplo de esto es que el Congreso Nacional Africano haya decidido ampliar el boicot cultural de las mercancías a la gente, reconociendo de esta manera que la práctica corporizada y personificada de la producción es tan importante como las comodidades mismas. [7]

Obviamente, lo que está en juego aquí es más que simple retórica. Es posible que los estudios culturales hayan prestado demasiada atención al consumo, pero me temo que lo que subyace a tales acusaciones es una tendencia a descartar el consumo (o el ocio) por considerarlo menos importante que la producción, o tal vez incluso una trivialidad. Se presupone con demasiada facilidad que lo fundamental es la producción, en el sentido más restringido de las prácticas de fabricación, y entendida en forma abstracta como el modo de producción. Quizá los estudios culturales hayan exagerado el valor del consumo (y la recepción) en cuanto a su posibilidad de ofrecer placer, libertad y poder, pero nuevamente, me temo que lo que subyace a tales críticas es un deseo de volver a un modelo de dominación más simple en el cual se considera a las personas como "ingenuotes culturales" que se dejan manipular pasivamente. Es cierto que algunos representantes de los estudios culturales han exagerado la capacidad de resistencia de las prácticas culturales populares; a pesar de esto, este tipo de trabajo me sigue pareciendo válido, no sólo como una provocación a una izquierda que sigue siendo puritana, sino también como una estrategia para ayudar a la gente a darse cuenta de que las cosas no son siempre como las autoridades las describen y, más aún, que las cosas no tienen por qué ser como son. Es cierto que los estudios culturales a menudo se dedican más al modo en que se viven los sistemas de dominación que a los sistemas de dominación en sí, y estoy de acuerdo en que es necesario trabajar más en este último aspecto. Pero, si no se estudia el modo en que se vive la dominación, es probable que la izquierda vuelva a caer en sus antiguos supuestos —y en sus antiguas generalizaciones de un elevado nivel de abstracción— acerca de las masas y la vida cotidiana.

Por otra parte, no es verdad que los estudios culturales no presten atención a las prácticas culturales dominantes; es más, ni siquiera estoy seguro de qué significado tiene el término "dominante" (por oposición a popular) en el contexto del capitalismo contemporáneo. ¿Se refiere Garnham a prácticas culturales de

[7] Este párrafo es en gran medida una paráfrasis de los argumentos que me planteó John Clarke en sus comentarios a un borrador previo de este artículo.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

élite o legitimadas (a través de ciertas instituciones de capital cultural)? Estas diferencias también se construyen institucionalmente como formas y expresiones de poder. Garnham sostiene que la estructura capitalista de propiedad proscribe la circulación de ciertos sentidos. Si bien estoy de acuerdo en que no todos los sentidos circulan del mismo modo o por las mismas vías, pienso que nada, o muy poco, escapa a una posible comercialización, aun cuando es cada vez más probable que sea regulado por el estado, las mediaciones morales y otras instituciones. Desde luego, lo cierto es que se pueden buscar diferentes sentidos, adoptarlos o invertir en ellos en diferentes formas. Una vez más, Garnham minimiza las verdaderas diferencias teóricas entre los supuestos de que, por un lado, la producción es determinante en última instancia, y de que, por el otro, la producción tiene sus propias condiciones políticas y discursivas, y viceversa.

Tampoco es verdad que, por lo general, los trabajos en estudios culturales adoptan una postura populista acrítica. La mayor parte de los escritos que yo leo no equiparan lo popular con el placer y la resistencia, ni suponen que toda forma de placer sea buena o progresista en sentido político. Por el contrario, en ellos se suele reconocer que el placer puede ser manipulado por formas represivas de poder y estructuras de desigualdad existentes, o estar articulado a ellas. Y además reconocen que algunas formas de placer pueden ser represivas y reaccionarias; por ejemplo, las que se derivan de las relaciones de dominación sobre otros grupos en las formaciones de racismo. Esta es, sin duda, una premisa básica en los estudios feministas, postcolonialistas y los estudios críticos de la raza.

Los estudios culturales no suponen que la oposición, la resistencia, la lucha y la supervivencia sean iguales; lo que sí admiten es que la posibilidad de oponerse y resistir depende, en forma compleja, de que se produzcan la lucha y la supervivencia. El problema de las relaciones y tensiones entre estas formas de efectividad es importante y debe ser estudiado. Pero quizás sea más importante investigar qué es lo que moviliza la oposición. Sin embargo, no encuentro ninguna evidencia de que Garnham esté preocupado por estos problemas o sea capaz de planteárselos. Para los estudios culturales, el hecho de que la gente efectivamente use los pocos recursos que se le ofrecen para conseguir una mejor forma de vida, para conseguir formas de aumentar el control sobre algunos aspectos de su vida, es significativo no sólo en sí mismo, sino también para entender las estructuras de poder y de desigualdad en el mundo contemporáneo, y las posibilidades de desafiarlas. Los estudios culturales de hecho admiten que la gente vive su sometimiento activamente. Esto significa, en un sentido, que a menudo es cómplice de su propio sometimiento y suscribe a él, aunque el poder suele funcionar a través de estrategias y aparatos de los que la gente no es consciente. Como quiera que sea, los estudios culturales opinan que, si se quiere desafiar las estructuras de poder existentes, es necesario comprender cómo se construye y se vive esa complicidad, esa participación en el poder. Esto significa que se debe investigar qué gana la gente con tales prácticas, y también las posibilidades de rearticularlas

para escapar, resistir o incluso enfrentar ciertas estructuras de poder. Los estudios culturales se niegan a aceptar que los individuos sean ingenuotes culturales, que sean pasivos en la manipulación de que son objeto por parte de los medios o del capitalismo. Pero no niega que a veces son engañados en su ingenuidad, que a veces son manipulados, y que se les miente (y que creen las mentiras, incluso sabiendo que se trata de mentiras).

La versión de la economía política que propone Garnham, aunque parezca adherir a una postura marxista clásica, en la práctica se rehúsa a pensar en la naturaleza contradictoria de las prácticas sociales. Para Garnham, aparentemente, el capital es determinante de principio a fin, de un modo mecánico. Así, la economía política carece de medios para pensar la contradicción (excepto en la forma más abstracta y ahistórica, como la contradicción de clase) y, en consecuencia, carece de medios para pensar por qué se producen los cambios.

En mi opinión, esto no es para nada marxista.

Es por esto que la postura de Garnham deja sin contestar muchas preguntas importantes referidas al modo en que se llevan a cabo esta dominación, este consentimiento, y a la causa de su éxito (es decir, cómo a veces estos intentos ayudan a que la gente ocupe los lugares a los que aspira). Tal vez algunos exageran las posibilidades o la libertad para interpretar y hacer uso de las prácticas populares. Pero no se trata, como quiere Garnham, de elegir entre la libertad y la determinación. En efecto, las prácticas y las relaciones económicas determinan la distribución de las prácticas y las mercancías (aunque hay otros factores determinantes), pero ¿acaso determinan qué sentidos circulan y cuáles no? Lo dudo. Esas articulaciones son mucho más complejas y difíciles de describir. El hecho de que algunas instituciones (e individuos) deseen ejercer un control sobre la forma en que la gente interpreta los textos o lo que hace con ellos no significa que estas "intenciones" determinen de hecho lo que la gente hace y piensa, esto es, el efecto de las prácticas. ¿Están determinados los efectos reales? Por supuesto, pero de maneras complejas, a través de una multiplicidad de planos y dimensiones, de códigos y estructuras, como resultado de ciertas luchas por articular ciertas prácticas a ciertos efectos. Esta relación entre causas y efectos es, como veremos, una diferencia crucial entre la economía política y los estudios culturales.

Hemos llegado aquí al nudo de la cuestión: para los estudios culturales, la cultura es importante, y no puede ser tratada (descartada) como si fuera la cara transparente y pública —al menos para el crítico— del capitalismo dominador y manipulador. Los estudios culturales ponen el acento en la complejidad y las contradicciones, no sólo dentro de la cultura, sino también en las relaciones entre el pueblo, la cultura y el poder. Ahora bien, estoy seguro de que Garnham respondería al punto que la economía política también piensa que la cultura es importante, pero su artículo muestra que la cultura importa sólo en tanto mercancía y herramienta ideológica de manipulación. Y también muestra que la economía política deja poco espacio para la complejidad y la contradicción, lo cual

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

resulta extraño en una postura marxista. Deseo considerar aquí dos aspectos de la argumentación de Garnham que, me parece, revelan la verdadera diferencia entre la economía política y los estudios culturales.

El primero es lo que se podría describir como una lectura deliberadamente errónea de los orígenes de los estudios culturales británicos. Garnham tiene razón cuando describe el surgimiento de los estudios culturales como parte de un movimiento político de oposición básicamente socialista. Pero Garnham parece equiparar "básicamente socialista" con economía política. Es posible que los estudios culturales se hayan enfrentado (y espero que todavía lo sigan haciendo) al capitalismo, sus estructuras de desigualdad y explotación, pero esto no significa que hayan "comprado" la economía política como modelo de explicación cultural. Por el contrario, hay pruebas de que los fundadores de la disciplina (especialmente Hoggart y Williams) se abstuvieron intencionalmente de cualquier intento de explicar la cultura en términos puramente económicos. Tanto los estudios culturales como la Nueva Izquierda, a la que muchos de los principales representantes del campo estaban afiliados, se distanciaron del marxismo y de sus diversos modelos de cultura, aun cuando operaban dentro del espacio que éste había abierto. Yaunque para Thompson, Williams y Hoggart en la sociedad británica el poder estaba organizado en la dimensión única de las relaciones de clase, esto no era así para otras figuras importantes, como la de Stuart Hall, ni para la Nueva Izquierda en general (que estaba interesada, por ejemplo, en temas relacionados con la raza y el imperialismo). Más aún, el hecho de que hayan sostenido esas ideas no las hace correctas, ni tampoco constitutivas de los estudios culturales. De hecho, ya en 1968 el Centro de Estudios Culturales Contemporáneos (Centre for Contemporary Cultural Studies) investigaba temas como las relaciones de poder y el género, sin suponer que éstas fueran expresiones meramente epifenoménicas de relaciones económicas o de clase más profundas o reales. Por otra parte, no creo que los fundadores de los estudios culturales —al menos como bloque— estuvieran tan seguros de quiénes eran sus amigos y quiénes sus enemigos como Garnham supone. [8] Así, Garnham interpreta erróneamente la naturaleza de los estudios culturales al afirmar que "los estudios culturales no se sostienen, en tanto empresa política significativa, fuera de esta problemática fundacional". En realidad, los estudios culturales se sostienen como empresa política significativa sólo en la medida en que su problemática sea definida contextualmente y, de ese modo, quede abierta al desafío y al cambio. La empresa de los estudios culturales no es estable ni cerrada; por supuesto, a diferencia de Garnham, pienso que la economía política tampoco es estable ni cerrada: es de por sí campo de disputa.

[8] En realidad, sospecho que la mayoría de quienes trabajan en estudios culturales recuerdan los años 60 y 70 como una época en que los estudios culturales prácticamente no tenían amigos. Quizá hoy en día el problema sea que los estudios culturales tienen demasiados "amigos" que están demasiado dispuestos a decirnos lo que deberíamos ser o lo que estamos haciendo mal.

Una vez más, no niego la importancia, para los estudios culturales, de realizar una crítica del capitalismo, ni tampoco niego la opinión prescriptiva de que los estudios culturales deberían ser "básicamente socialistas". Lo que sí niego, no obstante, es que estos compromisos deban estar necesariamente ligados (o lo hayan estado alguna vez) a la economía política, al menos como yo la concibo, o como la define Garnham aquí. Es imposible que las dos líneas de desarrollo que Garnham considera centrales para los estudios culturales contemporáneos —teorías más sofisticadas de la textualidad y la ideología, y la extensión del concepto de dominación y de subordinación, anteriormente referido sólo a la clase, para incluir el género, la raza, etcétera— "invaliden" los vínculos originales con la economía política, puesto que esos vínculos no existían en el modo en que Garnham los describe en su argumentación. Es más, si existieran, no tendría ninguna importancia, puesto que el hecho de que los estudios culturales se hayan iniciado a partir de una postura determinada no puede definir su futuro; esto es sin duda uno de sus puntos fuertes más originales.

Esto me lleva al segundo aspecto que ilustra cómo Garnham desdeña la cultura: esto es, desecha con ligereza temas relacionados con la identidad y la diferencia, excepto los relacionados con la clase, pero al mismo tiempo ignora que la clase también es un concepto que se construye culturalmente. Aquí el concepto de clase confunde en un todo una relación abstracta (definida en el nivel del modo de producción), una relación social y un referente empírico. No sé bien cómo describir la facilidad con la que Garnham pasa de largo décadas de sostenido trabajo intelectual y político, como si su legado sólo fuera el reconocimiento de que lo negro es hermoso, reconocimiento que, dicho sea de paso, ha tenido consecuencias importantes, a pesar del sarcasmo de Garnham. Y después agrega con frivolidad: "lo mismo puede decirse del género". Resulta revelador que Garnham considere que la recomposición laboral haya consistido en el ingreso de la mujer al mercado laboral "a menudo a costa de la mano de obra masculina y blanca". Esto revela lo que la "clase" realmente significa para Garnham: "a expensas de", ya lo creo. [9]

Aunque Garnham afirme lo contrario, su posición me parece francamente reduccionista, como si la clase y la economía (a propósito, Garnham mezcla estas nociones) fueran lo único que realmente importa. [10] Propone una solución universal para el problema de la naturaleza de la determinación entre lo económico y otras relaciones sociales. Esto ignora lo que McRobbie (en prensa) describe como "preguntas teóricas más complejas, como la naturaleza de las relaciones políticas que pueden existir, y de hecho existen, entre identidades sociales emer-

[9] Agradezco a John Clarke por esta observación.

[10] Como señala Stuart Hall (correspondencia personal), esta postura es "pre-althusseriana, pre-gramsciana". Tal perspectiva parece ignorar los diversos intentos dentro de la economía política de los 70 y 80 de salvarse de su propio reduccionismo descarnado.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

gentes [...] Gran parte de la izquierda prefiere, en cambio, apoyarse en el supuesto rol central de la clase, como si ofreciera algún sustento para la política racial y sexual". Garnham se pregunta si "los especialistas en estudios culturales [negarían] que las principales luchas político-ideológicas de la última década en países de capitalismo avanzado se han centrado[...] en asuntos fundamentalmente económicos". Por supuesto, se me ocurren todo tipo de temas relacionados con la raza, el género y la sexualidad (además de los referidos a pueblos indígenas, discapacitados, ecología y medio ambiente), pero éste es otro tema. A continuación, Garnham afirma que los problemas de "política de la identidad" se originan en "la reestructuración del mercado laboral", y luego sostiene que las formas modernas de dominación racial y de género (en su origen, sus formas y sus intereses) están "fundadas" en la dominación económica. Si la raza y el género son relaciones "económicas" a la vez que sociales, me pregunto de qué tipo de relaciones económicas se trata, y cómo haría Garnham para dar cuenta de esto desde un punto de vista teórico. Está claro que estas relaciones no pueden separarse del capitalismo, pero lo que no resulta tan claro es que sean cuestiones "fundamentalmente económicas".

Es evidente que los cambios, tanto en el mercado laboral como en las formas de trabajo, son una de las condiciones de posibilidad (determinantes) de los diferentes problemas de "identidad" contemporáneos. Y la distribución del capital económico es absolutamente central en la creación y el mantenimiento de la desigualdad. Pero, ¿significa esto que la economía y la clase constituyen descripciones adecuadas de todas las estructuras de poder? El hecho de que las formas modernas de las relaciones raciales y de género estén articuladas en forma compleja por y con relaciones capitalistas (entre ellas, pero no exclusivamente, la clase) no significa que sean sólo (o fundamentalmente) económicas. Ningún especialista en estudios culturales niega las realidades económicas del racismo y el sexismo, aunque probablemente piense que estas desigualdades no pueden ser proyectadas por o sobre las relaciones de clase. Más aún, también es posible que piense que esas desigualdades se construyen de diversas maneras, en diferentes dimensiones —y no sólo en la de la distribución del trabajo y el capital—, y que algunas de esas otras maneras son básicamente prácticas culturales. La verdadera cuestión es qué sentido tiene decir que una cosa está basada o fundada en otra cosa: no significa, necesariamente, una descripción de sus orígenes, ya que, como lo admite Garnham, el racismo y el sexismo precedieron al capitalismo; pero tampoco define, necesariamente, una condición suficiente o una explicación. Esto es, el hecho de que la raza y el género estén articulados a la economía (y quizás también a la clase) no dice mucho sobre las formas apropiadas para dar cuenta de las estructuras de dominación organizadas sobre la base de la raza y el género, o para luchar contra ellas.

En consecuencia, aunque estoy de acuerdo con Garnham (y con muchos otros autores claves como Meaghan Morris) en que hay demasiadas obras en el

campo de los estudios culturales que no toman muy en serio la economía, también estoy convencido de que la economía política (o al menos esta versión de ella) no toma demasiado en serio la cultura. Irónicamente, tampoco toma demasiado en serio el capitalismo. Por otra parte, cuando los estudios culturales toman en serio la economía, deben diferenciarse totalmente de los supuestos y los métodos de la economía política, puesto que los estudios culturales no creen que se puedan explicar todas las formas de poder por medio de las relaciones capitalistas o en términos económicos. [11]

A pesar de que Garnham niegue que la economía política sea reduccionista (economicista o clasista) o determinista (construida sobre el modelo de base/superestructura), creo que su ensayo deja bien en claro que al menos su versión de la economía política es demasiado reduccionista y determinista para los estudios culturales. (Pido disculpas si esto se limita a continuar la tradición de la "condescendencia inmensa y perjudicial de los estudios culturales", pero después de todo, no soy yo quien acusa a otro de ser cómplice de la Derecha.) Nadie niega que las relaciones y las prácticas económicas "modelan el terreno en el que se llevan a cabo las prácticas culturales"; incluso pueden modelar la agenda cultural, pero sólo en parte. La pregunta es, ¿qué se sigue de estas afirmaciones? Lo cierto es que, para la economía política, en toda instancia, en todo contexto, casi por arte de magia, lo económico resulta ser lo central, la solución final y real al problema, aquello que todo lo explica y hace que todo sea lo que es. Es por esto que, en mi opinión, Hall sostiene que el reduccionismo y el determinismo son intrínsecos al marxismo (y, por extensión, a la economía política). Todo parece cerrar, con la garantía de las relaciones económicas. El mismo vocabulario de Garnham traiciona esta idea: el hecho es que "a diferentes modos de producción corresponderán diferentes conjuntos de relaciones superestructurales". [12] A continuación, y con cierta ironía, Garnham castiga a Hall por utilizar la Escuela de la Regulación. El problema es que Hall considera a sus integrantes como antireduccionistas que se niegan a suponer una correspondencia necesaria entre los regímenes de acumulación y los modos de regulación (lo cual no corresponde estrictamente a base y superestructura); Garnham, en cambio, parece entender que, en tanto economistas políticos, deben aceptar como necesarias esas correspondencias y, por tanto, deben ser reduccionistas en los términos de Hall. La cuestión no es si la lectura de Hall es correcta o no, sino si es posible una economía política que teorice sobre la articulación y no sobre la estricta determinación o la necesidad.

Y aunque Garnham niega ser funcionalista —niega que las superestructu-

[11] Por ejemplo, en mi propia obra (Grossberg, 1992) he sostenido que, aunque el capitalismo no explica ni el surgimiento ni la eficacia de ciertas formaciones culturales, se da el caso de que, en la actualidad, las formaciones están siendo rearticuladas a y por determinadas contradicciones y luchas del capitalismo contemporáneo (esto es, están siendo desplegadas en servicio de ellas).

[12] Las palabras textuales de Garnham son: "a diferentes modos de producción corresponderán diferentes conjuntos de formas y prácticas superestructurales". [N. de las T.]

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

ras sean creadas "porque el modo de producción las requiera"—, de hecho supone una compatibilidad preexistente entre la base y la superestructura. Más aún, señala que la economía "implica" ciertas modificaciones de las prácticas culturales para ciertos fines. Esto me suena bastante funcionalista. Finalmente, Garnham afirma que no es que la superestructura sea el mero reflejo de la base, sino que ambas están "vinculadas" (tal vez, mediadas) por la categoría del interés material; pero, supuestamente, a su vez esto está determinado por el modo de producción y es funcional para este último. Para los estudios culturales, en cambio, los temas que constituyen su propio objeto (y el de las políticas culturales) cobran importancia precisamente porque no se puede discernir un ajuste específico, una compatibilidad dada de antemano entre la base y la superestructura. ¿Cómo se puede explicar la variabilidad de los capitalismos existentes (y las prácticas que se llevan a cabo en el marco de cada uno)? Es por eso que los estudios culturales sostienen que los intereses son producidos culturalmente y que las luchas políticas implican, en parte, la articulación de ciertos grupos de sujetos (ciertas identidades) con ciertos intereses. No hay intereses originarios y auténticos que puedan definirse por la posición económica en forma inmediata y sin problemas, que sean capaces de vincular la base (¿la economía, o se trata simplemente de la producción para Garnham?) con la superestructura (¿o acaso el consumo se ubica aquí bajo la categoría de cultura?). Pero esto es, justamente, lo que Garnham parece suponer, y lo que necesita para, posteriormente, establecer una diferencia entre tales intereses y el tipo de necesidades e intereses producidos a través de las prácticas culturales.

Es así como regresa la categoría de la falsa conciencia (que, en realidad, nunca se alejó de la economía política). Según Garnham, sin esta noción (y sin la noción de verdad, relacionada con la anterior), los intelectuales carecen de un rol válido. Y, desde luego, los estudios culturales rechazan estas nociones. Como ya he señalado, los estudios culturales no niegan que, a veces, la gente es engañada en su ingenuidad, que llega a creer cosas que no debería creer. La cuestión es saber si lo que plantea Garnham puede servir como teoría adecuada de la ideología y/o de la cultura, si se pueden legitimar las afirmaciones vanguardistas de la economía política de Garnham (conocer "la" verdad) o, incluso, si constituyen una estrategia política eficaz. Si resulta tan fácil manipular a la gente, ¿cómo es que se la puede educar? ¿O acaso el crítico izquierdista se verá obligado, también él, a manipular a la gente? En los estudios culturales, mucho se ha escrito ya en rechazo a las nociones de falsa conciencia. El simple hecho de que Garnham sostenga que una noción como ésta es necesaria para cualquier política es el colmo de la condescendencia, por no decir del etnocentrismo. No pretendo aquí defender el rechazo a la noción de falsa conciencia ni atacarla una vez más (por elitista, por ejemplo). Me interesa, más bien, señalar que, al insistir en la noción de falsa conciencia, Garnham no hace sino reafirmar las lecturas de la economía política que con tanta vehemencia dice desafiar.

Pero, a fin de cuentas, lo que está en juego no es cómo se relacionan los estudios culturales y la economía política, sino más bien los modos en que ciertas cuestiones de la economía —y en particular del capitalismo contemporáneo— se deben articular para elaborar análisis de la política cultural. De alguna manera, los estudios culturales no rechazaron la economía política sino que, simplemente, rechazaron, por inadecuadas, algunas versiones de la economía política. Estas versiones se caracterizan no sólo por su lógica de correspondencias necesarias (reduccionistas y deterministas), sino también por reducir la economía a los contextos tecnológicos e institucionales de la manufactura capitalista (con gestos ocasionales, y no mucho más, hacia el márketing, la distribución y el comercio minorista), por reducir el mercado a un espacio de intercambio mercantilizado y alienado, [13] y por sostener nociones de capitalismo ahistóricas y, en consecuencia, excesivamente simplificadas. Después de todo, afirmar que el capitalismo contemporáneo depende del trabajo asalariado y del intercambio de bienes es, francamente, bastante poco informativo, como lo es observar que la cultura contemporánea está cada vez más mercantilizada. Recurrir a las condiciones de existencia del capitalismo porque ofrecen una explicación adecuada de algo es olvidar que Marx las describió como "lo que cualquier chico sabe". Tal versión de la economía política parece suponer que el capitalismo es una estructura universal que, a pesar de variantes menores (por ejemplo, respecto de lo que es mercantilizado), permanece estable y sin cambios. En realidad, los estudios culturales no objetaron el interés de la economía política por el capitalismo. Rechazaron esta versión de la economía política; rechazaron tanto su descripción de la economía como su visión del lugar de lo económico en los análisis culturales y políticos.

Los estudios culturales contemporáneos están, a mi juicio, volviendo a tratar cuestiones de la economía de modo interesante e importante. Es necesario estimular y desarrollar aún más este tipo de trabajos. Lo que no necesitan los estudios culturales es volver a una relación que en realidad nunca existió (y que, si hubiera existido, no habría sido muy buena). En consecuencia, debo rechazar la invitación a la reconciliación, y destacar que no necesitamos un divorcio porque nunca estuvimos casados. En cambio, desearía que pudiéramos aprender a convivir, si no en el mismo barrio, al menos en la misma región. Puede que no apreciemos lo que le gusta al otro o que no sigamos las mismas rutas, pero podemos compartir un sentido de la geografía del poder y del poder de la geografía. Podemos criticar ciertas versiones de los proyectos del otro. Más en general, podemos criticar los supuestos del otro, incluso podemos criticar las posiciones políticas del otro. Pero cuando comenzamos a acusarnos de abandonar por completo la política, de traicionar a la izquierda (o sea, de hacerle el juego a la derecha),

[13] Angela McRobbie (en prensa) ha descrito el mercado como "el lugar de choque del comercio capitalista con los deseos populares", y como "un sistema popular en expansión".

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

entonces hemos olvidado del todo quiénes son nuestros enemigos y dónde se han de encontrar nuestros aliados, que pueden o no ser nuestros amigos.

BIBLIOGRAFIA

CLARKE, J. (1991) *Old times new enemies.* Nueva York: Routledege.

GROSSBERG, L. (1992) *We gotta get out of this place: Popular conservatism and postmodern culture.* Nueva York: Routledge.

MCROBBIE, A. (en prensa) "Looking back at New Times and its critics". En D. MORLEY y K. H. CHEN (eds.), *Stuart Hall and cultural studies.* Londres: Routledge.

DIEZ AÑOS ESCUCHANDO TODAS LAS VOCES PARA COMUNICARNOS MEJOR

La Crujía
CENTRO DE COMUNICACION EDUCATIVA

Memoria de la comunicación
H. Schmucler

Medios, comunicación, cultura
J. Lull

Cuerpos de papel
O. Traversa

Inventando la empresa del siglo XXI
F. Flores

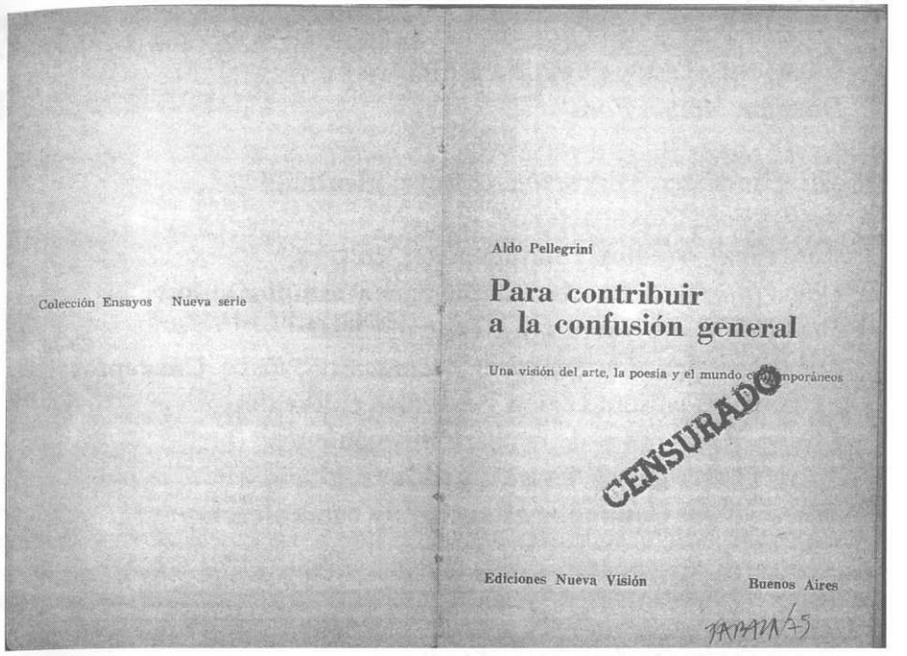
Manual urgente para radialistas apasionados
J. I. López Vigil

Comunicación y educación
J. Huergo

Comunicación, medios y cultura
J. Rivera

Presentando este aviso tiene 20% de descuento

Consultanos lo que necesites a: Tucumán 1999 - 1050 Capital Federal
Por Tel/fax a: 375-0376/0664 - E-mail: lacrujia@wamani.org.ar
De lunes a viernes de 10 a 20 horas



"La confusión censurada". 1975.
Impresión de sello de goma, libro.
23 x 16 cm.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

COMUNICACIÓN, CULTURA Y MEDIOS
Director: Aníbal Ford

Iain Chambers, **Migración, cultura, identidad**
Aníbal Ford, **Navegaciones**
James Lull, **Medios, comunicación, cultura**
David Morley, **Televisión, audiencias y estudios culturales**
Dennis Mumby, **Narrativa y control social**
O'Sullivan, Hartley, Saunders, Montgomery, Fiske, **Conceptos clave en comunicación y estudios culturales**
Lucien Sfez, **Crítica de la comunicación**
Roger Silverstone, **Televisión y vida cotidiana**
Eliseo Verón, **Conducta, estructura y comunicación**

Amorrortu editores

Editorial Biblos
Filosofía / Historia / Ciencias Sociales

COMUNICACIÓN MEDIOS CULTURA

HÉCTOR SCHMUCLER
Memoria de la comunicación

SANTIAGO GÁNDARA, CARLOS MANGONE Y JORGE WARLEY
Vidas imaginarias. Los jóvenes en la tele

NICOLÁS ROSA
Léxico de semiología y lingüística
(en preparación)

BIBLIOTECA DE LAS MUJERES

INÉS HERCOVICH
El enigma sexual de la violación

CRISTINA PIÑA (editora)
Mujeres que escriben sobre mujeres (que escriben)

M.H.B. DI LISCIA Y J. MARISTANY
Género y Estado en Argentina. Mujeres en educación, salud y beneficencia

Pasaje José M. Giuffra 318 / 1064 Buenos Aires / República Argentina
Tels./fax 361-0522/3243

América Latina y el cine
Presentación

SERGIO WOLF-MARIANO MESTMAN

En las décadas del 30, 40 y 50 —que podríamos definir como el período del cine clásico, de despegue industrial, concebido en torno a los géneros y al sistema del "cine de estudios", edificado a imagen y semejanza del modelo de Hollywood—, tanto Argentina como México y Brasil podían exhibir una producción regular, sostenida en estrellas y temas, que permitían la identificación de los espectadores a partir de la identidad local de sus films. Este sistema de producción articulaba el imaginario cinematográfico con el imaginario social de una época: la "fábrica de sueños latinoamericana" producía arquetipos ejemplares, historias distantes de la vida cotidiana de los espectadores y, paradójicamente, construía una identificación que las tendencias cinematográficas posteriores no lograron igualar.

Por supuesto, dicha articulación entre imaginarios no se producía solamente en aquellos países y espectadores que consumían cine local: de allí que este cuaderno ponga en relación dos textos como los de Edgar Barillas y Carlos Monsiváis, acerca de las modalidades de consumo y recepción en Guatemala y México, respectivamente, ubicando en el centro la cuestión de los modos en que las clases populares experimentaron su relación con el cine, en tanto sistema institucional, aunque no escolarizado, de socialización. Los textos de Barillas y Monsiváis —así como otros con similar perspectiva de João Luiz Vieira en Brasil o Abel Posadas en Argentina— son representativos de un modo de pensar ese período del cine de y en América Latina.

En las décadas del 60 y 70, el cine latinoamericano aparece signado y tensionado por dos tendencias más sucesivas que simultáneas, y aun así en más de un caso articuladas. Por un lado, los llamados nuevos cines latinoamericanos, que a fines de los 50 y comienzos de los 60, marcadamente influenciados por los nuevos movimientos y "autores" surgidos desde la posguerra europea, intentan construir a partir del cadáver, del agotamiento del viejo cine de estudios, una corriente "generacional" de renovación en el plano temático y del lenguaje. Por otro lado, el llamado cine político que confluye en el "Movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano" surgido en la segunda mitad de la década del sesenta, amparado en los Festivales "políticos" de Viña del Mar (Chile) y Pésaro (Italia), de circulación clandestina o marginal y que se obtura, en las características salientes de sus primeros años, con los regímenes dictatoriales en el Cono Sur.

En el período que va de 1980 a 1990, las cinematografías hegemónicas —por producción e historia— se constituyeron en reflejo del arduo pasaje del terrorismo de estado a las democracias endebles. El éxito de público y crítica, así como la obtención de premios internacionales y su consecuente exportación —*Camila* y *La historia oficial*, en Argentina; *Pixote* y *La hora de la*

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

estrella en Brasil—, fueron espejismos que se desvanecieron en poco menos de una década. Y los comienzos de los '90 se tradujeron en encierro, falta de políticas nacionales y decrecimiento progresivo de la producción (en apariencia irreversible), hasta llegar a su virtual desaparición y a cinematografías que licuan sus marcas nacionales.

Ante el panorama expuesto, la apuesta de este cuaderno descansa en las miradas sobre dos cinematografías claves como las de Argentina y Brasil, importantes para comprender el cine de América Latina en general. En ambos casos, hay dos zonas cruciales sobre las cuales reflexionar: el presente entendido como correlato o efecto de la historia cinematográfica; la conexión entre el cine y la política. Para ello, Sergio Wolf y Eduardo Escorel piensan, y se encuentran, en sus "lecturas" y conclusiones sobre la actualidad de Argentina y Brasil, respectivamente, desandando las conexiones entre historia, imaginario, política, nación e identidad . Y aunque esos textos sean de modo preponderante miradas políticas sobre el cine, se complementan con dos artículos de Carlos Vallina-Fernando Peña y Silvia Oroz, acerca de la perspectiva sobre los años '60, los movimientos guerrilleros y su vínculo con el cine, el documental y la ficción como modos de representación de esas cuestiones, nuevamente, en Argentina y Brasil. Estas notas plantean abordajes posibles que abren la discusión sobre una etapa tan inquietante y transicional como la que atraviesan sendas cinematografías.

En procura de circunscribir la problemática de la identidad como el eje sobre el cual se vertebran los otros "temas" del cuaderno, se incluyen un artículo de Diana Fernández Irusta sobre el film *Lone Star*, de John Sayles, así como una entrevista de Dennis West y Joan M. West a este director, donde se enfoca el nudo del cine de América Latina desde una perspectiva inversa: el cine norteamericano concebido desde los márgenes que traza hipótesis sobre la identidad y la cultura de los latinos en territorio fronterizo. Parece lógico que la frontera se defina desde los distintos límites.

El Cine Argentino en los '90

SERGIO WOLF

AMNESIA Y EXPORTACION

Desde hace ya medio siglo, el cine argentino —el que importa, temática o formalmente, o ambos a la vez— parece destinado a oscilar entre extremos emocionales. Así, del parricidio vengativo de los años '50 y el consecuente despertar gozoso de la llamada "Generación del '60", el cine argentino pasó a las concesiones artísticas que esos mismos autores —Leopoldo Torre Nilsson y Manuel Antín haciendo miserables films históricos, por tomar apenas dos casos— ofrendaron al mercado con autocomplacencia justificadora hacia fines de los '60. Siguiendo esta línea, del jubiloso renacimiento de los inicios de la década del '70 —digamos: el arco que contempla a *Nazareno Cruz y el lobo* y *Juan Moreira*, pero también a *La tregua* y *La patagonia rebelde*—, pasó al silencio mortuorio, a ese responso de introversión —que para seguir con la terminología, fue un filicidio, con el exterminio, literal o simbólico, de una generación que comenzaba— de los años de la última dictadura militar. Y finalmente, la cinematografía nacional, luego de la vigorosa denuncia "contenidista" mediante la recuperada democracia del despuntar de los '80 cuyo epítome fue *La historia oficial*, pasó a la casi absoluta desaparición con que se abren los años '90, al punto que en 1991 y 1992 los films argentinos descendieron hasta ocupar en dichos años los ínfimos 6 y 4 %, respectivamente, del total de películas estrenadas. [1]

Esos extremos emocionales que puntúan el devenir de estos últimos cincuenta años, precisamente por ser extremos, definen una ausencia de "centro". Y en una cinematografía nacional —y la de Argentina, si no lo es, al menos alguna vez lo fue—, el "centro" es la identidad. [2]

Hace varias décadas que el cine argentino ha olvidado o perdido, su identidad. Por identidad se entienden los rasgos culturales, históricos, míticos y constitutivos de un país: desde sus modos de hablar hasta sus tradiciones y leyendas, desde sus músicas hasta sus tipos físicos, desde sus geografías hasta sus modos de mirar el mundo, desde su literatura hasta sus imaginarios, desde sus espacios característicos hasta sus ideologías políticas.

Cuando se dice identidad, en términos de cine, de lo que se habla es de identificación. Es

---

[1] Datos extraídos del "DEISICA — Informe sobre los aspectos económico-culturales de la industria cinematográfica", preparado y publicado por el Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina, a comienzos de 1997.

2. El concepto de "cine nacional" vinculado con la identidad, fue motivo de un excelente trabajo de Andrew Higshon, "The Concept of National Cinema", publicado en la revista *Screen*, el 30 de abril de 1989 (pp. 36-46). El concepto, en sus inicios, empezó a utilizarse a partir de la irrupción del llamado Neorrealismo Italiano de comienzos de los años '40, con films como *Roma, ciudad abierta* y *Paisá*, ambas de Roberto Rossellini, *Los niños nos miran* y *Ladrón de bicicletas*, ambas de Vittorio De Sica, y de *Obsesión* y *La tierra tiembla*, ambas de Luchino Visconti. Después, el uso se expandió por el mundo y continuó durante tres décadas, en ocasiones mezclado en las "nuevas olas" que desde la Nouvelle Vague, al Cinema Novo brasileño, al Nuevo Cine Polaco o Checo, mixturándose el problema de la nacionalidad con el de las vanguardias cinematográficas que recuperaron un lugar de preponderancia precisamente a partir de los '60.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

decir: de cuánto y cómo se reconocen en los films los distintos públicos de un país. En ese sentido, la recuperación del público argentino para los films locales debe sortear, primero, la pregunta tácita y en ocasiones explícita de ¿a quién, de qué y cómo "hablan" los films argentinos de esta última década?

ESPECTADORES

Respecto de la interrogación ¿a quién le hablan los films argentinos?, puede hacerse un cierto recorrido que comienza en los años '60 y que define que el llamado "Nuevo Cine Argentino" nunca logró construir un público propio, inversamente a lo que hicieron otros movimientos cinematográficos como la "Nouvelle Vague" en Francia o una década más tarde el "Nuevo Cine Alemán". Esos movimientos europeos, entre otros, tuvieron dos grandes aciertos: construyeron —sin relegar el concepto de film de autor— un espectador nuevo que no los abandonaría en los tres decenios posteriores y , por otra parte, se erigieron en movimiento desde la relectura de las propias tradiciones cinematográficas. En estos dos aspectos es en los que esa oscilación entre extremos emocionales del cine argentino, lo sumerge en el fracaso.

En primer lugar, porque ninguno de los renacimientos —ni el de los '60, ni el de los '70 y menos todavía el de los '80— logró seducir y conservar a ese espectador que terminó por ser perpetuamente cautivo, quizás por los despropósitos conceptuales de los cineastas. Así, se puede verificar, por ejemplo, en las obras de Fernando Solanas y Eliseo Subiela. Habiendo tenido ambos importantes sucesos comerciales, el primero con *El exilio de Gardel* (1986) y *Sur* (1988) y el segundo con *Hombre mirando al Sudeste* (1987) y *El lado oscuro* del corazón (1993), terminaron siendo objeto de desinterés por parte de los espectadores en *El viaje* (Solanas, 1992) y *Pequeños milagros* (Subiela, 1997). Estos fracasos tienen dos interpretaciones: o bien el público no sigue el movimiento cinematográfico pensando en los directores de las películas —y con razón más que justificada—, o bien dejaron de reconocerse los espectadores en las obras de esos directores.

También es cierto que los directores-productores argentinos siempre piensan en cómo acceder a la totalidad de los espectadores y no a un segmento de ellos, como hicieron y hacen tantos autores de films en todo el mundo, desde Marguerite Duras hasta Nanni Moretti. Esa falta de segmentación, esa ambición voraz por las recaudaciones es la que, en el cine argentino actual, termina hibridizando las historias, los elencos, las geografías donde se filma, el modo de hablar de los personajes. Así las cosas, los efectos que las "ideas de comercialización" y coproducción producen en las películas nacidas en nuestro país, son decididamente tóxicos.

A veces, llega a modificar el corazón mismo de un proyecto, como en el caso de *Hasta la victoria siempre*, de Juan Carlos Desanzo, estrenado en 1997. A diferencia de lo ocurrido con *Eva Perón* (Desanzo, 1996), esta vez la colaboración del realizador con su guionista José Pablo Feinmann no culminó en el film concretado por ambos. Las presiones de Cuba respecto de la figura del Che redundaron en un trueque de guionistas y en ese trueque se evaporó el deseo original del director por hacer una película con ese y no otro personaje. Pareciera que lo que prevalece es el hecho de "hacer lo que haga falta" para que se materialice el film, se trate de cambios y reacomodamientos en personajes o situaciones, para lograr la comercialización de la película.

Otras veces lo que hace es eliminar del film toda marca local, limitándose a girar en torno de la fórmula de un extranjero que llega, como en la disparatada *Las cosas del querer II* (Chávarri, 1994), en *La nave de los locos* (Wulicher, 1994) y hasta en *Tango feroz* (Piñeyro, 1993), con el personaje que encarnaba Imanol Arias y cuya inclusión es esencialmente objetable. Pero también, aunque con mejores resultados, en *Un lugar en el mundo* (Aristarain, 1992), en tanto Adolfo Aristarain lograba pensar la "fórmula" aplicándola al eje importante de lo que significa quedarse o irse del país, más allá de esa vocación afirmativa que está en el film y en un gran número de films argentinos de las tres últimas décadas.

Y finalmente, la fórmula invertida de la anterior: la de un argentino que va, que es la que emplea, nuevamente, Aristarain, tanto en *La ley de la frontera* como en *Martín (Hache)*, realizadas en 1992 y 1996, respectivamente, y volviendo sobre el tema de *Un lugar en el mundo*, aunque dándole vuelta, en una cada vez más evidente conexión con los acontecimientos políticos ocurridos en el país en estos últimos años.

De todos modos, y más allá del "caso Aristarain", la hibridización de elencos, personajes, historias, geografías y estéticas deviene el camino que el cine argentino empieza a transitar cada vez más peligrosamente. La historia del cine argentino, en ese sentido, puede ofrecer una clave de lectura que debe entenderse como advertencia. A mediados de los '40 y los '50, con restricciones temáticas en las películas —y no solamente *en las películas*, pero sería extenso para explayarlo en estas páginas—, el cine nacional comenzó una profusa y procelosa sucesión de adaptaciones de obras literarias y teatrales foráneas, con resultados y consecuencias nefastas. Podría conjeturarse, y no sería descabellado, que allí estén los gérmenes de la actualidad...

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

ESPECTADORES DE EXPORTACION Y ESPECTADORES LOCALES

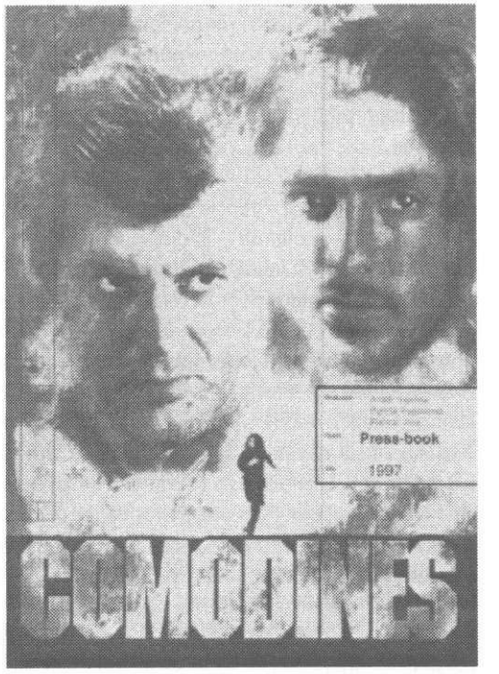
Es un lugar común en la cinematografía argentina, que el espectador no quiere ver cine argentino y que prefiere, por el mismo valor de la entrada, ver cine extranjero. Un análisis cuidadoso debería hacer la excepción ante ciertos films locales, para no hacer de la reflexión una tautología, para que no parezca una afirmación excesivamente justificada. Sobre todo si pensamos en el inmortal que confiesa sus penas a una cigüeña en *La revelación* (David, 1995), o si pensamos en la explicitación escolar y bienpensante de empezar con una rayuela un film sobre, y titulado, escuetamente *Cortázar* (Bauer, 1994), o si pensamos en el desgano y la falta de reflexión sobre el trágico devenir del tango en *Al corazón* (Sábato, 1995), o si pensamos en el policial que quizá transcurra en Kamtchaka ya que no en Buenos Aires y llamado *Sin opción* (Lescovich, 1994), o si pensamos en films para quienes nada ha ocurrido en el cine de los últimos treinta años tal el caso de esa colección de fotos con *voz-off* que fue *Hundan el Belgrano* (Urioste, 1995). O si imaginamos un cálculo aproximado de las innúmeras alegorías, desde los subrayados de los vehículos girando en falso "como la historia de la Argentina" en *Una sombra ya pronto serás* (Olivera, 1994) hasta las falsas metáforas reduccionistas de "los animales puros simbolizando la libertad" de *Caballos salvajes* (Piñeyro, 1995), desde el museo de cera revivido para la ocasión en *Con el alma* (Vallejo, 1994) hasta el fantástico reducido a lo angélico en *Matar al abuelito* (D'Angiolillo, 1993).

Si dejamos de lado el desdén justificado en el miserabilismo de ciertas propuestas, podemos volver sobre la cuestión reformulando esa hipótesis sobre el o los públicos que consume o consumen cine argentino, y llegando a pensar que la interrogación, por lo menos, motiva ciertas consideraciones sobre el estado actual de nuestra cinematografía en lo que refiere a la identidad, y su correlato: la identificación.

A mediados de 1997, se produjo un hecho que es revelador de la transición hacia la que está encaminado el cine argentino: el estreno de *Comodines*, la opera prima de Jorge Nisco y Adrián Suar. Esa película que glorificaba a las fuerzas policiales tuvo una campaña publicitaria sin precedentes en la televisión de nuestro país, apoyada en que el factotum del proyecto es un hombre del canal y en que el canal es miembro del grupo Artear-Clarín, que financió junto a otras empresas una película de costo aparentemente elevado para los niveles habituales de la Argentina.

Obviando el hecho de que el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) entregó un crédito a este y a otros films producidos por canales de televisión —inédito en el campo de las cinematografías sostenidas por el Estado—, con otros casos como *Dibu* (Stoessel-Olivieri, 1997) y *La furia* (Stagnaro, 1997), prohijados por Telefé, o *El día que Maradona conoció a Gardel* (Pagliere, 1995), prohijado por América, el "caso Comodines" ofrece aristas decisivas para pensar la actualidad del cine argentino.

La primera consideración, que no deja de sorprender, es que la campaña promocional ponía en evidencia una competencia desleal, conocida en términos económicos como dúmping. Dúmping que, en el caso aquí analizado, se sostiene en el hecho de que jamás la película de Nisco y Suar pudo haber costado dos millones quinientos mil dólares si le hubieran cobrado el tiempo de la televisión a los valores corrientes. Dicho de otro modo: ¿hubiera obtenido esa



masa de segundos televisivos en los mejores horarios a ese precio otro film que no tuviera al propio canal como productor? La pregunta retórica, obviamente, se responde sola.

La segunda consideración, radica en que el film, además de las salas de cabecera que ocupó por varias y exitosas semanas, se exhibió —al igual que los otros films muy taquilleros producidos por los canales de televisión, donde también se registró el mencionado dúmping— en el complejo Tita Merello, que el INCAA arrienda hace aproximadamente dos años para exhibir películas argentinas. En declaraciones radiales, el director del Instituto, Julio Mahárbiz, respondió que si tenía películas nacionales exitosas no había ninguna razón para que nos las exhibiera en sus salas. Lo que no aclaró Mahárbiz es que esta antigua reivindicación del cine argentino —desde la administración de Manuel Antín se está bregando por una sala que ofrezca films nacionales— tiene sentido en la medida en que apoye a aquellos films que carecen de otros medios económicos para acceder a las grandes salas, y no para abrirle las puertas, también, a los que tienen todos los medios a su disposición.

La tercera consideración, ya vinculada a la estética del film, consiste en que con apenas un doblaje quedaría convertida, automáticamente, en un telefilm de la cadena norteamericana HBO Olé. La hibridización y la "limpieza" de marcas locales es tal, que un simple proceso sonoro la transformaría en una película de cualquier origen. Los responsables piensan que ese es un mérito, en la medida en que seducen a esos espectadores "que no ven cine argentino porque prefieren el extranjero". El alerta parece una obviedad, pero precisamente por eso es cierto: de imitar a los norteamericanos —en tanto, por "extranjeros" se emplea un eufemismo que indica "norteamericanos"—, de querer competir en esa carrera, los "extranjeros" siempre saldrán victoriosos porque lo saben hacer mejor.

La cuarta y última consideración, es contextual pero se traduce en una metáfora perfecta del estado del cine argentino. Al estrenarse Comodines en una desbordante cantidad de salas de cabecera y mantenerse en cartel durante muchas semanas, impidió que hubiera salas para que se estrenara *Buenos Aires viceversa*, la película que realizó Alejandro Agresti en 1996, postergándose su salida pública varios meses hasta lograrlo varios meses más tarde y por lo tanto en una época con menor afluencia de espectadores de cine. Esta "eventualidad" es una metáfora por varios motivos que enlazan y oponen a sendas películas. El primero, es que en *Comodines* había

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

un director joven (Nisco) sin nombre en el cine argentino, en tanto en *Buenos Aires...* había un director joven (Agresti) con un nombre importante en el plano internacional ganado a través de diez películas y un número destacable de premios en festivales. El segundo, es que *Comodines* intenta borrar toda filiación con el cine y la cultura argentina, así como las referencias geográficas —de haber podido, probablemente hubieran filmado íntegramente en estudios, [3] como suele hacer la televisión—, mientras, *Buenos Aires...* extrema sus referencias culturales —el tango, el rock, la coexistencia edilicia disímil de la ciudad, los estereotipos arltianos y su poética del rebusque—, políticas —la dictadura y sus efectos— y geográficas —una Buenos Aires que pocas veces fue mostrada en toda su contradicción por un film nacional—.

Los dos últimos puntos, están vinculados con la mayor o menor repercusión comercial de estas películas. Uno, el tercero, marca la asimétrica cifra de espectadores que cada uno de los films pudo obtener, en la medida en que *Comodines* superó largamente el millón de entradas y *Buenos Aires...* apenas si conseguirá superar los cien mil espectadores en todo el país. Y el otro, cuarto y último motivo, que se desprende del anterior, consiste en pensar ambos films en relación con la identidad del cine argentino: ¿logra una identificación mayor con los espectadores argentinos Comodines a juzgar por el suceso comercial que provocó en comparación con *Buenos Aires...*, que tuvo una performance módica? Es evidente que Comodines ha conseguido espectadores "que no ven cine argentino" y que solo lo verán si se produce la combinación de elementos que diagramó el proyecto logístico de Suar.

De la metáfora *Comodines-Buenos Aires viceversa*, de sus lecturas e implicancias, dependerá el devenir del cine argentino, un cine que pierde rápida y sostenidamente su documento nacional de identidad.

[3] En su ensayo "La muerte del cine argentino", incluido en su excelente y reveladora compilación de escritos titulada *Cine y Política. Ensayos sobre cine argentino* (Universidad Nacional del Litoral, Centro de Publicaciones, Santa Fe, 1997), su autor Raúl Beceyro reflexionaba sobre el significado de volver a filmar un film íntegramente en estudios a partir de la película *Yo, la peor de todas* (Bemberg, 1990). A ese ejemplo que utiliza Beceyro con acierto, sin embargo, podría oponerse el de *Un muro de silencio* (Stantic, 1993), realizada por la que fuera la productora de Bemberg y proponiéndose en las antípodas de aquella película sobre Sor Juana Inés de la Cruz. Quizás por oponerse a los postulados cinematográficos que empezaban a imponerse en la mayoría de las producciones nacionales, el film de Stantic se constituyó en uno de los más estrepitosos fracasos comerciales de los últimos años.

Territorio documental

CARLOS VALLINA-FERNANDO MARTIN PEÑA

El cine documental admite una antigua polémica referente a su naturaleza y funciones, al carácter de sus discursos y de sus recursos, al sitio que ocuparía en el Parnaso cinematográfico. La importancia de algunos maestros y obras no ha disminuido su provincialización ni la ignorancia por parte de los grandes públicos. Se podría argumentar que hasta no hace mucho, esta manifestación de la comunicación audiovisual no contaba con una presencia sistemática en espacios y medios, lo que inhibía su relación con la gente. Sin embargo, hoy es posible asistir a las proyecciones de sistemas enteros de programas, canales y ciclos dedicados a los históricos y más significativos, y sin embargo esto no alcanza para atraer la atención sobre aquellos films que llamamos documentales. La sociedad no hace marchas para que se exhiban. En cambio, sí sale a las calles para ejercer el derecho a la televisación de algún juicio público.

A pesar de esas tendencias hubo en estos años una proliferación de encuentros regionales destinados a observar, discutir, premiar y divulgar imágenes fundamentalmente sociales, políticas, lúdicas y experimentales que las generaciones más jóvenes encararon al calor de las nuevas tecnologías y del deseo de construir alternativas o sencillamente ingresar a los medios con algunas de estas renovaciones. Se ha podido observar también resistencias a las soluciones electrónicas, una tendencia a fetichizar los soportes químicos suponiendo que filmar en video no establece el aura necesaria para garantizar las cualidades de lo fílmico. Y viceversa, se han subestimado las posibilidades inherentes a aquellos soportes que cuentan con financiación, prestigio y tradición en nombre de una ruptura casi dadaísta. Las determinantes del mercado, que son insoslayables a la hora de definir los rumbos realizativos, no son sin embargo el componente central de los desconciertos, que en nuestro país, a pesar de todo, siguen siendo culturales. Si entendemos como documental la capacidad de una sociedad dada de generar imaginarios que se relacionen vivamente con sus realidades presentes en el seno de las memorias más activas.

En este sentido, el documental posee en nuestro territorio comunicacional y artístico en particular una vitalidad obsesiva, que garantiza un plus de gestión a los realizadores que logran concretar productos iluminadores de zonas desconocidas o francamente ignoradas de nuestras realidades. El carácter de permanente ocultamiento que los sectores hegemónicos proponen en lo que podríamos llamar, casi militarmente, maniobras distractivas desde los medios, desde el estado y desde las confrontaciones de los poderes de cualquier tipo, no hacen más que estimular el acercamiento al medio expresivo, a esta forma que sin duda arranca con el mismo nacimiento del cine. Y decimos cine en el sentido que Bresson asigna a las formas de representación que no conllevan necesariamente una escrituralidad narrativa, una voluntad manifiesta por elaborar un significante autónomo, es decir, independiente de toda otra forma de representación,

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

que implique tradiciones reproductivas de lo real en el plano testimonial o decididamente simbólico. Es ahí donde interviene la urgencia por encontrar la piedra fundacional de lo documental, para que ejerza su potencial y sirva a los fines que de todas formas carga como problema.

En el documental muchas veces se confunde la razón ética con la búsqueda estética: el supuesto aura de la verdad que impone pensar en la raíz documentaria hace pensar en transferencias en las que estarían excluidos lo imaginario, lo sensorial, lo onírico, todo aquello que hace a lo humano. Esa asociación, en principio, es sospechable, porque las condiciones de la denominada ficción no sólo lo permite sino que hasta lo exige, mientras que al documental habría que eximirlo. Sin embargo, el maestro Grierson decía que un buen documental se constituía como tal en tanto exhibiera tres ejes verificables: en primer término, que diera cuenta del tema a través de una transparencia del sujeto abordado en el seno de la entrevista o reportaje; segundo, que el proceso de armado culminara a través de la previsión y realización de una sólida estructura de contención, y tercero, que portara un nivel o grado poético a la altura de lo anterior.

La calidad poética es indefinible, hace a la especificidad más que a la contribución del registro y la organización espacio-temporal, pero en la sumatoria revela el grado de sensibilidad, conocimiento, voluntad y pasión del responsable, individual o colectivo. Por eso vale la pena revisar en el cine argentino, no sólo aquel que se reconoce aparencialmente documental sino también en todas las producciones que rinden cuenta de la construcción de lo real, para verificar si lo planteado por el funcionario, realizador y teórico inglés (que ya fuera llevado a su cumbre por Flaherty) existe en otras zonas documentales que conviven naturalmente con géneros, subgéneros y medios audiovisuales. Si esto sucede, podríamos afirmar con Raúl Beceyro [1] que el documental no es un género. Hay en él elementos distinguibles, como los actores sociales no ficcionales, que son insustituibles, propios de la referencia que la realidad propone. Pero, a esta altura de los acontecimientos fílmicos, no hace falta desarrollar que movimientos enteros se han ocupado de desactivar el prestigio de personajes encarnados sólo por actores profesionales para reemplazarlos por íconos, rostros, cuerpos, máscaras e inclusive actores desconocidos, anónimos y hasta familiares y amigos para parecerse a las fuentes de la objetividad social.

Todo Rossellini es la angelicalidad de una presentación, antes que una representación. El cine francés de entreguerras anticipó lo real maravilloso, desde Buñuel hasta Carné, y si se quiere el cine expresionista alemán es un desesperado intento por hacer real en la estética las luces y las sombras del perturbado mundo germánico luego de la horrible contienda, que no hacía más que anticipar lo que vendría. Se puede ver la saga del *Dr. Mabuse* (1922-33) como un documental sobre el horror nazi, o implicar a *M, el vampiro negro* (1931) como un primer informe sobre los asesinos seriales. No es menos Griffith en su itinerario por la historia nacional y universal, o Eisenstein conminado por sus convicciones y su época a realizar crónicas de las huelgas, las revoluciones, las tareas rurales, los planes estatales. El cine nace con "una tara realista", dijo Kracauer, y Godard juega con esa idea en *La chinoise* (1967), cuando le hace

[1] *Film*, nº 4, Buenos Aires, 1993; página 24.

exponer a uno de sus jóvenes maoístas la reinterpretación sobre Lumière y Méliès, asignándole al primero la ficcionalidad de sus argumentos y al segundo la anticipación de los documentales contemporáneos en trabajos como *Viaje a la luna* (1902).

Otros rastros reconocibles de un documental serían los de la planificación de la cámara y la consiguiente configuración del montaje. Se supone que una cámara que no altere el orden o desorden de la realidad no puede disponer de un sitio de privilegio, ni tampoco de un tiempo de instalación, ni de un encuadre que permita reunir los elementos puestos en juego, ni mucho menos de disponer la coreografía de los actantes y ambientes a criterio de los poseedores del registro. Se sentirá en consecuencia esa disponibilidad provisoria, esa ausencia de poder, la angustia relativa de quien asiste a los fenómenos y acontecimientos sin gobernarlos. A pesar de todo, se podrá probar esa maravillosa frase de Welles: "El director es un capitán de tormentas". Pero tormenta al fin, y no una salida al campo de picnic: una exploración de la arbitrariedad de los hechos, de las inclemencias de los contextos a los que el documentalista no ha sido invitado. Esa ausencia de privilegio, esa inoportunidad, ese lugar impreciso es el momento más rico de la función, su principal mérito, la belleza de su estética.

Lógicamente, la secuencia culmina con un material de origen subterráneo, de exquisito desorden, al cual el documentalista deberá prestar una magna y minuciosa atención, sin prisa, invirtiendo el orden preconceptual del guión de ficción y comenzando allí donde el otro terminó, volviendo —como en un film de Tarantino— a comprender lo súbitamente abandonado. El montaje, construcción del significante específico del cine documental, se verá como una discontinuidad dado el orden imprevisto de las tomas realizadas, nunca suficientes.

Encuadre ocasional y montaje azaroso, planos equívocos y continuidad fragmentada, deseo de verdad, ilusión de realidad, fundamento de una ética y al final un lenguaje. Un lenguaje de lenguajes.

¿Pero es que acaso hemos descubierto algo distinto, en su esencia, a la ficción? Citemos a Juan José Saer: "La ficción, desde sus orígenes, ha sabido emanciparse de esas cadenas. Pero que nadie se confunda: no se escriben ficciones para eludir, por inmadurez o irresponsabilidad, los rigores que exige el tratamiento de la "verdad", sino justamente para poner en evidencia el carácter complejo de la situación, carácter complejo del que el tratamiento limitado a lo verificable implica una reducción abusiva y un empobrecimiento. Al dar un salto hacia lo inverificable, la ficción multiplica al infinito las posibilidades del tratamiento. No vuelve la espalda a una supuesta realidad objetiva: muy por el contrario, se sumerge en su turbulencia, desdeñando la actitud ingenua que consiste en pretender saber de antemano cómo esa realidad está hecha". [2]

Esto nos permite proponer pensar el argumental como lo documental que dialectiza las relaciones funcionales de las narratividades, dando origen a otras lecturas, a nuevos criterios para la formulación de los proyectos objetivistas, que no pueden sólo enraizarse en las apariencias, sino que además deben vincularse con las relaciones invisibles de las escenas y los protagonistas enfocados, con sus subjetividades, con sus sueños y deseos, con su memoria, que admite relatos reales, imágenes y cuerpos testimoniales, silencios connotativos, presencias mudas, rin-

[2] *El concepto de la ficción*, 1997, págs. 11-12.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

cones inusuales, luces cambiantes, la vida —en definitiva— que argumenta con la fuerza de sus demostraciones, como le sucedía a la percepción madura de Auggie, el quiosquero filósofo de *Cigarros*. Cada fotografía, tomada desde el universo de su esquina, captaba la simple vorágine del espectáculo de lo mínimo y lo máximo. Allí donde habita uno, está lo otro.

Es desde este lugar que nos proponemos resistir las clasificaciones esquemáticas de documental y argumental. El concepto de cinematografía debe admitir hoy multiculturalidades impensadas hasta el momento, desacralizaciones que favorecen legislaciones obsoletas y distribuciones de recursos paternalistas y desprovistas de vitalidad. En la materia de todos los films se encuentra una porosidad documental. Hemos aprendido a sentir, recordar y pensar con ellos, hasta las más extrañas e inverosímiles aventuras se han vuelto documentos de nuestra percepción.

Evita es un documental que inspira y soporta cualquier relato; la historia de nuestro pueblo, de nuestra nación, desde el *Facundo* hasta el *Martín Fierro* son armas y herramientas de lo identitario; *La hora de los hornos* es un fresco polisémico e interlingüístico.

Un recorrido por los films argentinos desde el '83 hasta aquí podía seguir la línea de *La república perdida* hasta *Sur*, pero se entrevera con *El exilio de Gardel*: un *collage* de imágenes periodísticas sostenido por una enunciación interpretativa sirvió a la sociedad como una especie de manifiesto de la transición democrática y del retorno o el desgarramiento de muchos para mezclar un tumulto de danzas, poesías, sexos, melancolías y farsas o tragedias nunca vistos en el demasiado formal cine argentino. Por otro lado, el concepto de "tanguedia", que mi computadora se niega a aceptar, fue propuesto por un Solanas desbordado pero que intentaba remendar lo descosido y acercarlo a aquel Discépolo sociológico o al Manzi metafórico: "Con cuerdas de cien guitarras se trenzó el remordimiento". ¿Dónde está lo documental en tanto gratificación de una sociedad por ver y oír mejor descriptas sus referencias epocales, existenciales y morales, sino en el conjunto de la producción cultural argentina que no ha tenido temor a circular por diversos registros, urgidos sólo por la sed de vivir en la pantalla la verdad de su multiforme realidad?.

La historia oficial no es un film de ficción ni un documental, sino apenas un docudrama escolar al servicio de un estrecho deber funcional; una construcción previsible, una orden de escribanía. En cambio hay en *Gatica* algunos momentos documentales e informativos que alcanzan la categoría de lo entrañable, como lo fue *Crónica de un niño solo* en su oportunidad. Las imágenes de Favio son poderosamente documentales, de una ontología cuyo imperativo era el mismo de Joris Ivens ante la guerra de España o ante la caída de Salvador Allende. Todo el cine de Raymundo Gleyzer es una apuesta a la gnoseología, ante los indígenas o ante los burócratas sindicales. La forma adoptaba la trituración que el sentido de la claridad comunicante le exigía.

Hoy la potencia revulsiva de *Buenos Aires viceversa* de Alejandro Agresti coloca una tesis en la inversión teórica de los fragmentos unívocos de realidad que arma; esas historias circulares que sugieren y liberan necesidades en el imaginario social, que no se construyen con la previsión del ingenio guionístico sino con la vigorosa demanda artística de refrescar el reseco cuerpo condicionado del cine llamado argentino. La disconformidad formal, la renovación en la utilización de las ópticas, los encuadres, las actuaciones, las ambientaciones, son documentarias desde

la actitud, imbricadas en un relato sentido y asumido desde la visceralidad ética de una estética sin concesiones.

Cazadores de utopías, Cortázar, De Nevares, Hundan al Belgrano y las decenas de comunicaciones videográficas que construyen la dignidad del espacio, permiten este vínculo más exhaustivo, más pletórico de continuidad, pero incitan a ampliar los límites epistemológicos de la zona, porque en definitiva todo film es una escultura del tiempo, del tiempo de la gente, que como tal es inclasificable en cualquier género, salvo lo humano.

El film de Agresti es su segunda contribución hecha pública, si contamos *El amor es una mujer gorda*. En ambas se verifica su afirmación: "Yo filmo lo que veo".

Si algo define a un documental es eso. Nada más que eso, sólo eso. Y la libertad que tal riesgo admite.

UNA HISTORIA BREVE O LOS NIÑOS NOS MIRAN

El libro *La voluntad*, de Anguita y Caparrós, funciona por acumulación. Su apuesta no tiene una eficacia directa sino —digamos— sedimentaria, lograda a través del respeto por la completa riqueza testimonial y de la confianza en que sólo la variada multiplicación de experiencias igualmente respetadas comenzará a definir algo que pueda sentirse verdadero. Anguita y Caparrós tienen 44 y 40 años, según la solapa del libro. A esa generación también pertenece el cineasta Carlos Echeverría, que en 1983 indagó en su film *Cuarentena* la Argentina inmediatamente previa a las elecciones formulando una serie de preguntas que aparecieron parcialmente respondidas cinco años después en su *Juan; como si nada hubiera sucedido*, film paradigmático que no fue superado en la década siguiente. Echeverría también opera por acumulación, sumando elementos sutilmente complementarios y reconociendo el carácter infinito del total, en lugar de ordenarlos en una sucesión tranquilizadora y reduccionista. El cine de Raymundo Gleyzer también funcionaba así: *Los traidores* es una suma de secuencias expositivas, de contenido rigurosamente documental, cuyo ordenamiento aparece subordinado a la mejor exposición del tema y no a una única certeza cronológica. En todos los casos, el motivo no es otro que "*poner en evidencia el carácter complejo de la situación*", como decía Saer.

En *El ausente* Rafael Filipelli (que bordea los 60 años) parece haber intentado una estrategia narrativa de ese tipo. Enredado en el tema, en sus propias intenciones, en cierta tendencia a la solemnidad y en diversas dificultades productivas, sólo logró testimoniar una sensación de patética impotencia. Quizá no sea poco, pero lo parece porque además hay una contradictoria pedantería en esa impotencia. En cambio, Lita Stantic en *Un muro de silencio* prefirió una apariencia de linealidad para operar en verdad con todo el potencial de la metáfora. Logró nada menos que la transferencia de una experiencia vital con todas sus densidades, dolores y secuelas. Lita siente sus contradicciones y deseos, mientras Filipelli piensa cómo balbucearlos.

El problema es lo que sucede tres décadas más abajo, donde todavía la complejidad del tema no aparece honrada por ninguna manifestación audiovisual. O casi. Por un lado se advierte un desacartonamiento que en general se supone saludable, aunque en ocasiones el contexto lo vuelve perturbador. Es difícil contener la inquietud cuando Cazés Camarero relata la fuga de

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Trelew como si se hubiera tratado de una comedia de Mack Sennett (*El combatiente*, Adrián Diez-1994) o cuando Andrés Di Tella afirma ofendido que la investigación para su trabajo sobre Montoneros le insumió "meses". Es inevitable pensar en los demasiados muertos que simplemente ensombrecen la comedia, en el primer caso, y que si en lugar de "meses" Di Tella hubiera invertido "años" la frivolidad de sus aproximaciones al tema estaría atenuada. Cerca de estos ejemplos circulan varios trabajos de ficción (como el corto *Líneas de teléfonos*, de Marcelo Brigante y Fredy Torres-1996) que reproducen con mayor o menor eficacia los lugares comunes instalados por sus mayores sin intentar resolver los problemas básicos que plantea la simple elección de un punto de vista.

No siempre es así. En el último año hubo cierta tendencia a resolver esos problemas básicos haciendo visible en la representación un compromiso emotivo visceral. Dos trabajos, en particular, justifican dejar la elaboración de otras densidades para después: *Gardey*, de Miguel Cohan, y en particular *Aluap*, de Hernán Belon y Tatiana Mereñuk, que integraba la segunda edición de las *Historias breves*, junto a *Líneas de teléfonos*. Menos complaciente, *Aluap* reconstruye con enervante exactitud el cumpleaños de una nena inmediatamente previo al exilio con sus padres. Esta vez, la acumulación paciente, minuciosa y sensible de información sirve para reconstruir con demoledora eficacia un estado anímico, un garrotazo al alma, a la identidad. Seguramente con el tiempo llegará la posibilidad de volver a leer las letras en sentido correcto.

Los adivinadores de agua *

EDUARDO ESCOREL

Hay en Brasil, en este momento, una cierta euforia en el aire. Desde 1994, con la reanudación gradual de la producción —que estuvo prácticamente interrumpida por cuatro años—, [1] volvió a haber una expectativa positiva en relación al cine. Una cantidad razonable de títulos está en realización. Algunos filmes fueron bien recibidos por el público y la crítica. De manera general, los lanzamientos, aunque todavía en pequeño número, están siendo tratados por los medios con atención, con respeto, con una mezcla de condescendencia y buena voluntad, saludándose en cada nuevo estreno un supuesto renacimiento del cine brasileño. Ese estado espiritual alcanzó su paroxismo al producirse la reciente elección de un film brasileño para concurrir al Oscar.

¡Incluso el director del film tuvo su fotografía publicada en el diario, envuelto en una bandera de Brasil! Después de vencer en las canchas americanas hace dos años, los brasileños parecían estar hinchando esta vez para recibir de la Academia el título de campeones mundiales del cine.

Esa ola de optimismo sorprende porque contradice la práctica tradicional de los medios. De forma general, los medios de información, reflejando el punto de vista de las élites dominantes, siempre despreciaron el cine brasileño. Contribuyeron decisivamente, inclusive, en su debacle en 1990. Además del medio cinematográfico, no hubo, en esa ocasión, quién se levantara contra la política de tierra arrasada que liquidó el modelo de producción que había prevalecido desde el inicio de los años setenta. La existencia de un cine brasileño no parecía interesarle a nadie, excepto a los que hacían de él su medio de vida. El vacío que subsiguió, por tanto, parece haber llevado a los medios a una reacción inversamente proporcional a la posición contraria de antes. Hoy, ella abre espacios generosos para cualquier hecho ligado al cine brasileño. Y alimenta la sensación, quizás ilusoria, de que está habiendo un florecimiento. Lo que falta cotejar es si los medios están hablando por sí mismos o reflejando alguna demanda real de la sociedad por un cine nacional.

---

* Traducción de Sergio Wolf, de "Os adivinhadores de água", publicado por *Praga—Revista de Estudios Marxistas*—, número 1, San Pablo, Brasil, septiembre-diciembre 1996. Este texto del cineasta y crítico de cine Eduardo Escorel fue presentado en el *VI Encuentro Latino-Americano* en Berkeley, abril de 1996.

[1] Escorel alude a la llamada "política de tierra arrasada" del presidente Collor de Melo que, en el caso del cine brasileño casi lo hizo desaparecer, al punto que el Festival de Gramado —espacio ya tradicional dedicado a la competencia de films locales— estuvo a poco de no realizarse por la ausencia de películas nacionales y debió incorporar un premio a films latinoamericanos para poder completar su programación. [N. del T.]

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

En apenas cuatro años, de 1990 a 1994, pasamos de un estado que muchos creían agónico a otro en que se proclama "un renacimiento que no parece encerrarse en los límites de una irrupción". [2] Esa oscilación entre euforia y depresión acompaña, en verdad, al cine brasileño desde sus comienzos. Lo que los historiadores llaman "ciclos" no es nada más que un intervalo de tiempo, en general relativamente corto, entre las grandes expectativas y las crisis que puntuaron la historia del cine brasileño. Es un eterno recomenzar que vivió uno de los momentos de expectativas más positivas, posteriormente frustradas, en los años setenta y que ahora estaría, una vez más, venciendo una dolencia terminal. La recurrencia de ese proceso debería servir como señal de alerta. La lección de la historia indica que la euforia puede ser pasajera. Al final, las crisis parecen ser un rasgo definitorio de nuestro carácter subdesarrollado.

El presidente Fernando Henrique Cardoso ha dicho, desde los tiempos de la campaña electoral, que "Brasil no es un país subdesarrollado, es un país injusto". Incluso para los que, como yo, se formaron leyendo al sociólogo y votaron al candidato, no deja de sonar como demagogia de campaña la tentativa meramente retórica de negar una evidencia.

Hace menos de un mes, el presidente estaba en el Nordeste. Allá, él podría haber constatado que en medio de los enclaves de la modernidad el país, además de injusto, sigue subdesarrollado. Uno de los indicadores más claros es el hecho de que, 500 años después del Descubrimiento, todo parece siempre continuar por ser hecho. Es el eterno recomenzar que caracteriza tanto a las políticas de gobierno cuanto a la historia de nuestro cine.

En los últimos ocho meses, por razones profesionales, tuve que viajar por todo Brasil. La evidencia salta a los ojos. Las señales de la modernidad y del subdesarrollo están por todas partes. En la ciudad de Salvador, una bahiana vende bollitos de camarón en la calle mientras se ocupa de sus negocios mediante un teléfono celular. Siguiendo con esto, en el norte de Bahía, un campesino, cuando encuentra trabajo, recibe 2,50 pesos reales por una jornada de sol a sol. Si tuviera trabajo, en veinte días recibiría 50 pesos reales, la mitad del salario mínimo legal. En Brasil, el 78 % de los jefes de familia reciben 300 pesos reales por mes. [3] ¿Es necesario decir algo más?

Me gustaría solamente hacer un pequeño paréntesis para contar un episodio ocurrido hace cuatro años en la región semi-árida de Alagoas. El caso me lo contó hace tres semanas un miembro de la comunidad que atestiguó los hechos.

En el municipio de Inhapi, a 300 kilómetros del litoral, 180 familias convivían con la sequía como una fatalidad desde hace tres generaciones. Los riachos se habían secado y para tener un mínimo de agua era necesario a buscarla allá, a pie o en carreta, a más de diez kilómetros. Los organismos técnicos del gobierno aseguraban que no había agua potable en la región. La única esperanza era conseguir una máquina para perforar la tierra a una gran profundidad donde había una agua salada que, según los propios técnicos, "mataba hasta los sapos". Pero ni siquiera para eso era posible conseguir la máquina necesaria: su utilización dependía de influencias políticas.

[2] Mattos, Carlos Alberto: "Crítica e cinema". *Jornal do Brasil*. Caderno Idéias-Livros, 23 de marzo de 1996. p. 6.
[3] Dato de IBGE publicado por la *Folha de São Paulo*. 25 de diciembre de 1995.

En el verano de 1992 apareció en la región un caminante que se presentó como "adivinador de agua". Decía poder indicar, por un buen precio, el sitio en que podría cavarse manualmente para lograr un poco de agua potable. Frente al espanto y la desconfianza de los líderes de la comunidad, temerosos de convertirse en víctimas de un pícaro, el adivinador propuso que no le pagaran nada si en el sitio que él señalaba no encontraban agua. Sin nada que perder, los pobladores aceptaron la propuesta.

Al día siguiente, el "adivinador" fue para las tierras. Miró el suelo, la vegetación, las raíces de las plantas e indicó el lugar en que tenían que cavar. Y, después de algunas horas de trabajo, a solamente cinco metros de profundidad, encontraron agua potable que desde entonces abastece a toda la región.

El "adivinador" siguió su camino y los pobladores nunca más volvieron a hablar de él.

Esta historia, rigurosamente verdadera, ocurrió, como dije, hace apenas cuatro años. Ella ilustra a la perfección el país del que estamos hablando —y una dimensión de la realidad con la cual la política y el cine brasileño raras veces han sabido lidiar—.

Mi generación tuvo la ilusión, en el comienzo de los años sesenta, de que podría escapar de la mediocridad, la "marca cruel del subdesarrollo", [4] según la definición de Paulo Emilio. [5] El "fabuloso" Paulo Emilio, como fue llamado por Antonio Candido, decretó, en 1960, que "el denominador común de todas las actividades relacionadas con el cine es, en nuestro país, la mediocridad". La mediocridad sería, para Paulo Emilio, "resultado directo de una coyuntura muy precisa" en que se delinearon "con precisión los rasgos de una situación colonial".

No hay espacio aquí para exponer todo el razonamiento de Paulo Emilio. Lo importante es señalar que —en aquel momento previo al surgimiento del Cinema Novo—, él veía la producción dividida, entre, de un lado, filmes que eran "una prolongación de espectáculos" admirados "en la radio, en la televisión o el teatro ligero" y, del otro, "cintas con intenciones artísticas" que "además de no ser buenas", fracasaban en la boletería. En el primer caso, lo que aseguraba "el éxito de las cintas" era "el hecho de que no serían comparadas por el espectador con los productos de otros países". Para los productores y el público de esos filmes, el "cine mismo" era "el de afuera, y otra cosa" era el que se hacía en Brasil. Ya en el caso de las cintas con ambiciones artísticas, para Paulo Emilio, las razones del fracaso parecían obvias: "El público compara y se retrae frente a un cine que los extranjeros hacen mucho mejor".

En 1973, Paulo Emilio refinaría su argumento. [6] Para él, el cine brasileño nunca dejará de ser subdesarrollado, ni siquiera con el Cinema Novo. Decía que "en cine el subdesarrollo no es una etapa, un estadio, sino una condición". No siendo "europeos ni americanos del norte, destituidos de la cultura original, nada nos es extranjero, ya que todo es. La penosa construcción de nosotros mismos se desarrolla en la dialéctica enrarecida entre el no ser y el ser otro. El film brasileño participa del mecanismo y lo altera a través de nuestra incompetencia creativa por

[4] Gomes, Paulo Emilio Salles: "Uma Situação Colonial?", *O Estado de São Paulo*. Suplemento Literario, 19 de noviembre de 1960; reproducido en *Crítica de Cinema no Suplemento Literario*, v. 2, Río de Janeiro; Paz e Terra, 1981, p. 286.
[5] Se refiere al crítico y especialista en cine brasileño Paulo Emilio Salles Gomes. (Ver notas 3 y 5. N. del T.)
[6] Gomes, Paulo Emilio: *Trajetória no Subdesenvolvimento*. Río de Janeiro, Paz e Terra, 1980.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

copiar". Recorriendo los conceptos de "ocupante" y "ocupado", más sutiles que los de "colonizador" y "colonizado", Paulo Emilio trazaba un cuadro de situación cinematográfica brasileña, concluyendo que los realizadores del Cinema Novo tendieron a "despreocuparse de su origen ocupante" sintiéndose "representante(s) de los intereses del ocupado". En verdad, decía Paulo Emilio, esa generación "entró poco en el cuerpo brasileño, permaneció sustancialmente ella misma, hablando y obrando para sí misma... El espectador de la vieja chanchada y el del cangaco, [7] casi no fueron alcanzados y no llegó a constituirse ningún nuevo público".

Pasados más de treinta años desde la formulación inicial de Paulo Emilio, el dilema que él apuntó continúa esencialmente igual. Su lección, sin embargo, no me parece que haya sido aprendida. Tenemos dificultad para luchar con nuestra posición ambigua —la de ser ocupantes en nuestra propia tierra procurando establecer un nexo con el ocupado en un cuerpo social fracturado—.

La propuesta inicial del Cinema Novo continúa incluso otra contradicción insanable. ¿Cómo podrían coexistir la modernización capitalista iniciada en el gobierno JK [8] y el proyecto, formulado por Glauber Rocha, [9] de un cine anti-industrial, no comercial, en que fallas de comunicación eran atribuidas al espectador y no al film? El medio que resultó más adecuado a ese momento histórico, y que sirvió a la perfección a los tiempos de la dictadura militar, fue la televisión, a través, principalmente, de las novelas que pasaron a abastecer, en escala nacional, la necesidad de fantasía de la clase media.

Por algún tiempo, el Cinema Novo pareció parecía haber sobrevivido al golpe militar de 1964 pero no resistió al golpe dentro del golpe en diciembre de 1968. La táctica de supervivencia que se impuso osciló entre el cine marginal o underground, ignorado por el público, y un pacto con el Estado autoritario que llevó a una producción considerable de filmes. Algunos de ellos se volvieron hacia el mercado y fueron comercialmente bien recibidos; otros se cerraron sobre sí mismos y fueron condenados al olvido; pocos merecen ser recordados por su relevancia artística. Los mayores éxitos comerciales fueron, casi siempre, apenas "la prolongación de espectáculos" admirados "en radio, televisión o teatro liviano".

El cine brasileño pasó veinte años sin libertad de expresión pero pudiendo recurrir a financiaciones a pérdida patrocinadas por el Estado. Contando con el apoyo del poder autoritario, pretendió ocupar una parcela de su propio mercado. Para eso, enfrentó los intereses asociados de los exhibidores y distribuidores extranjeros, principalmente norteamericanos. No habiendo podido lograr un público cautivo, ni sabido preparar la transición para un nuevo modelo adecuado a la crisis financiera del Estado, nuestro cine llegó al final de los años ochenta sin ninguna legitimidad social. El país asistió con indiferencia, y los sectores de los medios con indisimulada alegría, a la liquidación de Embrafilme y a la interrupción total de la producción en

[7] Gomes se refiere a los "públicos populares", haciendo referencia al sub-género denominado en Brasil pornochanchada, que narraba tramas picarescas, plenas de dobles sentidos y desnudos en formatos de comedia o melodrama, y que retomó —en un registro procaz— la denominada "chanchada", que es la comedia popular "de cómicos". [N. del T.]

[8] Escorel refiere al presidente Jucelino Kubitschek [N. del T.]

[9] Rocha, Glauber: "Uma Estética da Fome". *Revista Civilização Brasileira*, Año 1, número 3, julio de 1965, p. 165.

1990. Y fueron necesarios cuatro años para que el trauma sufrido por el medio cinematográfico comenzara a disiparse.

El primer presidente electo después de treinta años, liquidó por decreto, de modo arbitrario, en el primer día de su gobierno, todos los mecanismos que habían permitido, durante veinte años, la existencia de un cine brasileño. Que esto pueda haber sucedido de esa manera, indica la fragilidad y artificialidad de la base sobre la cual el sistema estaba apoyado.

¿Cómo es que nos podemos dejar ilusionar por tanto tiempo? Finalmente, a pesar de haber tenido que vivir en estado de crisis permanente, creíamos que sería posible continuar produciendo filmes y terminamos siendo sorprendidos por los hechos.

Una posibilidad es que la combinación de tres factores haya alimentado esa ilusión. Primero, la falta de expresión, que erosiona el sentido crítico y distancia del país real; después, la viciosa dependencia de un mecanismo de financiación estatal en que no se asume ningún riesgo; finalmente, el delirio inflacionario. Indices de 2 % diario, de 80 % mensual, de más de 1000 % anual, instalan una histeria colectiva en que todos pierden contacto con la realidad.

Hoy, esa explicación por sí sola no satisface. Al fin, viviendo un momento de amplia libertad de expresión y teniendo una moneda estable, las líneas de financiación para nuestro cine, penosamente reconstruidas, deberían estar más ancladas en la realidad y la nueva cosecha de filmes más próxima del país real. Pero no es eso lo que parece estar sucediendo. Las raíces de la ilusión se revelan como más profundas.

En nombre de las leyes de mercado, los mecanismos proteccionistas fueron eliminados. Con esto, la presencia del film importado, principalmente norteamericano, se tornó avasalladora. No hay cómo competir: el filme brasileño sufre cuando es comparado con el de otros países, que es producido con know-how y recursos incomparablemente superiores. En nombre de la globalización se extermina un centro de producción nacional.

La situación tiene aspectos patéticos. Se festeja, en Río, la anunciada inauguración de una sala que exhibirá solamente filmes brasileños. Una cinematografía que llegó a ocupar un 30 % de su propio mercado debe, ahora, conmemorar la confinación a un gueto. ¿Será una mera coincidencia que exactamente en este momento un filme brasileño sea elegido para concurrir al Oscar? [10]

Con una presencia reducida en el mercado interno, ausente de la televisión y sin acceso al mercado externo, las posibilidades de retorno de inversiones hechas en la producción de filmes brasileños todavía parecen precarias. Los filmes son exhibidos en pocas salas, vistos muchas veces por menos de 50 mil personas, quedan confinados en las estanterías de los locales de alquiler de video y llegan a la TV por precios irrisorios. Pese a esto, bajo presión de los interesados, el Estado vuelve a liberar recursos presupuestarios y se crean incentivos fiscales parar atraer inversores privados. Hasta un simulacro de la antigua Embrafilme es creado en Río de Janeiro. Bajo la aparente mudanza provocada por la crisis del período 1990-1994, todo continúa muy parecido a lo que era antes. En el país de la conciliación, también en el cine prevalece el acomodo.

[10] Escorel alude a la nominación que recibió, para el Oscar a Mejor Film Hablado en No Inglés, en 1996, la película *O Quatrilho*, de Fábio Barreto, que no logró el premio. [N. del T.]

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

En cuanto a los filmes, hay los que insisten en prolongar "espectáculos admirados en radio, televisión y teatro ligero". Los filmes brasileños, hoy, también son hablados en inglés, [11] quieren ser cosmopolitas, copian géneros estandarizados. Es un cine elogiado por haberse desnacionalizado y por imitar al cine americano. Se festeja que sean "films extranjeros hechos por brasileños" que aluden a "un Brasil virtual".

Es ese cuadro sombrío el que nos lleva a indagar si el cine brasileño es necesario. Si la televisión suple las necesidades de ficción de millones de espectadores, ¿quién precisa del cine brasileño? Con libre acceso para ver material importado, ¿quién se va a interesar por la imitación nacional? Finalmente una cinematografía no puede ser el resultado de, apenas, el deseo quienes hacen películas. Ella sólo será necesaria cuando sea una expresión cultural legítima; cuando consigue establecer un vínculo profundo con el público y no puede, por eso mismo, ser exterminada por decreto; cuando, para existir, no depende de favores fiscales y de la buena voluntad de los gobernantes.

El desinterés del público y de los medios de difusión —asociados a los distribuidores extranjeros, en el caso de los exhibidores, o produciendo su propia programación, en el caso de la televisión— condena al cine brasileño a un estado de permanente agonía. Hay momentos en que el cuadro parece mejorar. Queda siempre en el aire el temor de que sea apenas el anuncio de la muerte que se aproxima. Hago mías las palabras de un colega: "Nuestro cine es frágil. Se habla de un boom, pero tenemos solo media docena de hechos. No cuesta nada volver a patear a un cachorro muerto, o sea, el cineasta brasileño". [12]

Pero Brasil es, muchas veces, un país desconcertante. En medio de las condiciones más adversas surgen a veces "adivinadores de agua". Son reductos aislados de creatividad y talento que aparecen en la televisión, en el cortometraje, en el video de producción independiente e incluso en films de largometraje. Abandonados a su propia suerte tienden a perderse en el camino. Los más perseverantes, corren el riesgo de pasar a ser víctimas del proceso de "definición intelectual" [13] que Paulo Emilio consideró propio "de todos los que nos ocupamos del cine en Brasil".

Un desperdicio semejante de potencial creativo solo podría ser evitado reinventando un cine que fuese necesario. Para eso, sería preciso realizar films que asumiesen el subdesarrollo como algo que nos define y no como algo que nos hace inferiores; films que fueran capaces de movilizar al público por la diferencia y no por la imitación. Al mismo tiempo, sería también indispensable ejecutar una política cinematográfica trazada para enfrentar los problemas y no para enmascararlos; una política que fuera, antes que todo, la expresión de un consenso amplio en cuanto a la necesidad del país de producir sus propios films.

Queda en el aire una pregunta: ¿habrá lugar en el universo audiovisual brasileño para la producción de films de largometraje?

---

[11] Uno de los últimos films brasileños de gran producción, *For All, O Trampolim da Vitória* (Lacerda y Ferraz, 1997), cuenta la historia de una base militar norteamericana en el nordeste de Brasil, en 1943, donde todo se centra en "los privilegiados que hablan inglés", en el marco de un costo de producción que la prensa brasileña especializada estimó en casi 5 millones de dólares [N. del T.].

[12] Joffily, José: "¿Cine para qué?", *Jornal do Brasil*, Cuaderno B, 10 de marzo de 1996, p. 1.

[13] Gomes, P. E. S.: "Una situación colonial", *op. cit.*

Los años 70 en el actual cine brasileño

SILVIA OROZ

Dos filmes señalan la preocupación del cine brasileño por la "historia del presente". *Lamarca* (Sergio Rezende, 1994); y *¿Qué es eso, compañero?* (Bruno Barreto, 1996). El primero fue punta de lanza del retorno de la producción nacional después del desmonte de la estructura cinematográfica realizado por el gobierno de Collor (1990). Al estrenarse, en el primer semestre del 94, fue considerado un éxito de público con un promedio de alrededor de 150 mil espectadores.

Al estrenarse *¿Qué es eso, compañero?*, el público se había reacostrumbrado en alguna medida al filme nacional. Hizo casi un millón de espectadores. Claro que la estrategia de exhibición fue más agresiva que en *Lamarca*, pero era otra coyuntura.

Cuando me refiero a la preocupación del cine brasileño por la "historia del presente" es necesario recordar: pocos filmes de ficción recogen la experiencia de la lucha política y armada de los años 64-74, de la dictadura militar y de los desaparecidos. Entre las excepciones hay dos títulos: *Pra frente Brasil* (Roberto Farias, 1980) y *Que bom te ver viva* (Lucia Murat, 1989). De ahí el interés que los trabajos de Rezende y Barreto presentan. Sobre todo, porque ambos se concentran específicamente en la lucha armada, en sus protagonistas y antagonistas; en sus valores y contradicciones. Los dos filmes se juntan a la tendencia presente en la literatura de testimonio actual: discutir, desde el fin de siglo, una historia tan presente que aún podemos cruzarnos en la calle con sus protagonistas.

Lamarca narra los últimos días del Capitán Carlos Lamarca, guerrillero que abandonó las filas delejército para liderar un grupo de resistencia a la dictadura militar. A través de flash-backs el espectador es informado de su pasado, de su viaje en las fuerzas de paz para el conflicto del Canal de Suez, que fue decisivo en la formación de "otra" conciencia política en el Capitán. El pasado es presentado a través de los militares, para quienes su captura es una cuestión de honor, y de las propias alucinaciones que Lamarca tiene durante la sed de la persecución final. De esa manera conviven las razones de los dos discursos: del perseguidor-perseguido y viceversa.

Estructurado en una sintaxis clásica, donde el protagonista se construye en la díada héroe/anti-héroe, el filme tiene la virtud de no esconder su simpatía por Lamarca, lo que hace que la narración y la "mise en scène" estén efectivamente comprometidas con el personaje y su contexto. Es en ese compromiso que está el gran acierto de Rezende, ya que a través del mismo rescata lo que define el proceso histórico/cultural iniciado en la década del 60 y cuya agonía el filme representa: *La utopía*. Entendiendo ésta según Mario Magallón Anaya: "... las distintas formas de concebir la utopía tienen en común el que todos buscan superar el mundo existente por otro distinto y superior." [1]

---

[1] Magallón Anaya, Mario. "Filosofía y utopía en América latina". En: *500 años después. La utopía en América Latina*. Org. Cerutti Gulder, Horacio. Ed. UNAM. 1991. México.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Así, en una de las primeras secuencias del filme, queda planteada la relación entre el grupo guerrillero y las fuerzas militares. En un plano corto, mientras fuma mirando por una ventana, Lamarca dice: "Erramos en muchas cosas, ¿pero y los aciertos? Si somos incapaces de transformar el país y acabar con la miseria y la explotación del pueblo por qué movilizan toda esa fuerza contra nosotros? Si somos apenas un montón de errores, por qué amenazamos tanto a la dictadura?". Está sintetizado el espíritu de una época: el querer cambiar el mundo y la oposición a ello. Pero lo que importa ahí, centralmente, es la pregunta de Lamarca. Su "¿Por qué?" lo incluye en el humano territorio de la duda. Su accionar y el de los militares será el desarrollo de esa pregunta. Por lo tanto, el sentido del filme.

Cuando se estrenó *¿Qué es eso, compañero?*, la crítica elogió el filme debido a su "modelo cinematográfico impecable". Esa clasificación es una de las preferidas del pensamiento neoliberal en el campo del cine. Por otro lado, las personas en las cuales el filme se basó protestaron fervorosamente. El argumento principal era que los hechos no habían sido exactamente esos, que las personas no eran como los personajes. En fin, se discutían cuestiones referidas a la verosimilitud en una representación.

El filme cuenta el secuestro del Embajador norteamericano Charles Elbrick, que fue trocado por presos políticos en la primera acción de ese tipo en el Brasil. El eje de la narración gira en torno de la célula que custodia al prisionero. El grupo está construido a través de arquetipos buenos/malos. Los primeros, el protagonista, es crítico de la organización. Los segundos son militantes ortodoxos esquemáticos. El ejército, a diferencia de *Lamarca*, no está presente como institución. Quien persigue es un sujeto en particular. La díada perseguidos/perseguidor se convierte así en algo casi personal, ayudada por la construcción arquetípica de los personajes. El filme acaba con el trueque de prisioneros.

En esta tela-araña, lo desolador del filme es que no registra la esencia de la época: la utopía. No encontramos lo que Roger Chartier caracteriza como "el modo en que, en diferentes momentos y lugares, una realidad es construida, pensada, dada a leer". [2] De ahí que la narración se construye en forma de esqueleto. De ahí que la "mise en scène" es ajena a la historia y a los personajes. Es una propuesta cinematográfica esquizofrénica, en la medida que la "mise en scène" no se compromete "con lo que pasa"; no se compromete con el perseguido ni con el perseguidor. Está en otro lugar que no es el filme. La motivación del grupo armado: cambiar el mundo; y la del gobierno: dejarlo como está, están ausentes. De ahí la dificultad para entender los "¿por qué?" planteados por *Lamarca*, y los dónde, cuándo, eso pasó. *El futuro*, carácter intrínseco de la utopía, es el ausente del filme.

Si bien *Lamarca* es un filme artesanalmente imperfecto, construye un discurso sobre los años 70. Pienso que *¿Qué es eso, compañero?* constituye el discurso de una concepción esquizofrénica del cine, que se inaugura alrededor de la década del 80. En ella la "neutralidad" de la "mise en scène" es la preocupación central para apagar cualquier vestigio de identidad política. Otra vez: la trampa del pensamiento neoliberal en lo cinematográfico.

La historia, como dice Le Goff, es una suma de discursos. El cine Brasileño está debiendo una buena dosis de filmes para dicha tarea sumatoria.

---

[2] Chartier, Roger. *A historia cultural —Entre práticas e representações*—. Ed. Difel. Lisboa, 1987.

El cine bajo el manto de las estrellas

EDGAR BARILLAS

Como cualquier ciudadano de esas naciones que se autodenominan civilizadas, Pancho Basura debió tener nombre de pila y apellido. Pero nosotros no lo conocimos sino por el mote que denunciaba su oficio: era el recolector de basura de la Compañía Agrícola en el Tiquisate de mediados a finales de los años setenta. Por las polvorientas calles pasaba don Pancho en su camión recolectando los desechos de la gente que había llegado con la Compañía y que se iría cuando esta pusiera fin a sus actividades en la Costa Sur. La Compañía llevó la gente a lo que antes era poco más de caserío, no mucho más que una aldea. Ni siquiera a municipio llegaba, pues esta distinción la tenía la cercana Santa Ana Mixtán. Y en ese remolino de gente que García Márquez llama hojarasca llegamos nosotros como casi todos y tal vez también llegó Pancho Basura. Quién sabe.

Lo cierto es que nadie desconocía a don Pancho en su poco prestigiado oficio de recolector de desperdicios. Pero mucho menos lo ignoraban en su mutación de roles de todos los días por la tarde. Horas antes de que cayera el sol, pasaba ya no en el maloliente camión de la basura sino en uno repleto de varas de bambú y de grandes mantas blancas que estacionaba en un espacio libre ya sea en las fincas, cerca de las yardas de las familias de los trabajadores o en Tiquisate, en un baldío más allá del campo donde se jugaba fútbol pero también el beis. En poco tiempo abría hoyos, plantaba las varas de bambú y colocaba las mantas formando un recinto rectangular, con una abertura cubierta con una cortina que servía de entrada. Al fondo, pendiendo también de los espigados bambúes, colocaba un lienzo medio inmaculadamente blanco —Usted sabe— , no de muy grandes proporciones. Una mesa angosta y muy alta recibía un proyector de 16 milímetros, probablemente un Kalar Víctor. Poner en la vara más alta un altoparlante, instalarlo como bandera de una victoriosa campaña e iniciar los anuncios de la película de la noche, eran una acción de escasos minutos. El cine de Pancho Basura estaba listo para recibir a los devoradores de películas. El manto de la noche pondría el resto en aquel cine sin techo de Tiquisate de los años sesentas. El cine ambulante de Pancho Basura.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

UN CINE PARA CADA LUGAR Y UN LUGAR PARA CADA CINE

Tiquisate en realidad no era un poblado sino tres. Estaba "El Pueblo", ubicado en el antiguo sitio de asentamiento, ahora lleno de comercios, comedores, cantinas y zarabandas con sus respectivas rockoleras de vestidos cortos, apretados y de colores chillones. Luego, convenientemente separado —El Pueblo terminaba en la fábrica de hielo— , estaba el sitio de los trabajadores de la Compañía, con su debida estratificación de acuerdo a la posición dentro de la empresa: las yardas, para los peones; las casas tipo avión, para los oficios como mecánicos, electricistas y fontaneros, que eran el personal de tercera; las casitas y las casas tipo capitán, para los administrativos o personal de segunda. El tercer poblado estaba aún más diferenciado. Primero, porque quedaba del otro lado del Río Siguacán, mismo que los niñitos que recibían el catecismo confundían con el Río Jordán, donde fue bautizado Jesús. Segundo, separado del resto del pueblo y del país por una malla metálica coronada con alambre de púas, perfectamente iluminada y vigilada para impedir la entrada de intrusos. Era la residencia de los empleados de primera. Allí residían los responsables del enclave bananero, de ese que hacía que al país se le llamara en otros lares con el nombre poco generoso de "república bananera".

En "El Pueblo" quedaba el cine Royal, que dependiendo de quien lo pronunciaba era una palabra grave o una palabra aguda. La gente bien decía Róyal. Los demás, los otros, le decían Royál. Era el cine de don Enrique Lam Jarquín, que entre otras cosas componía canciones y le llamaban —tal vez por ello— compositor. Don Enrique hacía sacar unos anuncios hechos con papel de envolver, pintados con anilina generalmente azul y colocados en unos marcos de madera, que ponían frente al cine o en algunos lugares estratégicos de cualquiera de los dos primeros pueblos. Las funciones eran en la noche, excepto los sábados en las que también habían "matinés" y los domingos en los que además habían "matinales". Unos altoparlantes agudos recordaban con su música estridente que se aproximaba una función. Atrás del cine y a los lados eran lugares para casas de habitación. En cambio enfrente, del otro lado de la línea, estaba el emporio comercial, siempre animado, siempre lleno de novedades. Por la noche se cerraban los negocios de abarrotes y otros artículos de primera necesidad, los almacenes de los chinos que vendían telas y termos, los almacencitos de bagatelas como El Regalito, las ventas de bicicletas y radios, dando paso a las zarabandas, comedores, ventas ambulantes de comida. En la noche los artículos de primera necesidad eran las cervezas y el guaro, que podía ser Olla San Gabriel u Olla San Lorenzo. Eran los tiempos de Los Panchos y los Tres Diamantes, de las rancheras de Demetrio González y Tony Aguilar, de los mambos de Dámaso Pérez Prado y de las nacionales Regalito de Amor y Escuintla que cantaban Alicia Azurdia y la Ninfa de Amatitlán. Las rockolas no dejaban de sonar sino hasta la madrugada.

Pero el día grande era el domingo. En la mañana, desde muy temprano, el centro de atracción era el mercado. Del altiplano bajaban los comerciantes indígenas con sus cacaxtes. Eran los marchantes que traían las verduras y la cerámica. De Escuintla y de la Capital llegaban los vendedores de peltre, de ropa, de jabones. La fruta venía a veces de aldeas cercanas o de más lejos, dependiendo de la temporada. Además, en el mercado se aparecía cualquier cantidad de prestidigitadores, pitonisas con serpientes, hierberos de pócimas mágicas, enanos y gigantes, tragafuegos y vaya usted a saber que otra cantidad de honestos embaucadores. En el aire se oía

repetidamente El Barzón, con aquellos sus versos machacones de "Se me reventó el barzón, y sigue la yunta andando". Allí se juntaban las gentes de las fincas de banano, de las aldeas, la gente de El Pueblo y los trabajadores de la Compañía. La mañana del domingo era más bien un festival femenino en que las señoras salían a hacer sus compras, unas con sus sirvientas, otras con sus niños, la mayoría congratulándose de poder disfrutar su única diversión semanal. Por la tarde, en cambio, El Pueblo era el centro del placer. Era la jornada de los hombres, la diversión masculina. Era el tiempo de gastarse algo —aunque a veces todo— de los buenos ingresos que se obtenían por los salarios de la frutera o por los negocios de la semana. En el juego, en el vicio, en la prostitución o en el arte de ver, andaban juntos los peones, los mecánicos, los electricistas y los administrativos. En la mañana, mientras el mercado hervía de actividad, en el Cine Royal de Don Enrique Lam Jarquín, Joselito cantaba sus infantiles canciones en el *Pequeño Ruiseñor* o Pablito Calvo crecía en con los frailes en *Marcelino Pan y Vino* (1954). Eran de los escasos filmes españoles que se veían entonces en Guatemala y se debía, junto a las películas de la primera diva del Star-System español, Sarita Montiel, a que estos habían sido de los pocos éxitos comerciales de la cinematografía hispana y por tanto, productos de exportación. La matiné servía de refugio a los que huían del bullicio y permitía ver alguna comedia musical mexicana de esas que arreglaban un argumento alrededor de algunas canciones, como la Feria de San Marcos (1957), con Miguel Aceves Mejía, Pedro Vargas, Ana Bertha Lepe y los cómicos Fernando Soto *Mantequilla*, Alfonso *Pompín* Iglesias y Agustín Isunza. El cine mexicano había terminado el ciclo del Indio Fernández y Gabriel Figueroa que tanta gloria le dio a la cinematografía de aquel país. Ahora nos venían películas de cómicos como *Clavillazo, Resortes o Viruta y Capulina*, de melodramas en los que Arturo de Córdoba y Marga López hacían lacrimógeno el ambiente o de héroes solitarios como Gastón Santos en *El monstruo de la Laguna Negra*, temerarios como Fernando Casanova en la serie *El Aguila Negra* o bandoleros queridos por el pueblo.

Domingo y en El Pueblo, murió en 1961 el Látigo del Sur, bandolero valiente y querido por los pobres según se decía entonces. Los corridos populares recopilados por Carlos Navarrete nos acercan al ambiente que se respiraba en aquellos tiempos en aquella población.

Presten atención señores
mientras se enciende la luz,
me voy a echar unos versos
de un hombre de pelo en cruz.

... Robó por darle a los pobres
y a los ricos los trabó,
por eso de los humildes
su corazón conquistó.

Pero este 61
fue su año de mala suerte,
lo siguieron los soldados
hasta causarle la muerte.

En Pueblo Nuevo de Escuintla,
Tiquisate población,
allí estaba descansando
muy confiado el corazón.

Sin duda, para la policía Benedicto Ruano, el Látigo del Sur, no sería más que un vulgar delincuente. Pero de la población que se aglomeró para ver el desenlace del bandido, sólo se escuchaban hazañas y vivezas.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

El comandante Manuel de J. Juárez
quedó en Escuintla burlado a más no poder
porque el valiente llegaba a las cantinas
y a los soldados les daba de beber.

Los ambulantes y soldados de hacienda
y hasta soldados de traje nacional
lo buscaban por todos los caminos
y el disfrazado los hizo quedar mal.

(Cancionero Popular, Navarrete, 118).

Y como en un guión cinematográfico o en Crónica de una muerte anunciada, la muerte fue aparatosa y dramática, según la versión popular:

Lo rodeó un destacamento
con metrallas del liviano
y el solo con un machete
y una pistola en la mano

Medio desnudo tiraba
todavía sin despertar.
¡Qué sueño más de a vejiga
morirse a medio soñar!

... Con una carga le abrieron
toda la parte inferior,
pero seguía peleando
porque fue de gran valor.

Le gritaba el mero jefe
que si se volvió bandido
se rindiera mansamente
ahora que estaba herido.

—Si no me volví, me hicieron
de tanta necesidad,
no nací macho de carga
que soporta en humildad.

... Ya me chingaron cabrones,
acábenme de joder,
y al disparar se agarraba
por no quererse caer.

... La gente de Pueblo Nuevo
protestó la cobardía
de esos cuques y oficiales
en grado de infantería.

Y tanto miedo tuvieron
que el sitio en que está enterrado
quedó oculto de los pobres
y aún sigue ensecretado.

Por aquí dejo estas flores
que se encienden con la luz,
que son mis pobres cantares
para el Látigo del Sur

(Alberto Arana, Navarrete, 117).

La letra de El Aguila Negra (1956) y de otros héroes de las películas tiene un paralelo en estos cantares del Látigo del Sur.

El cine de Pancho Basura se instalaba a inmediaciones del mercado, tomando el rumbo de la Escuela Fray Bartolomé de las Casas, de la Compañía. A veces la llegada de algún circo —que generalmente era el de los Hermanos López o el de los Hermanos Navarro— o de los

gitanos, hacía que se fuera a instalar más allá del campo de fútbol y del Club América, ya en los barrios de trabajadores de la frutera. Era un cine más barato que la galería del Royal, considerando que no había butacas, ni servicios, ni techo siquiera. En el cine de don Enrique sí había luneta y galería, pero se trataba sólo de una división por una baranda, la cual era saltada por muchos al sólo oscurecerse la sala. No había mejores butacas o mejores servicios, sino solo la categoría social que representaba el haber pagado más. No era que en el cine de Pancho Basura no hubieran diferencias. Sí las había entre quienes negándose a ver de pie toda la película llevaban algún banco o alguna silla liviana, o quienes en noche con amenaza de lluvia portaban un paraguas, pues las funciones sólo se suspendían si había un verdadero chubasco. Y también entre los que pagaban sus diez centavos —al principio eran cinco— y quienes, burlando la vigilancia de unos muchachos armados de chicotes, se colaban bajo las mantas blancas, ya sea por probar su habilidad o por no poseer el dinero necesario. Al fin y al cabo, quien vio *Nosotros los Pobres* (1947) con Pedro Infante y Evita Muñoz, *Chachita*, no podía perderse la segunda parte, *Ustedes los ricos* (1948).

Si el cine Royal proyectaba películas que por primera vez llegaban a Tiquisate, el cine de Pancho Basura se conformaba con reestrenos, lo que permitía alquileres más baratos y por tanto entradas más baratas. Así, si en el cine de El Pueblo se veía *Se los Chupó la Bruja* con *Viruta y Capulina* (1957), en el cine ambulante se estaba viendo otra vez *A Toda Máquina* y *¿Qué te ha dado esa mujer?*, la serie de Pedro Infante y Luis Aguilar de 1951, en la que personifican a dos agentes de la policía motorizada en permanente rivalidad y que constituyó un éxito comercial. Pero pronto llegaría la revancha para el cine más modesto de todos cuantos habían en Tiquisate.

Cuando se instalaba más allá del Club América, las idas al cine de Pancho Basura representaban recorrer largas distancias con la débil iluminación de unos pocos bombillos del alumbrado público. Y el regreso era más difícil aún, pues las calles estaban solitarias y sólo el aullido de los perros acompañaba a los cinéfilos. Para economizar tiempo y esfuerzo se podía cruzar el campo de fútbol, pero esto era para quienes tenían templados lo nervios. La proyección de *La Barranca de la Muerte*, de la serie *El Rayo Justiciero* (1954-1956), con Tony Aguilar, en la que a Pánfilo Narváez le hacen una fea herida en el rostro, o cuando se exhibió *El jinete sin Cabeza* (1956), el regreso a casa fue espeluznante, para niños de una población que contaba cuentos de aparecidos o que oía la XEW de México con series de terror como *Apague la Luz y Escuche*.

El Club América se convertía en cine una vez a la semana. Este era un cine para los trabajadores de la Compañía, de tercera en adelante. Como también exclusivos lo eran el Comisariato, el Hospital, la Escuela Bartolomé de las Casas y una Carnicería. Era un gran salón de madera, con amplios ventanales cubiertos con malla metálica. Cuando las funciones eran de día, unas lonas se bajaban para obtener la obscuridad deseada. Como el salón era de usos múltiples no había butacas sino se colocaban sillas plegadizas. Aquí no había un José Elías Floreno, una Martha Roth o Rosita Arenas, un Pedro Armendáriz o unos hermanos Fernando y Andrés Soler. Aquí era la sala de Gary Cooper, Burt Lancaster, Kirk Douglas y Errol Flynn, de Ingrid Bergman, Rita y Susann Hayworth, Shelley Winters y Ava Gardner. En la pantalla no habían cancioneros montados a caballo sino Roy Rogers y su inseparable amigo el Viejo Cascarita, la campiña mexicana se trocaba en el oeste estadounidense y las películas de luchadores enmascarados del estilo de Huracán Ramírez aquí eran de relatos de corsarios. Aquí no cabía el Látigo del Sur,

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

pues había una gran diferencia entre él y Shane, *El desconocido*, protagonizada por Alan Ladd (1953) y su muerte distaba mucho de los duelos de Gary Cooper en *A la Hora Señalada* (1952) o de la lucha a morir de Burt Lancaster y Kirk Douglas en el *0. K. Corral*. Este era un cine para los que leían *Life* en Español y que tenían las imágenes de la vida procesadas, digeridas y simplificadas por *Selecciones del Reader's Digest*, de quienes leían la revista cubana *Bohemia*, o de quienes, al menos, tenían en sus manos las concepciones de la vida de los chistes —o sea los "comics"— de Gene Autry, Roy Rogers y Hopalong Cassidy, cuando no de Tarzán, Superman, la Sombra Vengadora y otros héroes.

La colonia El Prado era un paraíso tropical. Tenía las comodidades que puede esperar alguien que se va de su país a una república casi de juguete. Casas cómodas de madera, pintadas de blanco y verde con amplio jardín que lo mismo se miran en Guatemala que en Honduras o Panamá. Un club social en una colina con un césped impecable. Un campo de golf, una piscina, un campo de aviación cercano. Y por supuesto, cine. Para el cine se usaba el Club, al igual que en el Club América. Sólo que aquí estaba reservado para los "americanos" y para los altos empleados. Las películas eran casi del mismo tipo de las del América, sólo que tal vez más escogidas. Aquí se podían ver algunas películas de aventuras en países lejanos y exóticos. A Frank Sinatra y Spencer Tracy, por ejemplo, los encuentra *El Diablo a las Cuatro*, con una violenta erupción de un volcán. Pero también se podían ver dramas intensos que copiaban los bajos costos de televisión al utilizar escenarios más simples. Tal vez el más significativo de ellos fue *Doce Hombres en Pugna*, también llamada *Doce Hombres Sin Piedad*, un filme de Sidney Lumet, donde la cámara pasa encerrada durante hora y media en la sala de deliberaciones de un jurado. Se trataba de plantear la necesidad de un diálogo democrático para esclarecer la verdad en el caso de un juicio. La última escena, formada de un solo plano, mostraba por fin a los jurados despidiéndose a la salida de la sala, en la única vista exterior de toda la película. A estos tan disímiles géneros habría que agregar las comedias en las que sobresalían las bromas simplonas de Abbot y Costello o las chabacanadas de Los Tres Chiflados, situados ya a mucha distancia de Max Linder o de Charles Chaplin.

UNA TORMENTA EN EL TROPICO

De 1870, cuando Lorenzo Dow Baker llevó 160 racimos de bananos de Jamaica a Jersey City y los vendió a dos dólares cuando los había comprado a chelín la penca, a 1936, en que la United Fruit Company abrió su segunda plantación en Guatemala, precisamente en Tiquisate, había ocurrido un meteórico ascenso de la demanda internacional de la fruta. La frutera firmó con Ubico un contrato por 99 años para explotar el cultivo de bananos con varias concesiones como la exoneración total de impuestos internos y la importación libre de todos los bienes de capital. Como condición impuesta por Ubico los salarios de los peones no debían pasar de cincuenta centavos para no provocar alborotos en el mercado de trabajo guatemalteco por exigencias de aumentos. La Compañía pudo dar así mejores condiciones a sus trabajadores que los que gozaba el resto de la fuerza laboral guatemalteca: servicios médicos, escuelas, vivienda y hasta cine. Hacia 1952, la frutera tenía en propiedad 295.000 acres en sus fincas de Tiquisate.

Pero había problemas. Desde mayo de 1951 hasta marzo de 1952 la Compañía había mantenido un conflicto con sus trabajadores. Una de sus medidas fue la de despedir sin paga a 3.746 trabajadores, negándose a aceptar la mediación del gobierno así como tampoco a aceptar la legislación laboral del país, no hacía mucho puesta en vigencia por el gobierno revolucionario. En 1952, el presidente Arbenz, jefe del Segundo Gobierno de la Revolución, sancionó la Ley de Reforma Agraria. Decreto 900, por medio de la cual se buscaba el desarrollo de relaciones capitalistas en el campo, de acuerdo a los considerandos de la propia ley. A la frutera le fueron expropiados 234.000 acres de tierra no cultivada en las fincas de Tiquisate, casi el 80 por ciento de sus posesiones en la Costa Sur. Lo demás es historia conocida, aunque sea en parte. El gobierno de Arbenz fue acusado de procomunista y se inició una batalla interna y externa que condujo al cierre del experimento revolucionario en 1954. El 79 % de las tierras expropiadas fue devuelta a sus antiguos dueños. Luego vino la cacería de comunistas y simpatizantes, dirigida por el Comité Nacional de Defensa Contra el Comunismo y respaldada por la Ley Preventiva Penal Contra el Comunismo. Muchas actividades, incluyendo algunas sindicales, fueron catalogadas como sabotaje y penadas con la muerte. El Comité de Defensa Contra el Comunismo tenía el derecho de denunciar comunistas sin posibilidad de defensa o apelación. Hacia noviembre de 1954, el Comité tenía fichadas a 72.000 personas. El 10 de agosto de ese año se había declarado ilegales a los partidos políticos, las confederaciones laborales y las organizaciones campesinas. Las quemas de libros prohibidos incluyeron los de Miguel Angel Asturias, uno de los grandes críticos de la frutera, principalmente a través de su trilogía *Viento Fuerte, El Papa Verde* y *Los ojos de los Enterrados*. La Compañía tenía problemas también en Estados Unidos. El Departamento de Justicia de los Estados Unidos promovió acciones por considerar que se violaba la ley antimonopólica. En 1958, la frutera se vio obligada a aceptar la restricción de sus negocios en Guatemala. Hacia finales de los cincuentas, la Compañía Agrícola de Guatemala, languidecía en Tiquisate. Uno de sus ademanes para debilitar las acciones del Departamento de Justicia, fue producir una película llamada *¿Por qué el Kremlin odia los bananos?*

La agitación comunista como tema del cine estadounidense no fue sólo una táctica desesperada de una compañía a la que su propio gobierno reputaba de monopólica. Desde 1947 se había iniciado una campaña por la Comisión de Actividades Antiamericanas que buscaba eliminar la infiltración subversiva en el cine. El senador Joseph Mc Carthy encabezó una cacería de "sospechosos, saboteadores, espías y quintacolumnistas" (Gubern, II, 81). Hollywood, para ponerse a resguardo de las acusaciones, produjo una serie de películas de propaganda anticomunista, que se inicia con *El Telón de Acero*, de William Mellman (1948). La novelista Ayn Rand declaró que la película *Canción desde Rusia*, de Gregory Ratoff era propaganda roja porque aparecían en ella niños rusos sonriendo. Para el actor Adolphe Menjou, eran comunistas "todas las personas que tienen ideas no americanas". Se llegó a determinar por la Comisión, que eran comunistas las películas que criticaban a los ricos o a los miembros del Congresos o a soldados arrepentidos de su participación en la guerra. En 1951 la Comisión de Actividades Antiamericanas estableció una lista de 324 gentes de cine a los que los productores reunidos en secreto en el Waldorf Astoria se comprometieron a no dar trabajo en tanto no fueran depurados por una oficina de limpieza establecida para el efecto (Ibid.).

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

LA REVANCHA DE PANCHO BASURA

Como se ha visto, el cine de Pancho Basura era el cine para los estratos medios y bajos. Cine de a pie y bajo el cielo. Por supuesto despreciado por los grupos mejor acomodados de Tiquisate, pasaba su vida ambulante entre las fincas y el poblado. Pero le llegaría su época de grandeza y de dulce desquite. Esto ocurrió con las transformaciones a que se debió someter el cine en los inicios de los cincuentas para enfrentar la competencia de la televisión. Los mayores experimentos ocurrieron en cuanto a las dimensiones de la pantalla, pues la tele tenía un campo muy reducido. El sistema que se impuso entonces fue el Cinemascope. Y quién lo iba a creer, fue Pancho Basura en su cine de bambúes y mantas quien apareció una buena noche con la novedad de la pantalla gigante. Por supuesto, *El Manto Sagrado* (1953) y *Demetrio el Gladiador* (1954) le reportaron enormes éxitos de taquilla y una popularidad debido a la jerarquía de innovador que había asumido, misma que no iba a pasar desapercibida en círculos que no eran los que normalmente él frecuentaba. Así, Pancho Basura abrió una noche de esas las puertas inexpugnables de La Colonia El Prado y se le vio instalar la pantalla para el cinemascope en el club. Sonreían ahora los extranjeros con su trago de whisky en la mano al poder presenciar con la más reciente innovación del cine, una película vaquera en cinemascope y a todo color. Más sonreía Pancho Basura con sus varas de bambú al lado, porque había podido subir a la colina más alta de todo Tiquisate.

Film
revista de cine
Octubre 1997
Dossier: Cine negro
L. A. Confidential
Entrevista con
Héctor Babenco
Guía de cable

El matrimonio de la butaca y la pantalla [1]

CARLOS MONSIVAIS

En los años treinta y cuarenta las salas de cine cumplen una doble función: son los clubes y casinos del pueblo, y son recintos de la otra educación posible, del desahogo sexual previo al coito o posterior al onanismo. En las salas de cine se prueba el ingenio, se gozan las complicidades de la oscuridad, se legaliza el faje, y los espectadores se saben feligreses de una religión nueva. Hoy es imposible reconstruir los muy diversos cometidos del cine de barrio, que propiciaron un sentido distinto de comunidad (válida por cinco horas, tres películas por un peso), y aportaron su espectáculo central a los parias urbanos, a los campesinos recién llegados a la capital, a los burócratas menores, a los personajes que utilizarían Gabriel Vargas, Sergio Magaña, Alejandro Galindo.

En el cine de barrio se adquiere lo que difícilmente admite la ciudad en expansión: el sentido de intimidad dentro de la multitud, la pertenencia al todo del que se es una porción divertida y relajienta. Allí cada fin de semana la gente aprende a reírse de modo coral, el individuo se suma con estrépito o se sustrae ocasionalmente a las reacciones del conjunto, se esmera la ilusión de refinamiento, el ligue o el noviazgo transcurren entre imágenes apenas vislumbradas, diálogos febriles y manos que suben y bajan, que se estacionan, se aceleran, se indignan ante resistencias inoportunas, se extasían ante rendiciones instantáneas.

Durante 30 años, el cine de barrio es el genuino "castillo de la pureza", la catarsis múltiple de la que gozan el solitario que sueña con la beldad inaccesible; el homosexual que sacraliza los close-ups y se desquita del rechazo que vive al adorar lo "exótico" de la pantalla; la "palomilla brava" (ese antecedente discontinuo de los chavos-banda) que practica su frenético rito de iniciación; la familia, que se integra al ejercitar gustos comunes; la barriada, que se reconoce en el amor a las causas perdidas, la primera de las cuales son ellos mismos. Si el fenómeno es mundial, las variantes latinoamericanas dependen de los fenómenos que se vuelven determinismo: la altísima proporción de analfabetos totales y funcionales, el culto a la mujer abstracta en tierras del machismo, la preferencia de la realidad fílmica sobre la realidad a secas.

¡Chocolates, muéganos, palomitas, marquesotas! ¡Hay paletas, paletas! El vendedor emite sus pregones, y es la genuina voz de la tribu. Los olores se almacenan en el local y en la memoria, el piso resbaloso habla de concupiscencias, incontinencias y faltas de urbanidad. Y al

[1] Tomado de *Artes de México*, Revista libro bimestral, número 10, Nueva Epoca, México, Invierno de 1990.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

irse la luz, al confundirse los rollos, al omitirse las escenas culminantes, emergen gritos de guerra y victoria: "¡Cácaro, luz! ¡Cácaro, deja la botella! ¡Cácaro, compórtate!"

Ante la pantalla, sobre todo (la función de la radio es formar de maneras muy específicas la educación sentimental), el público aprende como puede y hasta donde puede, el nuevo lenguaje de la vida moderna. La modernización es superficial, pero estos barnices ayudan a entender algunos de los cambios que afectan a los espectadores: la destrucción o el abandono de la vida agraria, la erosión de la cultura que creían eterna, las opresiones de la industrialización. Imaginen a un obrero en Celaya, a un campesino en la sierra de Oaxaca, a una mesera de Chihuahua, a una "fabriqueña" en la ciudad de México. Ellos, que pertenecen a colectividades tan reprimidas en todo sentido, jamás identifican a la vida sentimental con el discurrir cotidiano. En el apiñamiento urbano, en las soledades rurales, en el desconcierto de los horarios intermitables de trabajo, lo "íntimo" no es lo que se vive, sino lo que se desearía vivir, el fluir de los sueños mientras más colectivos más personales. Cada melodrama es el encuentro con la identidad, cada comedia comprueba que no se vive en vano.

Para su público, los "mitos" del cine nacional son puentes de entendimiento, rostros y figuras privilegiadas que asumen la biografía colectiva, encarnaciones de experiencias pasadas y presentes. Jorge Negrete, Pedro Armendáriz o Dolores del Río evocan el apogeo y la distancia emotiva de la sociedad rural. Fernando Soler y Sara García sintetizan las imposiciones y astucias del patriarcado y el "matriarcado". Pedro Infante, David Silva o Fernando Soto Mantequilla condensan la asimilación (siempre fragmentaria) a las grandes ciudades que se desconocen o que, al crecer sin límite, es preciso re-conocer a diario. Cantinflas, Tin Tan y Resortes representan las dificultades y las facilidades con el habla y la mímica. Joaquín Pardavé actúa en casi todas sus películas (al margen de su edad real) las disculpas cómicas de la vejez y las gracias del solterón. Ninón Sevilla, Lilia Prado y Meche Barba son la sensualidad inaccesible pero posible. María Félix humaniza a la mujer a través de su sacralización... La exégesis es desmedida, pero el ámbito al que corresponde es aún más desmedido.

Y el público de pueblo y de barriada, aunque no lo admita, usa las películas para inventariar los ambientes familiares, y en ello los actores de carácter son determinantes, cada uno de sus rostros un paisaje conocido, un buen augurio, un signo de amenaza, la confirmación de que se está en el cine y que el cine es la otra familia, el otro pueblo natal, la otra ciudad en que se vive y se goza y se padece. Sus nombres no querrán decir mucho, o serán únicamente santo y seña de fanático, pero en su momento y al verlos, los espectadores se sienten apoyados y auxiliados. Su mundo persiste, y promete durar, porque allí están, junto al héroe o a la heroína, odiándolos o divirtiéndolos, los actores de carácter, quienes les dan aspectos memorables a tontos y villanos, tías generosas y compadres solícitos, taberneros y curas, policías y cabareteras.

Son ellos (digo nombres a modo de exorcismos contra el olvido) Miguel Inclán, María y Conchita Gentil Arcos, Eduardo El Nanche Arozamena, Alfonso El Indio Bedoya, Consuelo Guerrero de Luna, Armando Sotto La-Marina El Chicote, Emma Roldán, Fanny Schiller, Manolo Noriega, Andrés Soler, Hernán El Panzón Vera, Eufrosina García La Flaca, Agustín Isunza, Mimí Derba, Arturo Soto Rangel, Salvador Quiroz, Miguel Manzano, Gilberto González, Fernando Soto Mantequilla... No son muchos, pero su persistencia en la pantalla a lo largo de tres décadas [illegible] en la tribu que es el lugar natal que es la colonia que es el tropel de gente a la hora

de la verdad, aquella en que el público se reconoce íntimamente en los extras y en los actores de carácter, "yo soy así", "es igualito a mi vecino", "cómo se parece a mi tía". Los característicos: el museo facial del pueblo.

El mero vislumbramiento de un rostro conocido desata un alud de imágenes, de escenarios típicos y clásicos, de tranquilidades o desasosiegos. No hay el estupor ante la belleza o el show de la hombría; hay el gusto por el desfile de arquetipos y estereotipos...

Mimí Derba en *Ustedes los ricos*: la dama de sociedad que hace de cada uno de sus gestos un monumento a la dignidad. Miguel Inclán en *Los olvidados*: el ciego que maldice como desde las entrañas de la tierra, el coro griego de un solo hombre vengativo. Consuelo Guerrero de Luna en *¡Arriba las mujeres!*: el travesti perfecto, la mujer que no le teme al ridículo, porque el ridículo es un círculo de reconocimiento. Emma Roldán en *Allá en el Rancho Grande*: la comadre como institución de la malevolencia, la humildad como marrullería. En Indio Bedoya en *Canaima*: la perfidia homicida, la risa que festeja el apuñalamiento. El Chicote, leal escudero de Jorge Negrete, y Mantequilla, amigo fiel de Pedro Infante: el humor como solicitud de ingreso a la visibilidad. El Panzón Vera en cualquiera de sus incontables películas: el cantinero como el cancerbero del Paraíso. Andrés Soler en *Sensualidad*: el vejete como depositario del cinismo; que es la única forma accesible de la verdad... Y así sucesivamente.

En el cine de barrio, el público se contempla en el espejo de los actores de carácter.

María Félix en *Río escondido*, de Ernesto Fernández, 1947. Colección Cinemateca Nacional de México

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Memoria y límites en cuestión

(A propósito de* Estrella solitaria*, film con dirección, guión y montaje de John Sayles. Edición en video de LK-Tel)

DIANA FERNANDEZ IRUSTA

Mi pecado y mi culpa será
conocer demasiado el dolor

(Canción citada en el film)

Frontera es el nombre ficcional de la ciudad, limítrofe entre los Estados Unidos y México, donde transcurre la trama de *Estrella solitaria*. La frontera, precisamente, es el elemento que preside a todos los sucesos de este film, excediendo el mero registro geográfico, y poniendo en cuestión límites aun más sinuosos y problemáticos: los que existen entre las leyes jurídicas y las que gobiernan la experiencia vital; los que confrontan al poder político con la gente común; o, en fin, los que pueden tensionar la relación entre el respeto a una tradición comunitaria y un proyecto personal.

La ambiciosa apuesta, que proviene del cine norteamericano independiente, encuentra también ecos en los temas que mayor centralidad acaparan en las discusiones sobre comunicación y cultura en América Latina. Fundamentalmente, porque el escenario es "Mexoamérica", una de las zonas del planeta donde se viven con mayor intensidad las rupturas, préstamos, y fragmentaciones culturales que coronan el complejo fin de siglo latinoamericano.

SIGNIFICACIONES CRUZADAS

Estrella solitaria es un film denso en un sentido casi antropológico: la mirada que propone John Sayles, su director, no es la del *western* reciclado, ni mucho menos la de un buscador de exotismo. El film se aproxima a la realidad de las poblaciones multiculturales de frontera desde la cercanía y la búsqueda de significación. Sin necesidad de llegar al documental, Sayles rastrea pautas de sentido y le otorga grosor —el espesor de lo histórico— a cada una de las pequeñas historias retratadas. En este sentido, el guión organiza una compleja red de vínculos que organiza a los personajes desde el presente, pero que también los ancla a distintos niveles del pasado: histórico, mítico, personal. En Frontera, como en cualquier ciudad ubicada en el límite entre Estados Unidos y México, habitan tres comunidades (blancos —*anglos*—, chicanos y afroamericanos). A la espesa trama de ritos, memoria y tradiciones que supone su convivencia, se suma el entrecruzamiento generacional: abuelos, padres e hijos, que aportan disímiles interpretaciones a una crisis cultural global que parece tener en la frontera un espacio de condensación privilegiado.

Aquí es donde el film actúa como disparador de otro tipo de problemáticas. Entre los múltiples conceptos que la globalización puso en crisis, el de la frontera como límite geográfico es uno de los más deteriorados. Así, cobra fuerza la noción de que zonas de intenso tráfico migratorio, como el caso de México-Estados Unidos, son una suerte de inmenso laboratorio donde se construyen nuevos modelos de significación cultural. Cuando John Sayles afirma que el tema de su película no le es extraño, porque él vive en una sociedad —la norteamericana— que de por sí es multicultural y que vive sus propias crisis de "fronteras internas", resuenan reflexiones como las planteadas por Aníbal Ford:

> "Toda crisis del concepto de frontera (o de límites, aunque no es lo mismo), es la crisis de los sistemas culturales que son limitados por esa frontera. Y también de sus centros articuladores.
> (...) Estamos en una etapa de crisis, y todas las crisis son dinámicas. No es aleatorio que nos preocupen las urbes y las fronteras. Lo importante es ver a ambas como **zonas visibles de la crisis de un mismo sistema cultural**, **o del contacto entre diversos sistemas culturales en crisis**". [1]

Como se ve, los conflictos culturales a los que alude *Estrella solitaria* pueden ser leídos en una clave que excede lo estrictamente local o anecdótico. Pero la pulsión de universalidad que hay en el film incorpora más perspectivas. Cuando el director tensiona la idea de frontera y la utiliza como una metáfora aplicable a la subjetividad de sus personajes, se añade otro nivel de complejidad. Aquí los límites tienen que ver con el modo en que los proyectos individuales se engarzan "hacia afuera" con lo social y "hacia adentro" con las profundidades del inconsciente y los mitos.

LA HISTORIA COMO TRAMA

Lo anterior es claro en la historia que organiza el film: tenemos a un sheriff, Sam Seeds (Chris Cooper), que, a partir de un hecho incidental, debe emprender la investigación de un posible crimen cometido a fines de los '50. La pesquisa lo lleva a remontarse a un pasado nada inocuo: a la época en que su padre, Buddy Deeds, era el sheriff de la ciudad. Así aparecen dos aspectos de lo histórico: Buddy, a quien la ciudad convirtió en un mito luego de su muerte, es una presencia agobiante en el presente de su hijo; por otro lado, al emprender la pesquisa, Sam quiebra los límites de las historias familiares y encuentra indicios que pueden deslucir la figura de su padre: negociaciones turbias con el poder político central, personalismo, un posible crimen.

---

[1] Ford, Aníbal. *Navegaciones*. Buenos Aires, Amorrortu, 1994, pp. 56-57.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

El conflicto generacional, visto desde el punto de vista subjetivo, es el que se despierta cuando el hijo debe elegir entre desprenderse de los mandatos atávicos y constituirse como ser independiente, u obedecerlos y resignar la individualidad. Sayles ubica la encrucijada de Sam Deeds en ese punto, pero también lo hace con las otras historias que completan la trama del film. Pilar, la novia de la adolescencia de Deeds, mantiene una relación tensa con su madre: el coronel Delmar Payne, recién derivado al lugar por las autoridades militares, es en realidad hijo de Otis, dueño de un bar en Frontera, y del que reniega. La trama multicultural atraviesa lo universal del enfrentamiento padre-hijo: Los Deeds son blancos; los orígenes de Pilar están "del otro lado", en México; Otis y Delmar son negros.

En cada uno de estos núcleos familiares, lo histórico adquiere dimensión propia. Sam, al reconstruir un crimen ocurrido veinte años atrás, se asoma a la historia de caudillismo y prepotencia blanca con que se construyó el estado de Texas; Pilar, significativamente, es profesora de historia en la escuela de la ciudad e intenta desmitificar la versión oficial de los hechos ocurridos en esa zona; Otis tiene en su bar una exposición de grabados y fotos sobre los seminoles, mestizos de indios y negros de los que desciende su familia.

Los derroteros de cada personajes articulan la revisión de la memoria histórica con la reconstrucción de los recuerdos familiares, en un juego de intercambios y cruces entre límites personales, sociales y geográficos. La idea de que el poder está detrás de los límites impuestos arbitrariamente atraviesa todo el film; el Río Grande, demarcador de la pertenencia a una nación o a la otra, es testimonio también de la imposición del dominio norteamericano en la región, a través de los grandes propietarios esclavistas del sur de los Estados Unidos.

"Usted enseña todo al revés", le espeta una madre norteamericana a Pilar, quien intenta que sus clases no refrenden el esquema de "perdedores" y "ganadores" en la batalla territorial (que, ya en el presente, es una batalla por el sentido histórico). "No se deben hacer sobresimplificaciones", le dice, a su vez, Pilar a un padre chicano.

Es difícil enseñar historia en Texas. Al dominio español que en el siglo XVII se ejerció sobre comanches y apaches, se sobreimpone la llegada de colonos norteamericanos, la pertenencia a México, un breve lapso como República Independiente, la anexión final a los Estados Unidos, la imposición del esclavismo, el exterminio en masa de algunas tribus indias. La espesa trama de muertes y discriminaciones no implica un simple recuento hacia atrás. Uno de los aspectos más interesantes del film es el esfuerzo por destacar la inserción del pasado en el presente: los grupos buscan fórmulas para convivir, pero no pueden negar la potencia de un pasado que implosiona permanentemente. Las formas de conocimiento con que cada sector se lo busca apropiar definirán también sus modos de relación con los otros.

El director refuerza desde el tratamiento visual esta impresión: en el caso de Sam, las rememoraciones sobre la época de su padre no se resuelven con fundidos o cortes de montaje; un simple vaivén de cámara habilita la entrada de los personajes del pasado, como alertando sobre la existencia de una percepción histórica que, a modo del inconsciente psíquico, no sabe demasiado de cronologías, sino de la violenta potencia con que se resignifican ciertos instantes, huellas, inflexiones.

Hay una tradición histórica (y fílmica; basta pensar en los westerns de John Ford) que remite la fundación de los Estados Unidos a la idea de la frontera. En la posibilidad de circunscribir los límites territoriales y de definir a quiénes incluyen y a quiénes expulsan —o eliminan—, parece residir una posibilidad de pensar la nación (una idea que puede remitirse también a la Argentina, con su propia historia de fronteras y aniquilamientos).

En el fin de siglo, parece decir Sayles, cuando todos estos términos están puestos en cuestión, el dilema de la memoria histórica, con su inevitable carga de horror, exige una apropiación que se vincule en términos fuertes con lo identitario. Una posibilidad que rehuye de las facilidades; que demanda búsqueda y algunos riesgos. Es sugestivo, en este sentido, el papel de la "tercera generación" en el film. Amado, el hijo de Pilar, pese al desprecio de su abuela por la historia chicana, quiere pasar "al otro lado" de la frontera, y conocer el territorio que está vinculado a sus orígenes. Por su parte, el nieto de Otis, pese a la prohibición paterna, tiene un primer acercamiento a su abuelo a través de la exposición sobre los seminoles.

Pero la propuesta no pasa por una reivindicación de lo tradicional. *Estrella solitaria* elude los géneros fílmicos tanto como las soluciones tranquilizadoras.

LA ULTIMA FRONTERA

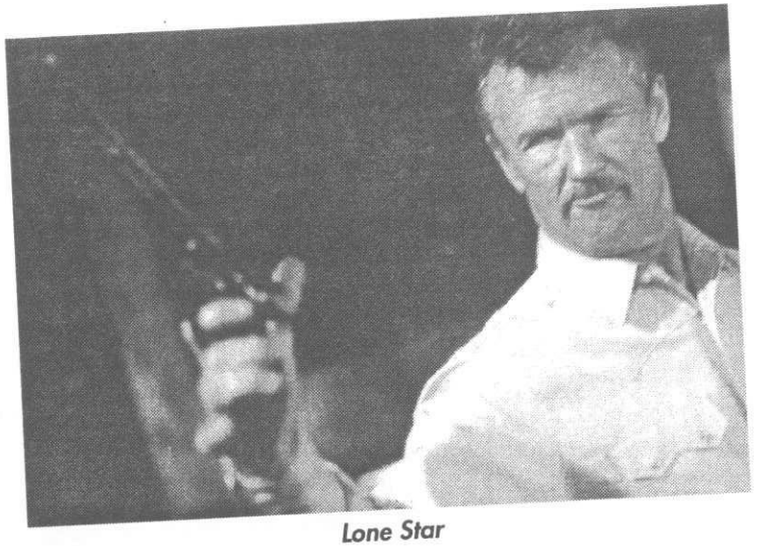
"Para construir una buena civilización hay que trazar líneas que marquen el bien y el mal, que diferencien uno del otro", sentencia un parroquiano blanco. Los límites que demanda no son sólo límites morales: es la tradición del poder "*anglo*" la que percibe en decadencia y que reclama restituir. En otra secuencia de la película, el encargado de responderle es Otis: en la frontera "no hay línea que separe los buenos de los malos", le señala a su hijo, enérgico coronel "de color" del ejército de los Estados Unidos.

El límite difuso inquieta, porque pone a prueba la propia concepción de esos límites, la posibilidad de constituir una ética personal, más allá de lo que la tradición o la norma social dictaminen. Es en este punto donde el film descarta las moralejas o denuncias y se vuelve él mismo perturbador.

El conocimiento aparece como la vía más idónea para la emancipación, que en los diversos niveles con que se maneja la historia, alude tanto al replanteo de los poderes sociales como a la ruptura —personalísima— con el padre. Pero poner en juego los límites, trasponerlos en busca de una verdad personal, incumbe riesgos. La sombra de Edipo es otra de las múltiples resonancias del film. En su reconstrucción de la historia paterna, Sam Seeds toma progresiva conciencia de que aquello que finalmente resulte iluminado por su investigación puede resultarle intolerable. Aparecen así dos fantasmas. Uno es el de Edipo arrancándose los ojos luego de conocer lo terrible de la verdad que se le ocultaba. El otro, la sospecha de que la verdadera ceguera era previa. Sam descubre que al final de su pesquisa no está el delito policial; lo que lo aguarda es el límite por excelencia: el tabú del incesto. En una película que, como se plantea al principio, construye su punto de vista a través de la articulación de las diversas fronteras personales, culturales, políticas y sociales, la aparición del incesto representa llevar a una tensión máxima esa apuesta. La transgresión del tabú exaspera los límites entre el mandato colectivo y la decisión personal. Sam, al acceder a su propia historia, debe confrontarse con la posibilidad de elección, inexistente antes de "saber".

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Allí va a residir la única instancia de emancipación: en construir una línea demarcatoria personal, y decidir si va a incluir o no al imperativo social. Una decisión que debe ser tomada en y a partir de la crisis, y que implicará, aun desde su carácter inaugural, la presencia —densa, conflictiva, conmocionante— de la memoria.



Lone Star

ALGUNOS DATOS SOBRE EL AUTOR

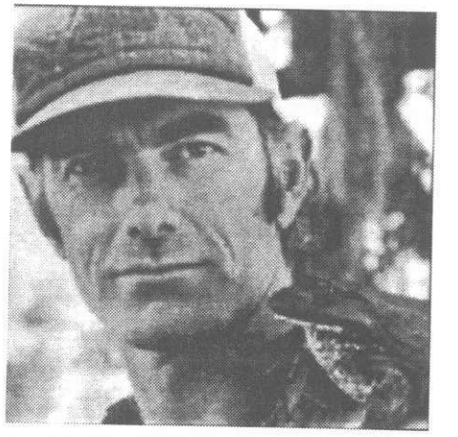
El norteamericano John Sayles nació en septiembre de 1950, es graduado en psicología, novelista, guionista, actor, y uno de los más destacados directores del cine independiente actual. Financia parte de sus films a través de la redacción de guiones por encargo. En las diez películas que realizó hasta el momento se pueden seguir sus preocupaciones sociales y políticas: el lesbianismo (*Lianna*, 1982); las relaciones interraciales (*The brother from another planet*, 1984); los movimientos sindicales (*Matewan*, 1987); la corrupción en la clase política (*City of hope*, 1991). En sus dos films estrenados en Argentina , *Escrito en el agua* —*Passion Fish*— y *El secreto de Iron Inish*, (el tercero, *Estrella solitaria*, pasó directamente al video) se vislumbra una cuidadosa observación de los espacios a retratar, dedicación que incluye a los ambientes sociales y a la composición de los personajes. Si hasta *Escrito en el agua* los "retratos" culturales son los de grupos étnicos o sociales norteamericanos, en *El secreto...* la inquietud sale del espacio americano, para concentrarse en el ambiente de las tradiciones irlandesas. Sayles acaba de presentar su último film *Hombres armados* (*Men with guns*), en el Festival de San Sebastián, hablado en castellano, con la participación del actor argentino Federico Luppi.

UNA ENTREVISTA CON JOHN SAYLES

Fronteras y límites

DENNIS WEST-JOAN M. WEST

John Sayles describe su nueva película Lone Star *como "una historia sobre límites". La acción se desarrolla en Tejas y Sayles explica que ese estado "es único en Estados Unidos porque alguna vez fue un país, una república formada de una manera controvertida y sangrienta. Y su pelea no concluyó con la Guerra Civil, hay una especie de guerra racial y étnica que todavía continúa. Ese conflicto ininterrumpido entra en foco de una manera más clara alrededor de la frontera entre Tejas y Méjico". Pero esta frontera geográfica es solamente un aspecto de la preocupación de la película por los límites. "En un sentido personal", comenta Sayles, "un límite es donde uno traza una línea y dice 'aquí es donde termino y alguien más comienza'. En un sentido metafórico se puede tratar de cualquiera de los símbolos que erigimos entre uno y otro: sexo, clase, raza, edad." En un sentido aún más amplio, agrega Sayles,* Lone Star *también trata acerca de "la historia y lo que hacemos con ella. ¿La usamos para golpearnos unos a otros? ¿Es algo que nos hace sentir bien? Uno puede agarrar seis personas diferentes para que consideren* El Alamo *y tendrá seis historias diferentes de lo que pasó allí y sobre cuál fue su importancia. ¿En qué punto uno dice respecto de sus padres "Ellos eran aquello, éste, soy yo, y asumo la responsabilidad por mí mismo de ahora en más"? John Sayles discutió su tratamiento de esos temas en* Lone Star *con Joan M. West y Dennis West en el Internacional Film Festival en Seattle.*



—¿Cómo explicaría su continuo interés en las culturas latina e hispanoamericanas?

—Mi sentimiento, básicamente, es que he hecho muchas películas sobre la cultura norteamericana y, en lo que a mí concierne, no es revisionismo incluir a las culturas méjico-americanas o afroamericanas o cualquiera de los otros numerosos grupos. Si se habla de la historia de los Estados Unidos *siempre* se habla de esas cosas, desde el inicio.

He vivido en muchos lugares en Estados Unidos y las posibilidades son que tarde o temprano uno va a vivir en un barrio donde la gente no habla inglés necesariamente, lo que creo que hace a este país un lugar interesante para vivir. El lugar de donde vengo es, de hecho, un lugar bastante opuesto a la idea de

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Pat Buchanan de esta monocultura que está siendo invadida.

—¿Representa *Lone Star*, entonces, su visión de los Estados Unidos como una sociedad crecientemente multicultural con cada vez más y más parejas biculturales?

—Yo contestaría no a la primera parte de la pregunta y sí a la segunda. Como dije, no es *crecientemente* multicultural, siempre lo ha sido. Si vas y das vuelta una piedra, encontrás, por ejemplo, que quizás un tercio o más de los afroamericanos son también indígenas [1] y un porcentaje mayor aún de afroamericanos son también blancos.

Por otro lado, realmente creo que existen más parejas interraciales en la actualidad.

—Muchos de los personajes importantes de *Lone Star* —Sam, Delmore, Chet, Pilar y Bunny— son examinados en términos de la relación a una figura paterna e incluso la ciudad y el condado mismos son vistos en relación a sus alguaciles (sheriffs). ¿Cómo se relaciona esto con su tratamiento del tema de la historia y con la patriarcal tradición hispánica del *caudillo*, [2] la figura fuerte?

—Algo que tuvimos muy en cuenta fue tomar una historia y ser capaces de moverse en ambas direcciones, de tomar algo que es un poquito más particular y ser capaces de expandirlo hacia lo político —tomar una historia como la de Sam Deeds y, como él hace con su investigación, analizar cuál es básicamente su propia historia familiar—. Eso te dice algo acerca de toda la comunidad, pero a veces se convierte en una metáfora de la historia personal. Para mí, muy a menudo la mejor metáfora para la historia son los padres e hijos. Heredar tu cultura histórica, tus odios y tus alianzas y toda esa clase de cosas, es lo que se supone que recibís de tu padre en una sociedad patriarcal. En Tejas tanto la sociedad anglosajona como la tradicional sociedad española eran patriarcales, especialmente en la frontera, que tenía una historia de rancheros, con "Don" este y "Don" aquel que poseían esas enormes extensiones de tierra con *peones* [3] trabajando para ellos. Era muy piramidal, mientras que en otras partes de Méjico estaba mucho más influenciada por las jerarquías indias, que no tienen una forma de pirámide, en donde las mujeres y los hombres tienen roles separados pero es un poco más circular. Puede haber un jefe de la comunidad pero que puede cambiar cada año, entonces se trata más de propiedad comunal antes que un tipo que posee la tierra y cuyo hijo primogénito va a poseerla a su vez y así sucesivamente.

—La madre de Pilar representa una conservadora actitud méjico-americana en relación a los temas de la inmigración en la actualidad. Asumo que hizo eso deliberadamente.

—Sí, no solamente para mostrar eso sino también para mostrar que cuando se habla de fronteras y líneas entre la gente, muy usualmente, cuando cruzan la frontera, quieren con un portazo cerrar la puerta de lo que dejaron atrás. Quizás estuvieron golpeando a la puerta pero porque han internalizado el sistema y lo han valorizado, su actitud cambia una vez que están del otro lado. El ejército es un ejemplo perfecto de esto

[1] *Native Americans* en el original. [N. del T.]
[2] En castellano en el original. [N. del T.]
[3] *Peons* en el original. [N. del T.]

último. Se puede empezar diciendo "los oficiales son estúpidos" pero una vez que te convertís en oficial probablemente cambiás de opinión y definitivamente no decís "ahora que llegué hasta aquí, voy a abolir los rangos". Esa ha sido la tragedia de la revolución mejicana —ahí tenés a Porfirio Díaz que hace esas cosas importantes y después que se deshacen de él, alguien se convierte en *caudillo* de nuevo—. Eso se ha repetido una y otra vez en las culturas latinoamericanas, donde las revoluciones se han convertido en sólo un cambio de *caudillos*.

—¿Podrías comentar sobre Sam y Pilar, la última pareja que se ve en la película, quienes han cruzado sus límites? y, si no te importa una pregunta que se relaciona con ellos: ¿sus hijos nacerán con cola de chancho? [4]

—*[Risas]* Bueno, sus hijos no nacerán con una cola de chancho porque como dice Pilar "no puedo quedarme embarazada de nuevo". Una de las cosas que quise hacer con eso era preguntar ¿OK de que se trata realmente esa regla? Estoy interesado en la diferencia que existe cuando las personas hacen algo por razones humanas buenas y prácticas y cuando solamente están respetando las reglas. Entonces aquí tenemos a Sam y Pilar —que fueron criados por separados, ahora son adultos, no tiene importancia si uno es el hermano mayor de la otra—. No van a tener hijos y por lo tanto no van a transmitir horrendos defectos genéticos, entonces ¿de qué se trata esa regla [del incesto]? Ella dice, "si de eso se trata la regla, no voy a tener hijos". Ellos se quedan con la comprensión de que "OK tenemos esta posibilidad de hacer algo que va a ser visto como enormemente antisocial pero es algo bueno para nosotros", y eligen cruzar ese límite de la opinión moral.

Pero es sólo un acuerdo individual, y ésa es la idea que quería para el final, eso no va a cambiar a la sociedad. Ellos van a dejar la sociedad en la que están, no se pueden quedar en el pueblo. Uno puede ser muy muy abierto respecto de la raza, podés estar casado con alguien negro, pero si estás en el medio de la rebelión de Watts, eso no te va a ayudar. Ese acuerdo individual que has hecho no ha cambiado la situación social o no la ha cambiado lo suficiente como para que la sociedad te lo reconozca. Las parejas mixtas que conozco tienen mucho cuidado con respecto a los lugares a donde van. Si son una pareja en la que uno de ellos es blanco y el otro negro, [5] hay lugares con gente blanca a los cuales no van y del mismo modo hay lugares con gente negra a los que tampoco van. Sólo en los márgenes de esas sociedades hay lugar para ellos y sus niños. En los corazones de esas sociedades, a veces, no son bienvenidos.

—*Lone Star* es una cerveza producida en Tejas, ¿por qué elegir ese nombre para el título de la película?

—Bueno por la misma razón que los llevó [a los fabricantes] a elegirlo para la cerveza. Tejas es el estado de la estrella solitaria, [6] eligieron una estrella porque eran una entidad individual que quería formar parte de un grupo. Una

[4] Referencia al tema del incesto en la clásica novela de Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*. [N. del T.]
[5] En inglés no hace falta aclarar si se trata de blanco-negra o blanca-negro al decir *black and white couple* (porque ni los sustantivos ni los adjetivos tienen género). [N. del T.]
[6] *Lone star state* en el original. [N. del T.]

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

vez que se separaron de Méjico dijeron "bueno, somos una república" y elegir una estrella para su bandera fue un gesto de querer pertenecer a los Estados Unidos. Yo asocio eso con el personaje de Sam Deeds, que es un individuo que se mantiene bastante fuera del grupo, observándolo, y quien supuestamente se le une al final, pero en este caso decide no hacerlo.

—¿Podrías contarnos sobre Wesley Birdsong, la figura del viajante indio?

—Mientras estaba describiendo a los personajes de la frontera me di cuenta que no podía dejar a ese tipo afuera.

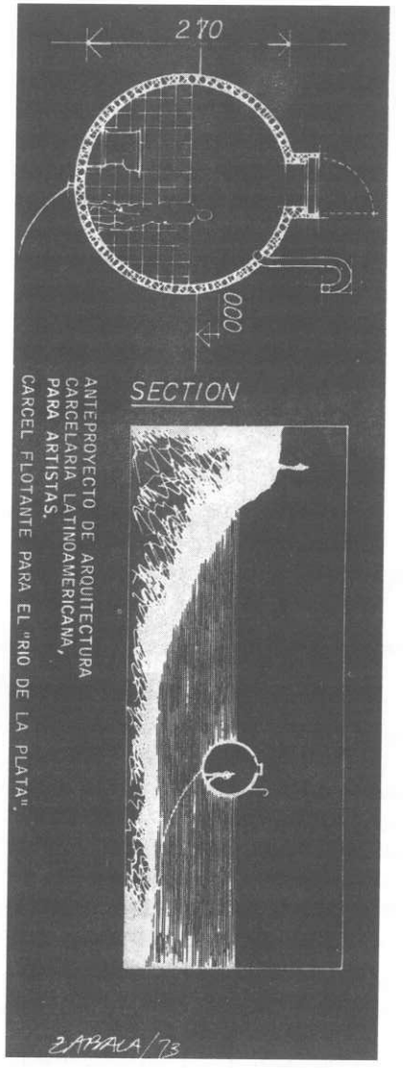
Para mí la parte importante es cuando Wesley dice "traté de vivir en la reservación pero no pude aguantar la política." Las reservaciones están extremadamente politizadas, con una pelea interna muy dura, y lo que él ha decidido, una vez más, es un arreglo, una salida personal. Donde se lo ve es, como él mismo dice, "entre ningún lado y no mucho más". Es alguien extremadamente aislado y sucede que eso le gusta, pero a eso es a lo que puede llevarte la elección de escapar de la política, escapar de la lucha. Hacer lo antisocial te puede dejar enormemente aislado.

—Este es el primer largo que has decidido filmar en el formato super 35 mm, ¿cómo se relaciona esa decisión con el estilo visual de la película?

—El formato super 35 mm es básicamente sólo una forma diferente de tener una visión de pantalla ancha. Filmamos *City of Hope* en pantalla ancha y en ese caso se trató de una decisión de orden práctico porque estábamos caminando entre todos esos personajes. Por momentos había una muchedumbre, con dos personas en el frente y tres personas en el fondo y necesitábamos más espacio para ellos y que el tamaño de la imagen no quedara demasiado pequeño. Pudimos conservar el tamaño de la imagen bastante grande e introducir más gente en el cuadro porque hicimos tantos cambios en las tomas principales, lo que fue un tema de estilo que distingue a *City of Hope*.

Una de las cosas que quisimos hacer en *Lone Star* era mostrar el aspecto horizontal de la frontera. No es montañosa, es una línea del horizonte muy larga y absolutamente chata, y queríamos, al menos al comienzo de la película, aislar a la gente en esa tierra chata y ancha. Se necesitan muchos acres para criar cien cabezas de ganado y el cuadro ancho nos dio la sensación de unas pocas personas peleando sobre esa pequeña, fina franja de río donde se halla la buena tierra y que está rodeada por un desierto cubierto de chaparrales. El super 35 mm es sólo una forma distinta de lograr un cuadro ancho cuando se usan lentes standard, pero porque se aprovecha el cuadro al máximo no se necesita colgar tantos tachos de iluminación. Para hacer una película ambiciosa con un presupuesto bajo te tenés que mover un poco más rápido.

Traducción: Rodrigo de Zavalía
Selección de la entrevista publicada en la revista *Cineaste*.



"Anteproyecto de cárcel II". 1977.
Tinta sobre papel.
29 x 21 cm.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Ars
EDITORIAL

Jufré 639
Tel. 775-9230
E-Mail: ars@biblos.com

Nicolás Rosa
Tratados
sobre
Néstor Perlongher

Librería del Centro
de Estudiantes de Ciencias Sociales
Nueva Sede Parque Centenario

Libros de comunicación, sociología, política, historia, revistas culturales

J. B. Rivera: Comunicación, medios y cultura

E. Verón, L. Escudero: Telenovela, ficción popular y mutaciones culturales

H. Schmucler: Memoria de la comunicación

S. Alba Rico: El orden del caos. Apuntes para una antropología del mercado

J. Lull: Medios, comunicación y cultura

I. Vasilachis: Discurso político y prensa escrita

TODO con un 20% de descuento

una invitación a la reflexión

Paul Virilio
La velocidad de liberación

Raymond Williams
La política del modernismo

Pierre Rosanvallion y Paul Fitoussi
La nueva era de las desigualdades

Georges Didi-Huberman
Lo que vemos, lo que nos mira

En preparación:

Jacques Derrida
El monolingüismo del otro

Règis Debray
Transmitir

Alain Badiou
Deleuze, el clamor del ser

MANANTIAL
Libros

El culturalismo en los estudios de tecnología

CLAUDIO KATZ

En los últimos años se ha generalizado el tratamiento de "la tecnología como un asunto político". [1] Muchos autores reclaman colocar el tema en la "agenda de temas públicos y sociales", e impulsan una "mayor participación ciudadana" en las decisiones tecnológicas.

Los "politizadores de la tecnología" parten de la crítica a la concepción tecnocrática, que restringe a los "expertos" el derecho de opinión en cuestiones tecnológicas. En oposición a este postura estiman necesario deslindar la competencia técnica del derecho político de toda la población, a intervenir en la fijación de las prioridades y el control de la tecnología.

Algunos teóricos como Winner [2] proponen introducir mecanismos de decisión, que aseguren mayor representatividad, deliberación previa y explicitación de los fines. Toma como ejemplo, experiencias de diseño y gestión democrática de ciertas innovaciones, realizadas en Suecia. Pacey [3] postula desarrollar un sistema transparente de información pública, que permita a los usuarios influir en los objetivos que se establecen para la tecnología. Considera además necesario renovar la educación técnica, a fin de elevar la conciencia política de los ingenieros y facilitar de esta forma un "diálogo innovador" con la ciudadanía. En esta misma línea se encuadran las propuestas de Durbin [4] en favor de una "democratización de la tecnología", o los proyectos de Goldman [5] para potenciar "la responsabilidad social de los científicos".

Feenberg [6] considera factible alcanzar estos objetivos, a través de la organi-

---

[1] Winner, Langdon. "Do artifacts have politics?", in Mac Kenzie, Donald; Wajman, Judy. *The social shaping of technology*. Open University Press, England, 1987.

[2] Winner, Langdon. "La carrera tecnológica y la cultura política. Sanmartin, J. *Estudios sobre sociedad y tecnología* Anthropos, Barcelona, 1992.

[3] Pacey, Arnold. *La cultura de la tecnología*. Fondo de Cultura Económica, 1990, México. (cap. 8 y 9).

[4] Durbin, Paul. "Cultura y responsabilidad técnica", en Sanmartin, J. *Estudios sobre sociedad y tecnología*. Antrophos, Barcelona, 1992.

[5] Goldman, Steven. "Ninguna innovación sin representación" en Sanmartin, J. *Estudios sobre sociedad y tecnología*. Antrophos, Barcelona, 1992.

[6] Feenberg, Andrew. *Alternative modernity. The technical turn in philosophy and social theory*. University of California Press, 1995.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

zación y la petición directa de los usuarios. Describe como en diversos países los pacientes conquistaron el derecho a incidir en los tratamientos. Otro caso que analiza es la red de información francesa Minitel, dónde los clientes habrían impuesto una mejor utilización del sistema.

Lander [7] hace un recuento de grandes "movilizaciones ciudadanas" que alteraron el rumbo original de la tecnología. Señala que el movimiento ambientalista conquistó la reducción del consumo de energía contaminante, frenó proyectos que amenazaban el equilibrio ecológico, e impuso la consulta plebiscitaria en casos particularmente conflictivos de Canadá y Gran Bretaña. Lander considera que el movimiento anti-nuclear quebró el secreto y la manipulación informativa y detuvo la apertura de nuevas centrales. Estima que se están generalizando nuevos regímenes de "evaluación tecnológica" para anticipar los impactos negativos de la innovación, especialmente en el campo de la genética y biotecnología.

Estas propuestas de ampliar el rol de los usuarios en el uso de la tecnología están muy asociadas —en el plano teórico— a la concepción culturalista de la innovación.

EL EJE CULTURAL

Los culturalistas afirman que la tecnología está configurada en cada sociedad por los valores ideológicos predominantes. Por eso proponen un análisis cultural, superador de los enfoques puramente "técnicos" o "económicos". Agrupados en torno a la revista *Technology and Culture* [8] han realizado importantes estudios históricos y sociológicos de la innovación.

Para el culturalismo la tecnología es "un vasto cuerpo de conocimientos" que debe ser investigado, observando la evolución de las instituciones y las mentalidades. Entienden que estos dos componentes son determinantes de la forma en que se internalizan las normas culturales prevalecientes, en el uso de los artefactos y los procesos de trabajo.

Adoptando este enfoque, Basalla [9] plantea que los criterios de novedad y selección tecnológica son culturales y tienen absoluta primacía sobre los parámetros económicos. Propone interpretar la historia de la tecnología siguiendo este principio. Explica por ejemplo, la baja utilización de los recursos naturales en la Antigüedad por "la creencia en su carácter sagrado" y atribuye el alto aprovechamiento de la energía hidráulica en el Medioevo a la "dignidad del trabajo manual entre los cristianos". Considera que la utilización de la pólvora, la

[7] Lander, Edgardo. *La ciencia y la tecnología como asuntos políticos.* Nueva sociedad, Caracas, 1994.
[8] Ver reseña en: Ciapuscio, Héctor. *El fuego de Prometeo,* Eudeba, Buenos Aires, 1994.
[9] Basalla, George. *Evolución de la tecnología,* Crítica, 1991.

brújula o la imprenta se frustró en China por el carácter conservador del confucionismo y explica que la "orientación abierta" de la cultura europea, permitió la rápida absorción de estas mismas novedades.

La visión culturalista se desarrolló con Mumford, [10] que interpretaba cada acontecimiento de la tecnología como un choque entre dos tradiciones: el gigantismo autoritario, destructivo y militarista y la técnica democrática, descentralizada y aplicada en pequeña escala. Para Mumford las pirámides, la tecnología nuclear y las "megamáquinas" representan la antítesis de la innovación artesanal y pequeña, expresiva de las "necesidades vitales del individuo".

También Pacey [11] considera que la dimensión humana de la tecnología ha sido desconsiderada. En oposición a la sobrevaloración corriente del impulso mercantil al cambio tecnológico, reivindica el papel de los propósitos humanitarios y simbólicos en la innovación. Describe como los objetivos religiosos dominaron la construcción de las catedrales en el Medioevo, de qué forma una nueva concepción filosófica del tiempo determinó la aparición del reloj y como han incidido "el deseo de control y manipulación" en las diversas etapas del maquinismo.

En otros ejemplos ilustra la relevancia que tienen los parámetros culturales en diversas innovaciones. Opina por ejemplo, que el suministro de energía eléctrica en Gran Bretaña estuvo motivada por la intención de construir "ciudades-jardín", considera que el gusto por la velocidad ha sido determinante en el desarrollo del automóvil. Con este mismo criterio, atribuye el desenvolvimiento de la aviación a la pasión por el vuelo y el éxito de las bicicletas al impulso por la movilidad. Considera que el "ideal de la frontera" fue el gran estimulante del ferrocarril y que distintos tipos de objetivos simbólicos guiaron la construcción de puentes, acueductos y rascacielos.

Pacey pone especial atención en el análisis diferenciado de las "culturas tecnológicas" nacionales o étnicas. Plantea que se han forjado durante prolongados períodos de tiempo a través de la mixtura de diversas formas de producción, pero manteniendo ciertos rasgos idiosincráticos. Con este criterio analiza las raíces míticas de las técnicas africanas, la importancia de la disciplina social en sus equivalentes chinos, el carácter paternalista de la tecnología en Japón y la hipervaloración de la novedad o el individualismo en Occidente.

Acentuando este enfoque ciertos autores culturalistas postulan que la tecnología es un arte y proponen estudiar con gran atención los componentes subjetivos de la innovación. Particularmente Ferguson plantea que la experiencia sensorial acumulada y los mecanismos congnitivos no verbales ocupan un papel central en la tecnología. Considera que el diseño técnico es un acto de inspira-

[10] Mumford, Lewis. "La técnica y la naturaleza del hombre" y "Técnicas autoritarias y democráticas", en Kranzberg, Melvin; Davenport, William, *Tecnología y Cultura,* Gili, Barcelona, 1978.
[11] Pacey, Arnold. *El laberinto del ingenio.* Gili, Barcelona, 1980.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

ción, basado en el conocimiento intuitivo. Estima incluso que ciertos fracasos contemporáneos obedecen a la perturbación introducida por pautas científicas, en el desarrollo de la tecnología como un arte. [12] También Buchanan [13] presenta al cambio tecnológico como un momento de creación estética, derivado de la personalidad del innovador.

La visión de la tecnología como una cultura es por otra parte afín al enfoque económico evolucionista, que interpreta a la innovación como un proceso de "aprendizaje endógeno". Consideran que el cambio tecnológico es muy dependiente de la "rutina" en la empresa y de las costumbres de los usuarios. Esta concepción converge con el culturalismo en realzar el carácter "idiosincrático" de la innovación. [14]

El culturalismo se opone fervientemente a la caracterización neoclásica de la tecnología como una actividad socialmente "neutra", que serviría para "resolver problemas" y debería ser evaluada en "forma imparcial". Comparten con el constructivismo una valoración común de la "micro-sociología de los artefactos", pero a diferencia de esta corriente proponen de una investigación global de la tecnología y son declaradamente "intervencionistas". Los culturalistas intentan contribuir con su análisis a una transformación del perfil actual de la tecnología. [15]

UN FALSO DILEMA

La tecnología puede definirse como la disciplina que investiga el conocimiento científico aplicado a la producción. Este estudio forma parte de la cultura contemporánea y nadie cuestiona este reconocimiento. Pero el problema aparece cuando se va más allá de esta constatación —y con la intención de refutar la concepción neoclásica— se postula que la cultura tiene primacía interpretativa sobre la economía.

Esta postura olvida que el defecto del liberalismo ortodoxo es su concepción general del cambio tecnológico y no su atención desproporcionada a la economía en desmedro de la cultura. No hay abuso de la reflexión económica entre los neoclásicos, sino una aplicación de conceptos desacertados, ahistóricos y subjetivistas. Por eso los errores neoclásicos no decrecen cuando se introduce —dentro del mismo enfoque— una mayor atención por la cultura y la "dimensión humana" de la tecnología.

[12] Ver: Ciapuscio, Héctor. "El conocimiento tecnológico". *Redes*, n 6, mayo 1996, Quilmes.

[13] Buchanan, R. A. "Theory and narrative in the history of technology". *Technology and culture*, vol 32, n 2, april 1991, Chicago.

[14] Ver reseña en: López, Andrés. "Las ideas evolucionistas en economía: una visión de conjunto". *Revista Buenos Aires. Pensamiento económico*, n 1, otoño 1996, Buenos Aires.

[15] Hemos formulado nuestra caracterización del constructivismo en Katz, Claudio. "Humanistas y posmodernos en la sociología de la tecnología". Ponencia al *XXI Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología*, São Paulo, setiembre de 1997.

La relevancia del estudio económico de la innovación deriva del propio carácter de la tecnología, como fuerza productiva social directamente dependiente de las leyes del capital. No se puede abordar ningún análisis del cambio tecnológico ignorando el ciclo, la crisis, la tasa de beneficio, el mercado o la acumulación. Solo aceptando la importancia de estos fenómenos se puede comprender la naturaleza de la innovación.

Para estudiar el ferrocarril hay que partir de la expansión del mercado mundial y no solo del "espíritu de la frontera". Para analizar el automóvil hay que prestar más atención a las necesidades de la producción surgidas con el capitalismo monopólico, que al "gusto por la velocidad". Este orden en la investigación obedece a que la "cultura tecnológica" no cumple el papel constitutivo del cambio tecnológico que le asignan Pacey, Basalla y Mumford.

Las propuestas "anti-economicistas" del culturalismo parten de una equivocada oposición entre economía y cultura. Lo que realmente interesa no es el grado de incidencia de "cada uno de estos factores" en la innovación, sino la concepción teórica en que se fundamenta el estudio de cualquiera de estos aspectos. Y este análisis requiere incorporar la noción "modo de producción", que rechazan tanto los culturalistas como los neoclásicos. Esta categoría marxista clarifica como incide la economía y la cultura en la determinación de la tecnología, porque toma como punto de partida de la investigación a las leyes específicas de cada régimen social.

El modo de producción sirve para contextualizar a la innovación en función de la acumulación y la tasa de ganancia y además para relacionar con estos principios, ciertos patrones culturales como por ejemplo, la valoración social de la eficiencia o el éxito pecuniario personal. El concepto modo de producción es también insustituible para entender la técnica en el feudalismo o el esclavismo, ya que explica de qué forma se combinaron condiciones materiales y creencias para estimular (o bloquear) el progreso de ciertos instrumentos y habilidades.

Anderson [16] afirma que el modo de producción es el único principio que ordena históricamente y da sentido lógico a las conductas de los sujetos y las clases sociales. Es un concepto que evita el método simplificador de la "combinación de los factores", ya que integra a la cultura en una totalidad histórico-social. Por eso facilita un conocimiento unitario y contextualizado de la técnica y de la tecnología.

[16] Anderson, Perry. *Consideraciones sobre el marxismo occidental*. Siglo XXI, México 1979.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

DETERMINISMO HISTORICO-SOCIAL

El culturalismo se opone a reconocer cualquier modalidad de determinismo en el análisis de la tecnología. Plantea que las ideas y los valores cambiantes de cada sociedad van definiendo el rumbo de la innovación. En oposición a la creencia que cada artefacto o proceso de trabajo viene pre-definido por su antecesor, reivindica la variabilidad e imprevisibilidad de las culturas tecnológicas.

Esta flexibilidad interpretativa evita indudablemente el fatalismo tecnológico, pero introduce el error inverso de ignorar los condicionamientos histórico-sociales de la innovación. En cambio la noción modo de producción permite situar en las relaciones de propiedad entre las clases, el principio explicativo de las leyes económicas y las normas culturales que gobiernan a la tecnología. El concepto no establece —como frecuentemente se ha creído— que "primero aparece la economía" y luego surge la "cultura como su reflejo directo". Considera ambos planos, asociándolos al funcionamiento y a la reproducción del régimen social.

El concepto modo de producción sirve para impedir la absolutización de la cultura, que caracteriza a Pacey, Basalla y Mumford, porque relaciona los valores, las creencias y las ideas con la base económica capitalista. En cambio el culturalismo renueva en el terreno de la tecnología, la vieja tradición romántica e historicista de asignarle a la cultura poderes constitutivos de cualquier actividad social. Tiende a presentar a la cultura como gestora de los "estilos de vida" de cada pueblo, considerando que estas "prácticas significantes" conforman las características peculiares de cada sociedad. [17]

En esta visión se inspira la reivindicación culturalista del papel central de los "valores predominantes" sobre la innovación. Su visión invierte la metodología adecuada para investigar a la tecnología, ya que conduce a observar por ejemplo, como el impulso por la movilidad configura las bicicletas o como la fascinación por la altura explica la aparición de los rascacielos, sin tomar como punto de partida el proceso de urbanización capitalista. Analiza las preferencias de los consumidores o la "inclinación idiosincrática" por cierto tipo de productos, antes de estudiar los cambios en los sistemas de fabricación y de trabajo.

Al aplicar a la tecnología una concepción de la cultura como rasgo fundante de la sociedad, el interés por los "temperamentos nacionales" sustituye la lógica objetiva del cambio tecnológico. Este desplazamiento impide una comprensión de la incidencia de la cultura en la innovación.

[17] Ver crítica a esta concepción en: Williams, Raymond. *Marxismo y literatura.* Península, Barcelona, 1980. (Parte I cap. 1 y 4, Parte II, cap. 1 a 10).

ARTE Y SUBJETIVIDAD

Del enfoque culturalista ha surgido la atención por el papel de la subjetividad en el diseño de los artefactos. Pero en este análisis de la tecnología como arte se omite que la innovación canaliza propósitos científicos y mercantiles, que están ausentes, son secundarios, o no singularizan a la actividad artística.

El arte no es un terreno de expresión inmediata de los intereses sociales de las clases dominantes como la tecnología. Mientras que es inadmisible caracterizar cierto estilo pictórico o un tipo de música como simple "reflejo" de los propósitos o el estado de ánimo de la burguesía, es totalmente correcto subrayar que el taylorismo es un instrumento del control patronal sobre el proceso de trabajo.

El culturalismo confunde la subjetividad que caracteriza al arte con la objetividad que domina en la tecnología. De este error proviene su habitual oposición a diferenciar claramente a la técnica pre-capitalista de la tecnología moderna. Desconocen que mientras la obra de un artesano medieval era un producto de la habilidad personal, la destreza o el "saber hacer", en la aplicación de conocimientos científicos a la producción rigen los patrones formalizados y sistematizados por la ciencia. El elemento artístico —relevante en la técnica de construcción de las catedrales— ha perdido su vieja significación en la tecnología contemporánea.

Por omitir esta diferencia cualitativa, Mumford ve una equivocada continuidad entre las pirámides y las "megamáquinas" y Basalla establece una incorrecta equivalencia entre "culturas tecnológicas", antiguas y modernas. El paso de la técnica a la tecnología modificó en forma radical el papel del arte en la actividad productiva. Esta reformulación es ignorada también por Buchanan, cuando identifica a la innovación como una actividad estética, dependiente de la personalidad de los individuos. Observa así erróneamente a un ingeniero del siglo XX, como si fuera un constructor-artista del Renacimiento. En la era de la tecnología, la actividad artística está entrelazada a la ciencia y a las normas que el capital impone al proceso de creación de nuevos productos.

El componente artístico está indudablemente presente en la "fase estilística" de la innovación, que Hughes [18] presenta correctamente como un eslabón del cambio tecnológico. Esta "marca del autor" no cumple el rol determinante, que por ejemplo le atribuye Basalla, ya que el peso del componente artístico varía de acuerdo al ámbito específico de aplicación. Es muy gravitante en la arquitectura, [19] pero tiene escasa relevancia en la bio-tecnología. La industria del entretenimien-

[18] Hughes, Thomas P. "Edison and electric light", in Mac Kenzie, Donald; Wajman, Judy. *The social shaping of technology.* Open University Press, England, 1987.

[19] Condit, Carl. "Los rascacielos de Sullivan" en Kranzberg, Melvin; Davenport, William, *Tecnología y Cultura*, Gili, Barcelona, 1978.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

to y particularmente el cine [20] son casos excepcionales, que no pueden ser tomados como modelos de la relación prevaleciente entre el arte y la tecnología. El acierto culturalista de ilustrar la incidencia de la fantasía y la curiosidad en la creación de nuevos artefactos, queda ensombrecida cuando se asimila directamente a la tecnología con el arte.

LA SELECCION DE CONFLICTOS

El choque de la creatividad y el altruismo con las exigencias económicas y materiales es para el culturalismo el conflicto central de la tecnología. Por eso Pacey estudia detenidamente la oposición de usuarios y ciudadanos con los expertos y tecnócratas y Mumford analiza la dicotomía entre proyectos monumentales e innovaciones accesibles.

Pero el culturalismo disocia estos conflictos de la explotación, que es un rasgo central del cambio tecnológico en el capitalismo. El empresario sólo introduce innovaciones bajo la compulsión de la competencia, para abaratar costos e incrementar la productividad con el objetivo de aumentar la extracción de plusvalía. [21] Si se evade del análisis la explotación, resulta imposible entender que tipo de conflictos se desenvuelven en la innovación.

Las controversias entre consumidores y expertos en torno al uso de nuevos artefactos presupone siempre la existencia de productos, que han sido fabricados bajo las reglas de un régimen social fundado en la confiscación del trabajo no remunerado a los asalariados. El culturalismo ignora este presupuesto y por eso reduce a una oposición de funciones, actividades o personalidades los conflictos sociales que caracterizan a la innovación en el capitalismo.

Reconocer por el contrario, la centralidad de la explotación es el mérito de los teóricos marxistas que han realizado estudios sociales de tecnología. Un ejemplo es el análisis de Braverman [22] de la "organización científica del trabajo" y otro, es la contextualización de la lucha de clases en la teoría de las revoluciones tecnológicas que planteó Mandel. [23]

El eje ordenador de la explotación es mucho más esclarecedor, que la vaga oposición entre "humanismo y utilitarismo". Induce a prestar más atención a los métodos de producción, que a la forma del objeto fabricado. Privilegia el análisis de por qué se introduce una nueva máquina en lugar de atender los tipos de consumo. Alienta el estudio del impacto de nuevas tecnologías sobre el salario o

[20] Ver: Basalla, George. "Keaton and Chaplin: the silent film's response to technology" in Purseel, Carroll, *Technology in America*, MIT Press, Massachusetts, 1981.

[21] Hemos desarrollado este problema en: Katz, Claudio. "La concepción marxista del cambio tecnológico". *Revista Buenos Aires. Pensamiento económico*, n 1, otoño 1996, Buenos Aires.

[22] Braverman, Harry. *Trabajo y capital monopolista*. Ed. Nuestro Tiempo, México, 1980.

[23] Mandel, Ernest. *Las ondas largas del desarrollo capitalista*, Madrid, 1986.

el empleo, en vez de estimular la reflexión sobre el grado de conformidad del usuario en la creación de artefactos. Lo que diferencia a una visión de otra, no es el énfasis puesto en la "economía o en la cultura", sino el reconocimiento o la negación de mecanismos expropiatorios en el proceso social de la innovación.

IDEOLOGIA Y HEGEMONIA DE CLASE

El culturalismo ha ejercido una gran influencia en la interpretación de los procesos de trabajo, que realizan diversas corrientes de la sociología laboral y la economía, como el regulacionismo o el evolucionismo. Estas escuelas se han inspirado en la concepción culturalista para caracterizar al toyotismo como una "cultura de la fidelidad a la empresa", al taylorismo como una "cultura de la disciplina anglo-sajona", al fordismo como una "cultura de la competitividad" estadounidense o al modelo coreano como una "cultura oriental de trabajo abnegado". Todas estas caracterizaciones comparten la misma tesis: la cultura tecnológica es un patrimonio idiosincrático de cada sociedad, carente de contenido de clase.

Pero en esta visión quedan siempre oscurecidos o relativizados los episodios coercitivos que rodean la formación de un tipo de cultura tecnológica. Se ignora que el toyotismo surgió asociado a la imposición empresaria de los métodos "ohnistas", en las duras condiciones de posguerra. [24] El "modelo tecnológico de los tigres asiáticos" tiene mayor relación con la brutalidad anti-sindical, que con las tradiciones de la región. Tampoco el taylorismo resulta explicable omitiendo la segmentación estructural de la clase obrera norteamericana. [25] Esta contextualización de la introducción de nuevas tecnologías en función de los objetivos de las clases dominantes es desconsiderada por el culturalismo.

Las culturas tecnológicas están integradas a la dominación ideológica que ejerce la clase capitalista, a través de un sistema de significados, valores y creencias formalmente articulados (ideología), o por medio de prácticas no sistematizadas (hegemonía). "Eficacia", "creatividad" y "laboriosidad" no son solo características temperamentales del pueblo japonés, norteamericano y coreano, sino también formas específicas de disciplinamiento de los trabajadores al objetivo social de la ganancia.

La tecnología no está exclusivamente caracterizada por esta ideología de clase, ya que contiene elementos autónomos y universales, que en otro ensayo hemos denominado "tecnología en general". [26] Pero justamente en el terreno de

[24] Ver: Coriat, Benjamín. *Pensar al revés*, Siglo XXI, 1992, México.

[25] Ver: Gordon, D. M.; Edwards, R.; Reich, J. M. *Trabajo segmentado, trabajadores divididos*. Ministerio de Trabajo y Seguridad Social, Madrid, 1985.

[26] Katz, Claudio. "La tecnología como fuerza productiva social". Texto preparado para las *II Jornadas de Sociología de la UBA*, Buenos Aires, 11 al 13 de noviembre de 1996.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

la cultura se manifiesta con gran intensidad el rasgo opuesto: la "tecnología como capital", que concentra los componentes más abiertamente clasistas.

La cultura tecnológica norteamericana por ejemplo gira en torno de la "leyenda del empresario inventor", que es muy representativa de los valores capitalistas, porque rescata a las figuras que encarnan la fusión del conocimiento tecnológico con la meta del beneficio. Eads es recordado como fundador de la ingeniería de puentes y como maestro de la actividad financiera, [27] Bell es reconocido como creador de la telefonía, pero también por su papel en el negocio de las comunicaciones, [28] Eastman es visto como artífice tanto de la cámara fotográfica, como del mercado de la fotografía masiva. [29]

Edison es el prócer de esta tradición, porque sus propias invenciones aparecen guiadas por el principio del costo-beneficio. [30] Su personalidad y su obra es reivindicada como evidencia de la confluencia de las aptitudes técnicas y comerciales. Edison condensa como nadie los valores del capitalismo norteamericano: individualismo, pragmatismo, anti-intelectualismo, practicidad y finalidad pecuniaria de toda acción. [31] Son los mismos principios que expresa Bill Gates en la actualidad.

Pero este modelo de "empresario schumpeteriano exitoso" está desmentido por el crecimiento del "proletariado científico" de técnicos e investigadores, que sufren un proceso de expropiación de su trabajo, muy semejante al padecido por todos los asalariados. Los personajes como Edison son más bien la excepción que la regla en el capitalismo contemporáneo, debido a la consolidación de los monopolios, a la subordinación de la actividad científica a las corporaciones, al manejo del patentamiento por los grandes estudios jurídicos y a la cesión de derechos de los inventores individuales a sus contratantes. [32]

Una vez distinguido el sesgo clasista dominante que tienen las culturas tecnológicas en el capitalismo se puede percibir el rasgo opuesto: las expresiones de objetivos e ideales de los oprimidos en el proceso innovador. Estas "contra-culturas" se manifiestan en distintos tipos de invenciones que surgen bajo el simple impulso de la curiosidad, alentadas por propósitos filantrópicos, utópicos o solidarios y sin objetivos de lucro. La propuesta de "inventar para cooperar y no para competir" tiene viejas raíces en el artesanado pre-capitalista y una fuerte continuidad entre los trabajadores, intelectuales y técnicos socialistas y comunistas. En algunos movimientos radicalizados de los años 70 estas metas adoptaron la forma programática de forjar una "ciencia para el pueblo". Estos planteos se desenvuelven en actos de rebelión contra la opresión y crean los cimientos de nuevos principios de aprovechamiento social de la tecnología.

[27] Kouwenhoven, John. "James Buchanan Eads: the engineer as entrepreneur" in Purseel, Carroll, *Technology in America*, MIT Press, Massachusetts, 1981.

[28] Burce, Robert. "Alexander Bell and the conquest of solitude" in Purseel, Carroll, *Technology in America*, MIT Press, Massachusetts, 1981.

[29] Jenkins, Reese. "George Eastman and the coming of industrial research in America" in Purseel, Carroll, *Technology in America*, MIT Press, Massachusetts, 1981.

[30] Hughes, Thomas. "Thomas Edison and the rise of electricity" in Purseel, Carroll, *Technology in America*, MIT Press, Massachusetts, 1981.

[31] Salomon, Jean Jacques. *Le destin technologique*, Gallimard, 1992. (cap. 7).

[32] Ver especialmente: Noble, David. *El diseño de Estados Unidos*. Ministerio de Trabajo y Seguridad Social, Madrid, 1987.

ESTUDIOS CULTURALES Y SOCIOLOGIA CLASICA

A diferencia del culturalismo que enfatiza unilateralmente el papel de los valores y las creencias en el desarrollo de una nueva tecnología, la visión marxista asocia estos fenómenos a las condiciones materiales de la innovación. Este enfoque permite ilustrar cómo las transformaciones tecnológicas expresan necesidades sociales gestada junto a la acumulación del capital.

Williams, [33] por ejemplo, analiza la consolidación de la prensa escrita junto al incremento de la necesidad informativa que caracterizó la aceleración de la vida cotidiana. Explica la generalización de la fotografía masiva en función de la ruptura de la estructura familiar provocada por las grandes inmigraciones. Analiza como la intensificación del ritmo de los negocios alentó la telegrafía y la telefonía. Subraya por qué la exigencia simultánea de mayor comunicación y mayor privacidad facilitó el auge de la radio y la televisión.

En este esquema las pautas culturales no preceden, ni definen el rumbo de la tecnología. Están integradas a necesidades objetivas que surgen, declinan y se transforman, en relación a la acumulación del capital. Esta conexión está ausente en el enfoque de Basalla, Mumford o Pacey.

La exagerada autonomización de la cultura en el análisis de la tecnología acompaña una tendencia más general de los "estudios culturales" recientes. Se ha vuelto habitual presentar a los fenómenos culturales divorciados de su contexto capitalista. [34] El culturalismo en tecnología converge con la moda de indagar "prácticas culturales" en lugar de procesos políticos, analizar "diferencias" en vez de desigualdades sociales, observar géneros, razas y etnias en reemplazo de las clases, jerarquizar episodios microeconómicos y privilegiar la esfera del ocio y consumo, en sustitución de los conflictos laborales.

[33] Williams, Raymond. "Tecnología y sociedad", *Causas y azares*, n 4, invierno 1996, Buenos Aires.

[34] Ver polémica: Garnham, Nicholas. "Political economy and cultural studies: reconciliation or divorce?" y Grossberg, Lawrence. "Cultural studies vs political economy: is anybody else bored with debate", en *Critical studies in mass communication*, vol 12, n 1, march 1995, Illinois.

[Nota del Editor: Hay traducción de ambos artículos en este número de *Causas y azares*. Véanse páginas 33 a 60.]

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Mulhern [35] y Ahmad [36] opinan que este "giro hacia la cultura" representa una deformación del proyecto socialista inicial de Williams, Thompson y otros teóricos marxistas, que buscaron estudiar cuales eran las prácticas culturales que forja la clase obrera, en su experiencia de oposición a la cultura elitista de las clases dominantes. Este cambio representa un abandono del materialismo histórico en favor de la sociología clásica, que es a su vez el principal fundamento teórico del culturalismo tecnológico.

El énfasis de Pacey, Mumford y Basalla en los valores aplica el principio weberiano de estudiar a la sociedad como una comunidad ideológica, que se estructura en torno a un sistemas de reglas y creencias legitimadoras de las formas de dominación. Este análisis de los elementos normativos resulta provechoso para la comprensión del funcionamiento de la sociedad, si es ubicado en el cuadro de un modo de producción. Pero presentadas unilateralmente, las "normas configuradoras de los fenómenos sociales", alientan un imagen deformada de los procesos históricos. [37] Esta distorsión es el principal defecto del culturalismo tecnológico.

En la misma tradición weberiana se enmarca el desconocimiento del carácter expropiatorio que tiene la innovación en el capitalismo. Esta misma omisión —que caracterizó la visión del fundador de la sociología clásica— [38] predomina entre los autores, que presentan a las culturas tecnológicas como portadoras de atributos colectivos de toda una comunidad.

CIUDADANOS Y MICRO-POLITICAS

El análisis culturalista constituye un basamento del programa "democratizador de la tecnología", que acompaña el cambio en la percepción popular del proceso innovador que se ha registrado en los últimos años. Las importantes movilizaciones ambientalistas, el reclamo de información sobre los efectos de cada proyecto, las controversias públicas sobre investigación genética, experimentos bio-tecnológicos o terapias médicas, revelan un significativo despertar de la conciencia democrática. Temas que tradicionalmente estaban restringidos al debate en pequeños y politizados círculos intelectuales han tomado estado público.

La conciencia sobre los peligros que entraña el curso actual de la tecnología, aumenta con la magnitud de las catástrofes reales y potenciales, que amenazan a la humanidad. El agujero de ozono, la contaminación ambiental, la destrucción de bosques y especies, la aparición de nuevos virus como el SIDA, los derrames de petróleo, los "desperfectos" de Chernobyl o Three Miles Islands han generado una creciente respuesta colectiva. Pero la imagen de "victorias antitecnocráticas", que a partir de estas reacciones presentan culturalistas como Lander es totalmente unilateral. El poder de las corporaciones, causantes y responsables directas del actual "descontrol tecnológico", no ha disminuido con el "avance de la conciencia ciudadana".

Al contrario, según reconoce el propio Lander, la capacidad decisoria frente a los grandes dilemas que genera el cambio tecnológico actual continúa estrechándose en un reducido número de empresas. Aunque el "ciudadano opine más", decide menos. Junto al drástico incremento de la monopolización de la propiedad se refuerza la concentración del poder decisorio.

Las corporaciones definen —siguiendo el parámetro de la ganancia— qué innovaciones se introducen y toda la sociedad recibe luego los efectos de esta elección. Por intermedio de diversos "lobbies", las compañías influencian y controlan a las comisiones de evaluación tecnológica de las instituciones, que se presentan como defensoras del interés general. En un régimen basado en el dominio del capital la tecnología es efectivamente un "asunto político", pero manejado por las corporaciones. Por esta razón, ni la experimentación nuclear, ni los peligros radioactivos se han reducido. Los desechos tóxicos continúan siendo inmanejables y la investigación en temas sensibles —como la genética— se mercantiliza con la privatización de la vida académica. La desinformación de la población en cuestiones vitales sigue siendo enorme. La actual regulación estatal no apunta a proteger al ciudadano, sino a establecer las reglas de la competencia por el mercado entre las principales empresas.

Frente a esta realidad, algunos autores como Feenberg se resignan a formular programas de "micro-política", que permitirían a usuarios, clientes y ciudadanos modificar los aspectos más nocivos del "descontrol tecnológico", sin confrontar con las grandes compañías, ni desafiar al Estado. Pero en la economía mundial "globalizada" bajo el comando de 200 mega-empresas, este repliegue a la pequeña acción aparece cada vez menos viable.

La "micro-política" es una nueva forma de buscar la "tecnología amigable", que en los 70 propugnaron los impulsores de tecnologías descentralizadas, blandas y apropiadas. Pero estas corrientes creían poder erigir "tecnologías alternativas" a partir de estos principios, mientras que sus sucesores sólo pretenden modificar pequeños aspectos del curso prevaleciente.

Las propuestas de información, participación y control democrático de la tecnología que postulan los autores culturalistas son efectivamente aplicables, pero como parte de un programa de transformación socialista de la sociedad. Un real ejercicio de la democracia en las decisiones tecnológicas requiere revertir el

[35] Mulhern, Francis. "The politics of cultural studies". *Monthly Review*, vol 47, n 3, july-august 1995, New York.

[36] Ahmad, Aijaz. "Culture, nationalism, and the role of intelectuals" *Monthly Review*, vol 47, n 3, july-august 1995, New York.

[37] Ver: Therborn, Goran. *Ciencia, clase y sociedad*. Siglo XXI, Madrid, 1980.

[38] Ver: Mesikins Wood, Ellen. *Democracy against capitalism*. Cambridge University Press, 1995 (cap. 5).

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

dominio que detentan las corporaciones de los resortes económicos, en favor de la mayoría de la población. Si el principio del beneficio es sustituido por nuevos criterios de bienestar colectivo y si la competencia brutal por conquistar mercados es reemplazada por la planificación democrática podrá comenzar a alcanzarse el tan buscado control ciudadano de la tecnología.

Marzo 1997

EL OJO MOCHO
BUENOS AIRES
OTOÑO 1997
Nº 9 REVISTA
DE CRITICA CULTURAL

LACLAU - ECHAVARREN
GRÜNNER - PANESI - THONIS
DE IPOLA - TRIMBOLI
CRISTOFALO

Próximo número:
FOGWILL - ROZITCHNER
CORREAS - PANESI - LEIS
SOLDATI

EL RODABALLO/6
Revista de política y cultura

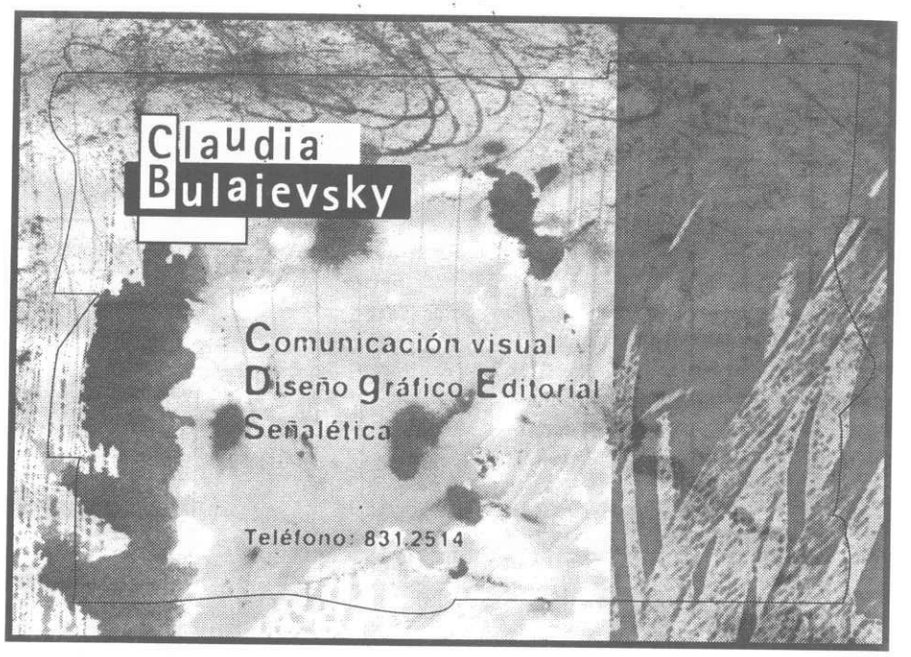
Toni Negri: teoría del valor y subjetividad / Entrevista con **M. Löwy**/ Dossier "**Narrativa utópica**": **Fredric Jameson, J. Brennan-M. Downs** y un cuento inédito de **Ursula K. Le Guin** / Cernadas, Pittaluga, Tarcus: **los estudios sobre la izquierda argentina**/ G. Rot: **Masetti y los orígenes de la lucha armada en el país**/ B. de Santos: **las suturas del sin sentido/ Sábato, profeta y mártir**: M.P. López-G. Korn/Strafacce-Valente sobre **O. Soriano** / Svampa-Martuccelli: **la Plaza vacía** /I. Muñoz sobre **revistas y redes**/ Reseñas críticas, etc., etc.

mayo de 1997

es una publicación de
EDICIONES EL CIELO POR ASALTO
Deán Funes 447 • Telefax 932-5533
(1214) Buenos Aires • Argentina

"*The Wall Street Journal* duplicado". 1986.
Pastel sobre papel, hoja de periódico plegada.
35 x 50 cm.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



Del fetiche al pastiche
El cine como síntoma de la cosificación cultural

EDUARDO GRUNER

> Si el cine es la forma artística más postmoderna [...] entonces será también la forma artística en la que podrá analizarse de manera más fructífera el inconciente político de la actualidad.
>
> Colin MacCabe

"Es como si nos estuviésemos entrenando de antemano para los estereotipados rigores distópicos de la superpoblación en un mundo en el que ya nadie dispusiera de un espacio propio o bien de secretos que fueran importantes para nadie". [1] Esta un poco enigmática frase de Jameson no parece tener mucha relación con las cuestiones que anuncia el título de nuestro ensayo. Esperamos poder mostrar, no obstante, que precisamente se trata de eso: de un mundo en el que (al menos como *aspiración* de sus "beneficiarios") ya no haya lugar para los secretos. Quiero decir: ya no haya una *distancia crítica* entre lo "real" y su representación; son (Jameson lo establecerá claramente en su libro, aunque no siempre acordemos con las consecuencias que de ello extrae) las *imágenes* las que nos entrenan para ese "futuro anterior" apocalíptico, en el cual (él mismo lo dice) se llegará a la "general parálisis de lo imaginario colectivo o social". Pero, entendámonos: no es un problema meramente cuantitativo, sino *cualitativo*: no es (solamente) por la ubicuidad invasora de esas imágenes, sino ante todo porque su total identificación con la lógica del fetichismo mercantil tiende a liquidar la interrogación por la legitimidad de lo *representacional* mismo: tiende a liquidar "la cuestión histórica fundamental de las condiciones de posibilidad de dicha representación. Se trata de una cuestión que necesariamente se extiende, por una parte, a la naturaleza

[1] Fredric Jameson: *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*, Barcelona, Paidós, 1995. De aquí en más, y salvo que se indique expresamente lo contrario, las citas de Jameson pertenecen a este libro.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

de la materia prima social (una materia prima que necesariamente incluye en sí misma lo psíquico y lo subjetivo) y, por otra, al estado de la forma, las tecnologías estéticas de que se dispone para la cristalización de un modelo espacial o narrativo concreto de la totalidad social".

¿*Totalidad* social? Suena verdaderamente, alarmantemente, a un anacronismo lukácsiano o sartreano. No es el menor de los méritos de Jameson el haber rescatado semejante categoría para hablar, justamente, de los "ideologemas" postmodernos, cuya barbarie —entre otras cosas— se demuestra por su devaluación de toda idea (por cierto problemática) de Totalidad. Los párrafos que siguen están en muy ancha medida inspirados por este atrevimiento jamesoniano. En muchos momentos, probablemente, nos separaremos de él para seguir un rumbo distinto. Pero si estos párrafos tienen alguna mínima eficacia, será gracias a su inadvertida guía.

I

Como corresponde al arbitrio de la libertad ensayística, nos permitiremos partir de dos afirmaciones completamente caprichosas, para luego tratar, sucintamente, de explicarlas.

Primera afirmación: Tiene que ver con una sumaria definición del cine que alguna vez nos atrevimos a escribir, y que dice así: "El cine es el lugar de encuentro entre el fetichismo de la mercancía y el proceso primario del Inconciente". [2] La primera parte de esta definición, aunque para nada evidente, es relativamente fácil de discernir. El cine, al revés de todas las demás formas estéticas (que con la consolidación del modo de producción capitalista *llegaron a ser* mercancías intercambiables en un mercado específico) *nació ya* como mercancía, como producto de la "industria cultural", tanto por la *época* en que surgió como por la propia naturaleza de su estructura productiva y su lenguaje estético, que está necesariamente ligada a cuestiones económicas, financieras y técnicas. Ese es, se podría decir, su pecado original: el de ser un "producto" *constitutivamente* fetichizable, si bien —como ya lo señalara en su momento Benjamin— es también el lenguaje estético que más ha contribuido a atentar contra el "aura" casi religiosa de la obra de arte (en virtud justamente de su carácter técnicamente reproducido, que priva de todo sentido al mito eterno del "original"). [3] El cine es, pues, una *mercancía* —cargada de toda clase de fetichismos ideológicos— pero es asimismo un arte *laico*, potencialmente desacralizador: desacralizador, incluso, de sí mismo. Si la

[2] Eduardo Grüner: "El año en que murió Pasolini y Sartre perdió la vista", en *El Ojo Mocho* No. 7, marzo de 1996.

[3] Walter Benjamin: "La obra de arte en la era de la reproducción técnica", en *Discursos interrumpidos*, Madrid, Taurus, 1973.

estética dominante en el cine mundial —y muy especialmente, claro está, en el de Hollywood— ha explotado hasta sus últimas consecuencias su carácter de mercancía fetichizada, desde siempre el cine ha generado otras posibilidades —otras formas "contrahegemónicas", para decirlo gramscianamente—, en particular a través de ciertas "vanguardias" y autores individuales que se propusieron denunciar (a sabiendas o no) aquél carácter fetichizado *desde adentro mismo del lenguaje cinematográfico*, por así decir "subvirtiendo" su propia estructura "normalizada", su propia *doxa*, su propio "sentido común". Por esas razones, por sus mismas contradicciones y desgarramientos internos incluso, el cine no solamente es (independientemente de lo que Hollywood haya hecho con él) un arte por derecho propio, sino que es *la* forma estética de la Modernidad por excelencia.

El segundo elemento o componente de nuestra primera definición (el cine como proceso primario del Inconciente) es algo más complejo de explicar. Digamos que es una sugerencia despertada por la feliz coincidencia entre la fecha de la primera proyección de los hermanos Lumière, y la de la publicación del primer texto de Freud que se considera plenamente psicoanalítico, el "Proyecto de una Psicología para neurólogos". Ambos acontecimientos, como se sabe, se produjeron en el mismo año de 1895. Desde luego, esta convergencia (así como las frecuentadas metáforas que comparan al *film* con un sueño despierto, o que llaman a Hollywood la "fábrica de sueños") no sería más que un producto del puro azar si no fuera por el hecho de que puede establecerse un asombroso paralelismo entre la lógica del lenguaje cinematográfico y la lógica inconciente de los sueños descripta por Freud bajo el nombre de "proceso primario". Aunque no tengamos tiempo de demostrarlo aquí, leyendo el famoso capítulo séptimo ("séptimo" como el Séptimo Arte: ¿otra feliz coincidencia?) de la *Interpretación de los Sueños* de Freud (que, dicho sea entre paréntesis, jamás se ocupó del cine, y ni siquiera pisó una sala de proyección a pesar de que vivió hasta 1939), puede encontrarse en ese capítulo una extraordinaria y modernísima teoría del montaje cinematográfico, digna por ejemplo de un Eisenstein. Véase, por ejemplo, todo lo que dice Freud a propósito de la condensación, el desplazamiento, la inversión en lo contrario, etcétera. También por esto, entonces, por su relación diríamos *estructural* con la "materia" y el objeto del psicoanálisis, el cine es un fenómeno definitorio de la Modernidad.

Lugar de encuentro, pues, pero también —y por lo mismo— lugar de *conflicto* entre el fetichismo de la mercancía y el proceso primario: si, como decíamos hace un momento, ciertas vanguardias y ciertos autores pudieron replantear desde adentro las formas "oficiales" del lenguaje cinematográfico y combatir sus hegemonías ideológico–culturales a manos de la "industria cultural", fue precisamente poniendo en juego —*poniendo en escena* si se quiere decirlo así— ese conflicto. Podría escribirse, en efecto, toda una historia crítica y cultural del cine intentando *periodizar* las diferentes etapas de ese conflicto, o buscando las transformaciones de la forma–fetiche en su lenguaje, en conexión con las sucesivas

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

etapas del desarrollo económico–técnico, sociocultural y político–ideológico del modo de producción capitalista. Pero esa historia requeriría todavía de algo más, y ese "algo más" está vinculado a nuestra segunda afirmación caprichosa, que aún no hemos expuesto.

Segunda afirmación, entonces: *todo* el cine (es decir, el lenguaje cinematográfico como tal) es constitutivamente *pornográfico*, y no sólo cierto subgénero degradado y definido como tal. ¿Qué queremos decir con esto? Que lo visual —y el cine es la exacerbación de lo visual en su vertiente "representativa"— es *esencialmente* pornográfico, en el sentido de que su finalidad última es la captura de la mirada en la fascinación alucinatoria de *mostrarlo todo*, de dar cuenta de lo "real" en su totalidad, sin dejar nada "fuera de la escena": este "fuera de la escena" es, inclusive, el origen etimológico del concepto de *obscenidad*: "obsceno" es aquello que no puede mostrarse, pero se muestra a pesar de ese interdicto. En este sentido, los *films* pornográficos son únicamente la "potenciación" del presupuesto del cine en general, consistente en solicitar a la mirada que observe al mundo como un cuerpo desnudo, produciendo el imaginario de la *visibilidad total*, y la consiguiente ideología (repetimos: constitutiva del propio lenguaje cinematográfico) de que el cine, justamente, *no es* un "lenguaje" (no es un "código" *a través* del cual accedemos a la organización, incluso la producción, de "nuestra" realidad), sino que es *la realidad* misma, que se muestra ante nuestros ojos sin disfraces ni disimulos de ninguna clase. La *realidad*, vale decir, lo que siempre "estuvo allí", lo que pertenece a la Naturaleza y no a las construcciones artificiales de la Cultura, lo que constituye el Todo y no la Parte. Como veremos, buena parte del trabajo de "desmitificación" de las vanguardias y los "autores" del cine, especialmente en el período llamado del *neomodernismo* cinematográfico, ha consistido en tratar de desarticular este imaginario y denunciar su ideología. Que hayan tenido o no éxito, es otra discusión, que no podemos hacer aquí. Pero, si aceptamos esta afirmación "caprichosa", es fácil ver por qué el cine se presta excepcionalmente a la constitución del fetiche ideológico: ¿acaso no son características centrales de la lógica del enunciado ideológico las de presentar lo artificial o construido como *natural*, lo histórico como *eterno*, lo parcial como *totalidad*, y así sucesivamente?

II

Esa historia crítica del cine, entonces (paralela a las transformaciones del fetichismo mercantil en el siglo XX, aunque no mecánicamente *causada* por ellas), tendría que incluir el análisis del progresivo perfeccionamiento de ese carácter obsceno, pornográfico, de la *iconicidad fetichizada* en las imágenes cinematográficas, hasta culminar, al menos por el momento (es decir, mientras no se generalicen de manera completa las imágenes de una realidad virtual que completaría el proceso con la directa *fusión* entre ícono y "realidad") en la lógica de la llamada

cultura "postmoderna", en la cual la ideología cultural del "capitalismo tardío" implica la total pérdida de lo que solía llamarse el *referente*, así como la muerte de todo sentido de la *historicidad* y de las relaciones de *tensión* entre la Parte y el Todo, a manos de la "falsa totalidad" —para decirlo con palabras de Adorno— de un presente eterno: el de un simbólico "fin de milenio", que ya no puede sufrir transformaciones, puesto que todo él "es el que es", en la medida en que se ha hundido la distancia y el conflicto entre la imagen y la realidad, entre la Mercancía y el Inconciente. Una cultura "postmoderna" de la cual el cine —por todas las razones ya apuntadas— es un *síntoma* privilegiado, y en ese sentido un *campo de batalla* de la cultura.

Nuestra hipótesis, a esta altura de las cosas, es que dicho análisis puede ensayarse sobre el eje de dos categorías admitidamente anacrónicas (tanto como la de Totalidad): la de *Género* y la de *Estilo*. "Anacrónicas", digo, en el sentido de que un pretendido logro de la estética y la crítica postmodernas es el de haber *liquidado*, de una vez y para siempre, esas nociones teóricas, con su transgresión de todas las reglas genéricas y de toda diferenciación entre soportes semióticos identificables, y su eliminación de las distinciones estilísticas (provenientes, según afirma el discurso teórico postmodernista, de una idea de Sujeto completamente superada), en aras de una *mezcla* desjerarquizada de géneros, estilos y épocas históricas entre las cuales ya no puede reconocerse ninguna dominación o hegemonía, ni mucho menos ningún impulso a la *totalización* (equivalente estético de los también desaparecidos "grandes relatos" filosófico–teóricos), sino una mera *yuxtaposición* de fragmentos en una superficie "plana", que llega hasta el infinito, aunque comunique una impresión de volumen. En este sentido, el cine ha *alcanzado* a la arquitectura, disciplina donde surgió por primera vez —al menos de manera sistemática— el término "postmodernismo". El propio Jameson analiza, en un trabajo reciente, las formas en que la arquitectura postmoderna desestima toda vinculación, aun conflictiva, entre las partes y el todo, haciendo que este último aparezca como una mera "cáscara" contenedora de porciones desencajadas o desconectadas. [4]

Y bien: no se puede negar que esta es una descripción sustancialmente correcta de las formas dominantes en la cultura y el arte contemporáneos, y por supuesto en el cine; pero no me conforma como explicación (más bien es este mismo estado de cosas el que requiere ser explicado), y ello por una razón básica: la *renegación* de nociones como el "género" o el "estilo" presuponen —así lo requiere toda buena epistemología "relacional" y "antiesencialista" como la proclamada, por buenas razones, por el postestructuralismo— la misma *existencia* de aquello de lo cual se reniega, como si dijéramos que convoca la "nostalgia de la totalidad" de la que habla Lukács; más aún: si se quiere *radicalizar* el propio argumento postmoderno, habría que decir que el sólo hecho de enunciar una antino-

[4] Fredric Jameson: *The seeds of time*, New York, Columbia University Press, 1996.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

mia (anti–género, anti–estilo, etcétera) *produce* las nociones negadas como tales. Como miembros de lo que (otra vez) Adorno llamaría una *dialéctica negativa*, pues, las categorías de "género" y "estilo" funcionan como spinoziana *causa ausente* de la estética postmoderna.

III

Empecemos, pues, con la cuestión del "género": va de suyo que, por definición, se trata de una cuestión *histórica* (y cuya renegación, por lo tanto, es una marca del proclamado "fin de la historia" postmoderno): no queremos decir con esto —sería una burda metáfora organicista— que los géneros nacen, se reproducen y mueren; pero sí que su articulación, a menudo conflictiva, con la cultura de la sociedad global en la que están inscriptos se *transforma*, de maneras a veces decisiva. Tomemos, por ejemplo, lo que dice Franco Moretti [5] sobre la Tragedia isabelina: es un género que, a primera vista, parece negar el postulado normalmente aceptado por las historias literarias, a saber que las literaturas "nacionales" cumplen (sin duda de manera ambigua o "polisémica") la función de constructoras de *consenso*, de dadoras de *identidad colectiva* a una comunidad lingüística y cultural. La tragedia isabelina, por el contrario, muestra los conflictos irreconciliables y sangrientos entre intereses contrapuestos (políticos, generalmente) que atraviesan y *dividen* a la comunidad. Pero, como dice Moretti, esto sólo aparece como una refutación de la hipótesis del "consenso" porque dicha hipótesis fue propuesta en una forma históricamente *indeterminada*, cuando su validez de aplicación debería estar restringida a la sociedad capitalista occidental. En efecto, la tragedia pertenece a una sociedad y una cultura que todavía no reconoce la inevitabilidad del conflicto permanente entre intereses y valores distintos: esta última es (al menos "en los papeles") la cultura "democrática" de la sociedad burguesa, que en virtud de tal reconocimiento ha creado la noción de Contrato, y el correspondiente género literario, la Novela; por otra parte, la época en la cual floreció la tragedia no reconoce tampoco la *autonomía* de la actividad estética, sino que cree que ésta debe colaborar de manera inmediata y directa a construir valores morales y cognitivos para una sociedad pensada como un *organismo* integrado, donde cada "parte" está en relación con el "todo". La idea de una autonomía de lo estético (un concepto de Baumgarten perfeccionado por Kant) no aparece sino hasta el siglo XVIII: es, por lo tanto, una idea ya plenamente *burguesa*, que permite —para decirlo en la jerga freudiana— la "sublimación", a través del arte, de los conflictos sociales, políticos, etcétera. Es la "racionalización" propia de la modernidad —como lo ha mostrado Max Weber— la que permite una autonomización de las esferas por la cual lo que sucede en el mundo *imaginario* del arte

[5] Franco Moretti: *Signs taken for Wonders*, Londres, Verso, 1995.

no afecta al mundo *real* de la sociedad política. [6] Y es, quizá, una de las explicaciones del fracaso de las vanguardias en su proyecto de revolucionar "la vida" desde la plataforma de una revolución estética. También en ese sentido, como sugiere Bürger, las vanguardias son el movimiento de *autocrítica* del arte moderno. [7]

Se ve, entonces, dónde se ubica el problema de la *historicidad* de los géneros. Trasladémonos ahora al mundo del cine, y permítaseme hacerlo de manera anecdótica y ligeramente autobiográfica. Cuando el que esto escribe era chico (digamos, en la década del 50), el cine era sin duda percibido bajo el registro estricto de los géneros, definidos mediante taxonomías más o menos espontáneas y elementales: estaban las películas "de tiros", las de "amor" (aburridísimas), las "de risa", las "de romanos", las prohibidas (que no eran todavía "pornográficas", sino las "de cojer"), y así sucesivamente. Estos géneros estaban inmediatamente identificados con el cine de Hollywood; y, en efecto, tampoco se puede dudar de que Hollywood fue ante todo una gigantesca fábrica de géneros rígidos y nítidamente diferenciados, mediante los cuales se articulaban simbólicamente los mitos nacionales del gran país del Norte: el *western*, el policial (y en particular la variante que después los franceses llamarían el *noir*), el musical, el bélico, etcétera. Pero más tarde, ya en la década del 60, cambió totalmente la situación: acuciados por vagas inquietudes intelectuales, tuvimos que enfrentarnos con el género que por asociación con los que conocíamos llamábamos "las de *pensar*", y que nos sumía en cierto desconcierto por las ambigüedades y conflictos internos al propio lenguaje que percibíamos, aún muy imperfectamente, en los *films* de Bergman, Godard o Antonioni. A este género, por supuesto, lo asociábamos inmediatamente con el cine europeo; de tal manera que también aquí la *historicidad* se intersectaba, de alguna manera, con la *nacionalidad*, como en una suerte de confirmación de la clásica tesis histórico–literaria recordada por Moretti: los norteamericanos, por carácter nacional intrínseco que se expresa en sus productos culturales, *actúan* —son "cowboys", detectives, soldados de la II Guerra Mundial— mientras que los europeos *piensan* —son neuróticos existencialistas, "incomunicados", generalmente de izquierda, y critican a los norteamericanos—. Y esto se expresaba también, desde ya, en ciertos mitos filosófico–literarios: Hemingway de un lado, Heidegger del otro, con Sartre haciendo de puente entre la acción y el pensamiento, por ejemplo. Claro que en el cine la cosa se nos complicó cuando aparecieron algunos norteamericanos "raros" (Cassavetes fue un caso extremo, pero no único). Pero dejemos eso por ahora. Es cierto que también en esta época —èn la que empezamos a leer trabajosamente los *Cahiers du Cinèma*— aprendimos a reinterpretar por así decir filosóficamente a ciertos "autores" de los géneros de Hollywood (Hitchcock, John Ford, Howard Hawks) que antes simplemente disfrutábamos. Y aprendimos, además, que un género que nos parecía

[6] Max Weber: *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, Barcelona, Península, 1978.
[7] Peter Bürger: *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1988.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

tan característicamente norteamericano como el género "negro", además de que su nombre había sido un invento francés, había sido él mismo *inventado* por directores alemanes o austríacos exiliados del nazismo (Fritz Lang, Robert Siodmak, Billy Wilder), que habían trasladado la estética del claroscuro expresionista y cierta grandilocuencia wagneriana a la mitología del "gangster" de Chicago (algo que, por otra parte, ya había hecho Bertoldt Brecht en su *Mahagonny* o su *Opera de dos centavos.*). Por otra parte, algunos de los *westerns* que nos habían parecido el colmo del género (*A la hora señalada, Duelo al sol, Johnny Guitar* o *Conciencias muertas*, por caso), ahora se resignificaban como alusiones oblicuas al maccartismo de los años 50, densas tragedias cargadas de transgresiones pasionales insospechadas y motivo de hondas reflexiones metafísicas.

Todo ello significó, como se dice vulgarmente, "el fin de la inocencia": era como si Gary Cooper se hubiera puesto a leer a Kierkegaard, o Humphrey Bogart a Hegel; aquéllos géneros cerrados y con reglas estrictas, que habían parecido poder ser circunscriptos a la única función del entretenimiento y el placer psicológico producido por la repetición de la estructura (que nos confirmaba en nuestro "saber" genérico) y el reconocimiento de las reglas (que nos confirmaba en nuestra identidad de difusos cinéfilos), se revelaran en su posibilidad de gigantescas alegorías que afectaban a toda una teoría crítica de la cultura contemporánea. Era, por supuesto (y es), una cuestión de *interpretaciones*. Pero, justamente: puesto que el cine podía ser *interpretado*, y los géneros convocaban todo un complejo dispositivo *ideológico*, se desnudaba inapelablemente su *historicidad*, en el doble sentido de que pertenecían a un "clima" cultural determinado, y que —"leídos" en un momento posterior, en el que se ese clima había cambiado de modo radical— abrían lo que Gadamer llamaría un "horizonte de expectativas" [8] completamente diferente; al igual que los modos de producción de Marx en el análisis de Trotsky, el cine tenía su propio "desarrollo desigual y combinado", en el cual diferentes tiempos históricos convivían en un mismo espacio crítico–práctico que abría el lenguaje estético y técnico a una dimensión *política* (en el sentido amplio de un cuestionamiento de las *doxas* de la polis, del *sentido común* de la recepción genérica). Y todo esto nos demostraba, también, las *contradicciones internas* de esa "desigualdad combinada" de los géneros, en el sentido de que el *fetichismo* del género podía ser usado contra sí mismo, podía ser hecho estallar desde adentro, al menos desde el punto de vista de una *implosión hermenéutica*, o de una *lectura sintomática* al estilo althusseriano, [9] que produjera algo nuevo a partir de las propias entrelíneas "textuales" del ejemplo genérico. Algunos "autores" de los 60, desde luego, lo hicieron concientemente: es el caso paradigmático (pero, otra vez, no único) de Godard, que usó los géneros clásicos hollywoodenses para construir verdaderas "máquinas alegóricas" (el policial en *Sin Aliento* o

[8] Hans–Georg Gadamer: *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 1991.

[9] Louis Althusser: *Para leer El Capital*, México, Siglo XXI, 1974.

Pierrot le fou, el *noir* en *Made in USA*, la mezcla del *noir* y el ciencia–ficción en *Alphaville*, la mezcla del *noir* y el melodrama en *Vivir su vida*, el musical en *Una mujer es una mujer*, el espionaje en *El soldadito*, etcétera). En el otro extremo de las estrategias estéticas —Godard, se supone, es un gran planificador—, John Cassavetes mimetizaba el realismo "espontaneísta" de la cámara en mano, la improvisación y la filmación callejera, inspirada por la captura nerviosa del momento, y la exacerbaba de tal manera que el supuesto "naturalismo" se mostraba como una suerte de romántico desborde pasional ante el cual el cuadro de la pantalla es un continente estrecho y frágil, a punto de inundar la sensibilidad desprevenida del espectador.

IV

De esa forma, los "neomodernos" parecían estar cumpliendo en la práctica la hipótesis de Benjamin sobre el significado implícito de todo verdadero arte de vanguardia, a saber que, haciéndose cargo del carácter fetichizado (incluso en el sentido estricto del fetichismo de la *mercancía*) de la obra, lo *atraviesa*, lleva ese carácter hasta sus últimas consecuencias —las de transformar a la mercancía en puro *valor de cambio* simbólico—, y de esa manera la priva de todo "valor de uso", la transforma en perfectamente *inútil*, y hace de esa inutilidad su verdadero, paradójico, significado; [10] y, en el proceso, liquida el *aura* de la obra, la distancia sagrada que la separa del receptor (y de la cual el "género" es, sin duda, una clara expresión, pese al optimismo inicial de Benjamin con respecto al cine): digamos, el inodoro de Duchamp, en el que queda depositada toda la *mierda* del fetichismo burgués.

A partir de allí, desdibujadas o cuando menos problematizadas las fronteras genéricas, ya nada fue lo mismo. El uso del género también perdió su "inocencia" (demostrada como máscara de su verdadera culpa de origen) y se hizo autoconciente en la ironía, incluso en la parodia. La "cita" genérica —una constante en el cine que William Orr llama "neomodernista", y que cubre el período 1958/1975— [11] asumió el lugar de la *ruina histórica* benjaminiana, frente a la cual ya no se trata de una reconstrucción arqueológica o un homenaje nostálgico (la nostalgia, la llamada moda *retro*, fue, justamente, una "adaptación" conformista de la estética de la industria a este uso revulsivo de los géneros del pasado), sino la "apropiación de un recuerdo tal como relampaguea en un instante de peligro": [12] una *confrontación* conflictiva entre el pasado y el presente, pero también una reproducción

[10] Walter Benjamin: "Sobre algunos temas en Baudelaire", en *Ensayos escogidos*, Bs. As., Sur, 1967.

[11] William Orr: *Cinema and modernity*, Cambridge, Polity Press, 1993.

[12] Walter Benjamin: "Tesis sobre filosofía de la historia", en *Ensayos escogidos*, op. cit.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

retardada del problema que ya se le había presentado a la crítica (teórica o práctica) en la literatura y otras formas estéticas: el problema ya mencionado de la brecha entre la Parte y el Todo. Este es, después de todo, el problema inasible, a veces indecidible, del *fetichismo*: la parte y el todo no son idénticos, intercambiables ni equivalentes, pero tampoco son inconmesurables ni mutuamente excluyentes: dialécticamente, cada uno *realiza* al otro precisamente porque lo *niega*; en el caso que nos ocupa, se trata de la brecha (y por lo tanto, la mutua negación/realización) entre las reglas estructurales e inamovibles del *género*, y la singularidad definible pero incodificable del *estilo*, que —siguiendo siglos después a la literatura— crea la idea del cine "de autor". Volveremos sobre el tema. Digamos, por ahora, que la *intervención* autoconciente del estilo sobre el género servía también para romper la ilusión *naturalista* del cine como "pura realidad", al explicitar —por la propia *extrañeza* del estilo neomodernista, por el *distanciamiento* respecto de la continuidad diegética, por el abandono de la política de identificación del espectador con la cámara, etcétera— el carácter de *construcción* y *artificio* de su lenguaje: el estilo, por sus rasgos singulares e idiosincráticos, atenta contra la "pornografía"; el mundo ya no es un cuerpo desnudo, sino un cuerpo *marcado* por la mirada irreproducible del Autor.

V

De todos modos, aquélla confrontación (entre pasado y presente, parte y todo, género y estilo) es característica de un momento histórico de *ruptura* con los mitos recibidos y con la alienación, el consumismo y el instrumentalismo de un así llamado "estado de bienestar" que —cualesquieras fueran sus logros en el terreno económico y político— tenía un fundamento oculto de violencia y dominación: es, por supuesto, la época "postatómica" de la Guerra (no tan) Fría, de Argelia, de Mayo 68, de Vietnam, de la revolución cubana; violencia y dominación expresadas también en la hegemonía de lo que Adorno y Horkheimer bautizaron la "industria cultural", la "sociedad totalmente administrada" [13] a través de cuya "colonización de la conciencia" (Marcuse) los productos culturales quedaban totalmente subsumidos en la fetichización mercantil. No es casual, pues, que desde el *cine* (ese lugar privilegiado de encuentro entre la mercancía cultural y el proceso primario, como lo definíamos antes) se haya operado un "retorno de lo reprimido" que significó una de las reacciones más virulentas producidas en el campo de la cultura contra el lenguaje estereotipado del *establishment* de los géneros. Como decíamos, la violentación del género por el estilo (aun con todas las connotaciones vulgarizadamente románticas, de "personalidad creadora", que tiene la noción de Autor) mostró la *problematicidad* y las tensiones de la relación

[13] Theodor W. Adorno y Max Horkheimer: *Dialéctica del Iluminismo*, Bs. As., Sur, 1969.

Parte/Todo, que era también la problematicidad y las tensiones de la cultura occidental en su conjunto después de la II Guerra Mundial: si por mor de brevedad saltamos por encima de las complejas mediaciones, quizá no sea azaroso que semejante cuestionamiento se produjera —ya lo sugerimos— en una etapa de la historia mundial en la que la Guerra Fría (con la división del mundo en dos "campos" antagónicos) y el indetenible proceso de descolonización (con el desprendimiento de regiones enteras del "mapa" geopolítico europeo) ponía en cuestión, justamente, la relación entre el todo y las partes a nivel *global*. No estamos, en este sentido, tan alejados de la sugerencia de Jameson de que la confrontación planteada por los "modernismos" constituye la contracara de la lógica cultural del capitalismo en su fase imperialista y monopolista (ya se verá, en lo que sigue, las correspondencias pensables entre el "postmodernismo" y la fase transnacional o globalizada del capitalismo llamado *tardío*).

En efecto, Jameson piensa que la historia del cine puede en alguna medida ser clarificada por una teoría de los períodos del desarrollo capitalista. O sea: por la proposición de que sus tendencias formales y estéticas están "sobredeterminadas" por la lógica histórica de los tres estadios fundamentales de la cultura burguesa en su conjunto: el realismo (correspondiente al capitalismo liberal del siglo XIX), el modernismo (correspondiente a la fase monopólica–imperialista) y el postmodernismo (correspondiente al capitalismo transnacional y la "globalización"). Por supuesto, como ya lo sugerimos, el problema es que la cronología de la historia del cine —que se reduce al siglo XX— no coincide con la de las otras formas estéticas: en literatura, por ejemplo, el realismo puede remontarse al siglo XVII, los inicios del modernismo a Baudelaire (es decir a mediados del siglo XIX) y el postmodernismo al período posterior a la II Guerra, y especialmente a la década del 60 (aunque hay quien afirma que pueden detectarse embriones ya en el período de entreguerras). Por otra parte, aún pensando la historia del cine como una suerte de *condensación* en el siglo XX de esa cronología, tampoco hay una estricta coincidencia; el ya citado William Orr ha mostrado que en el cine hay al menos *dos* modernismos, en diferentes períodos: el "alto modernismo" de la *constitución* misma del lenguaje cinematográfico en Eisenstein, Griffith y luego los expresionistas alemanes, y el "neomodernismo" de la década del 60; por su parte, el realismo pleno puede situarse, más bien, en el período inmediatamente posterior a la II Guerra (allí está el neorrealismo italiano, o la etapa realista de Bergman, de Kurosawa), mientras que la década del 30 vio el auge del "realismo poético" francés, etcétera. Por supuesto, dicho sea de paso, el tema del realismo —especialmente en cine, en donde es necesario pensarlo de modo muy diferente al de la literatura o la pintura— plantea problemas extraordinariamente complejos: en primer lugar, en el cine la denominación "realismo" alude muy ampliamente al sistema de representación de alguna manera "inventado" por Hollywood, en el cual la estructura de ilusoria continuidad narrativa (denunciada en la práctica, como hemos visto, por las vanguardias neomodernas) oculta las discon-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

tinuidades del montaje y la compaginación, contribuyendo al imaginario de "realidad natural", ya de por sí facilitado por la materia "fotográfica" del film, y cualquiera fuere la temática o el "contenido": un film de ciencia–ficción puede ser, en este sentido, completamente "realista" (el "neorrealismo" italiano o el "realismo poético" francés, por ello mismo, tuvieron que inventarse aditivos para diferenciarse). Pero además, el de realismo es un concepto peculiarmente inestable y ambiguo, cargado de connotaciones no sólo estéticas sino epistemológicas (y hasta "morales") incompatibles y mutuamente contradictorias, como lo demuestra la propia idea de una "representación de la realidad", que se parece a una suerte de *lapsus*: en efecto, el *de* dice claramente que, por definición, lo que se está re–presentando (volviendo a presentar de una forma distinta) *ya no es* la "realidad". [14] Sin embargo, la propia denominación de "realismo" requiere que lo sea, o al menos que se pueda persuadir al observador de que lo es. Pero —como lo ha mostrado inapelablemente Roland Barthes— *construir* el "efecto de realidad" implica una serie de técnicas, operaciones retóricas e intervenciones ideológicas notablemente sofisticadas; [15] por lo tanto, desde cierto punto de vista —el de la percepción automatizada— *todo* el cine es "realista", pero desde otro —el de la construcción representacional— *ninguno* lo es.

No obstante, Jameson insiste en que la microcronología cinematográfica de alguna manera "recapitula", como si dijéramos en tiempo comprimido y no lineal, la secuencia realismo / modernismo / postmodernismo, y que esto podría afirmarse también de otros segmentos semiautónomos de la historia cultural, en especial la norteamericana: por ejemplo, la literatura negra (la secuencia iría aquí de Richard Wright o Ralph Ellison a Leroy Jones para terminar en Ishmael Reed) o el *jazz* (de los *blues* originales al *bop* y sus sucesores, y de allí al *jazz* de "fusión").

Sea como sea, lo cierto es que a partir de la segunda mitad de la década del 70 (coincidiendo con la crisis del petróleo, la reconversión capitalista neoconservadora que liquida el "estado de bienestar", el progresivo colapso del bloque de "socialismos reales", el crecimiento geométrico de las fuerzas productivas informacionales, la "globalización" productiva y financiera, el agudizamiento de la fragmentación social y la polarización económica, etcétera) la experimentación neomodernista en cine, salvo excepciones marginales, queda liquidada. Con el triunfo definitivo de la "industria cultural" —potenciado por la hegemonía en lo simbólico de los medios masivos de comunicación— se completa la sumisión de la cultura en general, y en primer lugar del cine, a la lógica del fetichismo de la mercancía. Esto ya no se discute. Ya no se trata de poner en juego el conflicto entre *género* y *estilo*: por un lado, en los productos más convencionales del "oficialismo" hollywoodense, hay una suerte de *restauración*, de "retorno a la inocencia"

[14] Fredric Jameson: *Signatures of the visible*, Londres, Routledge, 1992.
[15] Roland Barthes: "L'effet du réel", en *Essais Critiques*, Paris, Du Seuil, 1979.

de los géneros como tales (y, por supuesto, de creación de géneros nuevos, ya que los antiguos eran difíciles de recuperar luego de la "intertextualización" crítica a que habían sido sometidos por los neomodernos) y del "realismo" en el sentido antes discutido; por otro, en lo que por analogía podríamos llamar "alto" postmodernismo, y luego de un período intermedio marcado por autores de transición (Altman, Coppola, Scorsese, De Palma, Bertolucci, Wenders), en otros "autores" (Lynch, Tarantino, Greenaway, Almodóvar) la *tragedia* del género es reciclada hasta tal punto en la *farsa* —se nos disculpará esta adaptación ligera de la famosa metáfora de Marx— que la propia *idea* de género aparece como ridícula o inoperante, y pierde todas sus posibilidades de "autocrítica".

Y otro tanto sucede, por consiguiente, con la idea de estilo. No, claro está, porque no *exista* más el "estilo" (un film de Greenaway es perfectamente "reconocible" y diferenciable de un producto hollywoodense *standard*), sino porque al perder su capacidad y su impulso de intervención sobre la "totalidad" genérica, el estilo se vuelve absolutamente *autorreferencial*: ya no se "cita" el género —o sus autores paradigmáticos, como Brian de Palma citando a Hitchcock, por ejemplo— sino que el "autor" se cita a sí mismo interminablemente, o cita su propia parodia genérica, en una especie de círculo vicioso "autoerótico" y puramente *interno* al propio texto (extremando, se podría pensar, la consigna derridiana del *pas rien hors–du–texte*). Este rasgo es, a nuestro juicio, mucho más determinante del cine postmoderno que la tan cacareada "muerte del relato" cinematográfico (todavía se puede encontrar narratividad fuerte en Lynch o Almodóvar), si bien es cierto que la autorreferencialidad de la imagen, que se niega a reconocer un "afuera" de ella, es la muy clara contrapartida de la *arreferencialidad* global de la cultura postmoderna, que también ha perdido todo el carácter crítico del conflicto entre la representación y lo "real". Si la crítica neomodernista al realismo tradicional pasaba generalmente por denunciar la *diferencia* entre representante y representado, acentuando el carácter de *construcción* (es decir, "ideológico") del discurso estético, la recusación postmodernista de lo real en nombre de la pura representación (nuevamente, re–presentación ¿de qué cosa?: "la guerra del Golfo no ha tenido lugar") *elimina* de cuajo esa diferencia: la imagen ya no es una crítica, o siquiera una interrogación "representacional", de lo que llamamos "realidad", sino su lisa y llana *sustitución*; una sustitución, insistamos, autorreferencial, sin ningún vínculo con la "totalidad" (del mundo, del cine, del género, lo que fuera), sino como mera acumulación de fragmentos no "totalizables" de iconocidad. ¿Se ve que esto es el colmo de la "pornografía", en el sentido que la definíamos al principio? Puesto que ya no se nos pide que contemplemos al mundo como cuerpo desnudo —una ilusión que el neomodernismo se encargó de demoler— sino que nos olvidemos del cuerpo para quedarnos con su imagen, es decir con lo no–mundo, con lo *in*–mundo.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

VI

Estamos, pues, en el reino del *pastiche*. El concepto de "pastiche" fue propuesto por T. W. Adorno para referirse al recurso a (habría que decir, más bien: el *saqueo* de) ciertos géneros, estilos o lenguajes artísticos "muertos" del pasado. [16] En este sentido, es una operación muy diferente a las de la "cita", la "ironía" o la "parodia", para las que esos elementos históricos del pasado continúan siendo vivos e influyentes, y *por eso* merecen ser objeto o instrumento de crítica. El *pastiche*, en cambio, no es un homenaje (aunque sea por la vía de la ridiculización) a un pasado que mantiene su vigencia en el presente: está dirigido a desplegar el virtuosismo del practicante, a exhibir su habilidad *técnica*, su "saber" sobre los géneros y estilos; también en ese sentido es autorreferencial y "narcisista".

Pero además, como señala con agudeza Jameson, el pasaje al postmodernismo (en el contexto de la hegemonía de la industria cultural) implica una diferencia fundamental, que se agrega a las ya señaladas, con el neomodernismo: ya no se trata aquí de las posiciones "autocríticas" de la *alta cultura* (de esa suerte de "elitismo de izquierda" defendido por Adorno para un arte autónomo): se trata más bien de la *cultura de masas* —algo muy diferente, si es que hace falta aclararlo, a la *cultura popular*—, que tiene otra dinámica y está mucho más inmediatamente sujeta a las determinaciones del mercado. [17] Y esto no significa forzosamente —nos adelantamos a una posible objeción— la completa subordinación indiferenciada a la homogeneización tecnocrática de la cultura de masas (Greenaway o Almodóvar no filman de la misma manera que se "filma" un teleteatro), ni tampoco una pérdida de "calidad" comparativa (Greenaway o Almodóvar son sin duda *mejores* que el noventa por ciento de lo que se produce hoy en Hollywood). Pero sí una considerable renuncia a plantear una *política de la imagen* diferente a la promovida por la industria cultural, en la que la imagen se libera casi totalmente del Concepto, la parte del Todo, o al menos el Concepto queda totalmente desplazado/subordinado a la imagen–fetiche: de nada vale filmar a Shakespeare si se lo va a "licuar" en los tiempos inasibles del *video–clip* o en el binarismo estímulo/respuesta del videojuego.

Ya para el neomodernismo, en cierto sentido, la llegada de la televisión y los medios había significado un condicionamiento *negativo*, en tanto política de apropiación de los géneros y estilos "clásicos"; la teoría del *autor* era también un combate apuntado a marcar una *diferencia* con esa "standardización" del lenguaje cinematográfico. La "solución" neomodernista, como vimos, fue frecuentemente la de *apoyarse* en la cita del género para conducir críticamente más allá de él: es la solución *metagenérica* (Jameson). En el *pastiche* postmoderno, el retorno "masivo" al género combinado con la autorreferencialidad estilística, no conduce a otro

[16] Theodor W. Adorno: *Teoría estética*, Madrid, Taurus, 1973.
[17] Fredric Jameson: *Signatures of the visible*, op. cit.

lado que al regodeo técnico en la imagen "bella", visualmente *plena*, que es el índice de una culminación de lo *obsceno*: la forma última y gozosa del consumo de la mercancía, la transformación de la mirada en pasiva *recepción* de una "naturaleza" envuelta en colorido celofán, y de la cultura visual —despojada de conceptualización crítica— en adornada vidriera de *shopping*.

Se podría decir que el cine (y, en general, la cultura) postmoderno es, pues, como esa forma de turismo tantas veces caricaturizada, en la que la actividad concreta (y muchas veces crítica) de *mirar* el paisaje, el monumento, la obra de arte, la ciudad, y tratar de *interpretar* sus enigmas, es confortablemente sustituida —mediante la foto instantánea o la postal— por el acto de *consumirlo*, de tomar posesión de esa realidad convirtiéndola en una propiedad personal y deshistorizada, fragmentándola en una serialidad de imágenes recortadas donde, una vez más, sólo ha permanecido lo convencionalmente *bello*. Esta es, efectivamente, la función del fetichismo de la mercancía en su máximo poder: ya no —como en Benjamin y las vanguardias— su atravesamiento hasta precipitarla en la inutilidad, sino al contrario, la belleza "standard" de la cultura de masas como maximización del *valor de uso* inmediato, de un "fin sin finalidad", para invertir la fórmula kantiana. Lo que se consume aquí no es tanto el objeto (o siquiera su "representación") como la *idea abstracta* —la Belleza, el Diseño, la Utilidad, la Técnica—: la "destotalización" de lo concreto arrastra al fetichismo inverso de una Totalidad sin determinaciones, por lo tanto sin Historia; lo cual es lo mismo que decir: sin futuro. Por eso creo que esta vez se equivoca Jameson cuando le atribuye al cine postmoderno un carácter predominantemente *alegórico* (salvo que entienda la alegoría en un sentido puramente retórico, como "figura"): justamente, en Benjamin —por quien Jameson tanto ha mostrado su preferencia— la alegoría es una construcción que problematiza la relación conflictiva entre las partes y el Todo, tensionándola hacia la "nostalgia anticipada" de la totalidad, [18] seguramente inalcanzable, pero por ello mismo escenario de la *lucha*, en el cual los fragmentos "ruinosos" del pasado iluminan los peligros del presente, y son los testimonios de la *continuidad subterránea* de una historia de resistencias por parte de los vencidos.

Fragmentación destotalizada, imagen desrealizada y fetichizada, deshistorización. Suena, una vez más, a la definición misma de la *cosificación* en Lukács. [19] Pero esa definición está ahora potenciada, llevada a su máxima expresión, por el curso que ha tomado el capitalismo. Es curioso (pero sin duda significativo) que no haya demasiados análisis sobre el modo en que esta iconografía de la *discontinuidad espacial* replica "analógicamente" a la propia lógica de funcionamiento de la nueva fase de acumulación capitalista llamada *tardía*, con su descentralización y su segmentación productiva, distributiva y comercial "postfordista". La diferen-

[18] Walter Benjamin: *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990.
[19] Georgy Lukács: *Historia y conciencia de clase*, Barcelona, Grijalbo, 1975.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

cia, por supuesto, es que el capitalismo *sí ha logrado* su "totalización", su unificación *global*, como si dijéramos, *por arriba*: a través, fundamentalmente, de sus sectores financiero, informatizado y comunicacional; tres sectores, dicho sea de paso, altamente indicadores de lo que podríamos llamar la *estetización* —o, al menos, la *semiotización* — de un capitalismo sin "base material" en sentido clásico, ya que su soporte principal son los *signos*: el dinero abstracto reproduciéndose especulativamente, las redes informáticas atravesando junto con el dinero "electrónico" los límites territoriales y temporales a velocidad "inmediata", las imágenes satelitales creando nuevos e inéditos "desarrollos desiguales y combinados" en el universo simbólico, la Industria Cultural como nueva (y falsa) "totalidad" disimulada en el ilusorio particularismo de unas culturas "locales" que se parecen entre sí sospechosamente. Es, pues, también, un capitalismo "autorreferencial", hoy en día sin "lado de afuera", en el que los géneros y estilos del pasado (el género Gran Industria, el estilo del Empresario Innovador schumpeteriano, por ejemplo) son invocados ritualmente para mejor reciclarlos y aplanarlos como la "cáscara vacía" que finge contener los "fragmentos" aparentemente sin entidad propia de su nueva lógica de dominación (que, dicho entre paréntesis, no tiene nada de *microfísica*).

VII

En este capitalismo, la forma mercancía completamente transnacionalizada (como lo habían previsto Adorno y Horkheimer) ya no se limita a *condicionar* la obra de arte —lo cual todavía permitía la autoconciencia de tal condicionamiento, y la lucha contra él— sino que se ha *introducido* en su propia estructura: es la "estética geopolítica" de la que habla Jameson: "Y es que, en el fondo, aquello de que trata la representación es siempre la propia totalidad social, y nunca lo ha sido tanto como en la actual época, con una red colectiva multinacional global". Lo que sugiere esta frase es el más absoluto *fin de la inocencia*: cualquier película (cualquier obra de arte, en verdad, o cualquier producto cultural; pero ya hemos discutido el lugar privilegiado que el sistema de representación cinemático ocupa aquí) se inscribirá inevitablemente en el sistema de producción y distribución global del poder *semiótico*, y en consecuencia se hará corresponsable de los *efectos* de ese poder. Lo cual no quiere decir, claro está, que ello nos impida disfrutarla, *gozarla*; sólo quiere decir que en ningún momento, conciente o inconcientemente, podremos dejar de recordar la célebre admonición de Benjamin: todo documento de civilización es, simultáneamente, un documento de barbarie. Y esa imposibilidad de olvidarla es ya un primer efecto *canallesco* y bárbaro que le debemos a lo que solía llamarse el "sistema". Eso es lo que nos ha *hecho*. Claro que, si de frases célebres se trata, siempre estará a mano la de Sartre: no se trata sólo de lo que han hecho con nosotros, sino de qué somos capaces de hacer *nosotros* con eso que nos han hecho.

La industria del entretenimiento

(o cómo vamos a divertirnos los argentinos este fin de siglo)

SANTIAGO GANDARA-JORGE WARLEY

1. ¿Por qué uno necesita entretenerse, matar el tiempo, pasarlo? No es una pregunta obvia o menor, se trata de una cuestión de primer orden, puesto que —según se nos anoticia— ocho, nueve y hasta diez argentinos de cada diez morimos de embole. Topamos, pues, con un verdadero problema: entretener.

La etimología de la palabra reza más o menos así: hacer menos molesta y más llevadera una cosa, divertir, recrear el ánimo de uno, divertirse jugando, leyendo, etcétera, pero también tener a una persona detenida y en espera.

La necesidad de entretenimiento —de acuerdo con lo aseverado por Alejandro Romay en alguna entrevista— hace a la naturaleza del hombre. Se trataría, siguiendo esta afirmación que de alguna manera condensa cierto sentido común, de una propensión cuasi biológica de los seres humanos. La diversión y el entretenimiento, como sucede con los chicos, aparecen adobados con los predicados del goce, la espontaneidad, las pasiones pequeñas que nos habitan y recorren con el mismo ritmo que el torrente sanguíneo o la respiración, hacen a nuestra naturaleza. Por eso los estudiantes secundarios se desembarazan de cualquier prejuicio y muestran el alma cuando con una semisonrisa y ajenos a cualquier especulación afirman que el Quijote es aburrido. ¿Cómo explicar, entonces, que allí, en ese otro mundo donde el peso de las obligaciones aparentemente cesa, se yergue con no menos dureza la hidra de mil cabezas del formateo industrial que alambra, según el cálculo de la inversión y el beneficio, las vastas regiones del esparcimiento?

Dialéctica del instinto y la institución, como el deseo el afán de entretenimiento no aflora cuándo y cómo a uno se le antoja, sino de acuerdo a una cuadrícula que te pone en un molde como si fueras flan.

Así, el entretenimiento está vinculado al ocio, a la cantidad de tiempo libre. Determinación que ya parecería establecer alguna restricción a ese territorio lúdico y sin barreras aparentes. Está de más redundar en que algunos tienen más tiempo libre que otros. Ligado a éste aparece por simple extensión una segunda variable a tener en cuenta, que es la capacidad de consumo. La fórmula concluye que unos pueden entretenerse más que otros porque tienen más tiempo para dedicar

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

al ocio, pero también porque tienen un mayor poder adquisitivo. Aceptada la desigualdad, el entretenimiento es plenamente democrático porque algo encuentra para brindarle a cada cual. Para algunos, sólo la televisión, la radio, algunas revistas, de vez en cuando el fútbol o algún casete de oferta. Para otros, los tours, internet, playcenters varios, colecciones de cedés importados, sofisticadas historietas. Porque, aunque no lo crean, la diversión se vende y cotiza en bolsa. Si alguien pretendía asociar el "pasarla bien" con algún símil de espontaneidad o alabar, un poco más pretenciosamente, la dimensión libertaria del consumo, pues que lo olvide. El entretenimiento es una industria.

2. "Los argentinos se divierten." Ése es el título de la nota de tapa de la revista *Mercado* de julio. [1] En ella se señala que estamos asistiendo al boom del negocio del entretenimiento en nuestro país. Florecerán como hongos (como hongos divertidos, claro) multicines, multiteatros, parques de diversiones, salas de juego y los llamados bares o restaurantes temáticos.

Grupos de empresarios locales y extranjeros y, sobre todo, diversas consultoras, sostienen que el mercado del entretenimiento es el que presenta mayores posibilidades de expansión y de rentabilidad.

"Aquí, el entretenimiento ha estado limitado al cine o a los restaurantes. No existía una oferta genuina, como en el mundo desarrollado, donde el sector fue el que más creció en los últimos años. Recién ahora estamos dando los primeros pasos", advierte Julio Aparicio, titular de ID Consultores, la firma que trabajó en el desarrollo del Parque de la Costa.

En Estados Unidos, este negocio genera 340.000 millones de dólares anuales, de los cuales los parques (Disney, en primer lugar) carga con 14.000 millones. Cifras impensables en la Argentina. Sin embargo, los empresarios de Parque de la Costa estiman que en el conurbano bonaerense se gastan anualmente 6.500 millones en actividades de tiempo libre. Algo más que apetecible para el bocado de los inversionistas si se tiene en cuenta, además, que la oferta en materia de entretenimientos está apenas desarrollada. Desde la vieja Ciudad de los Niños (inaugurada en 1951), pasando por el Italpark (que hubo que cerrar a mediados de los 90 por la muerte de dos adolescentes) hasta el ex Interama (el emprendimiento de Cacciatore, ahora en manos de la ciudad pero en proyecto de privatizarse), ha habido muy pocas novedades. Los estudios de márketing demostraban que el público estaba a la búsqueda de lugares para el sano esparcimiento en familia. Pues bien, ya están en marcha. Prepárense a disfrutar.

[1] El conjunto de la información que aparece en este artículo fue tomado en los meses de julio, agosto y septiembre de 1997 de los diarios argentinos de alcance nacional. En particular de sus secciones y suplementos económicos, así como también de revistas de actualidad y especializadas en economía, finanzas y tiempo libre. Sólo algunos pocos datos corresponden a algún medio extranjero.

3. Allá, en el lejano Japón, la recién nacida televisión digital ya provocaba problemas. La aparición de numerosos canales de televisión por el auge de las telecomunicaciones digitales producirá pronto una aguda escasez de programas para alimentar las múltiples programaciones. Esta voz de alarma la ha dado el propio gobierno de Japón, uno de los últimos países en entrar en la televisión digital, que ofrece multitud de nuevas estaciones de televisión que ve la luz gracias a los escasos medios técnicos que necesitan y que aumentan el hambre de programas.

La preocupación de tener muchos canales pero poco con qué llenarlo ha llevado al gobierno japonés a realizar un estudio que fomenta la creación de nuevos espacios y nuevos programas.

En su reciente presentación, el Ministerio de Correos y Telecomunicaciones señaló que la demanda de nuevos materiales televisivos obligó el año pasado a Japón a incluir en su programación de satélite 31,1% de horas producidas en el extranjero, comparadas con el 7,5% de programas foráneos emitidos por las televisiones con señal terrestre. Los sistemas de comunicación digital multiplican el volumen de información y afectan directamente la socioeconomía de la misma forma que la revolución industrial transformó a partir del siglo XVIII los sistemas de producción mundiales.

Mientras el espectador de la televisión convencional, análoga, está obligado a ver programas en horarios fijos y con contenidos más o menos confeccionados a su gusto; la televisión digital es capaz de dar una oferta más amplia con horarios adaptables y programas especializados, permitiendo una recepción activa.

Según estos parámetros, la televisión digital está destinada a ser la pionera de los cambios que se suceden en campos tales como el educativo y de programas de diversión. El Ministerio de Correos y Telecomunicaciones juzga necesaria la unificación de aparatos de televisión y computadoras. Motivo actual de una reñida competencia entre fabricantes de los sectores informáticos, telecomunicaciones y electrodomésticos nipones, por invadir mutuamente sus territorios con una telecomputadora multimedia, capaz de incluir las funciones de ambos.

Un portavoz de Perfect TV, la primera plataforma digital japonesa, que cuenta en la actualidad con sesenta y dos canales televisivos, dijo que, al haber sido los pioneros en traer al archipiélago la televisión digital, no han sufrido escasez de programación. En parte, también, porque no existe normativa alguna que prohiba la emisión del mismo programa en dos canales diferentes.

Se espera que, como Perfect TV, las plataformas digitales futuras ya anunciadas en Japón, JSKay y Direct TV se nutran de distribuidoras de cine y televisión de Estados Unidos, quedando la programación de producción japonesa, sobre todo, dedicada a los deportes nacionales, las noticias y los programas educativos.

Hace poco más de dos décadas, el inglés Raymond Williams observó que, a diferencia de todas las anteriores tecnologías de las comunicaciones, la radio y la televisión fueron diseñadas ante todo como sistemas de transmisión y recepción en abstracto, con poca o ninguna definición previa del contenido. ¿Por qué de-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

bería suceder otra cosa con la TV digital? Ya el cable nos ha acostumbrado a un mundo en el que podemos encontrar, literalmente, cualquier cosa; si esto es así, se debe sencillamente a que hay que llenar veinticuatro horas diarias en diversas pantallas. Uno puede encontrar, por lo tanto, y en una rara mixtura, contenidos, formatos y tecnologías de punta que conviven incestuosamente con escenarios y presentadores que parecen tomados de un acto escolar o una kermese de barrio. Y por supuesto la repetición, una incesante repetición que poco tiene que ver con estructuras minimalistas y mucho con llenar como se pueda. En el medio, una nueva invasión de "latas" recicladas ahora a través de sofisticados circuitos satelitales y redes informáticas reactualiza las cuestiones atinentes al imperialismo cultural, que los futurólogos virtuales —encandilados por la multicultura globalizada del siglo XXI—, suelen olvidar. La tecnología y los productos del futuro los tienen los otros, y los distribuyen con una prolija eficacia que perpetúa su dominación y mayor precio.

Se citó, casi al azar, un ejemplo japonés. Aunque no en la misma escala, en la Argentina hay quienes auguran una transformación similar en el campo del entretenimiento. Oliendo pingües ganancias, revolean inversiones y afilan las uñas.

4. Uno de los proyectos más ambiciosos fue, precisamente, el del Parque de la Costa. Con una inversión de 120 millones de dólares, Sociedad Comercial del Plata (el grupo Soldati) se propuso construir un centro de entretenimientos comparable a Disneylandia, pero en quince hectáreas del Tigre. De paso, intentarían insuflarle un poco de aire al alicaído Tren de la Costa que está lejos de alcanzar las metas de venta de sus locales comerciales en las distintas estaciones.

Para el proyecto del Parque —inaugurado el 5 de mayo—, la empresa convocó, entre otros, a varios ex ejecutivos de Disney. "Tomamos muchas cosas del modelo estadounidense del entretenimiento, pero las adaptamos al gusto argentino", señaló uno de los directores artísticos. La idea de que el Ratón Mickey fuera el anfitrión o que el Pato Donald se paseara por la ribera fue desechada. Le temían al efecto "Disney trucho". De ahí que hayan sido reemplazados por personajes pretendidamente autóctonos como Cara de Barro, Delta o Yuyo.

Dos anfiteatros con capacidad para mil cien personas, un circo, un teatro, todo tipo de juegos mecánicos y electrónicos, simuladores de realidad virtual y una variedad de restaurantes son parte del menú entretenido. El grupo Soldati confía en poder generar unos ochenta millones de dólares en este su primer año. En cualquier caso el accidente sucedido en los juegos del Parque de la Costa fue resuelto caseramente, y culminó casi sin trascendencia informativa y con el simple desmantelamiento de la montaña rusa. Nada de que asustarse.

El otro proyecto importante viene de la mano del grupo Maccarone, dueño de Patio Bullrich.

"En Estados Unidos llegaron a la conclusión de que los shoppings son lugares aburridos y están tratando de reciclarlos, agregando distintas propuestas de

juegos, cines y parques de diversiones", explica Jorge Flom, uno de los directores del grupo.

En realidad, lo que comprueban es que los shoppings dejaron de ser centros de compras para convertirse en lugares de paseo. Es decir que los gerentes realizaban casi al mismo tiempo la observación que muchos semiólogos, sociólogos y antropólogos urbanos; pero mientras éstos levantaban el dato como prueba de la incesante capacidad de reinvención de los consumidores que enfrentan y desvían la oferta, aquéllos planeaban los pequeños ajustes del caso. Por eso, hace dos años el Patio Bullrich fue relanzado con un espacio de juegos y dos nuevas pantallas de cine. Sin embargo, la apuesta fuerte del grupo Maccarone para invertir trescientos millones de dólares durante los próximos dos años con el objeto de poner en funcionamiento varios showcenters. En 1998 estrenarán locales en Martínez, La Plata y Palermo y están estudiando la posibilidad de instalarse en Córdoba, Rosario, Resistencia, Neuquén.

El primero en inaugurarse fue el de Haedo. "Empezamos por ahí porque creemos que en el oeste del Gran Buenos Aires la demanda para este tipo de propuesta está totalmente satisfecha." "La verdad es que", reconoce Flom, "con un ingreso de ciento cincuenta millones de dólares estaríamos más que satisfechos".

El grupo Maccarone entra en el negocio de los showcenters junto con una empresa estadounidense (National Amusements) y la brasileña Playcenters. Por otra parte, acaba de asociarse con Ogden-Rural, dueña de la Rural, para transformar las once hectáreas en un centro de ferias, exposiciones y entretenimientos. "El más importante de la Argentina", prometen.

La oferta de estos showcenters es la misma que la del Parque Soldati: muchas disquerías, librerías, recitales, ferias culturas, bares temáticos.

5. No tan lejos como Tokio, el gobierno italiano se comprometió con el Parlamento para evitar el riesgo de monopolio en la creación de la plataforma digital única para permitir la máxima apertura en la distribución de programas en la futura televisión digital. Así lo afirmó en la cámara de diputados el ministro de Correos y Telecomunicaciones, Antonio Macánico, en respuesta a las críticas vertidas contra el proyecto de plataforma única por el presidente del antitrust, Giuliano Amato. El garante de la libertad de competencia había denunciado la semana pasada que el acuerdo de la plataforma única —de la que formarían parte la cadena estatal RAI, STET, Canal Plus y Media Self— podría llegar a crear graves distorsiones en la competencia del mercado italiano de la televisión de pago.

Macánico anunció que el gobierno redactará de nuevo la enmienda de la ley de televisión, actualmente en debate en el Parlamento. El gobierno, teniendo en cuenta la intervención del antitrust, pero manteniendo el cuadro general de la ley, propondrá una nueva formulación, según el ministro.

En la Argentina, los monopolios reinan y las leyes se formulan de modo y en tiempo tal que tienden a fortalecer ese reinado. Precisamente, después de

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

siete años de privatizaciones y de más de dos años de haber sido cajoneada, la Cámara de Diputados resolvió desempolvar una ley antitrust criolla con el objeto de tener un control sobre las grandes corporaciones.

Tarde y mal, podría ser la conclusión. Sobre todo si se tiene en cuenta que las diferentes ramas de la industria (la siderurgia o la petroquímica, por ejemplo) ya están en manos de unas pocas empresas que concentran entre un 40% y un 70% del mercado propio. O si se considera que la banca extranjera tras una sucesión de compras, recompras y fusiones del sistema bancario hizo su agosto en ese tiempo.

El proyecto de ley no sólo parece haber alcanzado consenso sino que, además, cuenta con el visto bueno del Poder Ejecutivo. Rápidamente, los legisladores oficialistas y de los otros declararon la necesidad de contar con ese instrumento legal. Tan rápidamente como resolvieron modificar uno de los artículos que apuntaba a las empresas de medios de comunicación. Con el argumento de que podría afectarse el sagrado derecho a la libertad de expresión, resolvieron que los multimedias quedaran eximidos de las generales de la ley.

El 8 de noviembre del año 2000, cuando se abra el negocio a la competencia —un negocio que hoy por hoy mueve 20.000 millones de dólares—, el grupo *Clarín* va a ser el único criollo que aguante la parada. Quizás por eso motorizó hacia fines de agosto las Jornadas Empresariales de Medios de Comunicación Independientes. Por supuesto, la estrategia es la de mentar la "independencia" para exigir a los hambrientos tiburones extranjeros que dejen algo para el capital nativo; es decir que la independencia en cuestión no apunta contra los monopolios si éstos son patrios. De acuerdo con esa línea se pronunció el vicepresidente argentino en dichas jornadas. Carlos Ruckauf afirmó: "Éste es un tema espinoso en la aldea global, donde todo parece haber trascendido las fronteras y seguirlas trascendiendo sin límite alguno. Pero el control público, el rol que asumen los medios de comunicación, requieren una siempre garantizada presencia nacional. Cuando la tan demorada ley de radiodifusión se dicte, deberá tener un acápite que garantice la presencia de la opinión nacional. La ley requiere del esfuerzo de los sectores interesados para garantizar la pluralidad de opiniones". Esto dijo Ruckauf según publicó *Clarín*, tales los lineamientos del cuadro general.

En la Argentina, los grandes monopolios reinan y, por esas raras paradojas del destino, o no tanto, son ellos incluso los que se encargan de hablar de diversidad, ese conjunto heterogéneo, fluorescente y encantador, que nos ofrece a manos llenas el nuevo orden mundial del entretenimiento. Ellos marcan el ritmo de la estandarización y también de la estandarización diversificada, según la calificación que alguna vez utilizó Armand Mattelart para describir la estrategia expansionista de McDonald's.

6. Los bares o restaurantes temáticos son el último grito de la diversión. La idea es comer y divertirse (y viceversa). Consumir doblemente: comida y espectáculos o

toda la imaginería que el tema proponga. "En Estados Unidos hay grandes parques y bares temáticos dirigidos al entretenimiento segmentado. Los Estudios Universal, Disney y MGM tienen los propios. Estoy convencido de que aquí se viene una expansión similar y queremos ser protagonistas desde el comienzo." El convencido que habla es Carlos Ávila, presidente de Torneos y Competencias, uno de cuyos socios accionistas es la corporación estadounidense de comunicaciones TCI.

En julio de 1995 llegó a Recoleta el Hard Rock Café, con una inversión de seis millones de dólares. El empresario inglés Charles, quien preparó el desembarco, propone más: la importación de Planet Hollywood, la cadena de la que son dueños Bruce Willis, Arnold Schwarzenegger, Demi Moore y Sylvester Stallone.

Recientemente, se inauguró Mística, en la zona de Recoleta y World Sports Café. Pero Ávila Ávida Dollars planea una versión nac and pop: los Torneo Café, que funcionarán en los showcenters de Maccarone. En agosto se inauguró el primero de la serie en Haedo. Con una capacidad para ochocientas personas, señalan que los clientes podrán presenciar eventos deportivos en un bar dotado de tecnología de punta. Son tan altas las expectativas de facturación que TyC adquirió entre el 5 y el 15% de Showcenter, y el grupo Maccarone se reservó un porcentaje similar de Torneos Café.

Si las cosas van bien (es decir, si no se posterga nuevamente la licitación), el grupo invertirá noventa millones de dólares en el Dique 4 de Puerto Madero para la construcción de un complejo que incluye estadio-hotel, cines, restaurantes y estacionamiento para mil quinientos automóviles. Para este negocio, Ávila se asoció a la inmobiliaria Urban Yard y a Telefé. "Una obra de esta envergadura", dice el dueño de la pelota, "necesita de la sinergía de otras fuerzas. No podría hacerse sin un importante soporte de promoción (Telefé) y la voluntad de dotarlo de las comodidades y la programación artística y deportiva de nivel internacional".

7. Otro que también logra la sinergía de varias fuerzas y que cuenta con un buen soporte de promoción es el empresario del emporio del rock, Daniel Grinbank. Theatrical & Latina, su nueva empresa, celebró un contrato con dos de las productoras de espectáculos más poderosas de musicales de Broadway: Disney Theatrical y Camareon Makintosh. La propuesta es llevar a todo el continente "El Jorobado" y "El rey León", entre otros.

Pero la cosa no termina ahí. Si fracasa la licitación del Dique 4 (otro que aspira al botín), Grinbank tiene planeada la construcción de un estadio para doce mil personas en Capital Federal. Si bien no se dan a conocer las proyecciones de las ganancias, el monto de la inversión total —unos quince millones de dólares— promete ingresos al por mayor. "El entretenimiento está creciendo en todo el mundo. En la actualidad es una de las áreas más dinámicas del mercado, y nosotros, con las dos radios FM, tenemos una estructura probada de éxitos", explica *Clinc-bank.*

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

8. En la jerga de la industria de la diversión se habla de entretenimientos *outdoors* (parques tradicionales) y de *indoors* (secciones de juegos anexos a centros comerciales). Estos últimos son los que se han expandido. Tres empresas se reparten el juego: la brasileña Playcenter (que opera en siete shoppings), Neverland (que cuenta con catorce centros y acaba de inaugurar un salón de juegos en Parque de la Costa) y la firma Aventura (del grupo chileno Cencosud, asociado a la Warner Entertainment). Neverland, por ejemplo, llegó a facturar el año pasado unos dieciocho millones de dólares y está terminando de cerrar un proyecto para construir en Córdoba un gigantesco parque temático al estilo Disney.

La última apuesta es el bowling. Ya hay veinticuatro canchas en el Alto Avellaneda y en Haedo. Prometen hacer todos los esfuerzos para convertirlo en un nuevo boom. Por eso, acaba de llegar para asociarse con Playcenter la AMF Bowling Worldwide, que tiene como objetivo la creación de cuarenta salones de bowling en Brasil y en la Argentina.

9. Y, por último, el cine, el preferido de la industria del entretenimiento, que parecía condenado a desaparecer por los nuevos consumos o en incesante mutación (en discotecas o en templos). Renace de sus cenizas, según cuentan, gracias al siempre prolífico Hollywood que cada vez mete más títulos y a la construcción de multicines, formados por pequeñas salas, con sonido digital y amplias butacas reclinables, cómodos y caros.

Cinemark, una cadena internacional, asociada a la chilena Conate y a los locales Coll-Saragusti, es la que promete más: abrir 147 salas en todo el país, distribuidas en doce complejos. La inversión ascenderá a ciento ochenta millones de dólares.

Otras como la National Amusements instalará multicines en los showcenters de Maccarone. Por su parte, la United Artists, asociada con el grupo Cencosud, los dueños de Jumbo y Unicenter, proyecta levantar treinta y seis salas en el Gran Buenos Aires.

10. Entretener. La etimología de la palabra indica: hacer menos molesta y llevadera una cosa. Divertir, recrear el ánimo de uno. Divertirse jugando, leyendo, etcétera. Pero también: tener una persona detenida y en espera. ¿En espera de qué? Tal vez de IRSA, la inmobiliaria de Georg Soros, el magnate de origen húngaro, que acaba de asegurarse el control de Alto Palermo y Avellaneda Shopping Mall. O mejor, del CEI, el bazo inversor del Citicorp, que se aspiró en la Bolsa en pocos días el control accionario de Cablevisión, un tercio de Torneos y Competencias, avanzó hacia la compra de una porción de Editorial Atlántida con participación de Telefé y Radio Continental, e inició gestiones que culminarán en la absorción de Videocable Comunicación. (De paso: se habla ya de una "revolución" en la televisión por cable para 1998, lo cual no implica otra cosa que atrapar al usuario con una cuota básica para correr los programas más atractivos hacia la

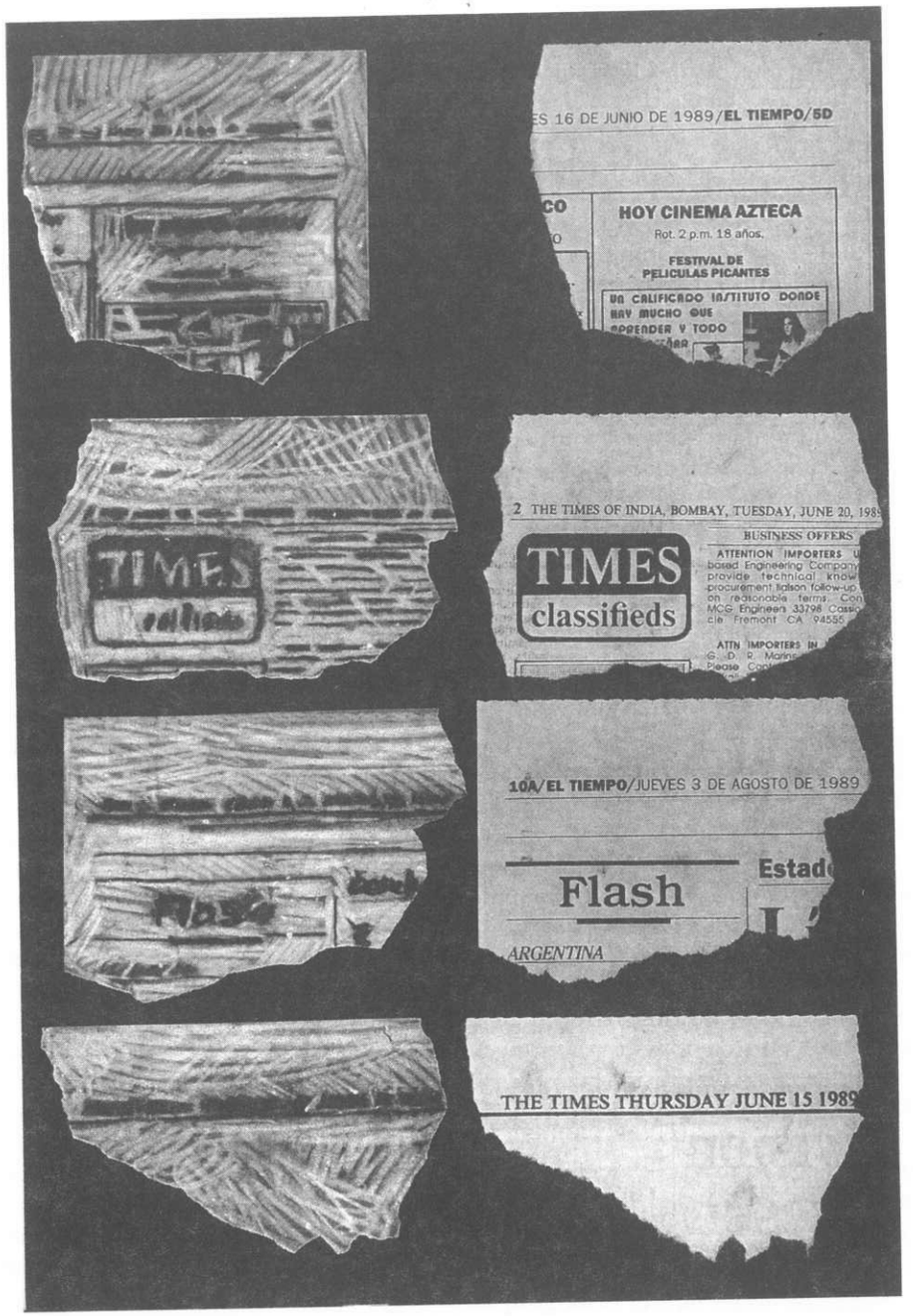
zona de los plus y la codificación, o sea: aprovechar el monopolio para engordar los beneficios.) Sumado a su ya anterior posesión del 50% de Telefónica de Argentina y el 22,5% de Multicanal, más otros activos en diversos rubros, el CEI se consolidó como el principal grupo económico del país. El movimiento de capitales de estos días, por parte del CEI-Citicorp, no es una simple operación más con el único objetivo de aumentar su rentabilidad global. Es una jugada estratégica pensando en el 2000, y no precisamente por el después de las elecciones presidenciales (tanto el oficialismo como la alianza UCR-Frepaso se esfuerzan sobremanera para que los grandes capitalistas puedan dormir tranquilos). Sucede que en ese año se desregulará el mercado de telecomunicaciones, permitiendo englobar en un mismo negocio la telefonía fija y la celular, las señales de cable y la transmisión de datos. ¿En resumen? 20.000 millones de dólares; tendencia a integrar en un solo mercado telefonías fija y móvil, transmisión de datos, la producción de cine, espectáculos y entretenimientos, la televisión por cable y abierta; los grupos más fuertes buscan alianzas (Telefónica/MCI/British Telecom, Stet/Telecom/ATyT); Citicorp cayó sobre la televisión por cable y la telefonía y busca extenderse a la TV abierta; TCI fortalece su imperio en el cable; US West en el cable y Bell South en telefonía celular también quieren entrar al ruedo; el Grupo Clarín es el único que transpira la celeste y blanca... Puf.

Una fabulosa red que estará abierta a la competencia, pero que por la dimensión del negocio sólo le dará acceso a unos pocos y gigantescos jugadores. Quienes se posicionen primero en este mercado llevan las de ganar, porque la clave será seducir a los usuarios para que compren en paquete todos los servicios. Tal vez los movimientos de precalentamiento de *Clarín* para la confrontación —como las jornadas ya citadas— no sean tan inútiles al respecto: el Citibank acaba de "devolver" al grupo su porcentaje sobre Multicanal.

Los estrategas hablan de la sinergía entre negocios: información y telecomunicaciones van a ir indefectiblemente de la mano y el dominio de uno de los dos mercados dará mejores posibilidades en el otro. El CEI-Citicorp empieza a pisar fuerte en ambos, cuando hasta ahora solamente aparecía un jugador fuerte en cada lado: el grupo Clarín en medios y Telefónica Internacional en alianza ya cerrada con el MCI British Telecom en telecomunicaciones. Con un raro cóctel entre uno y otro, compuesto por asociaciones y competencias simultáneas, el brazo inversor de la corporación que comandan John Reed a nivel mundial y Richard Handley localmente, avisó que la disputa recién comienza.

Atención, entonces. Porque, por más que nos riamos con Tinelli, gritemos los goles con Araujo, nos sacudamos con Marylin Manson o nos emocionemos con Batman, en realidad, los únicos que se divierten son ellos, los dueños.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



"El paso del tiempo". 1989.
Pastel sobre papel, fragmentos de periódico.
29 x 21 cm.

Escándalo y escena mediática: la novela negra de la actualidad

SILVIA TABACHNIK

Si una época define su identidad por las significaciones imaginarias que la dominan, es posible que la creencia (eufórica o disfórica) en la inmanencia del Final —esa "sombra", según la imagen de Kermode, [1] que se proyecta a cada instante sobre el presente— constituya el rasgo distintivo de la nuestra.

La "Decadencia" y los "Terrores apocalípticos", motivos recurrentes de la estructura apocalíptica, asumen figuras cambiantes en tanto interpretan y modifican las condiciones históricas en que se producen. Así, en nuestros días el imaginario escatológico no sólo se expresa en los fantasmas del desastre ecológico, la manipulación genética, la propagación de nuevas patologías virales, el terrorismo fundamentalista o el narcotráfico internacional, sino también en el aluvión de episodios de corrupción en las esferas del poder que escanden día a día los relatos de la actualidad. Y probablemente el imaginario de la corrupción, realimentado cotidianamente según el ritmo propio de la información mediática, incide de manera más sensible y determinante que las otras imágenes amenazantes en la percepción de la actualidad como escatología.

En este contexto retorna la interrogación respecto de las mutaciones estructurales y pragmáticas que afectan el estatuto del acontecimiento en la cultura mediática que, para el caso específico de nuestra escena pública, sería posible caracterizar como *la canonización del régimen del escándalo en la construcción mediática de la actualidad.*

Este fenómeno no puede ser explicado *solamente* como efecto de la lógica mercantilista propia de la industria de la información que "fabricaría" escándalos en serie como estrategia de lucro, argumento que por lo demás suele ser esgrimido precisamente por los sectores del poder sospechados de prácticas ilegales para desacreditar o relativizar la veracidad de los hechos denunciados. Tampoco puede ser explicado *solamente* como estrategia del poder político para "distraer" la atención de la opinión pública de los conflictos y decisiones que la afectan directamente, según la metáfora usual de la "cortina de humo"; son dos versiones de la teoría de la manipulación: la primera se la atribuye a los medios y la segunda al

[1] Kermode, F., *El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de la ficción*, Barcelona, Gedisa, 1983, p. 33.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

poder político, pero ambas coinciden en última instancia en una misma concepción del escándalo como artificio o simulacro.

Si el escándalo se ha constituido efectivamente en una especie de género dominante en los relatos de la actualidad, este fenómeno obedece en primer lugar a la propia lógica de un modelo político-económico que favorece la proliferación de prácticas ilegales y delictivas en el interior de las estructuras de poder y que se corresponde además con un efectivo debilitamiento de los principios de juricidad por lo cual, según la expresión de Juan Carlos Marín habría caído la supuesta antinomia normalización / delito siendo lo dominante precisamente "el delito de la autoridad" y en consecuencia "la autoridad del delito". [2]

Pierre Nora, en su conocido estudio sobre la metamorfosis del acontecimiento por efecto de la mediatización de la cultura, [3] analizaba la asimilación en el mismo de rasgos semánticos y pragmáticos propios del *fait divers*, ese género surgido en la prensa europea de fin de siglo que Barthes caracterizara por su inclasificabilidad, su extrañeza, su estatuto anómico y por el efecto de asombro generado en el lector en razón de la perturbación de las formas lógicas de la causalidad. [4] Registro de lo insólito que organiza una serie paralela a la de la "novela política", jugando en los bordes de lo verosímil y proponiendo una visión disparatada del mundo.

En su configuración original (cuyo paradigma ya mítico es el *affaire Dreyfus)* el escándalo compartía algunos rasgos del suceso insólito, pero en contraste con la nimiedad de este último, pertenecía a la clase de los grandes acontecimientos disruptivos, representando tal vez, la expresión más plena y acabada de lo que se reconoce como "fenómenos de opinión pública"; proyectaba sus efectos sobre la esfera del poder transtornándola con variables grados de intensidad y de inmediatez y estaba destinado al orden de lo que la historia registra y la memoria colectiva conserva. Intimamente enlazado con la expansión de la prensa masiva de fin de siglo, ocupaba una escena contigua a la del relato criminal, constituyéndose ambos en formas canónicas del relato mediático, dos persistentes matrices de narrativización de la infamia.

Ambos géneros reactivan ese imaginario jurídico cuya particular seducción sobre la cultura popular urbana ya había señalado Gramsci con referencia a la literatura de los procesos célebres; [5] tematizan en registro a veces dramático y a veces paródico las tensiones entre la Ley y el delito e instituyen una escena parajudicial que se juega en contacto pero por fuera de los ámbitos institucionales de

[2] Marín, J. C., "El no-delito, tan sólo una ilusión?" en *Delito y Sociedad*, Rev. de Ciencias Sociales, Bs. As., Año II, N. 3, 1993, p. 146.

[3] Nora, P., "La vuelta del acontecimiento" en Le Goff, J. y Nora, P., *Hacer la historia*, Vol. I., Barcelona, Laia, 1985.

[4] Barthes, R., "Estructura del suceso" en *Ensayos Críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1967.

[5] Gramsci, A., "Sul romanzo poliziesco" en A.A.V.V., *La novela criminal*, Barcelona, Tusquets, 1970, p. 19.

administración de justicia. "Juicios" de la opinión que, a partir de la constitución del espacio público moderno habrían tomado el relevo simbólico de esos rituales colectivos de degradación y castigo recopilados en el archivo foucaultiano. [6]

Ahora bien, en el relato criminal lo que captura la atención no es en principio la identidad del incriminado —que emerge de la oscuridad del anonimato— sino la naturaleza particular del acto; su celebridad no será sino el efecto ulterior de la desmesura, la perversidad o la extravagancia del crimen cometido. En el escándalo en cambio no es tanto la naturaleza del delito lo que convoca el interés público, sino el estatuto simbólico, la "reputación" del personaje involucrado. El escándalo es incompatible con el anonimato.

El adolescente drogado que asesina para robar, el desocupado que prende fuego a su casa mientras sus hijos duermen, el excombatiente que dispara a mansalva desde una azotea, o aquél que convencido de que es objeto de maleficios diabólicos extermina prolijamente a su familia, todos estos personajes ocupan la escena de lo que Foucault llamaba la "infamia estricta"; [7] para la criminología finisecular representaban un "caso" de una patología establecida, un ejemplar de una especie y constituyen ahora para las ciencias sociales el síntoma visible de alguna "problemática social". Pero desde el punto de vista de la opinión no es otra cosa que la aberración lo que los hace acceder fugazmente a la visibilidad pública.

Otra es la significación social del escándalo: no sólo porque afecta materialmente al cuerpo social (sobretodo cuando se trata de delitos económicos), sino porque lleva adherido *un suplemento de traición* tanto cuando sus protagonistas pertenecen a las estructuras del poder y están investidos de representatividad institucional como cuando se trata de personajes que gozan de alguna forma de celebridad (ídolos del deporte o figuras del espectáculo). De todas maneras, esta última distinción resulta, en las condiciones actuales, bastante forzada: en primer lugar por la disolución de la especificidad propia de lo político en el espacio público mediático y en segundo lugar porque la lógica del escándalo es metonímica, despliega tramas de complicidades que atraviesan y conectan los diferentes espacios de la escena pública.

Sin embargo, la diferenciación del escándalo según el lugar y la función social del sujeto involucrado resulta significativa cuando se considera su impacto en el imaginario social. En este plano la especificidad de los escándalos políticos reside en que éstos erosionan las representaciones colectivas que fundan la legitimidad del poder en las democracias representativas, precisamente porque involucran a sujetos investidos de la condición estatuaria de mandatarios. De modo que el impacto de los escándalos de la autoridad deriva no sólo del perjuicio material que ocasionan a la comunidad sino fundamentalmente del fraude a la

[6] Foucault, M., *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Bs. As, Siglo XXI, 1989.

[7] Foucault, M., *La vida de los hombres infames*, Bs. As., Altamira, 1993.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

confianza presupuesta en todo acto de delegación, [8] lo que la tradición medieval designaba con la expresión *fides implicita*.

Esta confianza es inherente a la performatividad misma del acto de delegación y en consecuencia su valor efectivo no depende del hecho de que esté sostenida en la creencia o bien erosionada por el escepticismo y la sospecha. Por lo tanto, en las condiciones actuales signadas por la pérdida de credibilidad en las instituciones políticas y en sus actores, los escándalos del poder ya no generan asombro ni son reconocidos como acontecimientos excepcionales pero, aun así, cada uno de ellos renueva la sensación de fraude vivida colectivamente como fatalidad, como una forma perversa e inexorable de sujeción.

En una cultura política regida por lo que Alain Badiou define como una "ética de la resignación" (ética "consensual... que acepta el juego de lo necesario como zócalo objetivo de todos los juicios de valor" [9] los escándalos políticos defraudan pero no decepcionan: el fraude es el resultado objetivo de la violación de un contrato pero la decepción, en cambio, es un mecanismo subjetivo que supone la existencia previa de una creencia o de una ilusión.

Los resortes de la ilusión y la decepción se ponen en juego en otra escena del escándalo: cuando los sujetos involucrados revisten la condición de "ídolos populares" y son por tanto depositarios de afectos, esperanzas, frustraciones y expectativas colectivas. Desde la perspectiva de su impacto en la opinión pública estos acontecimientos parecen más complejos (y sus efectos más ambiguos) que los escándalos políticos; tienden a generar debates, confrontaciones y alineamiento que el espacio político ya no genera y suscitan una participación fuertemente afectivizada de la opinión pública desencadenando mecanismos denegatorios de victimización o incluso de sacralización, y en el otro extremo, de abominación y demonización del personaje incriminado.

En estos casos no se trata por lo general de delitos económicos sino de ilegalismos o irregularidades que conciernen a la dimensión moral de las conductas privadas o íntimas. Por eso, estos escándalos tienden a poner en cuestión los límites entre lo público y lo privado y revelan la caducidad, la vigencia o la jerarquía de valores que cree sustentar o sustenta efectivamente una sociedad. La saga de Maradona, que a esta altura ha asumido el ritmo y el formato de una novela por entregas, expone con particular nitidez las formas extremas de denegación o abominación que puede despertar el escándalo, así como su constitutiva ambivalencia.

La naturaleza del escándalo no se define sólo por el estatuto del sujeto incriminado, ni por el grado o tipo de repercusión que genera, sino también por un régimen particular de visibilidad según el cual el acontecimiento es percibido

[8] Bourdieu, P., "La delegación y el fetichismo político" en *Cosas Dichas*, Bs. As., Gedisa, 1988.

[9] Badiou, A., "La ética. Ensayo sobre la conciencia del mal" en Abraham, T. (comp.), *Batallas éticas*, Bs. As., Nueva Visión, 1994, p. 118.

(tanto desde su producción mediática como desde su reconocimiento social) como una *inversión* —y una perversión— de los valores, las jerarquías, los roles y en general los fundamentos del orden instituido. El *topos* del *mundo al revés*, donde las categorías se confunden, los opuestos se invierten o se fusionan, las clasificaciones se enredan, determina la genuina pertenencia del escándalo al imaginario escatológico. [10]

Develar el revés de la escena obedece al imperativo mediático de visibilidad plena y perfecta transparencia; suprimidos los obstáculos espacio-temporales, abolidas las distancias, la mirada ubicua de la cámara penetraría la opacidad de las apariencias para iluminar lo encubierto, lo clandestino, lo secreto, la parte sustraída de lo real. Este régimen de visibilidad ya no corresponde a la mirada obsesiva del Panóptico, que se desplaza sobre un espacio sin resquicios, totalmente abarcable y controlable, sino al régimen paranoico de una mirada que se asoma a cuartos secretos, explora guaridas y escondites, zonas reservadas, paisajes subterráneos. Ya no se trata de controlar y vigilar sino sobre todo de develar (lo oculto) y revelar (partículas de verdad).

El escándalo parece ofrecer cierta particular resistencia a la organización narrativa, por lo menos según las estructuras canónicas del relato. Esto obedecería en principio a dos factores: el primero deriva de las ya referidas condiciones de impunidad y se expresaría en el plano narrativo por la *ausencia de final*: sin desenlace, la trama del escándalo se injerta en otra, se bifurca una y otra vez, se pliega sobre sí misma, se interrumpe y parece estar sometida a la ley de la suspensión.

Hayden White recuerda la íntima relación que postulaba Hegel entre legalidad, historicidad y narratividad: "Cuando no hay imperio de la ley, no puede haber ni sujeto ni un tipo de acontecimiento que se preste a representación narrativa [...] la narratividad presupone la existencia de un sistema legal contra o a favor del cual pudieran producirse los agentes típicos de un relato narrativo". Y agrega: "Donde hay ambigüedad o ambivalencia acerca de la posición del sistema legal... no hay una base sobre la que cerrar un relato". [11]

El otro factor que incidiría en la distorsión de la sintaxis narrativa parece en cambio inherente a la estructura del escándalo y concierne a la deconstrucción permanente de las identidades de los personajes tanto en el nivel funcional (modalidad del hacer) como en el nivel indicial (modalidad del ser). Los mecanismos de fusión y colusión de los contrarios propios del régimen escatológico de la inversión, afectan la constitución misma de la identidad del agente del escándalo, plasmada según las figuras del oxímoron y la paradoja: las imágenes antonomásicas del juez corrupto y del policía delincuente se instituyen en la contradic-

[10] Fortunati, V., "Las formas literarias de la antiutopía" en Fortunati, Steimberg, Volta (comp.), *Utopías*, Bs. As., Corregidor, 1994.

[11] White, H., *El contenido de la forma*, Bs. As., Paidós, 1992, pp. 28, 29.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

ción entre los dos niveles (funcional e indicial) que permiten definir la posición diferencial de los personajes en la organización narrativa. Además esas designaciones condensan el proceso de transformaciones, o más precisamente de degradaciones, que el relato debería reconstruir y desplegar para acceder a su propia inteligibilidad. Ahora bien, lo que parece producirse actualmente en la construcción mediática del escándalo podría caracterizarse como un *proceso recurrente de conversiones* por el cual cada secuencia resulta atraída y desviada por un vector de reversibilidad. Y esto engendra formas narrativas aberrantes: todos los personajes de la trama quedan sujetos a una metamorfosis continua, a un intercambio generalizado de roles, en una circulación vertiginosa e incoercible de culpas, inocencias, verdades provisorias, denuncias inverosímiles, mentiras encubiertas, pruebas espúreas, falsos testimonios, confesiones apócrifas y arrepentimientos ficticios.

El escándalo parece haberse constituido en el vector de dispersión del acontecimiento: éste no logra configurarse en relato porque está internamente afectado por un germen de desestructuración que lo hace estallar en fragmentos provisorios y mutuamente sustituibles, según una mecánica que en algo se asemeja a esos procesos fractales de "desmultiplicación" y "dispersión aleatoria" que Baudrillard concibe como el esquema propio de la cultura posmoderna. [12]

Si, como cree Pierre Nora, "el acontecimiento es lo maravilloso de las sociedades democráticas", [13] el escándalo es su novela negra. No sólo por la impronta escatológica sino porque también, a diferencia de la novela policial clásica donde narrador y lector comparten por lo general un punto de vista externo respecto de la trama, en la novela negra —según Narcejac— el lector queda situado en la perspectiva de la víctima, un personaje "oscuramente amenazado que siente que se está enredando en una especie de trampa": en última instancia todos sus esfuerzos por develar la verdad fracasan porque "la lógica titubeante de la víctima es impotente ante la lógica subterránea e implacable de la intriga".[14]

[12] Baudrillard, J., *La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*, Barcelona, Anagrama, 1991, pp. 11-12.

[13] Nora, P., *op. cit.*, p. 83.

[14] Narcejac, Th., "Le roman policier" en A.A.V.V., *La novela criminal. op. cit.*, p. 78.

Cómo pensar el conflicto desde la semiótica

Causas y Azares: ¿Cuándo elaborará una teoría semiótica?

Paolo Fabbri: No, no por favor, no lo haré nunca.

—¿Por qué no?

—No lo sé... tal vez porque hay un exceso de exigencia semiótica. En primer lugar, existirían dos soluciones posibles. Una de ellas sería aceptar la distinción de los signos por sustancia expresiva (signos visuales, literarios, cinematográficos, etcétera), pero rápidamente comprobaríamos que quien estudia semiótica del cine es, en realidad, un especialista de cine *que agregó* a sus cualidades aquella de poseer instrumentos semióticos. Esto nos conduciría a la disolución de la semiótica.

La otra solución sería la de los verdaderos semiólogos: no elaborar una teoría por sustancia expresiva, sino por forma de la expresión y por forma del contenido. Por semántica y por organización del significante. Entonces sí seríamos semiólogos... pero *semiólogos de todo*, porque la forma de la expresión y la forma del contenido son separables pero no independientes de la sustancia, por lo tanto hay que estudiarlas en distintos tipos de sustancia expresiva. Y esto me parece una exigencia enorme, desmesurada, porque exige un vasto conocimiento, verdaderamente enciclopédico, pero no una enciclopedia de las sustancias, sino de la formas y de los procesos, que encuentra un caso espectacular en Umberto Eco. De aquí, entonces, la primera dificultad para construir una teoría global.

—¿Existe alguna alternativa a este primer problema?

—La transdisciplinariedad, el trabajo de diversas semióticas de sustancia expresivas distintas. No basta la interdisciplinariedad.

—Pero advertía de una segunda dificultad...

—Que se relaciona con una hipótesis de Greimas que considero fundamental. Existen diversos tipos de metalenguajes —un metalenguaje que no es externo al lenguaje sino interno—: el nivel teórico, que funda el nivel metodológico que, a su vez, hace posible las aplicaciones. Y que el nivel teórico debe tener, en alguna medida, una justificación filosófica.

Ahora bien, el problema está en los pasajes, en la dificultad de mantener la articulación entre estos tres niveles: cada uno de los pasajes entre filosofía y teoría, entre teoría y método, entre método y aplicación. Justamente allí radica la esperanza de que la aplicación no sea sólo deductiva sino que tenga también

SEMIOTICA

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

valor heurístico, de descubrimiento y que los datos no sean solamente ilustración de un método, ilustración de una teoría o, peor aún, ilustración de una filosofía construida fuera de los datos, de fundar los conceptos metodológicos en una teoría y justificar filosóficamente esta teoría.

Frente a esta complejidad, entonces, la respuesta posible es que elaborar una teoría global de la semiótica no es posible. Es excesivo. Y como le sucedió a la rana que quiso transformarse en búho en la historia de Fedro, la semiótica explotará por estas exigencias. Por eso es necesario un trabajo de grupo, la semiótica se hace en grupo.

¿ESTERILIDAD DE LA SEMIOTICA?

—Usted tiene delante a un sociólogo y a un antropólogo y debe convencerlos de que la semiótica produce un conocimiento interesante. En otras palabras, ¿cuál es la contribución que la semiótica puede ofrecer a las Ciencias Sociales y qué lugar ocupa en un trabajo transdiciplinario?

—Si tuviese que dar una respuesta única, diría que la semiótica puede contribuir a las ciencias del hombre como *metodología* de las ciencias del hombre. Es decir, aporta su capacidad de construir modelos que, muchas veces, las ciencias del hombre no poseen. Modelos que sean útiles y generalizables.

—¿Por ejemplo?

—La estructura de los actantes, como sujeto-objeto, destinante-destinatario, son modelos excelentes. El concepto de enunciación, como extensión de la teoría de los pronombres, formulado por Benveniste para el lenguaje después estuvo aplicado a la imagen: un hombre inteligente como Pasolini aplica la noción de enunciación al cine y descubre la idea del discurso indirecto libre, demostrando que en el cine existen cosas más complicadas que la cámara subjetiva y la cámara objetiva, es decir que hay formas intermedias comparables al discurso indirecto libre. Un tercer ejemplo es el problema de la circulación de las modalidades. Tratar de expresar la competencia de un sujeto en términos de modalizaciones, es decir, de circulaciones de modalidades, por lo que en un discurso circulan simultáneamente poder, querer, saber, y no solamente saber u objetos. Estamos aquí ante otro modelo eficaz.

—¿Podría enumerar otros? Porque estos modelos que usted señala tienen sus buenos años de antigüedad y, justamente, se acusa a la semiótica de esterilidad.

—Bueno, recientemente la propuesta del concepto de pasión... aunque también tiene bastantes años. Es cierto que son propuestas bastante fuertes que pueden ser utilizadas, pero creo que tiene razón: hay una pobreza de propuestas de modelos recientes.

—¿Por qué tanta dificultad para producir nuevos modelos?

—El problema de las producción de modelos es que no deben ser *ad hoc* para los materiales, algo que frecuentemente hacen los sociólogos. Ellos construyen los modelos inductivamente, como una estrategia de abstracción con respecto a los datos. En cambio, yo creo que los modelos de la semiótica son construidos abductivamente, de manera hipotético deductiva y, por lo tanto, tienen un valor interesante. Piense en el caso de Greimas cuando toma las funciones elaboradas por Propp y las reorganiza conceptualmente: formula una abstracción que

le permite complicar y desarrollar los problemas.

A diferencia de la filosofía, hay un ida y vuelta con el dato empírico, que ubica a la semiótica del lado de las ciencias humanas. Pero a diferencia de las ciencias humanas, la semiótica se preocupa de fundar conceptualmente sus términos. Para dar un ejemplo, cuando nosotros hablamos de la relación sujeto-objeto no se trata de un sujeto antropomorfo acompañado de un objeto físico, sino que sujeto-objeto es una abstracción de tipo sintáctico. Y esto me parece productivo.

Sin embargo, proviniendo yo de las ciencias humanas y no de la filosofía, como es el caso de Eco, o de la lógica, tiendo a recordar que Roman Jakobson tuvo siempre cerca a Claude Lévy-Strauss; que el glosemático danés Vigo Broendal tuvo siempre cerca Lévi-Bruhl; que Ferdinand de Saussure siempre tuvo cerca a Eliorkain; que Emile Benveniste tuvo siempre cerca a Georges Dumézil, y se podría decir lo mismo de Edward Sapir y de Louis Hjelmslev. Es decir que, en alguna medida, la gran tradición lingüística siempre tuvo cerca a un... *antropólogo*. Siempre.

Queda sin embargo su observación: a mi modo de ver, la esterilidad de la semiótica consiste en la imposibilidad de producir nuevos modelos.

—¿Qué entiende por modelo?

—Esto es un problema enorme. Hay en el modelo un aspecto construido. Desde este punto de vista la semiótica es constructivista. Por otra parte, el modelo debe ser adecuado, debe *dar cuenta de algo*. Por lo tanto, la problemática de la construcción de los modelos pone a la semiótica en el centro del actual y formidable debate sobre la cuestión de la causalidad, de la cientificidad como construcción de modelos adecuados. Está claro que los modelos están cargados de teoría.

—Pero tal vez nuestro sociólogo todavía no comprenda qué le explicarían estos modelos.

—Pero porque nuestro sociólogo se plantea otros problemas... Nuestro problema es uno: *el sentido es construido, no es una evidencia del mundo*. Es la distinción clásica y fundamental entre la organización conceptual que transforma la significación (el hecho de que nosotros significamos), por una parte, y el significado, por otra.

Me explico. La significación está, es como la vida, difusa: nosotros hablamos, hacemos sentido en mil modos. Pero después, cuando debemos comprender cómo hacemos sentido, es necesario que construyamos un mínimo de organización conceptual. Esta organización conceptual, encontrando la nebulosa del sentido, de la significación —para tomar un término saussuriano— produce el significado. Por eso nuestro problema es cómo se construyen los significados. Los sociólogos a veces no se interesan por cómo se construyen los significados, sino que lo toman como evidencia empírica. Yo creo, en cambio, que es importante su estudio.

REDEFINIR LA SEMIOTICA

—¿Cómo definiría, entonces, a la semiótica?

—Antes que nada negativamente: no es la ciencia de los signos. Porque la idea de que la semiótica es una ciencia de los signos ha sido construida sobre la lexicología. Se piensa que la lingüística es la ciencia de las palabras y, entonces, se reduce la lingüística a la lexicología. Después, paralelamente, se dice que la

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

semiótica es una ciencia de los signos y entonces se convierte en lexicográfica a la semiótica. Pero no: *la semiótica es una disciplina que estudia los sistemas y los procesos de significado*. Sistemas en su organización y relación interna y procesos en su transformación. Creo que es el mínimo indispensable para definir a la semiótica.

Esto del "mínimo" es interesante. Porque el gran problema respecto de las ciencias del hombre es que no está dicho que todas tengan necesariamente "mínimos epistemológicos" —si se los pueden llamar así— detrás.

—¿Podría explicarse?

—Muchas veces se producen "principios" epistemológicos. Piense en una persona como Geertz: produce el concepto de *"loasting traslation"*, y automáticamente aparece el problema de la traducibilidad. O también dice *"thick description"*, y entonces aparece el problema de la descripción. Pero Geertz no se plantea el problema de cuál es, por ejemplo, la relación entre traducibilidad y descripción. No es su problema. En cambio para nosotros sí. Nosotros no podemos no ponernos el problema de la *interdefinición* de estos "primitivos teóricos": qué quiere decir describir, por ejemplo. Sabemos todos que es un gran problema. Tal vez la descripción sea un primitivo no definido. Entonces, creo que es muy útil la idea de que tiene que haber un mínimo epistemológico, acordar sobre mínimos epistemológicos y ampliarlos.

—¿Qué entiende por "proceso"?

—Antes que nada, transformación de categorías. Pero es evidente que en el concepto de proceso hay algo más que la simple transformación, porque no todas las transformaciones son *procesuales*. Nosotros debemos introducir en las transformaciones operadores de la transformación misma. Llamaremos "acciones" a instancias susceptibles de transformación. Cuando llegamos al proceso, entonces, tiene que haber alguien que mira el proceso mismo. En este caso tenemos la *aspectualización*, es decir, el punto de vista sobre un proceso. Un proceso es una secuencia transformativa de estados que pueden ser mentales, físicos, etcétera.

Tener presente la *procesualidad* es muy importante, porque muy a menudo la gente ha pensado a la lengua como un sistema articulado, un paradigma fijo y mutable de reglas. Pero también puede verse a la lengua como un conjunto de procesos, de transformaciones.

—¿Cómo se produjo ese pasaje?

—Hubo un desplazamiento. Durante un cierto período se creía que era suficiente una descripción —aunque esto ya es importante— de la lengua como taxonomía y, eventualmente, encontrar sistemas sublógicos, es decir rasgos semánticos o fonéticos subyacentes, descomponer en unidades mínimas.

Esta idea existía ya en tiempos de Hjelmslev y estaba presente en el mismo Ferdinand de Saussure, que consideraba a la lengua en términos de sistema y de interdefinición. Pero se había pensado, incluso, en descomponer toda la semántica en unidades mínimas, un poco como los sememas, con la esperanza de encontrar las unidades lógicas de una cultura, de un pensamiento. Pero se comprendió que era un proyecto imposible. A partir de allí se comenzó a pensar en términos de universos discursivos y de transformaciones narrativas o inferenciales.

SEMIOTICA Y TEORIA DE LA COMUNICACION

—Si en estos últimos años la comunicación asumió, a veces a regañadientes, el análisis semiótico, me parece notar en su propuesta el movimiento inverso: asumir el saber comunicativo en función de la reflexión semiótica.

—La semiótica, en cuanto saber transdisciplinar, utiliza también instrumentos de la comunicación. La diferencia es que la semiótica tiene una idea muy clara: para trasmitir algo, para comunicarlo, es necesario primero construirlo.

Mientras que la teoría de la comunicación muchas veces parece que lo olvida. Piensan en términos de transmisión pura.

Doy un ejemplo. En los años 70, la eficacia de los modelos semióticos era tan fuerte respecto del viejo análisis del contenido (que por otra parte también era una semiótica, ya que era una semántica, un estudio de las formas del contenido) que la sociología dijo: muy bien, que la semiótica estudie el mensaje. Nosotros estudiamos el emisor y el receptor. Nuestra respuesta inmediata fue: miren que dentro del mensaje está la enunciación, están los simulacros del emisor y el receptor. Presten atención, que cuando ustedes hablan de los egipcios o de los incas, muy probablemente ustedes no saben nada de ellos... salvo lo que está enunciado y representado en los textos. Es decir, para reconstruir a los egipcios o los incas, emisor y receptor, todo lo que queda es el texto mismo y sus estrategias de representación y de enunciación.

Por lo tanto, es inútil que se apropien del emisor y el receptor como si fuesen externos al mensaje. Es un absurdo increíble que, sin embargo, fue intentado.

Como mucho se podría decir que la semiótica ha perdido credibilidad científico teórica y que la filosofía ha recuperado su antiguo y largo predominio discursivo. Pero, por otra parte, la semiótica, revelándose muy fecunda en sus aplicaciones, está convirtiéndose en una disciplina de la aplicación.

—Con lo cual, evidentemente, usted no está de acuerdo.

—Realmente quisiera poner en duda esta noción de aplicación. Cuando a un científico se le propone la distinción entre ciencia pura y ciencia aplicada, se pone a reír. Y confiesa: esta distinción la inventamos para pedir plata al gobierno. Porque todas las disciplinas son aplicadas. Sostener esta distinción errónea puede comportar consecuencias desastrosas. La idea de Eco según la cual la semiótica pura es la filosofía del lenguaje trae como resultado que la semiótica en Italia corre el peligro de convertirse en lo que él llama "semiótica aplicada", es decir, la ejecución de proyectos, la ayuda para codificar y decodificar mensajes publicitarios, por ejemplo. Pero es un riesgo enorme, porque a la larga se destruyen los dos: el análisis empírico ya no sirve más para pensar filosóficamente y la filosofía ya no tiene más datos que los introspectivos. Por eso hay que tener el coraje de mantener todos los niveles juntos. Es difícil, pero necesario.

—¿No cree legítima esta distinción, entonces?

—No creo que esté fundada teóricamente. Todo texto tiene una teoría filosófica implícita que debe ser, como dice Paul Ricœur, desentrañada del texto y refigurada dentro de una teoría general. Todavía más: la aplicación propone teorías a la teoría. Aún los discursos más banales tienen una teoría implícita.

—Pero se podrían pensar dos momentos: aquel que nos permite

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

pensar sobre las condiciones generales, y en esa instancia estamos construyendo una "semiótica general" y otro en el cual se analizan objetos particulares.

—Seguramente, y es así como en realidad sucede. Solamente que debe tenerse presente que, si acepta esta distinción, indudablemente se corre el riesgo que suceda lo que está sucediendo: dejar la semiótica pura a los filósofos del lenguaje y la aplicación a los estudiosos del lenguaje cotidiano *como si fuesen aplicaciones de ideas generales*. Así existe el riesgo de producir dos tipos de semiólogos: aquel que frecuenta los grandes textos, que está convencido de que porque cita Leibinz ha comprendido todo, y de la otra parte aquel que hurga con los dedos sucios dentro de los datos, que leyó todo y ha visto miles de horas de televisión, y que es considerado poco interesante. Esto reproduce el desprecio de los griegos por la *tecné*.

LA SEMIOTICA DE BOLSILLO

—Algunos conceptos semióticos son utilizados por las diversas disciplinas. ¿Cómo evalúa este fenómeno?

—La semiótica ha sido debilitada por su propio suceso. La banalización, la generalización de algunos conceptos le permitió integrarse a la práctica cotidiana. Un publicitario te hablará en términos semióticos. Con un psicoanalista, luego de la traducción lacaniana de Lévy-Strauss y Jakobson, y naturalmente Freud y Heidegger, sucederá lo mismo, etcétera. Por lo tanto es justo interrogarnos sobre la pertinencia de estos fenómenos.

Es necesario recordar que una disciplina es sólida mientras conserva la preocupación por mantener interdefinido su aparato conceptual. Porque si un concepto es utilizado como si se sacara de una "caja de herramientas" (donde abro la caja y saco un destornillador; abro nuevamente y saco un martillo; luego un clavo, etcétera) la disciplina no resiste más. A este uso instrumental de la teoría semiótica lo llamo "semiótica de bolsillo".

Por el contrario, debemos tener la constante exigencia de que un concepto sea definido en relación a otro. Esta es, según me parece, la única estrategia posible: mantener la interdefinición que el uso no respeta.

—¿Podría dar un ejemplo?

—Por supuesto, y daré un ejemplo que me gusta mucho. El psicoanálisis afronta dos problemas: uno es el de la relación afectividad-razón; el otro es el de la relación efectividad-transformación, es decir, efectividad y eficacia curativa. ¿Qué podríamos hacer nosotros? Podríamos separar el concepto pasión-razón y poner la pasión junto a la idea de acción. De este modo se diluyen ciertas relaciones y se crean otras. Este es el único modo de asegurar una pertinencia disciplinar. En el fondo estamos ante el problema que discutimos al inicio, el de la interdisciplinariedad y el de la transdiciplinariedad.

Crear relaciones significa trabajar con la formas semióticas, formas de la expresión y del contenido. Si uno abandona esta hipótesis, no puede llegar muy lejos. Esto no quiere decir que no debamos interesarnos en todos los resultados de todos las disciplinas, en la medida en que las disciplinas trabajan también en el problema de construcción y destrucción del significado.

—¿De qué otras corrientes se enriqueció la semiótica?

—El psicoanálisis tuvo un rol muy importante como teoría de la influencia. En general la semiótica es heredera de la lingüística, por una parte, y de la cibernética, por la otra. Hay que recordar cuánto influyó sobre Jakobson y su teoría de las funciones lingüísticas y sobre Lotman en las definiciones de código, contexto, rumor.

Otra corriente es la gran reflexión sobre el lenguaje. La idea de Barthes de que, en el fondo, la semiología es una translingüística, que trataba de aplicar las categorías lingüísticas al resto, es justa de alguna forma. Es cierto que brinda una inteligibilidad enorme, articula las cosas, permite pensar en términos de gramática, de dependencia, etcétera. Al mismo tiempo no explica otras cosas, como el lenguaje de los sordomudos, muy gramaticalizado pero también sin la linealidad del significante: funciona como gran orquesta donde conviven simultáneamente signos del cuerpo, de la mano, los gestos faciales, incluso sonidos. Es un lenguaje lineal y simultáneo, en profundidad y en extensión.

—¿De la Antropología?

—Seguramente: Lévy-Strauss. Y Vladimir Propp. Si no hubiese estado Propp con su gran morfología yo creo que no hubiese existido la investigación semiótica sobre este asunto.

—La pragmática es una teoría dominante, pero parece que usted la asume de un modo distinto.

—Hay personas que toman a la pragmática como una contextualización de los textos pero, en mi opinión, los textos *contienen* a la pragmática. El concepto de enunciación es un modo de introducir el problema de la pragmática de manera pertinente. Porque la enunciación es una pragmática implicada en el texto. Bien entendido, los textos son enunciados en situación. En este momento tenemos una situación, pero esta situación es parte de lo que decimos, no es extraña. Cuando yo digo "allí", evidentemente allí está él; "él" quiere decir que está sobre el sillón. Esto no es el contexto. El contexto forma parte del texto. La oposición entre pragmática y semiótica no debe ser del tipo "existen los textos y después están los contextos físicos y las relaciones sociales, que son externos al texto". No, yo pienso que los textos están implicados dentro de las relaciones sociales y contextuales.

Además, creo que el aspecto más fascinante de la pragmática no es que "describe" los contextos, sino que describe contextualizaciones. Cuando uno habla, con el discurso puede contextualizar. Pero la actividad de contextualización es una actividad, un proceso, no es un estado. Por lo tanto no se puede decir "lo que se dice en el bar es... " o "lo que se dice en una cancha de fútbol es...". No, yo en el entretiempo de un partido de fútbol puedo hablar de Kant. No hay ningún problema. Y en el bar puedo hablar de mujeres, pero no necesariamente: también puedo hablar de comida. Por eso, lo fundamental no es el contexto, sino las operaciones de contextualización.

—Inscriptas en el discurso.

—Pero un discurso en sentido amplio. En el sentido que si usted se pone allí, y describe lo que nosotros nos decimos en este momento, dirá también que estábamos sentados alrededor de una mesita, etcétera; el contexto físico pasa dentro de su discurso. Parece banal, pero no lo es.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

¿ADIOS A LA CIENTIFICIDAD?

—¿La semiótica abandonó su aspiración a la cientificidad, característica de los años 60?

—Hay razones pragmáticas, en el sentido de historia institucional de una disciplina, y razones teóricas intrínsecas.

En los años 60, época de fuerte crítica ideológica, la pretensión científica de la semiótica era vista como una exigencia fortísima y, tal vez, sospechosa. Parecía reaccionario, codificador, etcétera, etcétera. Greimas, que era más prudente, afirmaba: nosotros trabajamos "en pos" de la cientificidad y no "en" la cientificidad.

Lo curioso es que hoy, mientras la semiótica parece haber bajado sus pretensiones científicas, la ciencia, por lo menos para los epistemólogos, se ha revelado mucho menos codificante, menos positivista, menos rigurosa. No existe más esa exigencia casi normativa que imponía el modelo de la física teórica de los años 20 ó 30. Hoy la cientificidad es mucho más elástica, más flexible, está mucho más ligada a fenómenos culturales de redes, de difusión, de experimentos, de vida real de laboratorios.

Por eso yo creo que hoy la semiótica se equivoca cuando renuncia a su aspiración científica. Si hoy los epistemólogos reconocen el rol creativo esencial de la metáfora, ¿por qué deberíamos nosotros renunciar a definir rigurosamente una metáfora? Por lo tanto, diría que tendríamos que mantenernos en pos de la ciencia pero sabiendo que la ciencia no es más la de la época de la ideología.

Pero existen también razones internas a la semiología. Estamos ante la cuestión de la complejidad. Cuando se tiene un número limitado de conceptos, incluso eficaces, se pueden dominar fácilmente. Cuando se manejaban conceptos tales como denotación, connotación, metáfora, metonimia, metalenguaje, etcétera, que —digamos la verdad— era bien poco, la semiótica se mantenía muy unida. Obviamente, más se aumenta el número de modelos, más necesario es unirlos. Greimas, que había multiplicado los niveles, llegado un punto tuvo la idea de un recorrido generativo que permitiera mostrar cómo distintos niveles estaban de todos modos unidos por una noción de generatividad, es decir, de aumento del significado.

Pero hoy, donde incluso tratamos de crear puentes entre semióticas distintas (como la conversión de lo narrativo, parabólico y metafórico en inferencial) la complejidad es enorme. Tal vez a esto se debe la impresión de una mayor dispersión, de una dificultad en la articulación de conceptos. Pero esto es un buen signo, estamos delante de un aspecto positivo: la multiplicación de modelos significativos.

Naturalmente se necesita de alguien que los controle. Mi contribución al intento de mantener unidas cosas que se están esparciendo es el esfuerzo por tratar de volver compatibles la teoría de Peirce y la de Greimas, al introducir las pasiones dentro de Peirce e introducir la abducción dentro de la parábola.

DE LA CRITICA IDEOLOGICA AL MARKETING PUBLICITARIO

—¿Cree que la semiótica ha perdido, además, su capacidad de crítica ideológica?

—Barthes era brechtiano: para su investigación semiótica se inspiró en la idea de una crítica de la ideología. Greimas, en cambio, pensaba en pos de la cientificidad. Peirce no se planteaba

ni siquiera el problema de la ideología, ese sería el último de sus pensamientos.

Personalmente podría hacer dos consideraciones. El suceso de la semiótica europea —no su nacimiento, porque Bühler hacía mucho más semiótica que Prieto, no quepan dudas— se debió a que la semiótica parecía un instrumento riguroso con el que contrarrestar la connotación social. Decía Barthes: la retórica es la cara significante de la ideología, que es su significado. Un signo que tiene significante retórico y significado ideológico. La construcción de un metalenguaje riguroso (en realidad interdefinido) puede constituir una fricción que, de algún modo, sirve para quitar la connotación ideológica.

Desde este punto de vista, la semiótica logró su cometido. En cuanto desenmascaramiento de la ideología ha sido un gran instrumento, incluso de la ideología de la izquierda. Recuerdo muy bien que cuando en Italia intentamos mostrar con Eco, de un modo bastante elemental, que se trataba de construcciones de connotaciones, recibimos una respuesta muy violenta de la izquierda: ustedes hablan de signos cuando, en realidad, hay relaciones sociales. Pero no se trataba de una alternativa, todo lo contrario.

La segunda consideración tiene que ver, en general, con la crisis de las ideologías. La semiótica no podría continuar haciendo críticas ideológicas cuando ninguno cree más en las ideologías. Entonces, desde este punto de vista, la semiótica se vuelve un estudio de las representaciones. Pero es aquí donde corre un riesgo muy grave: no ver más cuál es la eficacia de la semiótica misma. Y yo creo que la eficacia de la semiótica es, si se me permite el juego de palabras, estudiar la eficacia semiótica. Y no sólo la representatividad.

En los años 60 y 70 se intentaba distinguir entre sistema y proceso. Se decía: está la axiología, que es un sistema de valores, pero la ideología es un proceso de transformación de valores. Hoy queda fuerte la exigencia de estudiar sistemas de valores y la transformación de valores, pero separándola de la problemática de la ideología. Sólo que la liquidación del concepto de ideología como sistema distorsionado, que era una de las versiones del concepto de ideología, nos ha dejado delante solamente el concepto de ideología como representación social. La ideología no es sólo representación social, es una transformación eficaz.

—Sin embargo se afirma que quienes se dedican a estudiar los "discursos eficaces" finalmente no hacen más que prestar un gran servicio al marketing.

—Esta es una crítica que ha sido siempre formulada a la semiótica: desvelando los mecanismos de significado se dan las armas en la mano a los manipuladores. Es cierto, pero también se da las armas en la mano a aquellos que no se deben dejar engañar por los manipuladores. El hecho de mostrar los mecanismos de significado puede servir, sin duda, para construir mensajes, pero también para comprenderlos. Por lo tanto yo no tendría miedo, todo lo contrario. El conocimiento es siempre así. Tampoco la semiótica está fuera del sistema de valores: dentro de él manipula y es manipulada.

—¿Y qué mecanismos de significado sería necesario develar en el actual sistema de valores?

—Por ejemplo, es urgentísima una semiótica de la tecnología. De la producción de objetos técnicos, que es vertiginosa, y de sus significados. ¿Qué quiere decir hoy llevar un teléfono celular, llevar un walkman?

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

—¿Tiene alguna hipótesis?

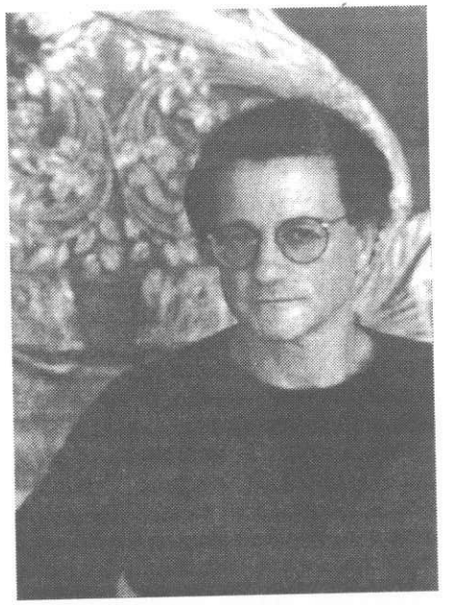
—Es más complejo de lo que parece. Requiere análisis muy detallados. Cada tecnología redistribuye las relaciones entre los hombres. El teléfono celular es un devastador de las relaciones. Nosotros delegamos a la técnica un cierto número de comportamientos que forman parte de nuestra acción. Piense simplemente en el brazo hidráulico que evita que la puerta se golpee: incorpora un comportamiento social. En Italia se lo llama "servo muto".

Pero no se trata de limitarse a los eslogan tipo McLuhan, tales como "la prolongación de la sensibilidad", eslo-gan que cuando uno lo dice no queda nada más por decir. Habría que hacer investigaciones más serias. O de todos modos trabajar con personas que están trabajando hoy la sociología de la técnica. Mi amigo Bruno Latour dice siempre que el órgano de la disciplina que estudia las técnicas modernas es la semiótica. Y esto es muy reconfortante.

—Roland Barthes decía en sus investigaciones retóricas que Aristóteles reaparecía victorioso en la cultura de masas. La existencia de una cultura como metacultura... ¿En qué medida es así y cual sería la importancia de lo discursivo en el funcionamiento social?

—Barthes había lanzado una idea muy interesante. En una época en la que sólo se pensaba en términos de relaciones de clase, de ideología, sostener que la cultura era un vasto conjunto de tópicos y de sistemas argumentativos, hacía retornar el proyecto aristotélico, aquel de una gran retórica filosóficamente fundada.

Además, la idea de una cultura de masas como producción estándar de significado, evidentemente reenviaba a la gran tópica aristotélica; por ejemplo, el



ligamen entre argumentación y tipología pasional, que no son pasiones reales sino lugares comunes pasionales.

Creo que tenía razón. Pero Barthes no reivindicaba el aristotelismo, porque la otra posibilidad era caer en algo peor, la tomística. Los franceses hablan de Aristóteles, pero se olvidan de que es Santo Tomás de Aquino el lugar perfecto de la argumentación, de las tipologías, de las tópicas emocionales, etcétera. Mi amigo Eco, que se graduó con una tesis sobre Santo Tomás, diría que la escolástica es tan inteligente que, respecto de las ciencias humanas actuales, probablemente siempre tenga una ventaja. Y en efecto, si uno estudia la teoría de las pasiones y de las emociones en personas como Tomás, descubre que va mucho más allá de cosas que conocemos.

Pero Barthes se refería a otra cosa. Había comprendido muy bien que estábamos delante de una producción de masas de contenidos e información. Y más aún: algo que tal vez no había previsto ni siquiera Barthes es que, incluso, se produciría la singularidad de masas: proveer en forma masiva la personalización. Hoy se nos venden cosas personalizadas... pero de modo masivo. Se trata de una de las grandes actividades modernas. Cuando te encontrabas un punk inglés te parecía la persona más singular del mundo. Pero dabas vuelta la esquina y encontrabas un negocio punk que te vendía todas las cosas para ser la persona más singular del mundo. En este sentido Aristóteles tenía mucha más razón de la que creíamos.

EL PENSAMIENTO "FLOJO"

—¿Cómo discernir hasta qué punto las formas de la cultura posmoderna expresan la condición del hombre actual o son sólo la puesta en escena de un juego de lenguajes?

—Su pregunta supone una buena teoría semiótica de la cultura, y creo que la mejor en estos momentos es, sin duda, la de Lotman y su grupo, aquellos que hicieron encontrar la teoría de la información, la lingüística jakobsoniana —para ser genéricos— y los estudios de folklore, las mitologías y la historia, sobre todo.

Creo que una idea muy apropiada de Lotman es que cada organismo cultural, lo que él llama la "semiósfera", se autodescribe, y que la autodescripción es autoinfluyente. Nosotros somos aquellos que somos, pero somos también aquello que creemos y decimos ser. No se trata de un metalenguaje externo, porque el lenguaje con que te describe hace que después te comportes así. Esto me parece importante porque introduce, más allá de la oposición código, citación, moderno, posmoderno, etcétera, una problemática de la autodefinición creativa y constructiva, que nos ayuda a apartarnos de oposiciones que me parecen artificiales y que nosotros no debemos aceptar.

—¿Entonces cuál es el lugar de la citación, la ironía, la parodia, marcas típicas de nuestra época?

—Lotman, luego de haber integrado y repensado la contribución de Bajtín, formula la idea de niveles de sociedad y distintas sociedades en actividad constante de traducción. Ahora bien, la traducción tiene la propiedad de ser necesariamente una mención, y por lo tanto son casi siempre un poco irónicas.

Yo creo que la traducción es más interesante que la citación posmoderna, porque además de citar un discurso distinto, al mismo tiempo lo transforma, está obligada a transformarlo. Todos sabemos que traducir es posible, pero también imposible. Traducir es traducir lo intraducible. Justamente porque la actividad de traducción presenta resistencias es que nos encontramos delante de un fenómeno interesante: de construcciones de equivalencias, de otros textos que no son simplemente traducciones de textos precedentes, sino que son *nuevos* textos, que no están ni en una cultura ni en la otra.

Yo creo que la modernidad no está caracterizada por la citación, por la hermenéutica que se sobrepone a los objetos, sino que está caracterizada por *transducciones* y traducciones constantes entre discursos distintos, culturas distintas, entre música y poesía, entre imágenes y literatura. Por eso no creo que hoy estemos ante una oposición entre una posmodernidad citacionista, irónica, paródica, y códigos narrativos, etcétera, sino ante una sociedad en fase de

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

traducción abierta. Los fenómenos posmodernos no deben hacernos olvidar que nunca ha habido tanta actividad traductora como la de hoy.

No es la historia del moderno que rompe las reglas avanzando en la vanguardia, sino lo contrario: notar que hay continuas traducciones y *transducciones* entre lenguajes, culturas, etcétera.

Esta es la situación, un poco babélica, lo reconozco, y por lo tanto un poco irónica, y también trágica. Pero la prefiero como estética a la estética un poco débil de lo posmoderno. Que yo prefiero llamarlo pensamiento flojo.

LA GUERRA DE LOS SIGNOS

—¿Por qué afirma que el signo es "conflictivo"?

—Porque tengo la impresión que la teoría representativa del signo (por la cual un signo simplemente significa una determinada cosa) y la teoría de la comunicación actuales valorizan especialmente una idea de la comunicación como transmisión de signos, de información, entre cabinas telefónicas vacías. Pero una vez que pusimos una persona dentro de esas cabinas, automáticamente aparece un problema: ¿hay consenso sobre la transmisión de esa información, o hay conflicto? Está claro que según haya consenso o conflicto se instauran regímenes de comunicación distintos con tipos muy distintos de organización de significados.

Yo no digo que haya que estudiar la comunicación sólo como conflicto. Digo que estamos olvidando la dimensión altamente conflictiva de la comunicación.

—¿Esta dimensión está siempre presente?

—Sí, en cuanto componente de todas las comunicaciones. La guerra presupone la tregua. Mirar las cosas del otro modo es una de los grandes ideologemas pacificantes de nuestra cultura. Es probable que esté presente la influencia de la crisis del pensamiento marxista en sus dos ideas fundamentales: la teoría del valor y la lucha de clases. El plano del valor se encuentra representado solamente como distribución representativa cognitiva, pura cognición, como si el valor no existiese. La lucha de clases, es decir, del significado de los grupos sociales a partir del conflicto, también desapareció. Yo creo que es necesario reintroducir la problemática del valor y una problemática del conflicto que no es solamente la de la guerra.

—Aunque su seminario se titulaba "La guerra de los signos".

—La reflexión sobre la guerra la utilizo con un fin retórico, para dramatizar la cuestión. Alguna vez se dijo que la guerra es una diplomacia sangrienta. Que el acto de guerra es un modo para influir en el otro, para obligarlo a ceder cosas. Que el acto de guerra es también una propuesta de contrato. No es necesario que las guerras sean siempre destructivas, guerras a muerte. Las guerras son acciones que se realizan para obtener resultados, alcanzar equilibrios. El acto de guerra apunta a la transformación de un contrato. Y todo contrato comporta implícitamente sanciones en caso de que no se cumpla. Por lo tanto, yo creo que es indispensable pensar en el acto de guerra porque tiene una lógica específica o, como me gusta decir, una "logística".

Está claro que en la guerra hay un aspecto de semioticidad. Mostrar un arma para hacer comprender al otro lo que podría suceder no es usarla, pero el acto de mostrarla es al mismo tiempo un signo, y un signo eficaz. Claro que siempre puede ser entendido de un modo distinto. Los italianos cuentan un chiste delicioso que se encuentra en el film *Milagro en Milán*, de Vittorio de Sica. En cierto momento, un oficial saca su sable y grita: "al ataque". Y los soldados aplauden. Es decir, leen como un espectáculo, como una representación aquello que el oficial quiere como una acción. Naturalmente, de modo inverso existen representaciones que son leídas como acción. Las aparentes declaraciones son muchas veces tácticas. Si mi compañera dice: "yo saqué ayer la basura a la calle", esto no es una "declaración"; más bien quiere decir: "hoy la sacás afuera vos".

Todos los sistemas de presuposición, de performatividad de los actos, si son conversacionales, si implican relaciones entre hombres, automáticamente se vuelven tácticas.

—¿Y que propone para pensar el problema del conflicto?

—Explorar atentamente la logística y relevar las disciplinas que profundizaron esta cuestión. Por ejemplo la teoría de los juegos, tratando de quitarle el aspecto de puro cálculo y tratando de valorizar aquellos elementos donde se percibe alguna importante construcción de significado interdependiente.

Hay una idea habitual según la cual la influencia sobre el otro se obtiene actuando activamente sobre él, persuadiéndolo. Pero pensemos en una situación de conflicto, una situación donde ninguno cree al otro: pueden encontrarse modos de actuar sobre el otro que son modos de actuar sobre uno mismo, es decir, uno puede ponerse en condiciones tales que el otro está obligado a tenernos en cuenta para su comportamiento. En algunos casos basta cumplir una operación visible e interpretable de autolimitación (ponerse con la espalda contra la pared, por ejemplo) para obligar al otro a realizar una movida que la debe tener en cuenta, quitándole ventajas en vez de dárselas.

Estos regímenes de comunicación conflictual son riquísimos en enseñanzas. Por este motivo yo soy goffmaniano (además de haber sido gran amigo de él). Considero que Goffman nos ayudó muchísimo en este tipo de estudios. Fue el primero que dijo que el lenguaje es fundamental pero no lo es todo, porque hay otro tipos de signos que además de signos son también acciones. Cuando uno se pone con la espalda contra la pared, no sólo comunica un signo, se transforma en un sujeto que no tiene más poder. Y al mismo tiempo adquiere un poder, tanto es así que el otro escapa, o se aleja lo suficiente para dejarte escapar y así volver a agarrarte otra vez.

Ejemplos como este, aunque habría otros mucho más ricos y complejos, nos introducen en una disciplina que no es más una sintáctica, sino una táctica. Nos introducen en una disciplina donde no existen sólo ideologemas, sino estratagemas. Es decir, una disciplina donde no se hacen sólo inducciones en el sentido lógico mental, sino donde se quiere *inducir algo a alguien*, donde no se hacen solamente abducciones lógicas, sino donde se quiere *capturar algo del otro*. Todos los significados de la semiótica logicizante adquieren valor logístico, y por lo tanto agonístico.

DOS ESCUELAS... ¿RIVALES?

—¿Cree que son compatibles la semiótica peirceana y la greimasiana? ¿Cómo ha vivido la tensión entre ambas perspectivas?

—De manera muy cómica, como un italiano que vive en otro país, como un

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

inmigrante. Greimas intentó leer a Peirce. Se acercó a esta gigantesca obra sobre la que está dicho muchas veces todo y algunas veces también lo contrario. Una obra de la que los estudiosos sacan a la luz nuevos textos cada año. Además, no hay una "teoría de Peirce". Existen grandes artículos. Pero el artículo sobre sentimientos lógicos, por ejemplo, no lo cita jamás nadie. De la dimensión de la emoción en Peirce, que es fundamental, tampoco habla nadie.

Por otra parte, Greimas estaba horrorizado ante el hecho de que la categorización peirceana fuese tan vasta: si mal no recuerdo, de tres en tres se llegan a 660 signos como combinatoria generalizada. Greimas estaba preocupado, porque temía que en cierto momento sucediese la fuga al infinito de las combinaciones, que fuese incontrolable, que no sirviese para nada. No es causal que, si bien nosotros hablamos de primeridad, segundidad y terceridad, no tomamos literalmente el cualisigno, legisigno, etcétera. Y si no lo hacemos... es porque hay una razón detrás.

Después Greimas afrontó la cuestión de la abducción de un modo un poco simplificado (en parte porque leía menos fácilmente el inglés). Dijo con mucha tranquilidad: "Este es el método hipotético-deductivo; no descubre nada, no hay nada nuevo. Por lo tanto, no me interesa". Además, señalaba con acierto: "Cómo haría para explicar con esto un cuadro, un relato, una metáfora... No hay una teoría para lo que me interesa".

Por su parte, los textos de Greimas no son fáciles de leer; Hjelmslev, que está detrás de él mucho más que Saussure, no es fácil tampoco. Saussure mismo no es fácil: nosotros leemos siempre esas tres o cuatro transcripciones hechas por sus colegas del *Curso de Lingüística General*. Pero habría que probar a leer el gran trabajo de Saussure, *El descubrimiento de la* a *indoeuropea*: es de una dificultad y complejidad enorme. Y sin embargo es allí donde está su método, de allí se desprenden todos los grandes métodos de la gran filología lingüística del ochocientos que no daba razones de cómo hacía las cosas, pero las hacía. De aquí la idea de Greimas, a mi entender buenísima, de que la semiótica debía explicitar el saber hacer lingüístico del siglo precedente.

Por otra parte, esta tradición no pertenece a los peirceanos, ya que no poseen una formación lingüística, con excepción de Eliseo Verón, que tiene una verdadera competencia. Por lo tanto, las dos escuelas no se leen, literalmente.

Tenemos entonces dos paradigmas distintos, que avanzaron en direcciones separadas. Por eso, si bien la Semiología y la Semiótica unificaron sus nombres, los paradigmas permanecieron cerrados. No se plantearon para nada el problema de la traducción.

—Sin embargo existieron contactos...

—Sí, una excepción fue Eco, que sí se planteó algunos problemas de traducción. Tenía un gran interés en la narratividad y había comprendido que los progresos de Greimas sobre la narratividad no eran factibles en el interior del paradigma de Peirce. Por contraparte, señaló que Peirce fundaba una teoría espistemológica general, que contenía tanto los relatos como los mecanismos inferenciales abductivos. Pero el problema de la narratividad había que verlo desde otro punto de vista.

Eco se introdujo siempre más dentro de una dimensión compleja, filosófica, donde el encuentro con la cultura anglosajona fue fundamental. De este modo, la separación se hizo de manera absolutamente radical. Greimas tenía el objetivo de formar no la escuela de París sino la escuela europea, y así los paradigmas se abrieron.

Yo creo que se puede hacer mucho para acercarlos. Hjelmslev me parece un verdadero metodólogo de las ciencias que vale la pena leer, con las necesarias críticas. En mi condición de inmigrante, de "traductor natural", me lancé a la tarea de "coser" las dos teorías en algunos niveles.

—¿En qué aspecto?

—Estaba seducido por una idea muy importante de Peirce. El dice que en la inferencia, es decir en el pasaje de un tipo de signos a otro tipo de signos, el intermediador necesario es un esquema: para pasar de un lugar a otro debe existir la percepción de un esquema abstracto común que te permita el pasaje. En este caso, él hablaba de diagramas icónicos. De aquí me nació la idea que, en alguna medida, este diagrama icónico es lo mismo que nos permite el pasaje metafórico de una metáfora a otra. De aquí a hacer el esfuerzo de traducir inferencia y metáfora había un solo paso. Esto parecería absurdo a los estudiosos que piensan que las inferencias están con las pruebas lógicas y las metáforas están con los tropos, y punto. Tomé esta idea de la epistemología, que afirma que la metáfora tiene un valor de descubrimiento, algo que también ocurre, evidentemente, con la abducción. Aún más: la heurística es una de las fuerzas de la abducción.

Es una idea de Bateson, a quien estimo mucho (y que Greimas nunca leyó porque no le interesaba para nada), que llamaba abducción no solamente a los movimientos lógicos sino también a las metáforas y, sobre todo, a las parábolas.

Greimas, junto con toda su escuela, habían estudiado mucho las parábolas. En las parábolas sucede que se cuenta una historia, pero en realidad se extiende continuamente el significado a otros niveles. Esta extensión de significados tiene, entonces, valor de descubrimiento. Por lo tanto, ya que la parábola es una metáfora narrativizada, ¿por qué no pensar las parábolas como abducción? Naturalmente, la parábola tiene necesidad de un esquema intermedio narrativo, porque de otro modo no se pasa de un nivel al otro, como sucede también con la abducción. De aquí me surgía la hipótesis de que era posible, en ciertos niveles, traducir el uno en el otro.

Por otra parte es cierto que Greimas, en los últimos años de su vida, particularmente trabajando sobre textos de Maupassant, se había dado cuenta de la gran importancia que tiene el hacer cognitivo en las historias. Es decir, que mientras en las fábulas todo es golpe de espada, muertes, duelos, en otros tipos de discursos es absolutamente central el aspecto persuasivo e interpretativo que "encuadra" las acciones y comportamientos.

En cambio, allí donde me parece que Peirce no puede entrar es en la cuestión de la estesia, de las pequeñas percepciones, de la percepción del mundo a nivel estético. Para Peirce la percepción es una abducción como todas las otras. Si tocamos, en alguna medida hacemos una abducción. Pero a mí me interesa menos decir que hacemos una abducción cuanto que, probablemente, en las estructuras perceptivas mínimas existen fenómenos de narratividad, de transformación, etcétera, sin necesidad de pasar por explicaciones perceptuales. Porque si bien es cierto que tocando nosotros hacemos una inferencia (implícita en el acto del toque, no explícita, lo que me lleva a pensar que, en realidad, es un

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

modo muy metafórico de decir que hacemos una inferencia), a mí lo que me interesa es que hubo abducción sin hermenéutica, sin interpretación.

A mi modo de ver este es un campo muy rico, que Greimas abrió con su libro *De l'imperfection* (1987), que estuvo tomado, como sucede a menudo, como un libro autobiográfico, que hablaba del arte...

—Y que usted ha prologado en la traducción italiana.

—Sí, lo introduje tratando de traducirlo para los filósofos, como diciéndoles: miren que aquí hay cosas importantes para ustedes. Ahora me doy cuenta de que hubiera debido traducirlo para los semiólogos, explicándoles que se trataba de un libro sobre la problemática de la sintaxis de la percepción, de la narratividad de la percepción pura. Es que estaba tan convencido de que todos se habrían dado cuenta... Pero claro, tal vez a nosotros nos resultaba evidente porque lo habíamos trabajo durante años.

—Con Greimas.

—Sí, fue una de las últimas ideas: una lógica de lo sensible, una sintaxis de lo sensible. Que existía ya en Claude Lévy-Strauss, en Maurice Merleau-Ponty, pero que ahora era integrada a una cuestión más general.

—¿Querría contarnos como fue su relación con Greimas?

—Lo cuento con mucho placer. Yo había ido a París en el año 65, por una beca para estudiar con Lucien Goldman, excelente sociólogo de la literatura, porque entonces me interesaba la sociología. Y me encontré con Barthes, al que seguí con interés y traduje al italiano. En un cierto punto era tan claro que mi interés no era la literatura (en el sentido de "literariedad") sino de construcción de mecanismos de significados, que Barthes me sugirió: "Mire, usted, más que discípulo mío, le convendría ser discípulo de Greimas". Así que en el año 66 fui a seguir el curso de Greimas en el Instituto Poincaré, cuando estaba escribiendo y publicando la *Sémantique Structurale*, y continué trabajando con él.

En el mismo período, año 65-66, por medio de Goldman me encontré con Eco, a quien Goldman había invitado para presentar *Opera Aperta*. Ese fue el momento en que entablamos amistad. Después Eco frecuentó mayormente a los americanos, mientras que yo seguí con mis coherentes paseos parisinos.

Eco se encontró con Peirce, y por lo que yo pude observar, fue para él como una revelación. Peirce, con su semiosis ilimitada, era la edición gnoseológica teórica de la *Opera Aperta*. Era como si el mismo autor se hubiese puesto a hacer epistemología pensando en términos de obra abierta. Estaba deslumbrado. Entonces, en vez de la obra estaba el signo, el signo era abierto y reenviaba infinitamente, etcétera.

—¿Cuándo comenzó usted, entonces, su formación sobre Peirce?

—Conjuntamente con Eco.

—¿Entonces usted se formó con Peirce paralelamente y con la misma intensidad que con Greimas?

—No, porque Eco tomó a Peirce un poco más tarde, hacia finales de la década del 60. Fue en parte por la influencia americana, pero también, y no por casualidad, por la influencia de Jakobson. Jakobson había leído con mucho cuidado Peirce e insistía para que la gente lo leyese como un gran epistemólogo.

—Sin embargo, Massimo Bonfantini, en *La semiosi e l'abduzione* (Bompiani, 1987), afirma que Jakobson nunca entendió a Peirce, que se le escapaba lo más original y más fecundo del pensamiento semiótico de Peirce.

—Puede ser. Pero lo había leído, de eso no caben dudas. Verá que existen muchas citas de Peirce por parte de Jakobson. En cambio, lo mínimo que se puede decir de Bonfantini es que nunca comprendió en verdad la escuela greimasiana. No creo que ni siquiera la haya leído. Realizó un gran trabajo con Peirce, por orden de Eco, aunque ya no trabaja más con él. Creo que yo nunca habría leído tan positivamente a Peirce si Bonfantini no lo hubiese traducido, prefaciado, etcétera. Lo hizo accesible a todos. Pero su contribución a la semiótica italiana es cero.

—¿Cuál es la contribución que puede dar la escuela peirceana al desarrollo de la semiótica?

—La idea de que existen recorridos cognitivos caracterizados por movimientos inferenciales. Esto me parece absolutamente fundamental. Evidentemente no hay que ligarlo demasiado a una visión estrictamente interpretativa, en el sentido de un control de la interpretación, porque sería limitarle la capacidad. Yo encuentro más interesante cuando se describe no una inferencia lógica, sino cuando se dice que percibir es ya inferir.

—Los greimasianos critican a los peirceanos que tienen una gran teoría pero pocos instrumentos de análisis...

—En realidad, no tienen ninguno. Peirce era un gran epistemólogo, pero si se hace como Deledalle —el gran peirceano francés— que se pone delante de La Gioconda y cuenta cuántos índices, íconos y símbolos encuentra... uno no puede menos que preguntarse: "¿y?". Entonces, en eficacia descriptiva, cero. ¿Por qué? Porque el método peirceano es una gran teoría, fundada sobre una filosofía de la ciencia y del conocimiento, desprovista de una dimensión metodológica. Y por lo tanto, le son inaccesibles los datos.

—¿Y entonces como hace un peirceano para desarrollar su análisis?

—Muchas veces hacen cortocircuitos vertiginosos entre la teoría y la aplicación. Los datos terminan ejemplificando la teoría. No cumplen una función de heurística, sino ilustrativa.

—Entonces no producen conocimiento.

—Ejem, usted me quiere hacer decir... Pero en la medida que subsumen los datos a una teoría ya se obtiene valor cognoscitivo. Aunque, ciertamente, yo lo encuentro más bien ilustrativo de la teoría que heurístico.

—Carecen de la articulación entre epistemología-teoría-metodología.

—Exacto. Yo lo llamo el "efecto túnel" de los peirceanos. Saltan la metodología, con resultados catastróficos. Luego sucede que cuando se ponen a estudiar un texto, aparecen de improviso términos como denotación, connotación, actantes, isotopías... Por fuerza: es un método.

—Y cuando no es así, la interpretación se convierte en "libre interpretación".

—Y... sí, muy a menudo.

—También Eco, entonces.

—No, porque Umberto ha intentado la construcción de una metodología que ayuda al conocimiento, inspirándose en la lingüística y en Peirce. Pero sin duda es menos detallada y articulada que la de los greimasianos. Sólo hay algo superior en Eco...

—¿Qué?

—Su nariz. Pero atención, la suya. Es decir, el inmenso talento de inferencia de Eco. Es irresistible. El problema es que Eco tiene la tendencia de decir que eso

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

es la semiótica. Y una semiótica no es una nariz.

—¿Y qué lugar ocupa la teoría elaborada por Eliseo Verón?

—Es más complejo. Para mí Eliseo es un peirceano desde el punto de vista metodológico, pero que tiene, de todos modos, una teoría lingüística. Incluso cuando los greimasianos resistían y hablaban en términos de estructuras, de significado, etcétera, Eliseo siempre tuvo en mente la idea de la enunciación. Por eso siempre produjo interpretaciones interesantes. Por otra parte hoy, después de tantos años, la evolución de la disciplina hizo que tengamos con Eliseo sorprendentes coincidencias, que no fueron calculadas.

—¿Por ejemplo?

—Sobre la problemática de la enunciación, sin duda, pero también sobre las pasiones. Si observan el texto de Eliseo donde menciona a Augusto Comte, es impresionante notar como Eliseo supo destacar el hecho de que, justamente "el positivista de los positivistas" dijese que si no había emoción, no había acción, que en la raíz de toda forma de razonamiento existe un cambio pasional.

LA PASION POR LAS PASIONES

—¿Cómo llega la semiótica a las pasiones? ¿Cómo las descubre?

—De dos modos. En primer lugar, por una verificación empírica, que nace del estudio de los textos. Uno se da cuenta de fenómenos bizarros: por una parte está escrito "monto en cólera"; por otra, "la cólera se apoderó de mí"... Entonces ¿la cólera es un objeto o un sujeto? La idea que la cólera sea un sujeto resulta muy interesante dentro de una teoría de la acción. ¿Cómo es posible que existan pasiones que son acciones? Esta es la primera contradicción teórica.

El otro aspecto interesante viene de Descartes. El dice que la pasión es un punto de vista de la acción. Si se mira la acción desde el punto de vista de quien la recibe, es una pasión; y si se mira, en cambio, desde el punto de vista de quien actúa... Creo que hay detrás una intuición teoría casi gramatical: la pasión es un sufrir la acción. Es una idea simple pero tiene una gran importancia, porque despeja la relación pasión-razón, y pone en conexión la pasión con la acción y las distribuye de una manera nueva. Hay algo más. Nos dimos cuenta de que mientras la cognición es algo más bien "digital" o cuantitativo, extensivo, discontinuo, con la pasión nos encontramos delante de lo intensivo, es decir, lo no comparable, de formas analógicas. De aquí el intento de captar la pasión mediante una lógica intensiva, del continuo. Esto permite salir a la semiótica de la vieja lógica lingüística que obliga a distinguir palabras, términos, etcétera.

—Permítame precisar aún más. Antes no existía el estudio de las pasiones, y luego sí. ¿Cómo fue aquel instante en el que se cambió de rumbo?

—Muy divertido. Greimas me pide en los inicios de los años 80 que haga una gran investigación sobre los problemas pasionales. Y yo estudio muchísimas clasificaciones de la filosofía occidental: las pasiones primitivas, las pasiones complejas, las pasiones violentas, las pasiones sin opuestos, las jerarquizables... y nos damos cuenta de que existe un léxico complejo, campos semánticos complejos, que reorganizan los filósofos. Entonces Greimas toma una decisión trágica. Dice, preocupadísimo: "Si continuamos así, también nosotros nos volveremos una clasificación entre otras. ¿Por qué no

estudiamos la pasión como proceso?". Por ejemplo, la cólera como proceso: si una persona se siente ofendida por otra, primero intenta controlarse, después siente que hay un exceso, entonces monta en cólera, después se arrepiente pero querría retribuir el mal que le fue hecho... Es decir, el análisis de la cólera como un análisis procesal. Ahora bien, como Greimas era lexicólogo (de hecho escribió dos libros sobre el tema) era propenso a analizar las pasiones a partir de la lexicalización. Sin embargo debo decir que este ha sido un salto considerable.

Recientemente salió un número de *La Langue française*, que se llama "grammaire de saintiment", en el cual se intenta comprender cómo es posible que se diga "montar en cólera" y no se pueda decir "montar en miedo" o "montar en odio". Esto es interesante: existen configuraciones específicas del léxico y de la gramática cuando se trata de pasiones. ¿Por qué? ¿Qué quiere decir?

—¿Qué concepto de pasión se maneja? ¿Está definido en el campo teórico o filosófico?

—Siempre hay una articulación entre ambos, pero está claro que se define en el teórico. De todos modos, afirmar que es un punto de vista de la acción, no es una mala idea. Pero en general, la definición de la pasión, respecto de los sentimientos, está caracterizada por el hecho de que es un efecto de sentido debido a una acción. Una acción produce un efecto, pero un efecto de sentido. Susceptible de transformar a otro efecto de sentido. Y que puede (no necesariamente) introducir una recategorización del sujeto, y de allí a una nueva acción, o a otra pasión.

—¿Qué aspira a explicar la semiótica con este estudio?

—En la gran oposición entre el hacer y el ser, tenemos a las acciones del lado del hacer y las pasiones del lado del ser, lo que comúnmente se llama los estados de ánimos del sujeto. La idea es explorar esos estados del sujeto que, en realidad, se revelan no como "estados" sino como procesos. Se trata de una especificación de la noción de competencia. Para actuar, el sujeto debe tener una competencia: ¿cómo está articulada? La competencia es un saber, pero es también un querer. Y la idea interesante es el segundo paso: hacer encontrar la idea de modalidad con la idea de pasión. La noción de modalidad había sido descubierta precedentemente como articulación de una competencia. Pero después se pensó que las modalidades eran las raíces de fenómenos pasionales más complejos. Por eso, si bien en el inicio el estudio se hacía prácticamente en términos modales, luego se enriqueció con otras dimensiones.

El otro problema tiene que ver propiamente con los mecanismos de la significación: cómo es posible que las pasiones tengan mecanismos de significación que son diferentes, con características específicas respecto de la acción.

—¿Por qué diferencia las pasiones de los sentimientos?

—Es una larga discusión. El problema es el siguiente: tenemos muchas palabras, pero nosotros no tenemos que explicar las palabras, sino intentar construir conceptos con los nombres. Por ejemplo, si un0 afirma que la pasión representa el aspecto más pasivo, y que los sentimientos, en cambio, son ya casi una actitud, es decir el momento en que las acciones crean virtualidad de acciones, la distinción puede ser útil e interesante. Interesante para explicar cómo se articula en la teoría, no para explicar que es un sentimiento. También está la palabra emoción: aquí está la idea de movimien-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

to (*moto*, en italiano). En el sentimiento, la de sentir (*sentire*). En la pasión, la de sufrir (*patire*). Creo que se puede imaginar que estos son buenos nombres para ciertos conceptos. Pero son nombres que hay que redefinir conceptualmente. Greimas quiso tomar la palabra "pasión" porque le parecía que "emoción" era una palabra vieja, y por lo tanto más difícil de usar de manera neutra. Y sin embargo se equivocó, porque pasión sugiere algo más fuerte, más intenso. Está la pasión del amor y no el sentimiento del amor. Pero la idea era utilizar un término como metatérmino.

—¿Por qué nunca escribió un libro? ¿Porque no tuvo tiempo, porque no le interesó, porque no quiso?

—Sabe, cualquier elección es... como la cara: mitad te la dan los dioses y mitad te la procurás vos. Primero, es una forma de carácter: estoy hecho así. Después, una necesidad: no tengo el deseo. Luego es también una elección: se elige la necesidad. Y en el último lugar... la razón más banal: creo en la comunicación oral, sobre todo en una sociedad donde el libro se ha vuelto una mercadería de masas. Hoy hay libros extraordinarios que nadie lee. El libro de Greimas sobre la mitología lituana vendió ochocientos ejemplares. El libro de Eco sobre la interpretación vendió algunos millares, pero *El nombre de la rosa* vendió quinientos mil. Entonces comprendés que es muy poco pertinente la circulación de información científica y cultural bajo forma de libro. Por eso siempre apunté a las conferencias, a los encuentros personales, a las discusiones, a la presencia en congresos, a los seminarios, a la persuasión, que por otra parte es mi oficio. No podría ser un intelectual que se recluye en su estudio a escribir libros. Yo soy un profesor y creo en mi oficio. Por eso siempre pensé que éste era el camino justo. Al mismo tiempo, cada uno tiene su modo de ser marginal. Para mí, en los años 60 y 70, contra el establishment cultural, era una de las maneras de mantenerse en un plano de marginalidad y originalidad, de contestar la idea de "publica o mueres". Se trataba de demostrar, por medio de un desafío paradojal, que se podía ser —en un país tan burocrático y jerárquico como Italia— profesor ordinario sin escribir libros. Después se transformó en un desafío de vida.

Gustavo Aprea
y Andrés C. Telesca

VI Congreso de la Asociación Internacional de Estudios Semióticos

¿Toda la semiótica del mundo?

GUSTAVO APREA

En la ciudad de Guadalajara (México) se realizó entre el 13 y 18 de julio de 1997 el VI Congreso de la Asociación Internacional de Estudios Semióticos. La escasez de figuras "prestigiosas" y "reguladoras" —léase autores con presencia pública, poder académico— y bibliografía traducida a una respetable cantidad de idiomas y un programa demasiado amplio —había abstracts que prometían desde una "Definición de la vida como un fenómeno semiótico" hasta la "Lógica del perdón en la discusión conyugal"— presagiaban que este encuentro se convertiría en una babel poco atrayente, imposible de abarcar y difícil de comprender.

Para mayor confusión, el tema del evento, "La semiótica intersección entre la naturaleza y la cultura", fue considerado de maneras contrapuestas. Una lectura, ateniéndose a su interpretación "literal" del enunciado convocante, redujo estrictamente el campo de lo discutible a las relaciones entre los procesos culturales, propios de la especie humana, y los procesos naturales, presentes tanto en el caso de la comunicación entre los seres humanos como en las relaciones que se producen entre todas las formas vivientes. Esta posición expresa un proyecto que reduce el campo de los estudios semióticos a una epistemología (la semiótica como una clave de entrada para comprender los modelos de construcción del mundo) que, en algunos casos, pretende convertirse en una filosofía de la naturaleza por la que se determinan los grandes principios organizativos presentes tanto en la naturaleza como en la cultura.

La otra interpretación trataba de vincular las nociones de naturaleza y cultura de un modo laxo, ya que casi todo fenómeno social podría ser cruzado por este par de conceptos, por lo que cualquier análisis de inspiración, metodología o intención semiótica resultaría pertinente para la convocatoria. Desde esta perspectiva se minimizan las diferencias entre marco teórico y encuadre metodológico al mismo tiempo que se amplía casi hasta el infinito la cantidad de objetos abarcables.

Durante el desarrollo del evento la tensión entre estas dos visiones de la semiótica se hizo presente tanto en la organización de las secciones del Congreso como en discusiones formales e informales que tuvieron lugar durante el desarrollo del mismo. Así cobraron forma dos arquetipos casi caricaturescos: el de la

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

semiótica "dura" y el de la semiótica "suave", es decir, blanda en el castellano que se usa en México. A la semiótica "dura" le correspondió una imagen elitista, academicista, peleada con la vida concreta. La semiótica "suave" apareció representada como una masa caótica de estudios sin rigor, aplicados a cualquier objeto analizado a través de una metodología, por lo menos, confusa.

De algún modo, el poder institucional del Congreso lo tuvo una postura ligada a la semiótica "dura": impuso el tema, acotó las disertaciones unipersonales, se reservó un espacio aislado del conjunto en la organización de las exposiciones (la sección Biosemiótica) y colocó a Thomas Sebeok como figura estelar del encuentro. Es probable que la preponderancia de esta posición esté entre una de las causas importantes de la ausencia de figuras reconocidas de la semiótica internacional —por ejemplo, casi no hubo expositores italianos y la delegación francesa no fue demasiado numerosa— ya que la orientación gestada alrededor de la figura de Sebeok no resulta demasiado representativa ni del conjunto de sus intereses y ni de su marco teórico.

Pese a este dominio formal, una mayoría abrumadora de ponencias se ubicó lejos de esta actitud restrictiva. La mayor parte de los participantes provino de Latinoamérica (México, Brasil y Argentina) donde la semiótica se cruza permanentemente con investigaciones que se relacionan con las disciplinas que estudian la sociedad y los productos de la cultura. A su vez, buena parte de las exposiciones de los participantes europeos también se emplazaron en el terreno que fluctúa entre las ciencias sociales y las humanidades.

Dentro de esta perspectiva tan amplia, una misma sección (Tiempo Mítico) podía reunir mesas, en una clasificación casi caótica, sobre las cosmologías étnicas, la música brasileña o la danza como arte donde se agrupaban presentaciones en las que los estudios semióticos se combinaban con distintas disciplinas y campos teóricos. Junto con las áreas ya tradicionales en la expansión de la semiótica —por ejemplo: las teorías literaria, cinematográfica o estética, los estudios sociológicos o los trabajos filosóficos a partir de la obra de Peirce— se evidenció la consolidación de campos como la Semiótica del Espacio con sus variantes de tipo visual, urbanístico, territorial o corporal que involucraron cruces múltiples y simultáneos entre la semiótica y varias disciplinas.

A través de este juego de intersecciones entre los objetos recortados para el análisis, la utilización de conceptos semióticos y el contacto con otras disciplinas se dibujaron dos tendencias complementarias entre sí que implicaron un empobrecimiento del nivel general de los trabajos. Ambas corrientes se basan en aplicaciones de instrumentos semióticos sobre objetos definidos y bastante trabajados por otras disciplinas como la teoría sobre la arquitectura, la antropología o los estudios literarios. La diferencia se encuentra en las distintas formas en que se produce esta aplicación.

Una orientación de corte más bien academicista se ocupa de una prolija descripción de los objetos a través de la utilización de cierto instrumental semiótico

sin avanzar demasiado en la conexión de ese discurso con otros ni en una indagación sobre la lectura y el lugar que le da la sociedad al objeto estudiado ni en las formas de contacto que mantiene ese hecho con su contexto cultural.

La otra forma de la semiótica se conecta con el trabajo sobre objetos importantes para la sociedad, en cuya construcción participan tanto el discurso periodístico como el académico: la ecología, los estudios sobre la mujer, los problemas de las culturas indígenas o la democratización de América Latina entre otros. Aquí el instrumental semiótico —en muchos casos citas extractadas de ciertos autores— sirve como legitimación de afirmaciones plenas de buena voluntad y sentido común. El fenómeno aludido, lo que la sociedad dice de él y lo que debería ser se combinan entre sí imposibilitando cualquier interpretación que vaya más allá de la mera declaración de principios.

En los dos casos, el análisis pierde especificidad. En el primero, queda anclado en la simple descripción de los textos e ignora los sistemas y procesos que se da la sociedad para construir el sentido de los fenómenos estudiados; en el segundo, los presupuestos construidos en torno al sentido común anulan cualquier progreso en la comprensión de fenómenos que se convierten en problemas para la sociedad precisamente por una complejidad de la que estos trabajos no pueden dar cuenta. Por exclusión o excesiva simplificación, las diferencias y conflictos que se generan en la dinámica de la construcción social del sentido quedan fuera de estos dos tipos de trabajos, en apariencia tan contradictorios entre sí.

La interpretación de la semiótica como una disciplina que aspira a convertirse en una filosofía tanto de los fenómenos naturales como de los culturales y las dos formas de aplicación de conceptos extraídos del marco semiótico fueron las tónicas dominantes dentro del encuentro de Guadalajara. Si se considera este hecho se puede comprender fácilmente el escaso interés que hubo por desarrollar discusiones de tipo teórico o metodológico durante el transcurso del Congreso. Buscando superar la distinción entre ciencias sociales y naturales la orientación ligada a la Biosemiótica corre el peligro de quedar varada entre una analogía siempre incompleta, siempre deficiente con el modo de operar de las ciencias biológicas y la imposibilidad de concretar un paradigma que de cuenta coherentemente de los dos universos que pretende unificar. Desde esta posición, no tiene sentido discutir con aquellas posturas basadas en la aplicación ciega de categorías semióticas. Plantea desarrollar su trabajo en un nivel teórico incompatible con la pura descripción de fenómenos. A su vez, las posturas puramente aplicacionistas se caracterizan por la falta de reflexión sobre el vínculo que existe entre los niveles teórico, metodológico y de uso práctico

Al llegar a este punto de la exposición, resulta pertinente preguntarse si todavía tiene sentido hablar de una semiótica y si esta disciplina sirve para algo. Existieron en el Congreso —y existen en la práctica cotidiana— corrientes que basan su trabajo en el análisis de fenómenos sociales específicos mediante una metodología rigurosa aunque no esquemática, con una base teórica que permite

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

analizar el modo múltiple, contradictorio, muchas veces conflictivo, en que la significación social puede manifestarse en fenómenos tan complejos y aparentemente "poco importantes" como unas etiquetas de vino, un estilo periodístico o un fragmento de la transmisión de un match de box.

Este tipo de análisis no busca conformar una teoría que explique la totalidad del funcionamiento del mundo natural y social pero aspira a sostener una coherencia teórico metodológica que le permita avanzar con pasos firmes en la comprensión de al menos una parte de algo tan rico y cambiante como la vida social.

dialéktica
Revista de filosofía y teoría social
Año V Nro. 8 - octubre 1996
Dossier
Neoliberalismo:
la ofensiva del capital y el poder del trabajo

Manuales de periodismo Tribunas de doctrina

LILA LUCHESSI-GABRIEL CETKOVICH

Un debate acerca de los contenidos de los nuevos manuales de periodismo de *La Nación* y *Clarín* podría arrojar conclusiones muy interesantes. Seguramente ambos medios agradecerían la actitud y voluntad de los intelectuales devenidos en correctores de estilo ad honorem, señalando inconsistencias entre la norma pautada por la empresa y lo que sus distraídos redactores llevan a la práctica, aconsejando en cuestiones de claridad estilística, regañando a sus directores por deslices editoriales.

No vale la pena. Es mejor interrogar el gesto.

Ambos diarios han logrado sobrevivir cómodamente a los violentos cambios políticos y sociales de nuestro país, sin sufrir mayores pérdidas ni verse afectados operativamente en su credibilidad por su capacidad de adaptación coyuntural. Por el contrario, han salido fortalecidos de todos esos cambios y han hecho de la libertad de prensa la garantía para el éxito empresarial y para la construcción de su espacio de poder.

El desarrollo de las comunicaciones, que ambos manuales destacan, también les ha dado sus frutos. Pero lo que importa en este sentido no es el avance técnico que va de la imprenta al microchip o a la autopista informática, sino el efecto que produce sobre la circulación social de los discursos y las relaciones entre interlocutores. En especial, la polifonía o multilogicidad que permiten estas nuevas técnicas y que operan sobre el lenguaje, dando a su poseedor un control cada vez más fuerte como director de las diferentes voces. Si hasta hace algunas décadas podíamos denunciar la parcialidad de tal o cual medio, y esa denuncia era críticamente productiva, hoy en día esa misma actitud es ingenua y, muchas veces, equivocada. Los diarios, hoy, parecen decirlo todo, aun cuando ellos callen más que el todo. Esa es su fuerza.

Sin necesidad de normas públicas, los diarios de circulación masiva son la institución privilegiada en la legitimación de una lengua. Entonces, ¿por qué recurrir a este gesto suplementario de los manuales? ¿Por qué hacer explícito y ostensible el gesto de apropiación del capital simbólico que es la legitimación de una lengua?

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

La unificación lingüística fue uno de los factores centrales en la constitución de los estados modernos. Sostener esa lengua y apartarla de las desviaciones que pudieran corromperla ha sido siempre tarea del estado a través de sus instituciones —o aparatos ideológicos—. La hegemonía, la dominación, necesitó siempre de una lengua, única, singular, de la cual las lenguas, los dialectos, no fueran otra cosa que variaciones.

Era para esto que los intelectuales trabajaban —en caso de ser orgánicos— en pos del poder del Estado y —los más críticos— en función de la resistencia a la hegemonía.

Así, el espacio del saber productor de capital simbólico daba su lucha entre la regulación producida desde el Estado y los críticos resistentes a esas reglas producidas por fuera de las prácticas cotidianas.

Tal vez, la lucha por el poder ya no se da en el sentido en que se producía en los albores del estado moderno: hoy los medios no conforman alianzas con los sectores del poder para asistir al reparto del capital simbólico, sino que más bien lo constituyen en sí mismos. Es por esto que la puja por la repartición del mercado con sus correspondiente bienes culturales no se da en la esfera del Estado, sino en el interior del universo mediático.

Las ideas de nacionalidad, raza, patria, origen, ya no son centrales en el debate de hoy en día. La disputa no es por el poder político, sino por el poder simbólico en el interior de un mercado que regula la pertenencia a grupos de identificación por estilo de vida. De este modo, ya no importa la nación, el origen o la patria, sino la marca, el slogan, el personaje o la empresa con la que un grupo pueda identificarse.

Con la utilización de estas variables simbólicas, ya no es necesario el rol del Estado en la capitalización, la fundación y el mantenimiento de la lengua. Tampoco son los antiguos aparatos ideológicos, como la escuela, los que se ocupan de reproducirla. Ahora es fundamental el papel de los medios en la disputa por el poder político y simbólico con las instituciones del estado y en la producción y reproducción de la lengua.

En este contexto, la unificación lingüística ya no importa. La relevancia está dada por la dirección y la coordinación de la multiplicidad que permiten el reparto de los nichos de mercado y aseguran una identificación de los consumidores convertidos en clientes.

Por otra parte, el lema ya no es pulir y fijar, sino incorporar permanentemente el cambio para mitigar sus posibles efectos. Se trata, junto con la teatralización de las heterogeneidades enunciativas, de aceitar los mecanismos de adaptación y las estrategias de control de las voces.

El debate, que había comenzado con el lugar de la prensa en relación con la justicia, deja en evidencia que el corrimiento de los medios hacia los espacios de las instituciones públicas no se circunscribe solamente a ese aspecto. Así, los medios concentran el lugar ambivalente de la regulación y de la crítica. Es en las

páginas de un mismo diario en las que puede consumirse la regla lingüística y la voz de sus detractores que, contrariamente a lo que pudiera esperarse, no cuestionan las regulaciones mediáticas, sino las que —agonizantes— intentan mantener su vigencia desde las instituciones del Estado. [1]

De este modo los medios banalizan los debates de los intelectuales que aún no se adecuaron a las regulaciones que ellos establecen e instauran un nuevo paradigma crítico-teórico: el periodismo.

Ya no es necesario el intelectual especializado, pues los periodistas ocupan su lugar. El periodismo es la primera versión de la historia, pero también es la historia, es la medicina, es la semiología y es la sociología.

La publicación de los manuales es un gesto suplementario de lo que es una realidad de hecho. No son necesarios, pero ayudan a ubicar socialmente el verdadero referente lingüístico: ni el Estado, ni la escuela. Los juristas no legislan para el congreso, sino para los medios. Los modelos de ley no son las constituciones nacionales, sino las constituciones empresariales del periodismo: *Washington Post* o la prensa británica. Los gramáticos ya no publican sus gramáticas a pedido de la corona, sino de los medios. Es de este modo que la gramática oracional se pierde en las derivas de la gramática del texto que, a modo de entrenamiento, hace uso del diario en las escuelas.

Por otra parte, la adecuación del ojo del espectador a los diseños de los medios audiovisuales obliga, a su vez, a un reacomodamiento del resto de los productos editoriales y en el resto de los soportes que componen los multimedios.

Desde esta perspectiva, por pertenencia u oposición la producción cultural queda circunscripta a los mandatos de los medios. Por una parte, la traducción simplificada de conceptos complejos crea personajes que, por su capacidad de adaptación, son deglutidos por el sistema mediático. Y, por oposición, aquellos que, libertad de prensa mediante, pueden expresar sus críticas quedan excluidos o relegados a posturas ingenuas que sirven para ajustar los productos. De este modo, la regulación pasa a través de las páginas de los medios y la lengua no es ajena a este proceso.

Si se comparan las ventas de ambos manuales, queda claro que los lectores no los consumieron del mismo modo que las enciclopedias, suplementos y diccionarios. He aquí el refuerzo. No apuestan con ellos a la ganancia económica o la competencia comercial. La apuesta está orientada hacia el posicionamiento simbólico que los manuales permiten. Abren la puerta de acceso a la regulación más directa de la lengua. De este modo, escribir no se corresponde con el acto de ejercitar la gramática de una lengua, sino más bien con el de escribir correctamente para la circulación masiva. Esto implica que los valores de concisión, pre-

[1] Vale como ejemplo la discusión, de la que casi todos los medios —a través de sus diferentes soportes— se hicieron eco cuando Gabriel García Márquez cuestionó la importancia de las reglas ortográficas establecidas por la Real Academia Española.

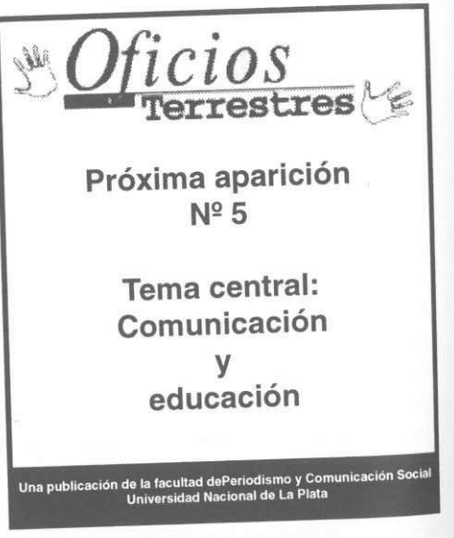
Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

cisión, claridad y exactitud, válidos para la redacción periodística, comienzan a contaminar el resto de los discursos volviéndolos, simples y —en algunos casos— vacíos de sentido.

Si la función más elemental de la prensa es descomplejizar lo que es complejo, con la aparición de la multilogicidad regulada desde los medios, todo se simplifica dentro de una lógica descartable para el rápido consumo.

Sólo dentro de este razonamiento se entiende una taxonomía de los géneros discursivos cuyo principio clasificatorio está determinado por el diseño. De ahí, la invención caprichosa de mixturas temáticas, estructurales y estilísticas o la desorientación entre mantener la fidelidad al lector ávido de prensa escrita o adecuarse a la estética del parpadeo.

Al gesto, cabe responder con otro gesto. La lectura de los manuales no está en lo manuales sino afuera. Un debate acerca de los contenidos está condenado al fracaso y a la fagocitación de cualquier conclusión crítica. A la simplificación de lo complejo, vale responder con la complejización de la superficie.



***A propósito de* El medio es el diseño. Estudios sobre la problemática del Diseño y su relación con los Medios de Comunicación,** *compilación de textos de Jorge La Ferla y Martín Groisman, Buenos Aires, Oficina de Publicaciones del C.B.C., 1996; y de Leonor Arfuch, Norberto Chávez y María Ledesma:* **Diseño y comunicación. Teorías y enfoques críticos,** *Buenos Aires, Paidós, 1997.*

En 1990, Gui Bonsiepe, en Brasil, en el marco del "Encuentro internacional sobre la enseñanza del diseño industrial" alertaba sobre la situación de "estancamiento" en las instituciones de enseñanza e investigación poniendo especial énfasis, aparte de las carencias infraestructurales de la periferia, en la "penuria teórica y la falta de reflexión rigurosa que debilita[ba]n al diseño industrial y gráfico", este alerta confirmaba la percepción, devastadora, que se tenía con respecto al divorcio entre teoría y diseño (teoría y práctica del diseño) en las instituciones públicas y privadas dedicadas a la formación de diseñadores. Las justificaciones de "carrera joven", con esfuerzos en la profesionalización de una práctica artística o artesanal, los profesores-profesionales que podían más con la práctica que con la teoría no conformaban en ese momento. Hoy existen, en los centros académicos, pre-ocupaciones enunciadas sobre la necesidad de sistematizar esa *encrucijada de saberes* (Jannnello citado por María Ledesma y Leonor Arfuch) que constituyen el discurso teórico del diseño o sobre el diseño, la necesidad de generar una teoría consistente en el campo del Diseño (Gráfico). Chávez dice que los centros de enseñanza han hecho esfuerzos por convencer a sociólogos, semiólogos, filósofos, matemáticos y hasta poetas para que "apliquen" sus saberes a la comprensión y explicación del significado técnico y cultural del D.G. a fin de ingresar sus aportaciones teóricas como asignaturas de currículo. No parece ser este el caso de las carreras de diseño (en general, con escasas excepciones) en Argentina, ya que algunas de las disciplinas mencionadas (en el caso de Diseño Gráfico) solo figuran en el plan de estudio como materias no troncales electivas de finales de la carrera, desde hace muy poco tiempo, y sin señales de crecimiento académico.

La indiscutible realidad de esta relación entre diseño y teoría hace que resulten alentadoras estas publicaciones *El medio es el diseño* y *Diseño y comunicación,* que podrían ser consideradas ambas como publicaciones de cátedra, porque en el caso la segunda dos de sus autoras pertenecen a Cátedras de Comunicación de la carrera de Diseño Gráfico de la FADU y sus textos pueden leerse como lineamientos teóricos de práctica académica.

El medio es el diseño obliga inmediatamente a intertextuar ¿qué pieza elegir para reponer?, ¿cuál es el juego? Con el objeto a la vista, paratexto *dixit* que se trata de una publicación de cátedra, Medios Expresivos II, Cátedra La Ferla, Carrera de Diseño Gráfico, F.A.D.U., UBA; que podrán leerse *estudios* sobre la problemática del Diseño y su relación con los Medios de Comunicación cuestión que se confirma porque sí es un libro diseñado y la tapa refiere más o menos metonímica pero claramente a aquellos (los) medios.

Intertextualidad concluida, es momento para "repasar" a McLuhan y actualizarlo. Si la frase "el medio como mensaje" sintetiza su determinismo tecnológico, revela un materialismo cuya infraestructura son las tecnologías de la comunicación ante el cual lo único posible sería "... desconectar la electricidad ... [para] recuperar la libertad...", el "medio como masaje" (el libro) grafica la misma idea: l*as sociedades siempre han sido moldeadas más*

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

por la índole de los medios con que se comunican que por el contenido mismo de la comunicación McLuhan-Fiore (1967), pero esta aparece (menos apocalíptica) despojada de cientificismo... y cargada de juego y sugestión ¿y anticipación?

La Ferla y Groisman (la Cátedra), en la introducción, fundamentan esta publicación en la génesis de un área de investigación cuyos objetos de estudio son la fotografía, la historieta, el cine, el video, la televisión, lo digital y los multimedia teniendo como finalidad la reflexión sobre el diseño de estrategias de producción y realización en los medios audiovisuales, porque es *en la comprensión de la* ***esencia tecnológica*** [1] *de cada medio donde se inicia el trayecto para la consideración de las* ***posibilidades discursivas,*** *sus usos, estructura y* ***lenguajes.*** La meta final de este recorrido es *el diseño de un mensaje.*

Este manifiesto dirige la atención hacia una nueva jugada en las piezas por acomodar: medio, mensaje, diseño. Y juega expresando la idea de "ser" como proceso relacional intensivo, definiendo al medio como diseño, entonces así como la filiación a McLuhan parecía resultar transparente, en esta explicitación de la jugada una mota de diseño opaca (¿ilumina?), "interfiere" la relación entre medio y mensaje. En este lugar parece ubicarse la cátedra en su trabajo de formación e investigación. La necesidad de construir un aparato teórico y discursivo que habilite y sostenga la propuesta parece ser un excelente (pre)texto para este texto, que intenta poner a la vista la relación entre tecnología y discurso y que inclina la balanza hacia las posibilidades discursivas de los medios cada vez que privilegia el "por dónde" ante el "cómo" del diseño.

Los compiladores armaron un libro que, en alguna zona, se instaura como un "manual" (en este caso, sin los *reparos al género*) en tanto socializa con generosidad la propuesta teórica (bibliográfica de la cátedra) y la pone "a mano". Organiza el material en partes (digital, tv, video, cine, fotografía, historieta), cada una de ellas articuladas visualmente en macro y microtextos. Esta articulación visual sobre todo de los pequeños textos "marcados" tipográficamente e*ncuentra la articulación intelectual, y discursiva, del argumento,* [2] que facilita (no compulsa) el montaje que el lector hace para "guardar" como selección particular. Ver especialmente el grupo de textos "El arte del video" trasladado de *El arte del video. Introducción a la historia del video experimental* (1991), compacto en el que Godard, Youngblood, Virilo, Paik, Duguet y Viola acompañan al texto eje de Pérez Ornia y fraternizan o confrontan a través (página mediante) de él: C*reo que todas las imágenes son consanguíneas* (Virilo). *Para mí el video es cine* (Youngblood), *Bueno, pues, una historia es cine. Es cine. Quiero decir que sólo el cine puede hacer esto* (Godard). *El video es como la vida. El video es como un sueño* (Paik).

Los textos compilados se enmarcan en una lectura semiológica y sociológica (a veces, política) de los medios, algunos son conocidos (aceptados o polémicos), y han sido arrastrados del hipertexto sobre medios, como el de Eco para la TV, o Gubern para el video, Masotta para la historieta, Fargier para el video; otros ha sido escritos especialmente para este libro como Russo para el cine, Dematei para la historieta; en tanto Groisman y La Ferla establecen en sus artículos recorridos históricos y conceptuales sobre los medios.

Esta elección de hablar por otras voces, pluralizar la mirada sobre los medios se asocia a la necesidad de esa construcción de un discurso del diseño, en el caso de El *medio*

[1] Destacado propio.

[2] Chartier, Roger. El orden de los libros. Lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVIII. Barcelona, Gedisa, 1994.

es el diseño, [3] más que a la urgencia por imponer, buscar, hacer circular una teoría del diseño.

No parecen ser exactamente las mismas motivaciones las de Arfuch, Ledesma y Chávez en Di*seño y comunicación* la intención —enunciada por los autores de diversas maneras— es salir de la *descripción formal* (tendencias, modelos, modas) para construir la definición y el discurso del Diseño Gráfico, de la *comunicación gráfica como parte involucrada en una reflexión crítica sobre la cultura contemporánea* (Arfuch). Conforman este texto tres artículos referidos a la problemática teórica del diseño y a su crítica. Ledesma y Arfuch parten de la necesidad de una definición del lugar del diseño en la sociedad y en la cultura, puntos de partida coincidentes en una operación imprescindible para ubicar el diseño de hoy en un esquema teórico: anular el espacio entre un diseño que se piensa como una "futura conciencia" (Bauhaus) y otro que se integra a la producción (Ulm). El diseño como actividad que va más allá de ser un maquillador de productos o de imágenes, da categoría de existencia al mundo de los objetos tal como los conocemos: *es la actividad fundante del orden actual de las cosas* (Ledesma).

Y esta es una zona de coincidencias en las dos publicaciones que se leen, con una gradación que va de menor: *un espacio de poder* para Groisman; a mayor poder social: *los diseñadores no se han dado cuenta paro han cambiado el mundo. El diseño ha diseñado la concepción del objeto y con él al hombre contemporáneo para* Jordi LLovet, citado por Ledesma quien concluye que *si hay alguien que es responsable de lo visible y lo mirable* [en esta época], *ese alguien es el diseño. Si hay alguien que tiene algo que decir en esta lucha de miradas y de retención de la mirada que nos caracteriza, ese alguien es el diseño,* dejando en claro que un objeto de diseño es el producto de la unión entre proyectualidad lógica e intuición estética. Desde este lugar presenta al diseño como *regulador* (concepto con el que Chávez coincide) de lo legible y visible y, por lo tanto, de los comportamientos sociales.

Es ineludible la elección de otro eje para completar la lectura de estos textos y es el que corresponde al campo de la formación y de la práctica. Aquí es donde Chávez —que ha sido leído hasta el colofón en su *La imagen corporativa* por diseñadores, políticos, semiólogos, *fast* empresarios y restreadores de fórmulas para el diseño de identidad, y estudiantes agradecidos— enuncia la polaridad "arte aplicada" y "técnica de la comunicación", ambas como formas de manifestación del Diseño Gráfico y intenta diagnosticar las disfunciones. Tales disfunciones están instaladas tanto en las prácticas pedagógicas para la formación del diseñador como "consecuencia obligada" en la práctica del diseño y tiene que ver con un *empirismo propio de una profesión anclada aún en sus oficios.* Para superar este estado de *protodiseño* es necesario un programa que permita regular el ajuste de la forma gráfica de los mensajes a las condiciones de su comunicación concreta (el punto innegociable de la formulación de Chávez). Y Arfuch completa diciendo que el diseñador podrá formarse en el campo del arte, de la técnica, de la disciplina universitaria u otras vertientes, pero quizás su *distinción,* consista en el posicionamiento reflexivo y crítico sobre la propia práctica, la no aceptación lisa y llana de una orden "natural" de la disciplina o del mercado, la inserción comprensiva en un horizonte sociocultural.

Frente a la mirada pragmática de Chávez, mirada constructora de lo que el diseño

[3] "Pensar la imagen como efecto de un discurso implica que toda decisión —estética o formal— está respaldada por una teoría o una ideología (explícita o no)." Groisman, *El medio es el diseño, pág. 27.*

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

"debe ser", Ledesma teoriza sobre lo que el diseño "es" encuadrada en la semiótica del texto y de los medios, y Arfuch trabaja el concepto de lo que el diseño "puede ser" o lo que "puede hacer", recortando un soporte teórico particular: los conceptos bajtinianos de enunciado y polifonía, según ella, que se acercan más al campo del diseño que los que provienen del *universo maquínico de las teorías de la información, inspirados en la vieja cibernética.*

Y, finalmente, todos los que dicen algo en los dos libros, coinciden en el diseño como producto y productor en una industria cultural, en un mercado de bienes simbólicos en el que el diseño pueda ser una modalidad para abordar el futuro.

Habría que estar atentos —como se dice varios lugares de este texto sobre el diseño leído en contigüidad— para abandonar la comodidad de los brazos protectores de una política industrial monopólica y sustituir la competencia en mercados existentes por diseño de mercados nuevos no existentes todavía.

Susana Aime

Taller literario

Narrativa

(desde marzo)

Hugo Correa Luna
Tel.: 775-9230
Jufré 639

Escritura
Lectura

RACISMO Y ANALISIS CRITICO DE LOS MEDIOS

van Dijk, Teun
Barcelona, Paidós, 1997.

El discurso mediático es el más influyente en relación a los "asuntos étnicos", dice Teun van Dijk, porque es la manera como se informa sobre estas temáticas la mayoría de la población. Aunque se ha demostrado que los lectores no asumen linealmente los mensajes de los medios, "es razonable suponer que la prensa influye poderosamente sobre las opiniones prevalentes acerca de los temas étnicos". Con estos dos argumentos van Dijk comienza su estudio de las modalidades en que los periodistas y los periódicos construyen las imágenes sobre las minorías culturales y nacionales en los países occidentales. Su respuesta es relativamente sencilla, pero provocadora: lo hacen desde un perspectiva blanca, masculina, de clases medias.

El analista holandés afirma que el discurso informativo establece las condiciones principales para la reproducción y la construcción del conocimiento en la mayoría de culturas y sociedades industrializadas. Este proceso no se da a través de la "transmisión" de creencias dominantes, sino de la construcción de una estructura interpretativa. La producción y el consumo de noticias es posible por la existencia de "guiones" culturales conocidos por los actores involucrados en el proceso comunicativo. En la prensa diaria esos guiones se encuentran debajo de la construcción cotidiana de imprevisibilidad. La noticia —como algo "nuevo"— es comunicable sólo porque se encuentra anclada en un conocimiento social relativamente estructurado a través de clasificaciones y categorías. Esas taxonomías son al menos parcialmente compartidas entre los periodistas de un medio determinado y el público, y esa es una condición *sine qua non* de la comunicación. "Nuestro compartido conocimiento social acerca de dichos guiones —dice van Dijk— proporciona los numerosos 'enlaces omitidos' entre conceptos y proposiciones de texto, lo cual es, por así decirlo, un iceberg semántico del que solamente se manifiesta la punta, mientras el resto de la información se supone conocida de los lectores".

En el enfoque pragmático de van Dijk los modelos y cogniciones sociales que constituyen los guiones culturales de fabricación de las noticias son las conexión entre texto y contexto. Por eso, el estudio de las "cogniciones sociales también nos permiten relacionar las microestructuras de la acción discursiva y de la comunicación con las macroestructuras sociales de grupo (periodistas, manifestantes, refugiados, minorías) e instituciones (periódicos, gobiernos, juzgados)". Las relaciones sociales en tanto relaciones de poder se ponen en escena de manera sistemática en el discurso informativo. Por lo tanto, el análisis de la producción de noticias permite una reconstrucción de esas relaciones de poder.

El itinerario, entonces, parte del análisis de las noticias para apuntar a la construcción del conocimiento compartido, de los modelos mentales dominantes sobre "nosotros" y "los otros". A través de un análisis sistemático de las noticias sobre migrantes, grupos étnicos y construcción de diferencias "raciales", se muestran las estructuras subyacentes a las expresiones periodísticas. Los *pre-supuestos* de los periodistas se sustentan en los modos en que ellos mismos se representan "los modelos, guiones y actitudes del lector". De esa manera, es posible dar cuenta del "filtro cognitivo" por el que atraviesa todo hecho social antes de convertirse en noticia. A través de ese "filtro" se producen cotidianamente significaciones que proponen un modo de lectura de la realidad social y de las relaciones interculturales.

El libro plantea de un modo original la

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

interrelación entre diversas teorías sociales y propone de manera sistemática un esquema analítico e interpretativo. De hecho, el trabajo presenta tantas definiciones y "recetas" como análisis empírico. Y allí está su virtud y su defecto. Util para enfrentarse a un esquema analítico "en acción" y recordar las principales dimensiones del análisis textual de noticias: presentación, titulación, temas, estilo, retórica, editoriales, procesos de jerarquización de la noticia, actores, acciones, posicionamientos, entre otros. Sin embargo, también plantea el problema del nivel de generalización sobre las relaciones entre "minorías étnicas y medios informativos" o "poder, ideología y medios de comunicación" cuando los referentes empíricos y los casos comparativos se limitan básicamente a los países europeos. Extrañamente, van Dijk construye el sujeto de sus oraciones como "los medios", sin aclarar su localización, reproduciendo la llamativa coincidencia que ya es costumbre entre Europa y el mundo.

Por último, cabe señalar que a través del libro van Dijk realiza una serie de reconocimientos subordinados a su argumentación sobre el papel activo de las audiencias y sobre la eventual existencia de "periodistas críticos". Si bien demuestra que el rol de muchos periódicos "progresistas" termina por implicación construyendo unos "otros" muy similares a los de los periódicos conservadores, esto lo lleva a la construcción de una imagen de los medios básicamente homogénea, perdiendo de vista probablemente un sinnúmero de disputas y conflictos que se plantean en la fabricación de la noticia, acerca de distintas definiciones de *nos-otros*, existentes al menos en estas tierras.

Alejandro Grimson

ESTILO DE EPOCA Y COMUNICACION MEDIATICA

Steinberg, Oscar; Traversa, Oscar

Estilo de época y comunicación mediática es un libro conformado por nueve trabajos: "Estilo de época y comunicación mediática", "Para una pequeña historia del lenguaje gráfico", "Por donde el ojo llega al diario: el estilo de primera página", "La historieta en la escuela: el descubrimiento del estilo", "Lo dicho y lo visible del 'estilo de época': ascenso y caída del actante generacional", "De lo privado a lo público: acerca de un tránsito de la figuración del cuerpo en los medios", "En la línea de los discursos interrumpidos", "Dispositivo gráfico: enunciación y poetización" y "Periodización y deshistorización en las historias de los 'géneros de la imagen'".

La naturaleza, la funcionalidad y, sobre todo, el esfuerzo intelectual que ha demandado cada uno de estos trabajos parecieran ser muy diferentes: algunos, como "Estilo de época y comunicación mediática" y "Lo dicho y lo visible del 'estilo de época': ascenso y caída del actante generacional", forman parte de una investigación ("Categorías y dispositivos constructivos de las historias de la imagen en la Argentina", UBACYT); otros, como "Para una pequeña historia del lenguaje gráfico argentino" y "Dispositivo gráfico: enunciación y poetización", corresponden a presentaciones efectuadas en distintas Jornadas o Congresos.

Por último: otros textos, como "En la línea de los discursos interrumpidos" y "Por donde el ojo llega al diario: el estilo de primera página", fueron producidos originariamente para revistas especializadas ("Medios y Comunicación 21", por ejemplo).

De lo que pudiera ponderarse como una simple descripción estructural de la obra de Oscar Steinberg y Oscar Traversa, surge una primera consideración: si bien hay tópicos comunes en muchos de los trabajos, no es menos cierto que el grado de rigor metodológico y de profundización (y aun en la construcción discursiva) es, en ciertos casos, bastante desemejante.

Por ejemplo: frente a "Dispositivo gráfico: enunciación y poetización" (presentado, en 1996, en las VI Jornadas de Reflexión sobre el Arte), cuyo aporte al conocimiento en su área de acción es escasamente significativo —en lo que concierne a nociones como arte, comunicación, enunciación y poeticidad—, se ubica "Para una pequeña historia del lenguaje gráfico argentino", que revela, en cambio, una investigación exhaustiva —casi obsesionada— que impulsa al lector a una reflexión seria y al investigador, tal vez, a indagar (tal como lo sugiere Oscar Traversa) en la posibilidad de que exista "una mirada argentina", entendida como el presumible producto de "gustos", "tendencias", "recuerdos" y "olvidos" que recorren, vertical y horizontalmente, la experiencia colectiva de una sociedad.

Aunque pueda resultar extraño, el prólogo de *Estilo de época y comunicación mediática* es el texto que, con mayor claridad, explicita la posición de Oscar Steinberg y de Oscar Traversa: el fin de los grandes relatos (pseudo)explicativos del mundo, no ha provocado el debilitamiento genérico de la forma narrativa. Al contrario: ha derivado "en una pujante multiplicación y superposición de pequeñas (y aparentemente disociadas) entidades narrativas, en el conjunto de los actuales emplazamientos textuales".

En definitiva: Steinberg y Traversa disparan con agudeza tanto contra las formulaciones de los intelectuales "integrados" como contra las formulaciones de los intelectuales que auguran el inexorable Apocalipsis, puesto que, según advierten, están desvelados por una idéntica problemática: cómo actuar para "evitar" la inestabilidad que "in-quieta"?

Es precisamente éste (el lugar de la inestabilidad, el de la tensión constante y siempre irresuelta), el que Oscar Steinberg y Oscar Traversa han decidido ocupar.

Queda, sin embargo, una deuda importante: estos provocativos conceptos que se enuncian en el prólogo, no encuentran —en términos generales— un adecuado reflejo en los trabajos concretos que componen *Estilo de época y comunicación mediática.*

Leonardo Varela

CUERPOS DE PAPEL. FIGURACIONES DEL CUERPO EN LA PRENSA 1918-1940

Traversa, Oscar

Barcelona, Gedisa, 1997

Si se tratara de una novela ("Lo que se leerá en adelante tendrá, en muchos tramos, un carácter narrativo...", p. 28), uno estaría tentado de definirla como un ejercicio de estilo, como una suerte de relato hiperrealista. Las minuciosas descripciones que acechan el objeto capturado (publicidades de revistas argentinas, en el período 1918-1940, relacionadas con el cuerpo) no parecen tener límites en pos de una buscada exhaustividad. ("La capacidad oclusiva de esta última —se refiere a la boca—, que se logra mediante la acción de los labios, genera por su intermedio un espacio interior separado y estanco que impide la posibilidad perceptiva de quienes nos rodean...", pág. 85.) Tratándose, como se trata, de una investigación, podríamos entenderla como

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

un ejercicio metodológico, un despliegue de operaciones rigurosas que circunscriben y explican un determinado corpus. En otras palabras, un buen ejemplo del difundido análisis estructural.

Presentado su objeto y justificada su pertinencia (en esa "banal cháchara del mundo" pueden leerse los rastros de su producción, reconstruir la cadena que el objeto oculta), Oscar Traversa desarrolla a lo largo de ocho capítulos el análisis de publicidades gráficas que, en el lapso de entreguerras, fueron constituyendo un tipo de figuración del cuerpo mediático que, todavía, subsiste en nuestros tiempos.

En la promoción de pastas dentífricas, jabones, cremas, polvos faciales, medicamentos o indumentaria, el autor constata un tránsito —el que va de 1918 hasta 1940, marcado por diferencias sistemáticas, a partir de las cuales se pueden establecer oposiciones binarias—. Si en la primera década del siglo había lugar para representar cuerpos mutilados, carecientes, grotescos, enfermos; a principios del cuarenta, esas figuraciones se desplazan a la de cuerpos gozosos, pródigos, sanos. Un pasaje que, además —y sobre todo, en tanto la mediatización compone esa metamorfosis—, va de la ilustración expresionista a la americana, del grabado a la fotografía y el imaginario cinematográfico o, desde otro parámetro, del discurso crudo de la ciencia que certifica un producto al discurso de divulgación científica.

En síntesis, lo que revela la lectura atenta de Traversa es que en la construcción del cuerpo mediático puede advertirse una progresiva tendencia "hacia la prodigalidad, la negación del dolor, el apropiarse de una riqueza y belleza exterior". Un cuerpo "engañoso por indolente", un cuerpo borrado o semiotizado, que no sólo sobrevive en la publicidad de este fin de siglo sino que desfila por —y en ese movimiento integra— todos los discursos mediáticos.

Pero —por fuera— esa lectura revela también sus propios límites. Porque hay otro tránsito: el que va del primer capítulo en el que se cita a Jorge Luis Borges y a Eliseo Verón para señalar que así como en una moneda o en un frasco de yogur se puede ver el universo o la sociedad entera, del mismo modo en las publicidades es posible observar la constitución de un imaginario social; al capítulo final en el cual se plantean "situaciones" para explicar o, más bien, reunir las observaciones derivadas del proceso de descripción desplegado en las páginas anteriores. En ese recorrido se nota la ausencia de un más allá de lo que los textos proponen (o mejor, de lo que el análisis desoculta), la falta de una explicación en un sentido más fuerte. En ese sentido, la lectura decepciona, en tanto que la proliferación descriptiva culmina con una serie de conclusiones que no la recuperan (o no la interpretan) en ninguna instancia. O lo hacen sólo parcialmente: cuando el autor apunta en las últimas páginas que el proceso en el que se inscriben esos discursos es el de una incipiente transnacionalización de la economía capitalista, con su arsenal de marcas, de cuerpos marcados o con nombre, de nuevos dispositivos —la fotografía, el cine— que "se universalizan como un modo de dar a ver las cosas del mundo", de figuraciones (o prefiguraciones) de cuerpos engañosos.

Lo que desde aquí se lee como límite o decepción no se vincula al trabajo en sí sino, en todo caso, al marco epistemológico en el que se inserta esta investigación. Lo que va de la descripción de un objeto a la interpretación de la misma sólo puede traducirse —en la semiología de signo estructural— como salto. El autor mismo nos previene de estos malabares.

Verón, en un célebre artículo ("Ideología y comunicación de masas: la semantización de la violencia política") concluía —luego de sistematizar las diferencias entre dos medios de prensa en torno al tratamiento de un asesinato— que para alcanzar el momento interpretativo se precisaba de una teoría sistemática de la ideología que aún estaba en vistas de constituirse. El trabajo era de 1969. Más de dos décadas después, la semiología tropieza con el mismo obstáculo, con el mismo riesgo. Porque evitar el salto interpretativo ¿no supone orientar los resultados de una investigación hacia un —en términos kafkianos— "Informe para la academia"?

Santiago Gándara Castro

magazín literario

mapa mensual de cultura

Alsina 1131, (1088) Buenos Aires Argentina
TE/Fax: (541) 381-8626/9833.

La solución ideal para no perderse ninguno de los números de **magazín literario** y armar mes a mes, una verdadera enciclopedia de cultura contemporánea.
Una herramienta indispensable para acceder a los grandes autores, los hechos más importantes y las grandes corrientes de pensamiento. Y toda la actualidad cultural.

Deseo suscribirme por un período de:

Mercosur y países limítrofes	❒	6 meses . . $ 46
	❒	12 meses . $ 90
Resto de América	❒	6 meses . . $ 57
	❒	12 meses . $ 110
Resto del mundo	❒	6 meses . . $ 66
	❒	12 meses . $ 130

Pago con
❒ Giro o cheque a la orden de magazín S.R.L.
❒ Tarjeta de crédito
❒ Visa ❒ American Express ❒ Mastercard

Número: .....

Fecha de vencimiento: .....

Número de documento: .....

Firma: .....

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

"*Le Monde* duplicado". 1990.
Pastel sobre papel, hoja de periódico plegada.
35 x 50 cm.

Semanario *CGT*. Rodolfo Walsh: periodismo y clase obrera

MARIANO MESTMAN

A fines de marzo de 1968, el Congreso Normalizador de la CGT "Amado Olmos" consagró como secretario general de la luego denominada CGT de los Argentinos (CGTA) al dirigente gráfico Raimundo Ongaro, representante de los sectores combativos del sindicalismo peronista. Al mismo tiempo, allí cristalizó una nueva división en el movimiento obrero producto del alejamiento de los gremios adheridos al vandorismo, que conformaron la CGT Azopardo, y a la corriente participacionista, más cercana al régimen militar de Juan Carlos Onganía, instaurado en 1966.

Un mes después del Congreso Normalizador aparecería el Semanario *CGT*, órgano oficial de la CGTA. [1] Sus responsables por el Consejo Directivo fueron Raimundo Ongaro y Ricardo de Luca, secretario de Prensa, y la dirección quedó en manos de Rodolfo Walsh, quien convocó a Rogelio García Lupo, Horacio Verbitsky y un equipo de periodistas. [2] El periódico acompañó la experiencia político-sindical en los años sucesivos difundiendo los ejes de su Programa, muchos de los cuales poco después se generalizarían en consignas obreras y populares en el período de "lucha de calles" abierto por el Cordobazo, de mayo de 1969. Un período de confrontación que venía gestándose desde años antes con la constitución de un tejido social y lazos de solidaridad que le dieron sustento, y que la CGTA también contribuyó a desarrollar.

El carácter pluralista y frentista del proyecto de la CGTA, su oposición activa al régimen militar, se expresó rápidamente con la convocatoria a actos y movilizaciones en todo el país el 1o. Mayo de 1968. En la medida en que el interior

---

[1] Recientemente fue publicada una selección de notas. Se trata de cuatro volúmenes editados en setiembre de 1997 por *Página/12* y la Universidad Nacional de Quilmes. Cfr. las presentaciones de Lilia Ferreyra ("Walsh y la prensa popular") y de Horacio Verbitsky ("Nacer en Madrid").

[2] Se editó semanalmente durante 1968, quincenalmente entre enero y junio de 1969, mensualmente hasta febrero de 1970. La mayor parte de sus números tuvieron entre 4 y 8 páginas (42 x 58 cm) y eran armados en el taller de los Gráficos con un esquema de página a 6 columnas. Desde marzo de 1970 seguiría publicándose esporádicamente un periódico con diseño y formato similar al de los números de la clandestinidad, aunque ya no bajo la dirección de Walsh. El número 56 es de marzo de 1970, y el 69, de abril de 1973. Se habría editado uno más.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

comenzaba a constituirse en uno de los sostenes principales de la nueva central obrera, Ongaro viajó para participar de los actos en Córdoba, donde Agustín Tosco y el gremio de Luz y Fuerza regional trabajaban activamente el apoyo a la nueva CGT. Allí expuso el "Mensaje del 1o. de Mayo", elaborado junto a Walsh, constituido en Programa de la CGTA.

Este "Programa del 1o. de Mayo" tiene todas las características del manifiesto político, [3] y funcionó como una suerte de matriz a partir de la cual se elaboró el periódico. [4] Es decir, la denuncia de la situación del país en todos sus planos, la caracterización del régimen militar por su carácter ilegal e ilegítimo ("gobierno elegido por nadie") y por su política de entrega del patrimonio nacional ("gobierno de los monopolios"), la propuesta de enfrentamiento a dicho gobierno ("a la luz o en la clandestinidad, dentro de la ley o en las catacumbas"), el posicionamiento antiimperialista y anticapitalista, la denuncia del sindicalismo vandorista y el participacionista como aliados del gobierno y traidores a los trabajadores, el llamado a la rebelión de las bases contra esa burocracia y la convocatoria a "una gran empresa común" a sectores extrasindicales como los empresarios nacionales, los pequeños comerciantes e industriales, universitarios, intelectuales, artistas, militares patriotas, estudiantes y religiosos de todas las creencias; fueron ejes o postulados básicos del Programa y aparecieron en forma reiterada en los diversos números del semanario.

EL MITO DE LA LIBERTAD DE PRENSA

En tanto vocero oficial de la nueva central obrera opuesta al régimen militar, el semanario se ubicaba como instrumento de contrainformación. Por un lado, denunciaba la persecución patronal o gubernamental, manifestada en la represión a los activistas que lo difundían y en las trabas para su distribución por el circuito de quioscos de diarios y revistas. [5] Por otro, cuestionaba la escasa o nula repercusión en los medios masivos de las actividades y posicionamientos de la central obrera, o la censura y tergiversación de diversos acontecimientos. [6]

[3] Cfr. Mangone, C. y Warley, J.: *El manifiesto. Un género entre el arte y la política.* Bs. As., editorial Biblos, 1994.

[4] La idea del programa como "matriz textual de la totalidad del periódico" nos fue sugerida en una entrevista por la profesora Bárbara Crespo en 1990, cuando junto a Cora Gamarnik, Silvina Martínez y Fernando Waisman hicimos un primer acercamiento monográfico al semanario. (También: B. Crespo, "Semanario *CGT*", mimeo, 8 págs).

[5] Cfr. respectivamente, núm. 20, 12-9-68 ("Les duele") y núm. 12, 18-7-68 ("Heroico operativo policial"); y en particular núms. 44, 8-5-69, y 45, 22-5-69 ("Por qué no estamos en la calle").

[6] "Tres focos de televisión, que en seguida se apagaron, y dos cronistas aislados cubrieron en la noche del 16 de agosto la más importante asamblea obrera que se haya realizado en el país después del Congreso Normalizador de marzo. Al día siguiente no había diarios y lo que pudiera pasar en la reunión del Comité Central Confederal de la CGT se daba ya por viejo en el mercado de las noticias"

Una nota representativa de la posición general sobre estos temas apareció a fines de 1968. Tal vez escrita por el propio Walsh, funcionaba como balance del primer año. Allí, se ubicaba a los medios masivos formando parte "inseparable" de la estructura capitalista, en tanto "aparato" que "en su integridad pertenece al enemigo", "manipula la información" y "masifica la cultura"; se denunciaba al respecto tanto la censura oficial, como la impermeabilidad de los medios a la voz de los trabajadores:

> "Pueden revisarse las colecciones de los diarios sin encontrar un solo caso en que un interés obrero legítimo haya sido defendido por una empresa periodística." (Núm. 33 12-12-68: "Un millón de ejemplares. 33 semanas junto al pueblo".)

Estas definiciones, además de reflejar el funcionamiento de los medios masivos, forman parte de un discurso de época cada vez más generalizado, atravesado en América Latina por la teoría de la dependencia y la denuncia de la concentración mediática. Al mismo tiempo, es evidente en estos postulados la presencia de la experiencia de Walsh y García Lupo en el origen de la agencia noticiosa cubana Prensa Latina, convocados por su director, el periodista argentino Jorge Ricardo Masetti, a comienzos de la década. En este sentido, así como en las páginas del periódico se reiteran los cuestionamientos a la Sociedad Interamericana de Prensa (SIP) [7] o, más en general, al "mito de la libertad de prensa", [8] en pleno desarrollo del proyecto de CGT, hacia marzo de 1969, Walsh reflexionaba sobre el boicot de la organización interamericana de los propietarios de periódicos a Prensa Latina, así como sobre el "marco idílico de la libertad de prensa", a partir de los avatares atravesados por la agencia cubana en sus orígenes. [9]

Esa doble mirada del periódico, que cuestiona por igual al régimen militar y a los propietarios de medios, trasciende las definiciones generales y es desarrollada a partir de hechos específicos. Un ejemplo significativo es la nota titulada "Los generales de radio", en la que a propósito del otorgamiento oficial de nuevas concesiones para la explotación de frecuencias radiales, que había sido cuestionado por un sector empresarial, el semanario asume una posición de clase:

> "La nueva distribución de las concesiones para operar radioemisoras en todo el país ha servido para desencadenar una crisis militar, pero tanto la

(núm. 17, 22-8-68). También, cfr. núm. 5, 30-5-68 ("Ongaro"); núm. 6, 6-6-68 ("Habla Ongaro"); núm. 10, 4-7-68 ("La verdad sobre los actos en todo el país"); núm. 24, 10-10-68 ("Algo sobre guerrilleros"); núm. 26, 24-10-68 ("SIP..." y "Crónica de la tortura y de la victoria"); núm. 27, 31-10-68 ("El caso..."); núm. 50, 23-8-69 ("Las cosas claras").

[7] Cfr. núm. 26, 24-10-68 ("SIP: amos de la prensa con anticonceptivos").

[8] Cfr. núm. 10, 4-7-68; núm. 44, 8-5-69; núm. 45, 22-5-69.

[9] Prólogo a *Los que luchan y los que lloran* de Jorge R. Masetti. Bs. As., Ed. Jorge Alvarez, 1969.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

crisis misma, como el escándalo desatado en torno del tema, parece que no servirán para que la opinión pública sepa realmente de qué se trata. Los antiguos concesionarios han elegido como campo de batalla para defenderse dos hechos ligados entre sí: que abundan los generales y los almirantes entre los nuevos concesionarios, y que éstos, sumados a los parientes y amigos de los gobernantes, constituyen una red de intereses vinculados al gobierno militar. Haber elegido este costado del asunto ha sido, aparentemente, un error, pues los oficialistas han devuelto con efecto de boomerang las acusaciones, nombrando los generales y los parientes y amigos que, hace diez años, sirvieron de escalera a los concesionarios que ahora cesarán. Sin embargo, la verdad profunda es otra. Los concesionarios de hace diez años, y los de ahora, se aprovechan del mismo sistema de explotación de la radiodifusión con propósitos particulares." (Núm. 18, 29-8-68)

UN MEDIO DE ESCLARECIMIENTO, UN FACTOR DE ORGANIZACION

Frente al panorama general referido, *CGT* rescataba la importancia de haber abierto una brecha en el sistema de medios, destacando su carácter político y señalando un doble papel del periódico obrero:

"Es un medio de información y esclarecimiento, pero es también y sobre todo un factor de organización." (Núm. 33, *op. cit.*)

Esta definición, remite a la presencia de la concepción leninista sobre la prensa en el proyecto del semanario, [10] que se expresa, como veremos, en su carácter polémico, en la difusión de la línea y en la publicidad de los debates de las reuniones, en la importancia adjudicada a su distribución y en el lugar asignado a las corresponsalías.

La caracterización de *CGT* como periódico "político" lo distancia de las revistas o publicaciones sindicales limitadas a los problemas gremiales específicos o a difundir sus servicios a los afiliados.

Respecto de su "doble papel", en la tarea de (contra)información y esclarecimiento es donde se percibe cómo el Programa funciona como matriz orientadora de las principales temáticas y posicionamientos, sea en el abordaje de los conflictos gremiales a partir de los ejes allí establecidos, sea en el trabajo sobre cada uno de ellos. En su tratamiento, encontramos la utilización permanente de

[10] "El periódico no es sólo un propagandista y un agitador colectivo, sino también un organizador colectivo", sostiene Lenin en *¿Qué hacer?*. Según más de un testimonio, en esos días Walsh revisaba los escritos de Lenin sobre la prensa, a los que se refería con frecuencia (Verbitsky: "Nacer en Madrid", *op. cit.*; y Eduardo Jozami, entrevista, 1992).

diversas técnicas de refutación argumental, caracterizándose su discurso por la preeminencia de los componentes didáctico y programático. En particular se disputa el sentido de diversos procesos o el significado de términos, se discuten las informaciones oficiales, se trabaja en la desmitificación.

Dos ejemplos de trabajo sobre ejes del Programa se destacan en la tarea de esclarecimiento. Por un lado, las notas de García Lupo sobre monopolios y entrega del patrimonio nacional, verdaderas "radiografías" de la concentración económica que historizan diversos procesos, al tiempo que denuncian con rigurosidad los negociados de funcionarios del régimen militar vinculados a las empresas ("gobierno de los monopolios") y los confronta con los "militares patriotas". Por otro lado, las notas de Walsh [11] sobre el asesinato en 1966 del dirigente metalúrgico Rosendo García y de los militantes obreros Juan Zalazar y Domingo Blajaquis. Ese "relato peronista verdadero", [12] tan acorde con el de la CGT "en la que se reconocían los peronistas disidentes", como con una historia reciente donde se había forjado la distancia entre dos posiciones representadas por Augusto T. Vandor y Amado Olmos. [13]

Por su parte, un ejemplo paradigmático de la puesta en juego de los ejes del Programa en el abordaje de sucesos particulares, lo encontramos a propósito del conflicto petrolero en la zona de Ensenada-La Plata, de octubre-noviembre de 1968, tal vez el más importante del año. Allí se denuncia la represión oficial y el tratamiento del conflicto por los medios; se articula la información sobre la lucha gremial particular con el análisis de la política de entrega del patrimonio nacional; se contrapone la historia de las políticas petroleras antinacionales con el rescate de figuras como la del general Mosconi; se confronta la traición del dirigente del SUPE, Cavalli, con el coraje de los obreros y dirigentes que encabezan la lucha, así como la desatención de la CGT Azopardo, frente a la solidaridad de los petroleros de otras zonas del país y de sectores extrasindicales.

Si bien en la cobertura de este y otros conflictos el periódico pone en juego diversos recursos expositivos (como los del denominado "nuevo periodismo") con el objetivo de atrapar la lectura, la densidad informativa que implica este tipo de abordaje, la reiteración del Programa frente a cada hecho, la insistencia en historizarlo y analizarlo en profundidad, en encontrar "las enseñanzas de la huel-

[11] En ambos casos se trata de unas de las pocas notas firmadas del semanario. Respecto de García Lupo, cfr. núm. 15 (8-8-68: "Los generales monopolistas"), núm. 21 (19-9-68: "Lo que pensaba el general Savio de nuestro acero"), núm. 24 (10-10-68: "Lo que pensaba el general Mosconi de nuestro petróleo"), núm. 27 (31-10-68: "Radiografía de la familia Lanusse"). Varias otras notas sobre estos temas, sin firma, corresponden a este periodista, por ejemplo, las compiladas en: *Contra la ocupación extranjera*, Bs.As., Sudestada, noviembre de 1968.

[12] Cfr. Altamirano, Carlos: "El peronismo verdadero". En *Punto de vista*, núm. 43, agosto de 1992.

[13] Cfr. James, Daniel: *Resistencia e integración. El peronismo y la clase trabajadora argentina, 1946-1976*. Bs.As., Sudamericana, 1990.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

ga", y la consecuente exigencia o demanda hacia el lector obrero o militante, requería ser enfatizada en su coherencia con los objetivos del proyecto político-sindical. Esto último aparece con claridad a propósito de la publicación de un informe, elaborado por la Comisión de Asuntos o Estudios Económicos, que analiza la historia de las políticas petroleras. Allí se afirma:

> "Es poco lo que hemos suprimido o abreviado para esta versión periodística. Aún así, sabemos que la lectura de cifras y datos históricos resulta a veces fatigosa. Pero el semanario *CGT* no es ni será nunca una revista de placer o distracción sino un arma de lucha y de enseñanza. Si los trabajadores no nos acostumbramos a entender los procesos económicos, nunca sabremos realmente por qué 'racionalizan' una empresa antes de entregarla al capital extranjero. Y si no entendemos esto, nunca podremos luchar con eficacia. La lectura y la divulgación de estos hechos no es una distracción sino que forma parte de la militancia obrera." (Núm. 24, 10/10/68: "Así se entregó el petróleo").

Esta explicación, contemplada ya en el Programa y que podía ser reafirmada desde la prensa de gremios hasta allí comprometidos con el proyecto, [14] como veremos no necesariamente resultaba convincente para el conjunto de agrupaciones sindicales que confluían en la CGTA.

EL PERIODICO Y LA ORGANIZACION SINDICAL

El carácter organizativo del periódico remite a la vinculación establecida con las regionales del interior, gremios y agrupaciones sindicales adheridas, pero también con núcleos estudiantiles, políticos y formaciones culturales. En este sentido, es en la experiencia desarrollada en torno a la distribución-difusión donde se destaca su función de organizador colectivo. Al mismo tiempo, esa experiencia —aún con sus limitaciones prácticas— permite observar la dimensión comunicacional del proyecto, [15] que trasciende el carácter instrumental del periódico.

[14] Dice *El Telefónico*: "Los trabajadores debemos felicitarnos de contar con un órgano periodístico —el Semanario *CGT*— que logró explicar los 'temas prohibidos', de la manera más sencilla. Eso, unido a una investigación rigurosa y responsable, ha hecho posible la publicación de una serie de notas, en la que con datos, cifras, nombres, fechas, se pone en descubierto la clave del manejo de la economía nacional ..." (Citado en Núm. 28, 7-11-68: "Semanario *CGT*: verdades para todos").

[15] "'La propia difusión del periódico empezará por crear automáticamente un lazo efectivo' (Lenin). Las relaciones entre una y otra localidad van adquiriendo regularidad, asegurando así no solamente la difusión del periódico, sino también —y esto es mucho más importante todavía— el intercambio de experiencias, de documentación, de fuerzas y recursos" (Worontzoff, Madeleine: *La concepción de la prensa en Lenin*. Barcelona, Ed. Fontamara, 1979; pág. 35). Es importante distinguir el lugar central del periódico en la organización del Partido en Lenin, en el momento del *¿Qué hacer?* del lugar preponderante en lo organizativo de la propia estructura de la CGTA, en particular en el período previo a la etapa clandestina.

Si bien se dirigía en general a una militancia gremial y política en crecimiento, en el ámbito sindical en particular la distribución se orientaba, además de Capital y Gran Buenos Aires, hacia las ciudades del país donde se contaba con la adhesión de regionales de la CGT o de importantes gremios, como La Plata, Rosario, Córdoba o Tucumán, así como hacia las zonas en conflicto.

La confianza de los primeros meses en la fuerza propia —a partir de un balance que indicaba un 90% de la distribución a través de las organizaciones obreras, estudiantiles y movimientos políticos adheridos—, llevaba a comienzos de junio a plantearse objetivos de incrementar su tirada (de 30.000 a 50.000 ejemplares, según afirmaba). Al explicitar esa búsqueda (núm. 6, 6-6-68), se ponía en escena las dificultades existentes hasta allí (de expedición, movilidad, distribución), y se proponía a los lectores la colaboración en su resolución; un tipo de convocatoria que reaparecería en términos más dramáticos en los últimos números de 1970, en plena etapa clandestina.

En esa coyuntura se explicitarían las razones políticas de los problemas de distribución. Pero ya en agosto del 68, en una reunión del Comité Central Confederal, aún caracterizando como positiva la tarea realizada en la Secretaría de Prensa, De Luca insistía en los inconvenientes que no habían permitido alcanzar el objetivo de 50.000 ejemplares para julio. Al referirse a las fallas, cuestionaba a las "organizaciones que no lo distribuyen y regionales que apilan el periódico y no lo pagan" por no cumplir, en consecuencia, con los lineamientos de la CGT y del Congreso Normalizador. (Núm. 17, 22-8-68)

Este tipo de cuestionamiento remite a una serie de tensiones al interior de la CGTA que pueden considerarse entre las causas del desinterés o directamente el boicot a la distribución por parte de algunas agrupaciones o gremios: principalmente, discrepancias respecto de su política; en menor medida, algún tipo de observación sobre el periódico mismo.

Esto último se expresó pocos días antes del Confederal, en una reunión en la que se habían desarrollado algunos diálogos "por momentos ásperos". De Luca había llamado la atención sobre la falta de cumplimiento con las tareas de distribución. Aunque existía una adhesión general de los delegados al semanario, el representante de la agrupación del Hielo hizo el cuestionamiento más duro. Consideró que estaba mal hecho, ya que las opiniones e inquietudes de las bases no se reflejaban en él, y finalizó afirmando: "La Agrupación del Hielo lo va a vender cuando sea el diario de la clase obrera argentina, y no el diario de un grupo de intelectuales que no conoce un corno de lo que pasa en las bases del movimiento obrero." (Núm. 15, 8-8-68: "Semanario: pro y contra").

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

UN CORRESPONSAL EN CADA FABRICA

La reproducción en el semanario del cuestionamiento citado da cuenta de la problematización de su propia experiencia por el grupo de periodistas a cargo de la edición, así como de su preocupación por lograr convertir el periódico en medio de expresión de la propuesta y las necesidades de la clase trabajadora. [16]

En este sentido, en el resumen de la reunión preparatoria del Confederal se insistía en que el periódico reflejaría mejor la actividad de las bases en la medida en que los mismos trabajadores cumplieran con la consigna "Un corresponsal en cada fábrica", lanzada en números anteriores. Se trataba de una propuesta de incorporar noticias sobre los conflictos gremiales elaboradas por los propios militantes sindicales, y había sido explicitada un mes antes de las discusiones citadas (núm. 12, 18/7/68): partiendo de que los trabajadores podían y debían escribir en el semanario, se convocaba a hacerlo a los secretarios de gremios del país y a "cualquier trabajador que se sienta capaz de explicar sencilla y claramente lo que pasa en su fábrica, en su taller, en su obraje, en su ingenio...", ya que resultaba imposible para el periódico enviar corresponsales a cada punto del país, y "nadie mejor que el propio trabajador conoce lo que pasa en su propio lugar de trabajo". Entonces:

> "La solución es que los propios trabajadores se conviertan en corresponsales del semanario *CGT*. De ese modo verán mejor reflejados sus problemas, podrán defender mejor sus conquistas, se sentirán más unidos en torno a una causa común."

La propuesta general se asocia, una vez más, con las ideas de Lenin de establecer corresponsalías como medio de participación directa de los militantes de base, y nos reenvía al citado rol organizativo y a la búsqueda de una relación no unívoca entre el periódico y su destinatario. [17]

Por su parte, la idea de explicar "sencilla y claramente" lo que ocurría en los lugares de trabajo, se complementa con una observación importante: "Es posible que en algunos casos tengamos que efectuar algunas correcciones 'de estilo'". Esto habla del carácter profesional del proyecto del periódico, de la puesta en juego de la especificidad del trabajo periodístico en la confluencia con el movimiento obrero. Es decir, el lenguaje sencillo y claro del corresponsal obrero y las

[16] "Con la misma honestidad con que publicamos las objeciones, hoy vamos a copiar palabras elogiosas aparecidas en la revista *El Telefónico*. Unos y otras nos alegran porque muestran que el Semanario *CGT* es leído y discutido por sus destinatarios naturales. Unos están de acuerdo, otros no, pero todos lo tienen en cuenta. Pobres de nosotros cuando nadie tenga nada que criticar, ese día nos sentiríamos muertos, porque lo peor que podría pasar es que nadie discutiera nada. Preferimos la polémica antes que la paz del cementerio". (Núm. 28, 7-11-68)

[17] Sobre el lugar de las corresponsalías en Lenin, cfr. Worontzoff, *op. cit.*, págs. 53-56.

A la izquierda, Rodolfo Walsh; a la derecha Raimundo Ongaro (sentado) y Ricardo De Luca (de pie), en la CGT de los Argentinos, 1969

correcciones de estilo del periodista convergen en el objetivo de comunicabilidad del proyecto de la CGTA con las bases obreras y populares.

Aun cuando la propuesta de corresponsales obreros tuvo dificultades para su concreción, alcanzó un cierto desarrollo durante 1968. A comienzos de agosto se incorporaron las tres primeras colaboraciones desde centros de trabajo metalúrgicos, papeleros y textiles, señalando en su presentación el carácter político-sindical de la iniciativa: "... pensamos que organizar el periodismo obrero en las bases debe ser una tarea de militancia sindical, como lo es la defensa de nuestras conquistas..." (Núm. 14, 1-8-68: "Los obreros escriben en su periódico"). En los días de preparación del Confederal de agosto, con cierto optimismo —que los hechos posteriores mostrarían excesivo— en que la rebelión de las bases estaba desalojando al vandorismo de las fábricas, el periódico incluía entre las tareas a realizar por los metalúrgicos la designación de un corresponsal obrero en cada centro de trabajo, y sostenía que daría prioridad a la información proveniente de los mismos (Núm. 16, 15-8-68: "Vandor. Qué deben hacer los metalúrgicos"). A fines de agosto se incorporó una nota enviada por el corresponsal desde la flota petrolera (Núm. 26, 24-8-68: "Mendoza: paran los petroleros").

Así como la reacción del régimen militar frente a la CGTA y el semanario —incluso mucho antes de la ofensiva represiva abierta tras el Cordobazo—, se expresó en secuestros de ejemplares por funcionarios policiales en los quioscos, querellas por injurias y calumnias a sus responsables o directamente en la anulación de ediciones, [18] también alcanzó a los corresponsales obreros. [19]

[18] Sólo tomando el mes de julio del 68, encontramos estos tres tipos de represalias. Cfr. núm. 12 (18-7-68), núm. 13 (25-7-68), núm. 11 (11-7-68).

[19] Cfr. núm. 19 (5-9-68): "Coria lo hace echar, la policía lo tortura".

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

WALSH, 1968

La experiencia en el semanario *CGT*, y por extensión con la CGTA, ocupan un lugar no menor en la trayectoria de Rodolfo Walsh. A partir de allí —y hasta poco antes de su secuestro y asesinato—, desplaza sus proyectos literarios en pos de una dedicación plena a proyectos político revolucionarios, muchas veces, como en este caso, protagonizando experiencias periodísticas o comunicacionales. Este desplazamiento tiene una manifestación precisa durante 1968 en el abandono de la escritura de una novela que debía estar lista para fines de ese año [20] por haberse dedicado a la fundación y dirección del semanario, tarea por la que ninguno de los redactores cobraba un centavo. [21]

Este proceso está atravesado en Walsh por una serie dudas e incertidumbres, y su "resolución" es más práctica que producto de una elaboración conceptual sobre el problema del compromiso intelectual, cuestión que, de todos modos, se preocupa por tematizar en privado y públicamente. [22]

En cualquier caso, las inquietudes por el escaso tiempo para compatibilizar el proyecto político y el literario, o sobre el tipo de literatura a desarrollar, atraviesan sus escritos personales a lo largo de 1968 y en los años inmediatos posteriores, [23] ya que, "a pesar de todo", consideraba que debía escribir la novela, [24] claro que ahora incorporando, entre otras, la experiencia en el semanario, "no como tema,

[20] Walsh retoma el proyecto de la novela a comienzos de 1977. Su último cuento, "Juan se iba por el río", había sido proyectado como el primer capítulo de aquella (Cfr. V. Pesce: "Rodolfo Jorge Walsh, el problemático ejercicio del relato". En *Nuevo Texto Crítico*, núm. 12-13, julio 1993-junio 1994. En particular ps. 49 y sgtes. Allí se cita el testimonio de Lilia Ferreyra, su compañera desde 1967, aparecido en *Controversia*, núm. 4, México, 1980).

[21] Por el trabajo para la novela, y otros menores, el editor Jorge Alvarez le pagó "a razón de 150 dólares mensuales" desde octubre de 1967.

[22] A partir de entrevistas realizadas y de la publicación reciente de sus papeles personales (Rodolfo Walsh: *Ese hombre y otros papeles personales*. Bs.As., Seix Barral, 1996) podemos rastrear estos elementos en su reflexión cotidiana. Respecto de la tematización pública del problema del compromiso intelectual o de la relación arte-política, cfr. el reportaje de Ricardo Piglia, de marzo de 1970, publicado en *Un oscuro día de justicia*, Bs.As., Siglo XXI, 1973.

[23] Por ejemplo, el 28-1-69, escribe: "La crisis ideológica. En 1968 he actuado mucho más en función política que anteriormente, incluso que en Cuba. Quiero decir, con muchas menos dudas, y con una conciencia más clara. No por eso el qué hacer se ha presentado en forma menos acuciante. Al contrario. Mi reingreso en la órbita del marxismo ha puesto al día todas las llagas de la conciencia. La disyuntiva entre el trabajo agitativo del semanario, y el sinuoso, paciente, elaborado de la literatura se presentó con caracteres graves, que no he superado. Ahora mismo, vgr., fantaseo que la Novela es el último avatar de mi personalidad burguesa, al mismo tiempo que el propio género es la última forma del arte burgués, en transición a otra etapa en que lo documental recupera su primacía. Pero tampoco estoy seguro de esto, que puede ser una excusa para mi momentáneo fracaso" (*Ese hombre...*; págs. 99-102).

[24] A mediados de 1969, sostiene en una entrevista que de ninguna manera ha renunciado a la literatura (En: *Siete Días*, 110, Bs.As., 16-6-69). Sobre la tensión entre ambos proyectos, cfr. en general sus escritos desde 1968 en adelante (*Ese hombre...*, op. cit.).

sino como visión del mundo". [25] Hacia 1971-1972, manteniendo muchas de sus dudas e inquietudes, identifica con precisión el año 1968 como un momento significativo en el que la política ocupa un nuevo lugar en su vida. [26]

Nuestro interés por destacar ese momento se centra en su representatividad respecto de diversos sujetos y formaciones intelectuales. Como señalamos en otro lugar, [27] si bien el Cordobazo de mayo de 1969 puede considerarse una suerte de hito que reorienta o generaliza la mirada y la intervención de intelectuales y productores culturales hacia una articulación práctica con el movimiento obrero o la protesta social, en el año previo a dicho levantamiento popular periodistas, artistas plásticos, cineastas, poetas o profesionales de distintas disciplinas encontraron un espacio —más o menos sistemático según los casos y no sin tensiones— de confluencia en torno a la CGTA.

La amplitud, riqueza y diversidad de ese proceso, contempla desde la elaboración del diseño general de las páginas del periódico sobre la mesa de una suite del Hotel Alvear Palace, [28] hasta la colaboración permanente de Ricardo Carpani, ese símbolo del arte político vinculado a la lucha sindical a lo largo de la década del sesenta.

EL PROBLEMA DE LA "UNIDAD"

Las discusiones en torno del periódico y su distribución, citadas más arriba, aparecen en escena en el mismo momento en que se manifiestan los primeros golpes políticos hacia la CGTA.

Desde su surgimiento, a pesar de su limitado peso en los grandes sindicatos de Buenos Aires, contaba con el apoyo de importantes regionales del interior del país. La convocatoria a concentraciones por el 1o. de Mayo había tenido buena respuesta en diversas ciudades. Luego de la favorable acogida del discurso de Ongaro en Córdoba, ante 5.000 personas, el dirigente continuó visitando y llevando su mensaje a diversas provincias. A fines de mayo, Perón planteó la disolución de las 62 Organizaciones, lo que significó un golpe a Vandor y un primer gesto abierto de apoyo a la CGTA que se fortalecería cuando en junio se difundió la carta del líder exiliado a Ongaro, brindándole su adhesión al proyecto. El apo-

[25] Cfr. *Ese hombre...*; pág. 92.

[26] Cfr. *Ese hombre...*, págs. 178 y 205.

[27] Cfr. "Consideraciones sobre la confluencia de núcleos intelectuales con sectores del movimiento obrero", en: AAVV: *Cultura y política en los años '60*. Bs. As., Ed. Ciclo Básico, 1997.

[28] Testimonio de Oscar Smoje. Smoje y Jorge Sarudiansky, que trabajaban en una agencia cuyo estudio estaba en el hotel referido, elaboraron un diseño de página y criterios generales para la diagramación del periódico que se mantuvieron hasta el inicio de la etapa clandestina. A partir de ese primer diseño, era en general Horacio Verbitsky quien se encargaba del control del armado de cada número en el taller. Al respecto, cfr. Verbitsky, H.: "Nacer en Madrid", *op. cit.*

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

yo de Perón resultaba por demás importante para la disputa de una serie de gremios que si bien podían padecer contradicciones objetivas con la política del régimen militar, dudaban de su distanciamiento del ala vandorista y su acercamiento a una CGTA dirigida por los sectores duros o combativos del sindicalismo peronista y que se abría, tal vez excesivamente para algunos, a sectores de la izquierda marxista, cristiana y peronista, e incluso del Partido Radical, así como a estudiantes e intelectuales.

Si bien la convocatoria general a la unidad del Movimiento constituye una constante en la correspondencia de Perón con los dirigentes sindicales y políticos, podemos considerar que, tras la división de la CGT en el Congreso "Amado Olmos", los gestos emitidos desde Madrid desde comienzos de agosto convocando a la unidad obrera podían leerse como un intento de su reunificación bajo la hegemonía vandorista, ya que a pesar del significativo peso con que contaba la CGTA en esos primeros meses de existencia, los grandes sindicatos industriales de Buenos Aires parecían impermeables a su proyecto.

Esa convocatoria de Perón repercutió sobre algunos dirigentes sindicales, que —como observa Brennan [29] para el caso de gremios peronistas de Córdoba— "comenzaron a sospechar que su respaldo a Ongaro había sido prematuro". Esta influencia efectiva del líder del movimiento, combinada con otros factores como la presión ejercida por la dictadura o las conversaciones con el ala vandorista, cristalizaría en un duro golpe a la CGTA hacia fines de 1968, con el alejamiento de un grupo de gremios encabezado entre otros por el telefónico Julio Guillán, Secretario Gremial. [30]

En este sentido, los problemas de distribución del semanario pueden considerarse, también, como una de las formas en que se expresaban tensiones políticas al interior del sindicalismo peronista.

El lugar ocupado por Perón en el período del exilio, las disputas por su representación en la Argentina, son conocidos por lo menos en sus aspectos generales. En el caso específico del semanario *CGT*, el viejo líder había participado de lo que tal vez en otras circunstancias se hubiese constituido en una suerte de mito de origen del proyecto periodístico. En efecto, en el verano de 1968 Ongaro lo había visitado para obtener su conformidad con los preparativos hacia el Congreso Normalizador de abril que culminaría con su consagración como Secretario General. En esa oportunidad, el dirigente de los gráficos conoció —a través de su anfitrión— a Walsh, que de regreso de La Habana —donde había viajado como jurado de Casa de las Américas y participado del Congreso Cultural en

[29] Brennan, James P.: *El Cordobazo. Las guerras obreras en Córdoba. 1955-1976.* Bs.As., Sudamericana, 1996.

[30] La CGTA separó a Guillán de su Consejo Directivo el 4 de marzo de 1969, por "violar y desconocer las resoluciones del Congreso Normalizador 'Amado Olmos', y del documento del 1o. de Mayo de 1968" y por haber visitado regionales planteando "la disolución de las mismas para producir la unidad con el grupo vandorista". (Núm. 41, 27-3-69: "Guillán fue separado").

enero del 68—, recaló en Madrid. [31] Es decir, Perón funcionó, de hecho, como articulador de una relación entre Ongaro y Walsh que de allí en más, con su reencuentro en Buenos Aires, se mostraría productiva.

Tal vez en parte por el recuerdo de ese encuentro donde presenció la bendición del proyecto de Ongaro —y, por extensión, luego, del periódico—, por estar viviendo un proceso práctico de inclusión en el peronismo, [32] de identificación con la experiencia político-sindical, [33] Walsh se enfrentó a los primeros golpes significativos contra la CGTA, hacia agosto-setiembre del 68, a la vez con desazón y con bronca.

El martes 17 de setiembre describe el desaliento que percibió en una reunión de secretarios generales de gremios: "un desaliento que todos tratan de capear con fórmulas, como hermanos que se consolaran de cierta enfermedad de la madre, todavía no mortal". La reunión le produjo "congoja", sensación de "derrota": "No había nadie que galvanizara esa reunión, que con Ongaro habría sido otra cosa", afirma. Pero Ongaro, recuerda, estaba en España, "tratando de convencer a Perón."

Dos días más tarde, Walsh se refiere a conversaciones en la casa de John W. Cooke, donde se encuentra con otros compañeros a propósito de la muerte de éste:

> "Tristán, el viejo reorganizador de la juventud, diciéndome, 'Pero Ongaro tendrá que acatar la conducción'. [...]
> "La idea general que privaba en el discurso de Garzón es que el Viejo (Perón) moviliza al Lobo (Vandor) para obstruir la CGT colaboracionista (Coria, Taccone, etcétera), a cambio de permitirle conservar el gremio; que de ese modo la unidad se convierte en una exigencia, aun a costa de Ongaro; que por otro lado, mete a todos los políticos en una bolsa para poder manejarlos solo. Etcétera. La rabia intensa que todo este 'tacticaje' me provoca; el deseo de que Raimundo les patee el tablero una vez más". [34]

La rabia frente al "tacticaje", la esperanza en Raimundo, esa "repentina certeza de que lo duro del camino es lo que justifica la inflexibilidad total de los principios" (martes 17), parecen traducirse en la primera página del número 21 de *CGT*, aparecido el jueves 19. Bajo el título "Condiciones para la unidad", ilus-

[31] Cfr. Horacio Verbitsky: "Nacer en Madrid", *op. cit.*, y: *Rodolfo Walsh y la prensa clandestina*, Bs.As., Colección El periodista, 1985.

[32] Afirma en 1972: "Mi encuadramiento dentro de una organización peronista ha sido en la CGTA". (*Primera Plana*, 13-6-72).

[33] Escribe (17-9-68): "Me fui lleno de congoja, pensando —como otras veces— que estamos derrotados. Pero yo hace poco que ando con ellos, y es la primera vez que escribo espontáneamente la palabra 'estamos' [...]". (*Ese hombre...*, pág. 83).

[34] Las aclaraciones entre paréntesis son nuestras.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

trada con la foto de Ongaro, una nota a modo de editorial insiste en la discusión reabierta con las presiones hacia la reunificación. Allí, se vuelve sobre el sentido asignado por cada uno a la unidad, cuestión trabajada en otras notas, y se reafirman al respecto los "principios" del Programa del 1o. de Mayo: "La Unidad que tiene su origen en las Bases y su fuente de acción en el Programa; que sólo excluye a traidores y delincuentes; que se expresa en lucha abierta contra el sistema: esa es la única Unidad que acepta la CGT de los Argentinos".

En los meses sucesivos, la huelga petrolera y algunas luchas o planes de acción del interior mantuvieron la presencia de la CGTA en la escena política. Sin embargo, ya para fines de ese año, diversos sucesos configuraban una situación de debilitamiento: la derrota en el conflicto petrolero, y otros menores; el incremento de las presiones por la reunificación y el distanciamiento de algunos gremios; probablemente, también, la muerte de Cooke, en tanto referente combativo, y el fracaso del foco guerrillero de Taco Ralo en setiembre. Ese clima de fines del 68 se refleja en los escritos personales de Walsh, donde además de afirmar que se encuentra "cansado y derrotado", sostiene (19-12-68):

> "La rebelión de las bases quedó en los papeles. Las bases no tuvieron expresión real, no se integraron orgánicamente en la CGT. De ella no surgieron dirigentes, activistas, cuadros. De este modo, por cierto, los movimientos de protesta fracasaron. La CGT fue quedando cada vez más desnuda frente al enemigo, y el gobierno no tuvo necesidad de intervenirla. La maniobra de unidad promovida por Perón le asestó un golpe decisivo".

CGT

50 Pesos

Nº 40

Marzo 6 al 20

LA HEROICA RESISTENCIA DE FABRIL

Ilustración de Ricardo Carpani. Marzo de 1969

HACIA LA CLANDESTINIDAD

En el verano de 1969 cierta sensación de derrota recorría la sede de Paseo Colón, [35] incrementada por el desgaste de la larga huelga de los gráficos contra Fabril Financiera, una vez más contra la racionalización empresaria. Poco después, días antes del Cordobazo, reaparecían en el periódico los problemas de distribución, ahora en relación con el circuito de quioscos. Se publica en tapa una denuncia de las presiones del gobierno y la "maffia" de los distribuidores de diarios, que habían impedido la llegada del número 43 a los quioscos. Caracterizando la situación como "grave", *CGT* sentenciaba: "Compañero: De Usted Depende que el Próximo Número de *CGT* aparezca el 22 de Mayo. Retire Ejemplares y colabore en su Venta." (Núm. 44, 8-5-69 y Núm. 45, 22-5-69).

A partir del periódico siguiente (Núm. 46, 5-6-69) y hasta el último legal (Núm. 49, 25-7-69), estos problemas quedarían desplazados por los sucesos de mayo en el interior del país. Sin duda, el Cordobazo y otros levantamientos del interior revitalizaron a la CGTA y su Programa. Sin embargo, esto duró poco tiempo, ya que el gobierno aprovechó el asesinato de Vandor para generalizar la represión, las intervenciones a los gremios y el encarcelamiento de sus principales dirigentes. Frente a la abierta persecución desatada, el 30 de junio se decide el pase a la clandestinidad. Con ello, la periodicidad cambia de quincenal a mensual, deja el color azul que usaba para recuadros o para su nombre y sigue saliendo sólo en blanco y negro, mantiene su formato dos números más pero ya para octubre se reduce a la mitad, al igual que el número de páginas.

El 4 de agosto se hizo efectiva la prohibición oficial de *CGT*. Ante esto, en los números de setiembre y octubre se insistía en la necesidad de mantener la prensa clandestina, que tenía un lugar destacado entre las cinco consignas básicas para esta etapa: Organización y Disciplina, Seguridad, Trabajo en Fábrica, Agitación y Propaganda, Solidaridad. (Núm. 52, 10-10-69)

Pero a pesar de la voluntad y dignidad demostrada en esas circunstancias, las dificultades se incrementaron en forma notable. [36] En el número de noviembre, encontramos un artículo, "Las cosas claras", centrado en los problemas de la etapa clandestina. A pesar de cierta cuota de optimismo, reaparece la referencia a la imposibilidad de enviar el periódico por las vías legales. En esa línea, su último número, de febrero de 1970, reflejaba el marcado debilitamiento a que había llevado la clandestinidad, e insistía en toda la problemática que se venía denunciando desde su ingreso a esta etapa, o aún desde antes: problemas de edición e impresión, distribución, financiamiento. En un último intento de su-

[35] En setiembre de ese año, Walsh destaca la fe y aptitud de Ongaro en esos días (Cfr. Prólogo a *Ongaro dice...*, Bs. As., Ed. Soberanía Popular de la CGTA, noviembre de 1969).

[36] Junto al encarcelamiento de Ongaro y otros dirigentes, el propio Walsh debió abandonar su casa frente al riesgo de ser detenido. En ese marco, los últimos números de ese año se realizaron en forma clandestina, en una vieja imprenta. Esto redujo también la tirada.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

pervivencia, se establecían objetivos ambiciosos: duplicar la frecuencia de aparición ("dos ediciones mensuales en vez de una") y triplicar su circulación. Asimismo, reaparecía el problema de la distribución, ahora abiertamente asociado a las diferencias políticas:

> "Es incorrecto, en cambio, y deshonesto, que quienes en nada contribuyen a la aparición del periódico, se permitan el lujo de censurarlo, difamarlo y hasta recomendar en los círculos de su influencia que no sea distribuido. Cada vez que esto sucedió en el pasado, los difamadores no tardaron en pasarse a la vereda de enfrente, demostrando así que sus diferencias reales no eran con el periódico, sino con la línea y el programa de la CGT de los Argentinos, que el periódico representa". (Núm. 55, febrero 1970).

Este número es el último editado por el equipo de periodistas nucleado en torno a Walsh. En julio de 1970, se concretaba la "reunificación" en el Congreso "Augusto T. Vandor", donde sería electo José Ignacio Rucci. A partir de allí, la CGTA dejaría de constituir una central obrera alternativa para convertirse en una corriente político sindical que desarrollaría un papel no menor en la promoción de las tendencias revolucionarias del peronismo.

Podemos considerar que los cuestionamientos de Walsh citados más arriba al "tacticaje" o "la maniobra de unidad promovida por Perón" sólo podían formar parte de conversaciones privadas , pero nunca expresarse con claridad en *CGT*. En los días de edición del último número, Walsh registraba —en sus papeles— una conversación. Con ella, se instala un problema asociado al futuro inmediato de la izquierda peronista, en la que comenzaba a militar orgánicamente:

> "(Germán Rozenmacher) quiere hablar conmigo, hoy no porque tiene que terminar un trabajo. La cara le vacila, menciona la palabra 'política', parece que quisiera sincerarse. Con Tito (Cossa), Somigliana y Talesnik están escribiendo una obra de teatro sobre el peronismo. [37] Al principio pensaron en sketches separados, pero después la obra adquirió continuidad, integridad. El escribió una parte en que un comisario peronista le dice a un militante peronista antes de torturarlo: 'Vos sos peronista, yo también soy peronista. Vos tenés una carta de Perón, yo tengo otra carta de Perón. Vas a morir por zonzo', y le da a la picana.
> "Mi presencia tal vez intranquiliza a Germán. Hago lo posible por tranquilizarlo. Le digo que yo también tengo un cuento empezado, que se llama 'El Hombre', donde digo cosas como ésas. Pero que no me decido a terminarlo, publicarlo.
> "Entonces se anima: —Esas cosas hay que empezar a decirlas —dictamina."

[37] Se refiere a *El avión negro*, estrenada ese año.

AGENDA

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO
FACULTAD DE CIENCIAS
POLITICAS Y SOCIALES
Centro Universitario. Parque General San Martín.
CP 5500 MENDOZA
Tel. (061) 234393
Tel-fax (061) 381347
E-mail marianet@he.net

RED NACIONAL
DE
INVESTIGADORES
EN COMUNICACIÓN

CONVOCATORIA

III JORNADAS NACIONALES DE INVESTIGADORES EN COMUNICACIÓN

"COMUNICACIÓN: Campos de investigación y prácticas"

Las **III Jornadas en Comunicación**, que se llevarán a cabo en Mendoza los días 12, 13 y 14 de noviembre de 1997, tienen como objetivo continuar y ampliar el intercambio comenzado en los anteriores encuentros realizados en Buenos Aires y Olavarría.

Áreas temáticas sugeridas (no excluyentes):
"Comunicación y política", "Salud y comunicación", "Comunicación y ciencias del lenguaje", "Educación y comunicación", "Consumos culturales y audiencias", "Géneros mediáticos", "Identidades y procesos culturales", "Políticas en comunicación", "Arte y Comunicación", "Teoría de la Comunicación", "Comunicación y tecnología", "Comunicación organizacional e institucional", "Prácticas profesionales", "Etica y comunicación", y "Derecho a la comunicación".

Podrán participar docentes, estudiantes, graduados, profesionales y todos aquéllos interesados en exponer los resultados de sus investigaciones y reflexiones teóricas.
Independientemente del trabajo en las comisiones, se prevé un espacio para el debate sobre las condiciones de la tarea de investigación en comunicación en el país.
Las ponencias no tendrán más de 8 páginas a doble espacio, en formato A4, sin contar notas al pie de página ni bibliografía. Su lectura deberá hacerse en 15 minutos. Cada autor podrá presentar sólo 1 ponencia, sea individual o trabajos grupales. El trabajo deberá acompañarse de un abstract de no más de 20 renglones en Times NewRoman 10, indicando el área temática donde se debería incluir el trabajo o tres palabras claves. Enviar dos ejemplares impresos y uno en diskette Word 6.0 o WP 5.1. No se aceptarán trabajos sin su correspondiente copia en diskette.

Para mayores informes, llamar a los siguientes teléfonos:

Mendoza: (061) 298346
Buenos Aires: (01) 856-4154 / (01) 823-6422 E-mail: mastri@fsoc.uba.ar

Auspician: UTPBA y AFACOS

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CONGRESO MUNDIAL DE CIENCIAS DE LA COMUNICACION
IAMCR'98

Glasgow, Escocia
26 a 30 de julio de 1998

Tema central:
¿EL FIN DEL ESTADO-NACION?
Nuevos formatos
y nuevas identidades mediáticas
en la era de las comunicaciones digitales

Plazo final para la inscripción de ponencias
1 de febrero de 1998
(Inglés, francés o español)

Inscripciones:
IAMCR'98 Secretariat - c/o Meeting Makers
50 George Street - Glasgow G1 1QE, Scotland, United Kingdom
Teléfono: 00-44-0-141-553 1390/Fax: 00-44-0-141-552
Email: elaine@meetingmakers.co.uk

IAMCR
International Association for Media and Communication Research

Perfil

Fundada en París, en 1947, bajo la égida de la UNESCO, la Asociación Internacional de Estudios Mediáticos e Investigación en Comunicación congrega científicos de todo el mundo. Es la entidad internacional más representativa de los investigadores académicos de comunicación. Realiza bienalmente congresos mundiales destinados a difundir el conocimiento nuevo producido en el ámbito de las ciencias de la comunicación, evaluando las tendencias de la investigación en el área. Durante la década del 90 realizón congresos en Bled / Eslovenia (1990), Guarujá / Brasil (1992), Seul / Corea del Sur (1994), Sidney / Australia (1996).

ESTRUCTURA

Existen los siguientes Grupos de trabajo, en los cuales deben inscribirse las ponencias para los congresos bienales.

Comunicación Internacional
Comunicación Participativa
Comunicación Política
Derecho de la Comunicación
Documentación u Sistemas de Información
Economía Política de la Comunicación
Educación Profesional de los Comunicadores
Género y Comunicación
Historia de la Comunicación
Medios y Educación
Política y Tecnología de la Comunicación
Radio y Televisión Local
Sociología y Psicología Social de la Comunicación

¿Qué dije?

A partir de este número, publicaremos a aquellos autores "criticados" en las Lecturas y Bibliográficas. Consideramos que, como ejercicio de democracia comunicacional, el derecho a réplica es un buen recurso. Las notas, por razones de espacio, se publicarán en el orden de llegada a la redacción de Causas y Azares. *Se sugiere una extensión promedio de tres carillas, para asegurar su publicación inmediata.*

Arte y medios: sobre "Sendas perdidas", de Paola Cortés Rocca

MARIO CARLON

No podía dejar de responder al comentario "Sendas perdidas", de Paola Cortés Rocca, publicado en el número 5 de *Causas y azares*. Por varios motivos pero, primero, porque una lectura que intentó abrir el diálogo —algo, como sabemos, si no excepcional, tampoco cotidiano— en la cultura local, no merece el silencio. Merece el agradecimiento de una respuesta.

Sin embargo no quisiera convertir este artículo en una réplica (hecho que por razones evidentes de espacio no podría realizar aunque lo quisiera). Me ocuparé de un aspecto central de su lectura; pero plantearé además una reflexión acerca de una cuestión, la de arte y medios, a la que se quiso abrir mi libro desde una perspectiva que, más allá de sus límites, a mi entender no ha sido demasiado advertida (y no sólo en su artículo, sino en otros espacios en los que traté de abordarla).

Entiendo que en el centro de su lectura —origen de la mayoría de los equívocos que en ella se generan— se encuentra la convicción de que soy un representante del cientificismo estructuralista: "*Imagen de arte/imagen de información* —dice Cortés Rocca— se inscribe en la tradición de la semiótica estructural, aquella que se proponía, no sólo el análisis inmanente del texto —como también lo hizo el formalismo—, sino el diseño de una teoría 'científica' entendiendo por ello, la necesidad de establecer, a partir de oposiciones binarias, una tipología, una grilla de clasificación de objetos". No voy a rechazar tan elogiosa calificación (en tanto considero el *momento estructuralista* —como puede interpretarse del esfuerzo descriptivo y clasificatorio realizado en el trabajo— una instancia ineludible de todo análisis que pretenda dar cuenta de las características de los textos). Pero si la aceptara, creo que faltaría a la verdad, dado que intenté desbordarla. Para simplificar la respuesta repasaré el estudio del discurso estético emprendido en mi libro.

Hay en *Imagen de arte/imagen de información*, una inequívoca opción más que por la perspectiva de análisis textual por una discursiva: así, existe la decisión de determinar claramente qué corresponde a una dimensión "interna" (lugar de la poética jakobsoniana) y qué a una definición "externa" del discurso artístico (campo en el que recupero, entre otros autores, a Genette), sosteniendo —inspirado aquí en Verón— que dicho discurso se define a través de un "sistema de relaciones" entre la dimensión "interna" y la "externa".

Sobre la dimensión "interna": no voy a expandirme aquí acerca del lugar que la poética jakobsoniana —recuperadora de un concepto de arte que venía de la vanguardia romántica, como ha mostrado

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Todorov (el arte era ya para Novalis "la expresión por la expresión")— posee en la definición del discurso artístico contemporáneo. Sí en algo que mi trabajo destaca y Cortés Rocca no advierte: la observación de Jakobson de que "cualquier tentativa de reducir la esfera de la función poética a la poesía sería una tremenda simplificación engañosa. La función poética no es la única función del arte verbal, sino sólo su función dominante, determinante, mientras en todas las demás actividades verbales actúa como constitutivo subsidiario, accesorio". Así a continuación sostengo que "si la función poética está presente en todas las actividades verbales (y no verbales) no hay forma, atendiendo sólo a sus rasgos 'internos', de determinar si se está en presencia de una producción artística o no. Para saberlo hay que incorporar otras dimensiones analíticas: hay que introducir el problema de la producción y el reconocimiento (así como también el de la distancia o diferencia, es decir, el de la circulación)".

Sobre la dimensión "externa": siguiendo con las omisiones, el artículo de Cortés Rocca no retoma, tampoco, otra definición de la poética incluida en mi texto, la de Genette, para quien el "objeto de la poética no es el texto considerado en su singularidad... sino el *architexto* o, si se prefiere, la architextualidad del texto... es decir, el conjunto de categorías generales o trascendentes —tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etcétera— del que depende cada texto singular".

Y aún hay más: porque después de la definición general de los discursos me sitúo, inspirado en Schaeffer, en una posición de apertura hacia la problemática del reconocimiento (en este sentido es una reflexión sobre las lecturas sociales dominantes de una serie restringida de discursos contemporáneos). Y expreso que sólo en la tensión entre rasgos textuales y juicios en reconocimiento (diversos de acuerdo al tipo de productos: de pertenencia al campo, si son textos de vanguardia o de ruptura; de gusto para la mayoría de los discursos) se puede definir al discurso artístico contemporáneo tras los cambios a los que lo sometieron las sucesivas rupturas vanguardistas. Hasta aquí una respuesta a un aspecto —el de la lectura de mi trabajo como ejemplo del cientificismo estructuralista— del artículo de Cortés Rocca.

Quisiera ocuparme ahora un momento de qué trata mi libro, que decididamente intentó abrirse a un campo de reflexión, el de los vínculos entre el arte y los medios, desde una perspectiva a mi entender un poco distinta de la habitual (no dando cuenta solamente de los fenómenos de superficie, es decir, de las veces que el arte cita a los medios y sus lenguajes y viceversa, sino reflexionando sobre los cruces entre artístico y lo informativo a partir de su naturaleza discursiva): como puede observarse en las "Conclusiones", es un primer esfuerzo (que continué en trabajos posteriores, necesariamente en algún sentido "estructuralistas", pues se referían a descripciones aún no realizadas por quienes suponen contar con otros instrumentos, aunque querría saber cuáles) por explicarme *cómo* y *por qué* se produjo en nuestra contemporaneidad la expansión del discurso estético, fenómeno a mi entender íntimamente vinculado a la denominada *estetización* generalizada que vivimos que permite, por ejemplo, hablar con toda pertinencia de un "arte de los medios".

Quiero decir: es importante en él todo el aparato clasificatorio desarrollado (¿acaso es obviable la descripción?), considerando el lugar de los distintos dispositivos técnicos, a partir de la presencia de lo artístico en lo informativo y viceversa —con ejemplos que van de obras de Warhol a los fotomontajes de *Página 12*— pero dicho esfuerzo debe leerse a la luz de al menos tres grandes fenómenos reseñados:

a) cómo la naturaleza del discurso artístico cambió con la emergencia de las vanguardias (y a partir de ese cambio se produjo una arrasadora expansión);

b) cómo los discursos artístico e informativo se entrelazan en nuestra contemporaneidad y cuál es el rol que a partir de entonces el discurso artístico de algún modo asumió (las lecturas del "arte" de otros discursos son desde entonces las que desmontan sus mecanismos productivos) y,

c) cómo los signos icónico-indiciales (la fotografía es privilegiada en mi libro porque se ocupa de imágenes fijas, pero algo semejante puede postularse de la tv) vinieron a cambiar, como dice Schaeffer respecto de la fotografía, "las relaciones que mantiene el hombre con el mundo de los signos, por tanto con la realidad".

Para terminar, regreso un momento al artículo de Cortés Rocca. Creo que lo que se ha producido es ante todo un gran malentendido que, imagino, difícilmente cambie demasiado con esta respuesta (y al

que no me es imposible entenderlo, dado que como no me considero en el sentido en que se me califica, estructuralista, parto de la base de que es ésta y no otra la naturaleza del intercambio de discursos en nuestra sociedad: la de una diferencia permanente entre producción y reconocimiento).

Pero también creo que, más allá del malentendido teórico, en su omisión a la temática de fondo de mi libro emergen las limitaciones de una "crítica visual" que se apresuró a ubicar a mi libro en una casilla (en este caso, en un momento de los estudios semióticos) creyendo, además, que estaba guiado por un mero afán clasificador. Y eludió, no entendió, o no pudo ver el hecho de que mi trabajo, que se ubicó en la perspectiva del análisis de las operaciones discursivas, focalizó la cuestión de la estetización en nuestra sociedad, problemática frente a la que, a mi entender, nadie puede considerarse indiferente, y en la que las complejas relaciones entre el arte y los medios ocupan, indudablemente, un lugar central.

Voces
y Culturas

Revista de Comunicación

Nº 10 — II semestre de 1996

Opinión pública e ideología en los medios

Informe: Elecciones y encuestas
- **Los sondeos, el voto y la democracia**
- **La simulación de la "neutralidad" periodística**

Espacios
de crítica y producción

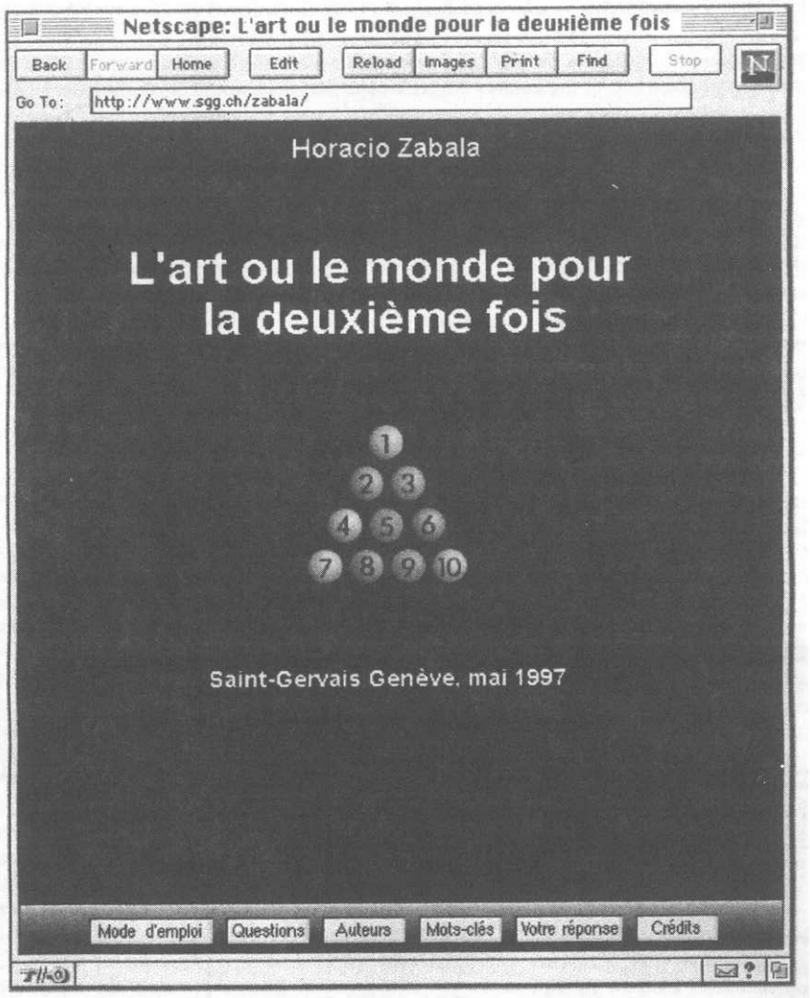
Publicación de la Facultad de Filosofía y Letras - UBA

Comité de Redacción:
Jorge Dotti, Gladys Palau,
José Sazbón y Pablo Gentili

Asesor Editorial y Secretario de Redacción:
Carlos Dámaso Martínez

El precio de la suscripción por tres números es de U$S 24.
Instituciones U$S 30. Exterior agregar U$S 8.
Los pagos deben efectuarse mediante cheque bancario a la orden de la Facultad de Filosofía y Letras. Secretaría de Extensión Universitaria y Bienestar estudiantil,en Puan 470, (1406) Buenos Aires, Argentina.
Editores responsables: Carlos Dámaso Martínez
Gladys Palau.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



"El arte o el mundo por segunda vez". 1997.
Imagen electrónica.
La dimensión depende de la pantalla del ordenador.

Bibliográficas

CONCEPTOS CLAVE EN COMUNICACION Y CULTURA

O'Sullivan, T., Hartley, J., Saunders, D., Montgomery, M. y Fiske, J.
Buenos Aires, Amorrortu, 1997
409 páginas

Suele plantearse el camino de un campo de saberes como el proceso por el cual una disciplina se convierte en tal mediante la especialización, para luego ser reconocida en una institución y finalmente acceder a la profesionalización de los sujetos de investigación en el marco de cierta "mercantilización" de las conclusiones de los análisis. Así fue para las llamadas ciencias de la comunicación y más estrictamente para los denominados "estudios culturales".

Las reservas utilizadas para nominar a las disciplinas nos señalan las dificultades para la consolidación del proceso mencionado y habla de un objeto construido por desplazamientos (por integración o diferenciación) de otras disciplinas. En el caso de los estudios culturales, ocurría la paradoja que para una aproximación cultural eran demasiado "comunicacionales" y para comunicacionales resultan densamente "semiológicos". Entonces no debería sorprender que el emprendimiento de un vocabulario de divulgación de los conceptos en comunicación y estudios culturales termine por resultar muy "lingüístico". En el momento de sistematizar "todo lo humano y lo divino" que importaría para la corriente de los estudios culturales y enfrentados a una inevitable selección nos encontramos con un evidente desproporción hacia las ciencias del lenguaje que ofrecen más "conceptos" que las "nociones" que nos entregan precariamente los propios estudios culturales.

Aclarado esto, el texto de O'Sullivan y compañía muestra el desarrollo de un campo que se ha vuelto en cierta manera ingobernable desde las perspectivas didáctica y académica. Uno supone a diferentes alumnos en varios puntos geográficos que interrogan a su docente acerca de si "este" análisis o la utilización de "esas" categorías pueden pertenecer a las operaciones analíticas de los Estudios Culturales, una suerte de cajón de sastre de las disciplinas de análisis cultural y por lo tanto condición necesaria para que se agrupen términos que si bien los autores los relacionan con felicidad, los campos teóricos son tan diferentes (incluso si consideramos dentro de la lingüística observaremos que un mismo término puede tener distintos sentidos) que necesitaron de una aclaración introductoria como guía de lectura.

Para saldar este problema se privilegiaron aquellos conceptos que "identifican" a una teoría y a una "disciplina", en un texto que si bien resulta una herramienta muy útil peca de una ambición desmedida. El género enciclopédico de entradas promueve cierta desjerarquización de términos. Algunos, conceptos consolidados, otros, categorías de extendida comprobación analítica y numerosos vocablos que representan nociones, es decir aproximaciones o meras extensiones de conceptos conocidos que no justifican su ostensible presencia (a modo de ejemplos: parcialidad, ausencia, cuestionario, elección). La desigual extensión adjudicada a cada vocablo no evita la arbitrariedad mencionada.

Una última referencia de carácter editorial y de recepción académica de estos

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

léxicos temáticos. La primera reacción desde estas periferias es de cierto deslumbramiento ante tales emprendimientos de sistematización teórica, pero una reflexión más serena invitaría a intentarlos por estos territorios, claro que con alguna ayudita de nuestros amigos, los editores.

Carlos Mangone

GLOBALIZACION E IDENTIDAD CULTURAL

Rubens Bayardo-Mónica Lacarrieu (Comp.)
Ediciones Ciccus
282 páginas

Globalización e Identidad Cultural procura abarcar la problemática que se abre en los últimos años respecto a la aceleración de los procesos de movimiento de capitales y poblaciones, así como la conformación de nuevas tensiones entre lo local y lo global.

Dividido en cuatro capítulos, el libro hace un punteo sobre necesidades políticas y académicas respecto al lugar que ocupa América Latina en torno a dicha problemática, y las exigencias teóricas y prácticas para poder enfrentar (asumiendo) la crisis como un proceso existente pero no como inmodificable.

Bayardo y Lacarrieu realizan un libro introductorio (aunque con salvedades) que sirve para comprender la dimensión analítica de diferentes antropólogos y sociólogos que muestran dónde se ubica el campo académico a la hora de plantearse un análisis estructural, y a la vez coyuntural. Vale decir, el libro se caracteriza por su heterogeneidad interna, lo que impide evaluarlo como totalidad, pero permitiendo, con las limitaciones que esto implica, abrir ejes de discusión necesarios para las ciencias sociales en el marco de los noventa.

Esto evidencia las limitaciones de los exponentes, quienes discuten sobre los objetivos que debe tener un estudio como el antropológico en relación al contexto que se le propone, presuponiendo categorías analíticas que, al no ser profundizadas, difieren de un texto al otro en cuanto al sentido que se le otorga al concepto.

El libro, por ello, se inscribe en una discusión que no agota, sino que más bien sobrevuela. Ya sea por su formato o por la escasa profundidad de algunos artículos, *Globalización...* no logra definir cada problemática con la exhaustividad que se supone al leer su introducción.

Sin embargo, más allá de sus irregularidades, el libro muestra picos de análisis que lo convierten en un necesario complemento teórico para poder describir las dinámicas sociales alrededor (o dentro) de la globalización.

Esto último muestra la necesaria tarea que debe asumir la Academia, aunque remita constantemente a la escasa elaboración a partir de una experiencia (necesaria) de campo. En función de ello las desprolijidades del libro están plasmadas en el estudio que hace García Canclini, quien, con el objetivo de hablar sobre el individualismo en las *megalópolis*, olvida preguntas fundamentales en la encuesta que realiza, lo que lleva a su trabajo a un limitado aporte en la discusión sobre los procesos de globalización y las ciudades. Es más, evidencia vicios de los estudios actuales que, más que hacer una investigación, pretenden demostrar lo "sabido de antemano". En este sentido describe las actividades que desarrollan quienes viven en la Ciudad de México como lejanas de la utilización de la urbe, mostrando que *los capitalinos prefieren evitar el contacto con la vida pública de la urbe*, revelando *una tendencia a concentrarse en entretenimientos domésticos.*

Su diagnosis sobre los procesos que se dan en México se contrapone con los que expresa Patricia Safa, quien describe cómo se van conformando localismos en torno a la problemática de los territorios, con un proceso de politización e involucramiento público, "las organizaciones sociales se han convertido en espacio de participación social, de construcción de la legitimidad del gobierno y de consenso ciudadano". Sin embargo, en este caso, las localizaciones aparecen como un elemento no conflictivo, sino más bien como un devenir pintoresco.

Lo mismo ocurre con Tamagno quien parece evidenciar mistificaciones alrededor de lo local sin comprender que lo local, en sí, no implica una lucha por el poder político o económico y lejos está de ser la puerta abierta que le queda al Marx del Manifiesto Comunista.

Es Mario Margulis quien, desde la desmitificación del no-racismo argentino, muestra cómo los procesos migratorios describen discriminaciones condicionando políticamente la postura que se asuma desde las diferentes disciplinas que dan cuenta de estos fenómenos.

Lejos de cerrarse en lo descriptivo (clásico ya en el pensamiento "posmoderno") el trabajo de campo y de documentación irrumpe frente a la lógica perversa de la contemplación acrítica (llamativamente propuesta por Casalla).

Aquí podemos ver una de las virtudes del libro (aunque no parezca proponérselo), ya que el contraste entre los textos evidencian la ausencia de una discusión realmente profunda sobre los procesos actuales y menos sobre la posición que la Academia debe asumir, tanto intelectual como metodológicamente.

Esta virtud se describe desechando textos del libro que pretenden desarrollar sus análisis sin contemplar, al menos, una descripción sobre las categorías de análisis que se utilizan. O bien, cuando se lo hace, se llegan a errores garrafales como los evidenciados por el mismo Casalla, quien toma como modelo a seguir, en el marco de políticas culturales, el Japón de la era Meijí en adelante.

Varios son los autores que procuran alentar la realización de estudios desde América Latina, sin reproducir la discusión norte-norte en la que parecen devenir los análisis que se hacen en la Argentina.

Es, sin dudas, George Oliven quien vuelve a dimensionar la problemática de este fin de siglo. Así como Mario Margulis considera que la globalización es *integrante de modalidades discursivas que forman parte de un dispositivo massmediático que contribuye a deshistorizar los acontecimientos mundiales*, como modo de romper con el mito de la homogeneización cultural, Oliven sostiene que *las personas continúan naciendo en un determinado país o región, hablando su lengua, adquiriendo sus costumbres...*, lo cual implica cuestionar evidencias que se dan por sentadas y que, como metáforas, implican un posicionamiento político respecto a las problemáticas de fin de siglo.

Tanto Casalla como García Canclini parecen asumir una realidad que otros autores aún cuestionan en sus términos taxonómicos.

Esta descripción, sin embargo, no se desprende inmediatamente de la lectura del libro.

Hecho como si fuera un Congreso de Ciencias Sociales (algunos textos se agrupan en capítulos con los que poco tienen que ver), no hay un intercambio de ideas o respuestas entre los autores.

El cuarto capítulo introduce la noción de telepolítica, imbricada con la concentración de medios y el establecimiento de una trilogía: Medios-Poder-"Estado corporativo" (Velleggia, Terrero). De todos modos en esta relación, el lugar del espectador queda en una marginalidad tal que

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

parece regresar a la pasividad, un eje que vuelve a exigir un debate profundo, y que por suerte el libro no desconoce.

Gerardo Halpern

PLACERES INQUIETANTES.
APRENDIENDO LA CULTURA POPULAR

Henry A. Giroux
Barcelona, Paidós, 1996. (1ª edición en inglés: 1994)
272 páginas

Durante los últimos años la "Pedagogía crítica" comenzó a tener especial interés entre los latinoamericanos, probablemente por su capacidad de cuestionamiento teórico frente a los discursos cerrados de la pedagogía tradicional. Para quienes trabajamos e investigamos en el campo de la Comunicación y la Educación, las propuestas reflexivas de esta corriente resultan de gran interés ya que aportan nociones claves para la construcción de un campo específico que articule ambas disciplinas.

Henry Giroux es catedrático de Educación de la Universidad de Pensilvania, y entre sus numerosos libros se cuentan *Cruzando Límites. Trabajadores culturales y política educativa* y *Los Profesores como intelectuales. Hacia una pedagogía crítica del aprendizaje* (ambos también traducidos y publicados por Paidós). Los trabajos realizados por el autor junto a Peter McLaren (antropólogo, educador y escritor canadiense) —especialmente durante los años en los cuales dirigieron el Center for Education and Cultural Studies de Miami University, Ohio— marcaron un hito en la producción pedagógica de la izquierda norteamericana, pero también de su relación con América Latina. Paulo Freire ejerció una notable influencia sobre ambos, quienes abrieron el camino de la " Pedagogía Crítica" estadounidense. Para nosotros resulta paradójico y gratificante a la vez, que terminando el siglo, y en medio de un discurso hegemónico neoliberal y acrítico de la realidad, reaparezcan las ideas de este pedagogo brasileño autor de libros como *Pedagogía del oprimido* y *La educación como práctica de la libertad*, motorizando la reflexión de corrientes pedagógicas estadounidenses.

En este libro Giroux demuestra cómo se pueden poner en práctica, en el aula y en otros contextos culturales, sus teorías sobre la educación, la pedagogía crítica y la cultura popular. El autor añade una dimensión completamente nueva a sus especulaciones acerca de los lugares culturales en los que tiene lugar la práctica pedagógica (que no solamente son las aulas de las escuelas). También explica cómo los profesores universitarios, los maestros y otros trabajadores culturales pueden apropiarse de lo que él llama "pedagogía de los estudios culturales", ya sea enfrentándose a ciertos textos culturales, es decir, identificando una serie de actividades pedagógicas que se dan fuera del aula —el cine, la televisión, la publicidad— ya sea ilustrando las múltiples aplicaciones de su teoría dentro de la propia aula. Para alcanzar este objetivo, Giroux adopta un tono accesible e incluso íntimo, se presenta como un investigador comprometido por igual con la teoría y con la práctica y proporciona a educadores y trabajadores culturales valiosas directrices para un análisis de la cultura popular.

Según Giroux ingresar a la escuela fue como si lo hubieran enviado a un planeta extraño. Allí la enseñanza estaba centrada exclusivamente en los libros y en la cultura impresa, todo lo que aprendía tenía poco que ver con el lugar de donde venía, una familia y un barrio obrero, donde "la cultura popular estaba donde estaba la acción".

Luego de graduarse en la universidad (tal como él reconoce, beca mediante) se interesó por la particular relación entre la cultura popular y la escolarización.

En este libro Giroux nos propone transitar, justamente, a través de algunos de los paisajes de la cultura popular. Nos dice que "el mapa de este viaje se ha trazado procurando clarificar cómo lo pedagógico y lo político se juntan en sitios que las escuelas frecuentemente ignoran". Se trata de sitios donde, para él, la lucha por el conocimiento, el poder y la autoridad se convierten en una batalla por el placer, la autoformación y la identidad nacional.

Placeres inquietantes es un libro que ensancha el significado de la pedagogía como así también, su relación con lo popular. Organizado en torno a dos grandes ejes (el análisis de casos y el desarrollo teórico) el libro comienza con un análisis crítico de las campañas publicitarias de la compañía Benetton y sus aparentes propuestas multiculturalistas no discriminatorias. Luego analiza la política e inocencia (no tan inocente) del Maravilloso Mundo de Disney; el cine y el nuevo racismo cultural; las fotografías (interesándose por lo que la gente hace de forma narrativa con ellas) y finalmente, analiza la situación de las escuelas públicas estadounidenses dominadas por políticas editoriales que definen contenidos y acciones para las aulas.

En el segundo bloque de artículos nos encontramos con diferentes desarrollos teórico-críticos acerca de la necesidad de relacionar las teorías a las prácticas pedagógicas, como así también la tarea del aula con los estudios culturales. El autor rescata la importancia de la pedagogía como aspecto básico de los estudios culturales y a la escritura como práctica pedagógica. Desarrolla una noción de escritura e intelectual "fronterizo" entendiéndolos como formas de producción cultural forjadas sobre las cambiantes zonas fronterizas de una política de representación, identidad y lucha. Para Giroux la tarea de los intelectuales fronterizos (Freire sería uno de ellos) es dejar atrás las fronteras culturales, teóricas e ideológicas que los encierran dentro de la seguridad, para descubrir de nuevo tradiciones, no dentro de un discurso de sumisión, reverencia y repetición sino, como diría Laclau, como transformación y crítica, como momento de interrupción de la cadena de repetición para dar espacio a la creación de nuevos caminos. Pero, para entender cabalmente el alcance del planteo del autor, es necesario subrayar que su posición es deconstructiva. Y es esta postura la que permite el surgimiento de lo nuevo por una vía que la sociedad argentina ha preferido muchas veces olvidar: la recuperación de la memoria, la experiencia, la reflexión y el análisis.

Gabriela Rubinovich

TEORIA DE LA PSEUDOCULTURA.
ESTUDIOS DE SOCIOLOGIA DE LA CULTURA Y DE LA COMUNICACION DE MASAS

Muñoz, Blanca
Madrid, Fundamentos, col. "Ciencia", 1995
334 páginas

Hay un modelo cultural típico que caracteriza a nuestras sociedades posindustriales e impregna todas las esferas sociales. Es sintomática, entonces, la irrupción de investigaciones que concentran su atención en tratar de identificar el carácter discursivo, sociológico, metodológico y, en general, la importancia de unos mensajes y contenidos comunicativos producidos y distribuidos comercial e industrialmente. La co-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

municación de masas resulta ser parte de la acción general y global de la comunicación social; pero hoy tal comunicación deviene hegemónica y desplaza a la periferia cultural el resto de las formas de estructura y acción comunicativa. Por ello es que la comunicación de masas se hace protagonista de las nuevas características que la legitimación cognoscitiva de las sociedades actuales presenta. Frente a este contexto, que es el que inicia el volumen que aquí se comenta y que como es sencillo advertir no sólo compromete las metáforas de la superficie que suelen arañar la manipulación del gusto y la apelación al consumo indiscriminado sino que sumergen en la profundidad neuronal (no en vano, a la hora de las definiciones, la autora cita a Dobb, quien afirma que la ideología se inserta en el primer plano, dentro del acto cognoscitivo preanalítico), frente a tamaña complejidad la respuesta no puede ser otra —tal la lógica argumentativa del libro— que la de la trans y multidisciplinariedad (sociología pero semiótica, antropología más análisis del discurso y economía, etcétera). O, lo que es lo mismo, la constitución de una suerte de "disciplina de síntesis", la teoría de la seudocultura que el título anticipa. Dentro de sus límites caben tradiciones, obras y autores diversos: la sociología del conocimiento clásica —Lukács, Mannheim—, la sociología alemana de la cultura —Weber, Dilthey, Cassirer—, la semiosociología europea —Barthes, Morin, Moles—, un poco de estudios culturales, el neomarxismo "a la Jameson" y muchísimos etcétera. Si bien desde la introducción metodológica se plantea la importancia de todas estas áreas del saber, rápidamente unas prevalecen sobre otras. Por ejemplo, Muñoz cita a los economistas políticos —el mencionado Dobb, Mandel— pero para desembocar de inmediato en un cuadro general (si tanto se insiste en la denominación de "sociedades posindustriales" uno debería al menos detenerse un poco más en lo que tales términos encierran en lugar de hacerlos funcionar como un a priori más o menos compartido por la comunidad de los investigadores) que se liquida en tres páginas. ¿En qué consiste?

Al primer capitalismo (fabricación industrial como fase de acumulación y ampliación de capital) sigue otro, de concentración financiera, aparición de un modelo de Estado que incorpora controladamente a los electorados, desarrolla programas de protección y acompaña la actividad económica de servicios. Las aspiraciones de ascenso social de las masas obligan a la complejización de las formas de burocratización y administración; los tecnócratas emergen y se apiñan en una *tecnoestructura* (Galbraith), y vamos a dar así a una sociedad posindustrial que establece nuevos *principios de estratificación* (Laurin-Frenette), "ahora se resaltarán las relaciones de status frente a las relaciones de producción. [...] El *consumo* (Baudrillard) será el mecanismo desde el que, por un lado, se unifiquen y homogeneícen a los ciudadanos y las diferentes clases; pero, al tiempo, *es el núcleo desde el que se distribuyen nuevos sistemas de diferenciación y desigualdad colectivos.* ¿Qué quiere decir lo que se acaba de subrayar? ¿Que la "desigualdad" entre naciones y clases se "diseña" y "reparte" planificadamente como productos en las góndolas de los supermercados, o algo así?

Curiosa la metáfora clásica de la base y la superestructura. Sobre todo cuando, quienes pretenden "superar" la pretendida simplificación o el esquematismo que en la misma permanece latente, a la hora del mejoramiento, y con todas las buenas intenciones que se quieran, terminan por (¡otra vez!) invertir la determinación. Yeso es lo que ocurre vertiginosamente en esas pocas carillas: la "base" acaba siendo el "reflejo" de la "superestructura"; dicho de otro modo, hay una idea de cultura que *motiva* una cierta estructura económica. Se trata de una necesidad para que el "modelo" cierre. Ya se sabe: una cosa son las necesidades del análisis y muy otra la complejidad de lo real. ¿Ideología? He aquí la tragedia. La ideología (contra la cual Blanca Muñoz entabla combate) que se echa por la puerta vuelve a entrar por la ventana, y el problema es central: se trata de una cuestión epistemológica de primer orden en el campo de las ciencias sociales en general y de la comunicación en particular sobre la cual nunca es redundante insistir y para la cual *Teoría de la pseudocultura* sirve en este caso de ejemplo. Sólo puede ser una cuestión menor para aquellos que, sin demasiado problema, son capaces de describir el funcionamiento de un multimedios como *Clarín* sin establecer relación alguna con la concentración acelerada y salvaje que caracteriza la fase actual del capital en el nivel internacional...

Paradójicamente, algunos de los mejores momentos del tomo transcurre cuando se intenta precisar el concepto de ideología, sus dimensiones y alcances. Por eso vale reproducir aquí el hermoso epígrafe de Goethe que sirve de introducción: "El auténtico oscurantismo no consiste en impedir la difusión de lo verdadero, claro y útil, sino en poner en circulación lo falso".

Volviendo. Por supuesto, Muñoz menciona que el término pseudocultura se enlaza con los miembros de la escuela de Frankfurt, en particular Adorno. Para este pensador "la pseudocultura es un modelo de percepción y comprensión de los procesos y condiciones de existencia (privado y público) reducido a las impresiones de la conciencia subjetiva y subjetivizada. Como tal, es un retroceso y una debilitación de las actividades del conocimiento y de las representaciones simbólicas generales." Muñoz reconoce también su deuda con otros autores, no menos clásicos y saqueados pero no siempre debidamente citados, como es el caso de Moles y su idea de la "cultura mosaico".

Aunque quien firma el libro diga que no, lo que sigue (la sección segunda) funciona como un manual (en ese sentido se trata de una especie de continuación de su anterior *Cultura y comunicación. Introducción a las teorías contemporáneas*, Barcelona, Barcanova, 1989), por donde desfilan —con diferente suerte, como no podía ser de otra manera, aunque de conjunto con un buen y considerado tratamiento— desde el funcionalismo hasta la teoría de los modelos comunicativos, Frankfurt y Benjamin y sus diversas herencias, Habermas, Eco, Bourdieu, Jameson y muchos otros. Tal cantidad se entiende, en la perspectiva del libro, en relación y proporción con la complejidad e importancia de lo que está en juego (del conocimiento). Tal vez no haya que alarmarse por el exceso ni por algunos cruces un tanto impetuosos, "el futuro se nos presenta optimista, ya que estamos frente a un esfuerzo interdisciplinario y multiparadigmático. Éste es, y será, el proyecto que tienen frente a sí las ciencias comunicativas y sociales".

Así cierra la parte dos. La tercera se extiende "sobre algunos problemas culturales y simbólicos de la cultura y la comunicación". Aquí cuesta encontrar el cordón que enhebra, y por momentos el lector parece estar en presencia de una miscelánea donde se anudan el kitsch, la sociolingüística y el conductismo sin demasiada razón aparentente. Muñoz argumenta que se trata de "ejemplos" que posibilitan perseguir las transformaciones psicológicas, sociales y políticas contemporáneas, "los procesos de la cultura de masas en su conexión con la pervivencia de la sociedad neocapitalismo.

El final, que de algún modo espeja el principio, enfatiza el cometido o la aspiración político-cultural de *Teoría de la pseudocultura*. Por un lado, frente a aquellos para

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

quienes la razón es la fuente de todos los males posibles, el replantamiento de la mutua interrelación entre razón y cultura sirve para entender adecuadamente las corrientes de investigación de la pseudocultura que los medios de masas están institucionalizando. Por el otro, "el ascenso de la irracionalidad en la Historia —parafraseando a Hegel— requiere de nuevo un *renacimiento de la aclaración crítico-racional* del mundo. Cómo afirmaba Kant en su libro *¿Qué es la Ilustración?*, y completaba Hegel más tarde: ¡atrevámonos a pensar!,... porque lo real sigue siendo racional". La teoría *como* praxis, tal la ecuación con el libro se cierra, y no hay duda que tal convite suena más nutritivo que la mayoría de los que abundan. Aunque, uno no puede dejar de preguntarse —y bien ajeno a la melancolía, lo cínico y el escepticismo, si *hoy* puede seguir pregonándose la buena nueva del advenimiento de un reino de ese tipo—.

Jorge Warley

LA POLITICA DEL MODERNISMO

Williams, Raymond
Buenos Aires, Manantial, 1997
254 páginas.

"Sería un error descuidar la importancia de las obras y de las ideas que, aunque claramente afectadas por los límites y las presiones hegemónicas, constituyen —al menos en parte— rupturas significativas respecto de ellas y, también en parte, pueden ser neutralizadas, reducidas o incorporadas...", escribió Raymond Williams en *Marxismo y Literatura* respecto de la dinámica relación entre prácticas culturales dominantes y alternativas en una hegemonía dada. De eso se trata, centralmente *La política del modernismo*: de entender, diacrónicamente, las complejas interacciones de las formaciones modernistas con el orden social y las formas culturales dominantes.

El surgimiento de los artistas modernos se involucra, para Williams, con las transformaciones de las metrópolis de mediados de siglo XIX y primera mitad del siglo XX, como lugares de formación de nuevas relaciones sociales, culturales y económicas que luego se extenderían, desde la segunda mitad del siglo XX, "...al menos potencialmente, a todo el mundo". En este proceso de ampliación, "las imágenes precarias y a menudo desesperadas —típicamente de fragmentación, pérdida de identidad, pérdida de los fundamentos mismos de la comunicación humana", propias del desajuste provocado por las percepciones metropolitanas, se transfirieron desde las composiciones dinámicas de artistas hacia un "establishment modernista o posmodernista" cercano a los centros del poder corporativo, en el cual el angustioso sentimiento de inadecuación, que había sacudido e impugnando formas fijas y estables del arte, se volvería un dato de rutina evidente por sí mismo, "un tipo de cultura ampliamente distribuida". No en vano las rupturas formales que impulsaron las vanguardias, fueron reconocibles más tarde como formas fijas del, por ejemplo, discurso publicitario.

Esta anticipación del nuevo orden posterior a la Segunda Guerra Mundial en las formaciones que lo precedieron se explica, en la argumentación de Williams, al ubicar a la burguesía disidente en la base social de las vanguardias. A menudo esta burguesía disidente se presenta a sí misma como radical, pero para el autor, "la mayoría de las artes serias de los últimos cien años" es obra de artistas surgidos de esta clase.

Williams ubica la aparición de las vanguardias artísticas como un tercer momento en el desarrollo del Modernismo, que implicó que grupos innovadores se transformaran rápidamente en asociaciones alternativas, para luego pasar a ser formaciones plenamente opositoras que proponían "una nueva clase de arte para una nueva clase de mundo social y perceptivo". En "La política de la vanguardia", "El teatro como foro" y "Cine y socialismo", Williams trabaja las difíciles relaciones entre vanguardia artística y vanguardia política. A pesar de las violentas rupturas con el pasado y las formas tradicionales de arte que significaba la primera, contribuiría, sin embargo, a generar ambigüedades políticas. Tal es el caso del futurismo: la glorificación explícita que los futuristas italianos hacían de la violencia de la guerra desembocó, después de 1917, en direcciones absolutamente opuestas dentro del propio movimiento: Marinetti, apoyando al fascismo italiano; Mayakovski, organizando una campaña en favor de una cultura popular bolchevique.

Finalmente, y en especial en "Cultura y tecnología", Williams busca demostrar cómo Modernismo y cultura masiva tecnologizada resultan de las mismas fuerzas transformadoras profundas en el orden social en su conjunto. Frente a estas incluye la dimensión de la cultura "popular" como relativamente diferenciada y capaz de sostener particularidades frente a la universalización y normalización propuestas por el orden cultural dominante. Visto desde su perspectiva, el posmodernismo aparece como continuidad y asimilación del impulso modernista. La clave para Williams es pensar el Modernismo en su complejidad cultural, política e histórica, enfrentando a la crítica cultural que, al revisarlo, permanece bajo sus propias categorías.

Gabriela Samela

VOCES SIN RUMBO.
CONFESION Y TESTIMONIO EN LA ESCENA MEDIATICA

Silvia Tabachnik
Universidad Nacional de Córdoba, Dirección General de Publicaciones, 1997, 106 páginas.

"¿En qué condiciones una experiencia privada, una 'historia de vida' accede a la escena mediática? ¿Qué zonas de las biografías de los seres anónimos atraviesan el umbral de lo visible e ingresan el régimen de lo que debe ser dicho y escuchado? ¿A quién se ofrenda y a quién se somete la palabra testimonial? ¿En qué consiste esa particular condición de identidad que el ritual testimonial define según la figura del anonimato? ¿Qué dicen, en fin, qué narran las voces sin cuerpo, los cuerpos sin rostro, las siluetas sin nombre de los que 'dan testimonio'?"

Tales las preguntas que abren y orientan el conjunto de este trabajo, un análisis de los programas "Sin vueltas", que conduce Lía Salgado y los "Te escucho" de Luisa Delfino, tanto en su versión radial como en el formato televisivo. A la manera de una payada el volumen presenta en contrapunto los ítems que hacen al desarrollo de la investigación junto a fragmentos de los diálogos estudiados.

Tabacknik parte de analizar la "condición de anonimia" , es decir, cómo éste se estructura a partir del "caso" (Foucault), identidad desviada frente a determinada norma. Así el anonimato se ofrece como producto de ciertas relaciones de fuerza y sujeción.

La voz que interroga al anónimo despliega una retórica altruista del desconsuelo, promete la sanación ("la institución mediática está engendrando nuevos *agentes del orden pastoral*", sostiene la autora) como reingreso a los territorios del nombre propio.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

La voz que interroga encaja la voz del anónimo en una grilla que suministra las causas posibles de toda patología (y, a la vez, los esquemas terapéuticos) a partir de cuatro postulados: la falta de conocimiento, la falta de comunicación, la falta de afecto (cliché de la pérdida de la autoestima) y la falta de voluntad. Estos axiomas son los que mayormente secretan la pátina de cientificidad (y por ende de superioridad) del interrogador.

El "juego de la verdad" de la lógica terapéutica y didáctica se apoya en el valor testimonial del discurso del otro. ¿Qué malestares sociales son el fruto del empeño confesional, sobre todo considerando que el efecto de verdad es directamente proporcional a tamaño esfuerzo? La soledad, centralmente, con sus diversos énfasis y como vía regia de acceso a las oscuras zonas de la vida de todos los días.

Los testimonios de los anónimos son, en su sentido más literal, relatos autobiográficos, o, más bien, se deslizan por la zona de frontera que divide autobiografía de confesión.

Es a partir de las capacidades del interrogador (las de designar y clasificar, instruir y aconsejar, contener y amonestar, ser dueño de la regla que posibilita mensurar el mal y el daño) que "la mediatización incorpora así una nueva figura a la estirpe del inquisidor y el confesor: el periodista o 'comunicador social' se instituye —en uno de sus perfiles más nítidos— como portavoz de la opinión pública autorizada para interrogar al poder".

El ritual testimonial recorre la tópica confesional (penitencia, culpa, convalescencia, arrepentimiento, castigo), o sea un largo camino histórico que acerca el procedimiento judicial, el interrogatorio médico, la confesión religiosa y la de la escena mediática.

Voces sin nombre es un libro corto, pero que atesora la capacidad de hacer que lo breve crezca en cuanto a su poder de sugerencia. Más allá de los ejemplos analizados, los resultados del estudio de Silvia Tabachnik intentan empujar la conciencia y la imaginación hacia otras puertas que permitan ingresar al incesante y fantasmal universo mediático.

Jorge Warley

MERCOSUR: LA DIMENSION CULTURAL DE LA INTEGRACION.

Gregorio Recondo (compilador)
Ediciones CICCUS, abril 1997, Buenos Aires.
333 páginas.

Son numerosos los artículos que hoy podemos leer en libros, revistas y en la prensa de todos los días —con suplementos especializados— acerca del denominado bloque regional MERCOSUR. También son frecuentes las visitas que recibe la región, especialmente de los Estados Unidos y de la Comunidad Europea, que tienen como horizonte la firma de acuerdos varios y la disputa por relaciones preferenciales con este *nuevo bloque comercial*. Sin embargo, no tan a menudo nos cruzamos con obras que traten al MERCOSUR desde el prisma de la identidades nacionales, las políticas culturales, los sistemas educativos y la comunicación.

Confluyen en esta obra varios autores "mercosureños" en una concepción amplia de la palabra, ya que a los enfoques de argentinos, brasileños, paraguayos y uruguayos, también se suma la de un chileno. Autores que, con diversidad de nacionalidades, formaciones y miradas, abordan la novedosa problemática que nos plantea la conformación del Mercosur desde el plano de la cultura.

Básicamente el libro está dividido en cuatro secciones: la historia y las ideas que dan origen, continuidad y perspectivas a este bloque regional; la relación del Mercosur y las políticas culturales, una de las preocupaciones constantes de los coautores; el tema de "la educación para la integración" (lengua y educación formal); y, por último y no menos importante, las industrias culturales en y entre los países miembros.

La tensión entre *el mundo de los negocios* y *el mundo de la cultura* aparece en muchos tramos de la obra. "Si tuviera que comenzar de nuevo, comenzaría por la educación y la cultura" es la famosa frase pronunciada por Juan Monnet, uno de los padres de la integración europea, que se repite en el libro. Y es Gregorio Recondo, diplomático y sociólogo argentino, quien desde el prólogo hace explícita la intención de superar reduccionismos: "Creemos que un proyecto económico sin bases culturales disminuye el horizonte de la identidad y las lealtades. Pareciera que la idea del "mercado" (como plaza de encuentro de mercaderes) resulta incompatible con la idea de "comunidad" (calidad de común que en plano cultural enraiza con la solidaridad). Por el contrario, un mero proyecto culturalista que busque la convergencia dejando de lado la economía resultaría ilusorio y llamado al fracaso en los tiempos que vivimos. La comunidad de la cultura ignora aquí la dinámica comercial de la historia".

La última parte del libro dedicada a la comunicación e industrias culturales contiene tres artículos escritos por los argentinos Susana Velleggia, Octavio Getino (Directores de la Fundación Centro de Integración, Comunicación, Cultura y Sociedad —CICCUS—) y el chileno Diego Portales Cifuentes (Gerente de Regiones de la Televisión Nacional de Chile). Velleggia pone sobre el tapete "la necesidad insoslayable de la comunicación intensiva para formar una comunidad subregional", al tiempo que da cuenta de la marginalidad en la que viven tanto la dimensión comunicacional como la cultural. Por su parte, el trabajo de Getino remarca la importancia cultural y económica de las industrias culturales revisando la modernización tecnológica, la articulación empresarial, los mercados de cada país y los intercambios regionales. Este artículo viene acompañado por una serie de cuadros estadísticos importantes acerca de las industrias gráfica (cantidad de libros y publicaciones periódicas publicadas, exportación e importación de libros, folletos y publicaciones periódicas), audiovisual (producción de largometrajes, número de salas, receptores radio y televisión, porcentajes de penetración de televisión por cable). Por último, Portales centra su análisis en la descripción de la televisión chilena a partir de la restauración de los gobiernos democrático en el país andino.

Luis Alfonso Albornoz

THE POLITICAL ECONOMY OF COMMUNICATION

Vincent Mosco
Londres, Sage, 1996
307 páginas.

Los estudios de economía política de la comunicación parecen querer recobrar importancia en el campo tras la primacía de los estudios culturales y del recepcionismo. Vincent Mosco (Carleton University) señala que hasta ahora los investigadores de economía política de la comunicación, principalmente desde una perspectiva mar-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

xista, han producido un volumen de material teórico en muchos casos superior al apoyo institucional que han recibido.

El libro de Mosco aparece en un momento oportuno, presentando en su primera parte las raíces históricas, el marco teórico, las polémicas y la revisión bibliográfica del campo. Pero, si bien en alguna instancia el libro puede ser visto como un manual dedicado a un primer acercamiento a la economía política de la comunicación, en la segunda parte el autor lanza una arriesgada propuesta de renovación del área.

Para Mosco la economía política de la comunicación debe ser entendida como un punto de partida para un análisis social crítico desde una perspectiva inclusiva, abierta y no reduccionista. Como respuesta a los estudios funcionalistas y *behavioristas*, los estudios de economía política surgen a partir de investigar la producción de la industria de comunicación, examinando el crecimiento de los negocios del sector y sus lazos con el sistema económico. Sin embargo, reclama Mosco, hoy en día es necesario incorporar los análisis de la distribución y el consumo, así como revisar la importancia del Estado en el proceso. En esta tarea, la investigación debe alejarse tanto de aquellas lecturas marxistas que pecaban de determinismo, a partir de una aceptación no problemática de la metáfora base/superestructura, como de aquellas visiones que proclaman la autonomía de la superestructura, eliminando cualquier tipo de determinación económica. Mosco retoma a Nicholas Garnham cuando señala que la economía política de la comunicación considera a los medios como entidades económicas que desempeñan una función directamente económica al crear plusvalía a través de la producción de mercancías, y una función económica indirecta creando plusvalía, a través de la publicidad, en otros sectores de la producción de mercancías.

La revisión del campo realizada por Mosco intenta alcanzar una escala mundial. Aquí el libro presenta uno de sus principales problemas. Luego de un detallado análisis de la producción de la economía política de la comunicación en Estados Unidos (Schiller, Smythe, Guback, Pendakur) y Europa (Garnham, Murdock, Golding, Mattelart, Miège), el autor intenta extender su investigación a los países del tercer mundo. Aquí es donde la amplitud de la tarea supera las posibilidades del autor, que ubica dentro del campo a Eliseo Verón, junto a "Herbert" Schmucler.

En la segunda parte, "Rethinking and renewing the political economy of communication", el autor intenta establecer un programa de investigación. Para ello recurre a tres conceptos clave: *mercantilización*, la transformación del valor de uso en valor de cambio; *espacialización*, referido a los cambios en las nociones de tiempo y espacio; y *estructuración*, vinculado a las nociones de clase, género y raza.

Al revisar el problema de la definición de la mercancía en comunicación, Mosco se adentra de uno de los temas más polémicos del campo, que ha dado lugar a un célebre debate entre Smythe, Garnham y Murdock en la década del '70. Aquí el autor, más que analizar describe la polémica, ubicándose cerca de las posiciones de los últimos.

Al analizar la espacialización, repone conceptos de Henri Lefebvre y se detiene con acierto en los fenómenos de concentración de la propiedad, globalización, nacionalismo y regionalismo. En el capítulo referido a la estructuración, el autor destaca la necesidad de recuperar el concepto de clase para el análisis social (lo que no es poco para estos tiempos), articulado con otras nociones hoy más corrientes como las de género, raza y movimientos sociales.

En la última parte del libro, Mosco plantea vincular la investigación en economía política de la comunicación a otras áreas cercanas como los estudios culturales y las políticas de comunicación. No es sencilla la apuesta, si se observan las polémicas recientes entre miembros destacados del campo.

Mosco observa la necesidad de implicar la investigación en el proceso de activismo y transformación social. En tiempos en que la academia parece vincularse sólo a objetos de estudio, esta propuesta hace todavía más estimulante la lectura de un libro que acerca un campo de estudios lamentablemente poco conocido en la Argentina.

Guillermo Mastrini

REVISTA VOCES Y CULTURA Nº 10 "OPINION PUBLICA E IDEOLOGIA EN LOS MEDIOS"

En los tiempos que corren, donde la escena política pareciera estar dominada por un pequeño grupo de publicistas, falsos gurúes mediáticos y mercaderes de toda clase, aparece como saludable toda reflexión que se precie de ser crítica. Particularmente, si ese intento aborda un objeto tan complejo y central para una teoría de la democracia como "la opinión pública".

Este es el caso del número 10 de la revista "Voces y Cultura", cuyo título temático completo es "Opinión Pública e ideología en los medios", dos temas de interés que aparecen conectados.

Precisamente son estas problemáticas las que van a articular casi la totalidad de las concepciones presentes en los distintos artículos que componen la selección.

La temática que compone el número, entonces, incluye reflexiones sobre lo que solemos denominar "opinión pública", esto es, la sumatoria de "opiniones individuales" recolectadas mediante el método de encuestas (este es el caso de los artículos de Pierre Bourdieu, Patrick Cham-pagne y Marcia Vidal Nunes); y también sobre aquellas teorías que han abordado el tema de manera más metódica, sistemática y compleja, principalmente las que han desarrollado Jürgen Habermas y Elizabeth Noelle-Neumann (es el caso de los artículos de Lluis Badía y John B. Thompson).

El resto de los artículos aborda la problemática del análisis de la ideología en los medios masivos de comunicación desde dos concepciones distintas. Van Dijk, por ejemplo, no entiende ideología como "ocultamiento" sino como todo un entramado de significaciones que construyen un sentido definido (su lectura parece ser muy similar a los primeros análisis estructuralistas de Eliseo Verón). En otro rumbo, el análisis de Miguel Rodrigo Alsina intenta desentrañar los mecanismos que ocultan el etno-centrismo presente en varios artículos editoriales del *New York Times* y *The Washington Post*.

Como dijimos anteriormente, ambas problemáticas —la construcción de la opinión pública y el problema de la ideología en los medios— se cruzan en la mayoría de los artículos presentes en la revista, que intentan brindar luz acerca de la influencia que los sondeos y encuestas, difundidos a través de los medios de comunicación masiva, provocarían sobre los "(e)lectores" a la hora de tener una opinión formada sobre algún tema de interés público.

La crítica intenta profundizar en el hecho de que la metodología utilizada —es decir, la técnica de encuestas— no describe de forma certera una realidad mucho más compleja de lo que realmente parece ser. Por lo tanto, la "realidad" que conocemos es aquella que aparece "construida" a tra-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

vés de los mecanismos ideológicos presentes en los medios masivos de comunicación.

Aparece entonces muy destacado el concepto de "manipulación", producida a partir de la instancia de los medios masivos de comunicación. Esto es lo que permite a Pierre Bourdieu resumir los fundamentos en una frase: "la opinión pública no existe".

La frase de Bourdieu remite al caso de una opinión pública entendida como la "suma de opiniones individuales". Sin embargo, puede definirse a la opinión pública en relación a una idea de "control social" (como la entiende Noelle Neumann), o bien, en un sentido normativo (como ocurre con la teoría de Habermas). Cabe aclarar en este último caso que para Habermas no hay teoría autónoma de la opinión pública sino en absoluta relación a una teoría de la democracia. La nota de Lluis Badía trabaja justamente la combinación de las tres definiciones y es por eso que es central en la configuración de la totalidad de los artículos. Sin embargo, no logra distinguir bien lo mencionado en el caso de Habermas, para quien la reflexión sobre la "publicidad" (*offenlichkeit* en alemán, y cuyo significado remite más a la idea de esfera o vida pública que al concepto de opinión pública, vinculado con la idea de *publicity* o de *public relations*) permite postular la idea de una radicalización democrática en las sociedades del capitalismo tardío. De esta manera —y como indica más claramente Thompson— el concepto habermasiano de "publicidad" (mal traducido en España como "opinión pública") queda definitivamente unido a una teoría de la democracia.

Es criticable la escasa relevancia que se ha dado en la selección de artículos a la problemática de la reconstrucción de la "opinión pública" dentro de la propia sociedad civil, ya que este es uno de los principales intereses que manifiesta la teoría de Habermas. Aun en el artículo de Thompson —que manifiesta un certero conocimiento de la teoría habermasiana— aparece la postulación de un programa de investigación que preste más atención "a la naturaleza de los medios de comunicación y a su desarrollo a lo largo del tiempo". En realidad, de lo que se trata es de reflexionar acerca de cuáles son las posibilidades que tiene la sociedad civil de manifestarse e influir directamente —sin intermediaciones— en las distintas políticas que se implementan desde el Estado.

Rodolfo Gómez

CUADERNOS DE INFORMACION Y COMUNICACION (CIC) Nº 2

Servicio de Publicaciones Universidad Complutense de Madrid
Otoño 1996.

"Información y vida cotidiana" es el título de la sección que inaugura este segundo número de *Cuadernos de Información y Comunicación* (*CIC*). En el primero de los artículos que allí se reúnen, F. Valbuena analiza las posibilidades de vinculación entre la información periodística y la vida cotidiana de las audiencias en términos de la funcionalidad del mensaje informativo en relación con una de las expectativas de uso de las audiencias: la de construir vínculos comunitarios y llenar vacíos (vacíos informativos, políticos o sociales). Una información puede ajustarse a esa expectativa en la medida en que privilegia el componente de "instrucción" —lo que en este caso implica proporcionar criterios de orientación acerca de cómo actuar en la vida pública—. Hay que pensar en "otros tipos de anclaje de discurso de la noticia en lo cotidiano", sos tiene en otros de los artículos Gonzal

Abril, y recuerda entonces que el discurso periodístico se apropió —y en ello reside una de las claves de su masividad— de aquellos "ingredientes melodramáticos, truculentos y cómicos" que tienen sus raíces en géneros literarios populares. La cotidianeidad cuyo vínculo con la información se trata de pensar no forma parte así del ámbito de leyes generales que gobiernan los usos y los efectos de los mensajes, sino que se conecta con coordenadas culturales que involucran discursos y prácticas sociales diversas. Se trata de pensar el engranaje discursivo entre la cotidianeidad popular (entre la competencia de lectura de los sectores populares urbanos) y la discursividad periodística.

En cierto modo, el artículo de Sanpedro Blanco en la sección "Análisis de audiencias" da un paso más en esa dirección de análisis, y nos permite apuntar algunas observaciones sobre los alcances (no menos políticos que teóricos) de lo cotidiano como dimensión clave en los estudios sobre recepción. El autor hace allí un estudio etnográfico del consumo de la prensa nacional por parte de los estudiantes extranjeros en las bibliotecas de una universidad de los Estados Unidos, mostrando cómo en ese intercambio con la prensa de sus paises de origen se juegan elementos vinculados a la identidad nacional —que trascienden, por lo tanto, las necesidades de información, entretenimiento o vinculación social (Teoría de los Usos y gratificaciones)—. Este artículo tiene el mérito de señalar lo que la lectura de textos mediáticos incluye de ritual y simbólico —cuestionando, por lo tanto, la pertinencia de las investigaciones que suponen el uso instrumental y racionalizado de los medios conforme a expectativas de uso—; pero por otra parte, nos permite pensar que es en el contexto cotidiano, donde la lectura es una práctica social, que está en juego la lucha por el sentido de las representaciones sociales. El título del artículo de Sanpedro Blanco quiere representar, precisamente, la insistencia de esa lucha y ese conflicto: "El título de este trabajo, 'Naciones que se leen', ofrece dos variantes que se complementan. La primera (alguien nos lee) se refiere al proceso de (des)codificación de los textos mediáticos que realiza un reducido grupo de notables. Éstos definen, consolidan e imponen una identidad nacional común a la diversidad individual. (...) La segunda acepción, 'nosotros leemos', se presenta como un proceso de descodificación individual, pero que se realiza en comunidad, por gentes cuya identidad sobrevive y permanece unida gracias a ello. Se trata de una lectura nacionalista caracterizada por significados abiertos, plurales, creativos e, incluso, subversivos." Si a lo largo de ese trabajo se insiste en la pluralidad de lecturas posibles (y por ende en la heterogeneidad de lecturas en recepción) el artículo de E. Giordano sobre las manifestaciones de racismo en la prensa insiste en la homogeneidad ideológica en producción: como en el caso de la inmigración, "existe una representación hegemónica de los temas socialmente relevantes", los medios difunden "un conjunto de normas y valores hegemónicos, subyacentes a las decisiones políticas fundamentales que determinan el tipo de sociedad". Es en la tensión entre estos dos enfoques donde se juegan las estrategias teóricas. En este sentido, el sujeto de la recepción es —si podemos expresarlo así— un sujeto teórico más débil que el ciudadano del artículo de Del Rey Morato: "Que el ciudadano adquiera en ese intercambio [con los medios] una vida cotidiana con más ilustración y menos incertidumbre, o que, por el contrario, naufrague en el caótico mapa del mundo que le ofrecen los medios es algo que depende de cada individuo". Pero "cada individuo" puede decidir, si así cabe decirlo, bastante poco: este fuerte sujeto teórico que salda así sus

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

cuentas con los medios es un débil sujeto político: la naturaleza y el destino de los intercambios con el nuevo ecosistema mediático se resuelven en realidad articulando intereses colectivos en los límites estructurales (que el sujeto individual no controla) de un campo histórico y político-social. Los artículos de Quiroz y Segovia acerca de la conferencia sobre políticas de comunicación de San José de Costa Rica y el de Pérez del Pozo sobre la agencia cooperativa de noticias Inter Press Service acaso nos recuerden cómo fue posible esa articulación y las dificultades que cabe esperar cuando el mercado informativo es inseparable de los datos estructurales de la economía y la política.

Artículos sobre cine, consumo de medios en los jóvenes, periodismo de investigación en Uruguay, y pedagogía de la comunicación completan la segunda entrega de esta publicación editada por el departamento de Periodismo III de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid.

Marcelo Vargas

REVISTA LATINOAMERICANA DE COMUNICACION *CHASQUI*

Número 58
junio 1997

La articulación entre la comunicación y la educación es uno de los temas centrales a los que está dedicado el Nº 58 de la *Revista Latinoamericana de Comunicación Chasqui*. Lo heterogéneo de los artículos en cuanto a temáticas, tratamiento teórico y prácticas analizadas, muestra el estado actual del campo, donde aún queda un largo camino por recorrer.

Recuperaciones históricas, encandilamiento tecnológico y visiones críticas se entremezclan en las páginas de la revista, la cual se propone tratar este tema porque "la Educomunicación se constituye en una necesidad impostergable para formar ciudadanos críticos, activos y creativos frente a la oferta mediática" según señala su editor Fernando Checa Montúfar.

Los artículos varían entre los que proponen una visión crítica y alertan contra el uso instrumental de los medios en la escuela y aquellos que se deslumbran con las bondades de la incorporación tecnológica que "posibilitaría" solucionar problemas escolares. Entre los primeros figura el texto de Mario Kaplun. En el segundo caso podemos mencionar a Gustavo Villamizar. Esta última perspectiva parece olvidarse de que las políticas de ajuste en América Latina y la escasa incidencia del Estado en materia de políticas culturales y educativas, profundizan las desigualdades de acceso tanto a los bienes materiales como al conocimiento.

El modelo pedagógico de Paulo Freire, cruce de la teoría crítica con la educación popular, y las prácticas alternativas que dicho modelo generó son revalorizados por Mario Kaplún. Sin embargo, aún no se perciben las superaciones adecuadas a los cambios teóricos, culturales y políticos que se sucedieron en estas tres últimas décadas.

En el caso de Gustavo Villamizar está presente la necesidad de apropiación de los recursos y posibilidades que los medios de comunicación ofrecen en un intento por romper con el prejuicio existente hacia ellos por parte de las instituciones educativas; pero en algunos momentos parece surgir del texto cierta visión ingenua que plantea que la incorporación de los medios en sí misma puede transformar el sistema educativo. Faltan en la revista análisis en los que se proponga reflexionar sobre los aspectos de la lógica de los medios y el particular proceso de organización del sistema comunicacional y educativo en América Latina, entendiéndolos como procesos histórico-sociales.

Contrarrestando esta tendencia, algunos artículos advierten sobre los riesgos de la "infopobreza" —es el caso de Carlos Cortés—, y sobre cómo la incorporación de nuevas tecnologías sin acompañamiento de políticas públicas que contemplen la igualdad de oportunidades tanto económicas como simbólicas, puede traer como consecuencia la profundización de las diferencias sociales, la marginalidad y la exclusión, ampliándose de esta manera la brecha entre aquellos que no pueden acceder a la lectoescritura y los "hiperalfabetizados" tecnológicamente, tema bien tratado en el artículo de Susana Velleggia, "Nuevas Tecnologías y Educación Formal".

El concepto de "recepción crítica", tan recurrente en los trabajos que analizan las relaciones entre estas dos disciplinas, es presentado en varios artículos de la revista como una alternativa posible de "control" hacia los medios, una lectura reveladora de lo oculto que permitiría encontrar los mensajes "distorsionadores" de la realidad. Es el caso de Adriana Muela y Gregorio Iriarte. Se asume en sus textos una postura prescriptiva que propone una manera correcta de escuchar, ver o leer medios. La "educomunicación" sigue siendo uno de los pocos campos donde aún estas visiones tienen vigencia. Es Guillermo Orozco Gómez quien profundiza la idea del receptor crítico —planteando que es necesario "mantener la intencionalidad explícita de 'intervenir' la interacción de los televidentes con la televisión, para 'transformarla' en su propio beneficio—", si bien su artículo está destinado a brindar estrategias pedagógicas para trabajar con la TV en el aula.

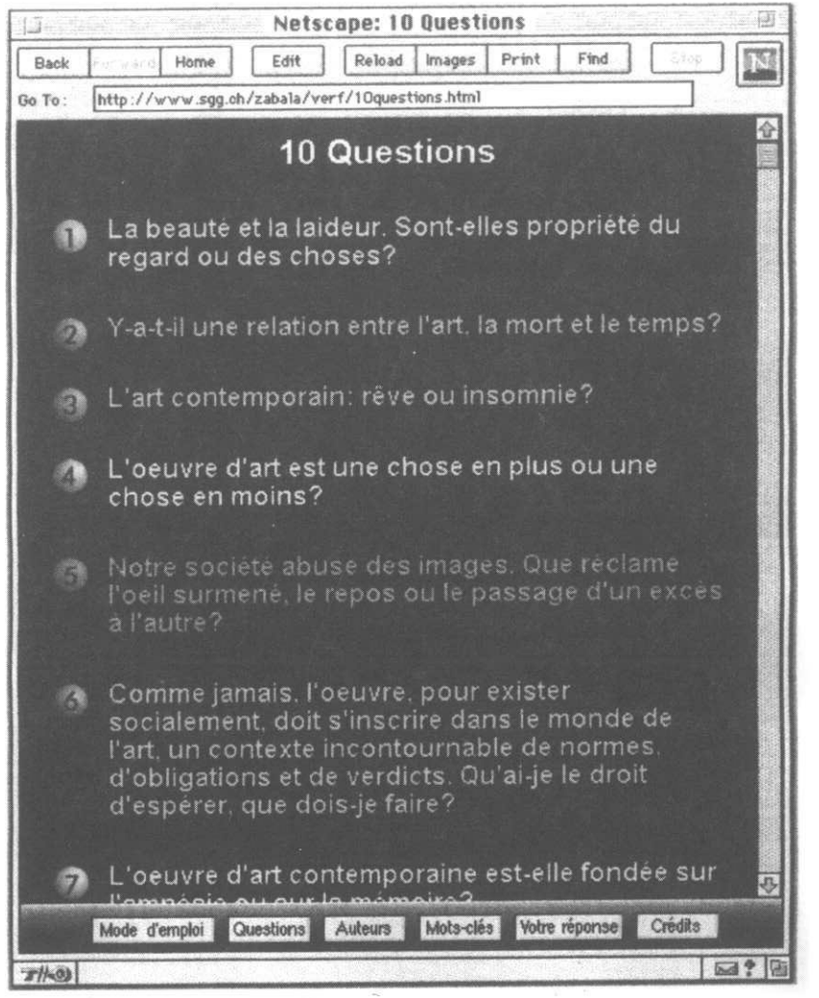
La heterogeneidad de la revista se expresa también en las diferentes concepciones que se pueden ver acerca del aprendizaje y de las teorías de la comunicación que sirven de marco teórico a los textos. En todos los artículos, la búsqueda de articulación entre el campo comunicativo y el educativo, está centrada en los medios y la escuela, generando así una doble reducción: por un lado, la de la comunicación a los medios masivos; por el otro, la de la educación a la enseñanza formal. Esta perspectiva limita las prácticas y las reflexiones a una misma pregunta: pensar cuál es la mejor forma de incorporar los medios a la escuela. Sería interesante preguntarse, además, cuáles son las relaciones entre los medios y el aprendizaje no formal, qué sucede con los problemas de comunicación inter e intra institucional, cuál es el lugar las instituciones educativas como parte del proceso hegemónico, cuáles son sus posibilidades y manifestaciones contrahegemónicas, cómo analizar y generar prácticas de comunicación y educación alternativas. En síntesis, cómo entender lo que actualmente sucede con la comunicación, la educación, la cultura y el poder.

La revista *Chasqui* publica, además, varios artículos —enfocados desde diferentes perspectivas— que analizan las influencias de los medios de comunicación, la cultura de masas y la narrativa en la actualidad, en los que predomina la preocupación por el futuro de la palabra impresa ante el avance de la industria electrónica.

El esfuerzo valioso de la revista por abordar este tema nos muestra que el campo de la comunicación y la educación es un lugar propicio para la generación de prácticas y reflexiones alternativas. Al mismo tiempo, evidencia que queda mucho por hacer para entender las complejas vinculaciones que existen entre la comunicación y la educación.

Cora Gamarnik
Evangelina Margiolakis

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



"El arte o el mundo por segunda vez". 1997.
Imagen electrónica.
La dimensión depende de la pantalla del ordenador.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Causas y Azares Nº 3

(Primavera 1995)

SUMARIO

Editorial

Entrevista con Eliseo Verón

CUADERNO
CIENCIAS DE LA COMUNICACION EN LA UBA: ENTRE LA FORMACION Y LA CRISIS DEL MERCADO
- Testimonios: Entel - Ford - Vizer
- Orientaciones terminales: notas para una discusión
- Entrevista: Juan Carlos Camaño
- La propiedad de los medios audiovisuales en la Argentina neoliberal por Diego Rossi
- La influencia del periodismo, por Pierre Bourdieu

ANALISIS Y CRITICA
- Del error al horror: las fallas de la memoria, por Maite Alvarado y Analía Reale
- Identidades reflexivas, por Alejandro Grimson

La espiral del disimulo, por Fernando Quirós Fernández
Servicio público en Europa: dinámica y concepto, por Guillermo Mastrini
Pierre Bourdieu y la Sociología de la Cultura: una introducción, por Nicholas Garnham y Raymond Williams

RECONSTRUCCIONES
- Masotta, Jacoby, Verón: Un arte de los medios de comunicación de masas, por Ana Longoni y Mariano Mestman

COMUNICACION ALTERNATIVA
- Encuentros y desencuentros, por Carlos Rodríguez Esperón y Ernesto Lamas

ENSAYO
- Del fútbol como cacho de cultura(s), por Pablo Alabarces
- Fútbol y multitudes, por Daniel Scarfó

POLEMICA
- La desacralización de la escritura, por Stella Martini

LECTURAS

BIBLIOGRAFICAS

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Causas y Azares Nº 4

(Invierno 1996)
SUMARIO

Editorial

Entrevista con Armand Mattelart

Radiodifusión: Los caminos de la regulación, por Albornoz, Mastrini y Mestman

CUADERNO 1: DICTADURA, COMUNICACION Y SOCIEDAD:
A 20 AÑOS DEL GOLPE MILITAR.
Evangelio y Proceso. Ilustraciones de León Ferrari
Artículos de Mangone, Fariña-Gutiérrez, Balvé, Mizraje, Carnevale, Rodríguez.

Identidades narrativas y fotografías de la vida cotidiana, por Pablo Vila

CUADERNO 2: PRIMERAS JORNADAS DE
INVESTIGADORES JOVENES EN COMUNICACION
Artículos de Grimson, Mastrini, Mestman, Varela, Elbaum, Cohendoz

Los riesgos de la pancomunicación, por Héctor Schmucler

IV CONGRESO NACIONAL DE SEMIOTICA
¿Objetos o enfoques triviales?
Discusiones en torno al rol de la crítica, por Paola Cortés Rocca
Discursividades. Entre lo visible y lo enunciable, por J. L. Petris y Gustavo Aprea

Pierre Bourdieu y los trabajadores ferroviarios franceses

La tecnología y la sociedad, por Raymond Williams

LECTURAS
BIBLIOGRAFICAS

Causas y Azares Nº 5

(Otoño 1997)
SUMARIO

Editorial

Entrevista con Aníbal Ford

CUADERNO 1: NACIONALIDAD Y ETNICIDAD
Introducción, por Alejandro Grimson
Televisión, etnicidad y cambio cultural, por Marie Gillespie
La relevancia de Gramsci para el estudio de la raza y la etnicidad, por S. Hall
Reflexiones sobre algunos usos nacionales de la Nación, por Rosana Guber
Integración, regionalismo y frontera: repercusiones de un debate periodístico, por Alejandro G. Labale

COMUNICACION ALTERNATIVA
Encuentro con J. López Vigil: Las Radios de Nuevo Tipo, por Ernesto Lamas

ACERCA DE LA PRENSA FEMENINA: DOS PERSPECTIVAS
Por una misma, por July Chaneton
El misterio del mundo, por Carlos Belvedere

CUADERNO 2: LAS ARTES PLASTICAS Y LA IZQUIERDA
EN LAS PRIMERAS DECADAS DEL SIGLO XX
Introducción, por Ana Longoni
Los artistas del pueblo: Anarquismo y sindicalismo revolucionario en las artes plásticas, por Miguel Angel Muñoz
Vanguardia artística y política radicalizada en los años '30: Berni, el nuevo realismo y las estrategias de la Mutualidad, por Guillermo A. Fantoni
1933: Meridiano crucial de la cultura artística en el estado español, por Jaime Brihuega

IV CONGRESO INTERNACIONAL DE SEMIOTICA VISUAL
Algunos problemas que está abordando la semiótica, por Gustavo Aprea

TEXTOS
S. Gándara, C. Mangone y J. Warley: Los imaginarios juveniles como vidas ideológicas
H. Tarcus: Acerca del marxismo olvidado en la Argentin

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

LECTURAS
Sendas perdidas, por Paola Cortés Rocca
Un pequeño relato sobre Malvinas, por Jorge Warle
Ciudad: los jirones de la modernidad, por Alicia Méndez
Ojos que miran a la máquina, por Flavia Costa
La juventud es más que un objeto de estudio, por Augusto Lema
Televidentes y política: una vez más sobre la "recepción", por A. Grimson
Telenovela, por Fernanda Longo

BIBLIOGRAFICAS

SOLICITUD DE NUMEROS

causas y azares

Los lenguajes de la comunicación y la cultura en (la) crisis

Nombre: .....
Domicilio: ..... Cód. postal: .....
Ciudad: ..... País: .....

Marque los **números que desea recibir**
Número 1 (primavera 94 - agotado)
Número 2 (otoño 95 - agotado)
☐ Número 3 (primavera 95)
☐ Número 4 (invierno 96)
☐ Número 5 (otoño 97)
☐ Número 6 (primavera 97)
☐ Número 7 (próximo a salir)

Tarifas por número	Personal	Institucional
Argentina	7 dólares	9 dólares
Resto de América	10 dólares	12 dólares
Europa, Asia y Africa	12 dólares	14 dólares

Envío el dinero correspondiente a los ejemplares solictados por:
– Giro postal o bancario a nombre de Asociación Educacionista Argentina C.C.E. La Crujía.
– Transferencia a Banco Crédito Argentino, Caja de Ahorro núm. 023-009633/6 (sólo para Argentina)

Correspondencia: Librería La Crujía. Tucumán 1999 - (1050) Capital Federal - Argentina -
Tel./fax: (54-1) 375-0376 / 0664

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar