

Congreso Comunicación/ Ciencias Sociales desde América Latina: Tensiones y Disputas en la Producción de Conocimiento para la Transformación. Universidad Nacional de La Plata, La Plata, 2011.

Un modo de narrar la historia y la memoria latinoamericana: las obras y la vida de Carpentier.

María Florencia Seré, Sara Botero Gómez, Laura Mariana Casareto y Mariana Bustamante.

Cita:

María Florencia Seré, Sara Botero Gómez, Laura Mariana Casareto y Mariana Bustamante (2011). *Un modo de narrar la historia y la memoria latinoamericana: las obras y la vida de Carpentier*. Congreso Comunicación/ Ciencias Sociales desde América Latina: Tensiones y Disputas en la Producción de Conocimiento para la Transformación. Universidad Nacional de La Plata, La Plata.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/mf.sere/27>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/p8qm/WMr>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.


Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. *Acta Académica* fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.



mesa 6

■ ■ ■ **Ciencia, arte y periodismo** ■

Coordinador: **Rossana Viñas**
rvinas@perio.unlp.edu.ar



índice

- **La formación de periodistas culturales en el ámbito de la comunicación/cultura: La Especialización en Periodismo Cultural de la UNLP / Facundo Ábalo y otros**
- ***El rati horror show: las nuevas tecnologías como herramienta / Luciana Aon***
- **La crisis de 2001 en la ficción literaria. Estudio de caso: *Las viudas de los jueves y El año del desierto / Cecilia Vanesa Buffa***
- **Construcción de identidades y valores en “Marica”, de Pepe Cibrián Campoy / Sofía Castellón**
- **Rodolfo Walsh: entre la militancia y la literatura / Cynthia Díaz y otros**
- **Producción colectiva de sentidos: la experiencia del Bomba Texto / Josefina Fonseca y otros**
- ***Perioenlacopa.com, un espacio de práctica pre-profesional / Adela Ruiz y otros***
- **Jóvenes violencia y medios. Una mirada a las pantallas argentinas / Cintia Bugin y Luis Barreras**
- **La crónica latinoamericana como espacio de resistencia al periodismo hegemónico / María Cristina Lago y Adriana Callegaro**
- **Recuperando caminos desde la palabra / Guadalupe Reboredo y Cármina Aredez**
- **Un modo de narrar la historia y la memoria latinoamericana: las obras y la vida de Carpentier / Sara Botero Gómez y otros**
- **El mural como dispositivo de comunicación masiva: intervenciones en alusión a la lucha por la memoria / Verónica Capasso y Melina Jean Jean**
- **La poesía de Juan Luis Martínez como mutación epistemológica / Patricia Monarca**
- **Impactos y tensiones ocasionadas por las tecnologías de la información y la comunicación en la producción de músicas populares latinoamericanas / Claudia Castro Gallego**
- **La representación de fenómenos interculturales en la prensa escrita chilena: el caso de los 33 mineros de Atacama y la huelga de 34 reos mapuche / Norma Huerta Andrade y otros**
- **Documentales en la ciudad de la protesta. Análisis de medimétrajes ¿militantes? neuquinos (2001-2003) / Julia Kejner**



índice

- **Blogs de escritores en el campo literario actual.**
Entre el hacer técnico y el hacer poético / Diego Vigna
- **La fotografía como un modo de narrar la memoria colectiva: una imagen entre el recuerdo y el olvido /** Marcelo Fabián Belinche y otros
- **Una mirada sobre la caracterización de lo político en el cine argentino (un diálogo entre y con el cine de Leopoldo Torre Nilsson, Leonardo Favio y Lucrecia Martel) /** Lía Gómez
- **El regreso del reality show /** Marisa Rigo
- **Los miedos y los medios: inseguridad y periodismo /** Esteban Rodríguez
- **Momentos biográficos de Tomás Eloy Martínez en La Gaceta Literaria de Tucumán /** Ricardo Rafael Silva
- **Hibridaciones en el arte, los medios y la cultura /** Natalia Matewecki
- **La comunicación científica como herramienta de construcción política: la experiencia de cátedra pendiente /** María Cristina Pauli y Gustavo Vázquez
- ***Sabor a mí: el cuerpo como subversión en la poética de Cecilia Vicuña /***
Carolina Vega Ramírez
- **La exhibición como narración visual: el caso de “la fotografía latinoamericana” /**
Natalia Giglietti

**La formación de periodistas culturales
en el ámbito de la comunicación/cultura:
La Especialización en Periodismo Cultural de la UNLP**

Facundo Ábalo

Ezequiel Bagnato

Natalia Domínguez

Facultad de Periodismo y Comunicación Social - UNLP

Hacia finales de la década del setenta las ciencias sociales sufrieron lo que se conoció con el nombre de “la crisis de los paradigmas”. En aquel contexto tuvo lugar una sistematización de las tradiciones que habían tematizado a la comunicación masiva y sus medios, la prensa, las industrias culturales y, así mismo, a la interacción humana. El fruto de dicho trabajo resultó ser un cambio cualitativo en torno a la comunicación como un objeto de reflexión teórica. Se la definió como la producción, circulación, consumo y reactualización del sentido socialmente producido. Fue así como la comunicación emergió al modo de una dimensión social transversal y constitutiva de la acción humana, vinculada a la vida misma. Se la propuso como el encuentro en el que se producen y circulan los sentidos acerca de la realidad humana.

Bajo esta propuesta teórica los diversos textos socialmente elaborados se constituyen como relatos de construcción y representación de la realidad, y no mero reflejo transparente de la misma. De esta manera, el discurso periodístico es pensado actualmente como un género más de la representación y construcción de lo social, distanciándolo de las corrientes que lo pretende fiel reflejo transparente y objetivo de los hechos, transmisores de una verdad objetiva de los acontecimientos.

La desligazón practicada respecto de una realidad ajena a la acción humana no encarna el no anclaje de los discursos; sino que dirige la atención hacia reglas de producción textual que hacen gravitar la construcción de los objetos humanamente representados como momentos históricos de la significación. Por lo tanto, lo plausible de ser creado no tiene posibilidades infinitas de ser; por el contrario, se encuentra circunscripto a la materialidad de los símbolos y signos que circulan en una época.

Desde esta perspectiva, una especialización de las características que se ofrece es de importancia capital, en tanto y en cuanto los profesionales dedicados a la producción de relatos de circulación masiva se presentan como constructores que proponen constantemente porciones de mundos posibles.

La profesión del periodista

El Periodismo como práctica profesional desarrolla en las sociedades contemporáneas un rol de incalculable importancia al momento de pensar los modos de producción y reproducción de sentidos acerca de aquello que se constituye en verdadero y legítimo. Desde el inicio de las sociedades modernas fundamentadas bajo las formas democráticas y representativas para ejercer la soberanía, el periodismo tuvo un lugar primordial en la construcción de la esfera pública.

Conformado para muchos como el cuarto poder, se dio a la prensa el rol profesional de noticiar respecto de los actos de gobierno, controlando el ejercicio legislativo, judicial y ejecutivo; al mismo tiempo se pretendió de ella el traer hacia las grandes ciudades los acontecimientos ocurridos en todos los puntos cardinales: norte, este, oeste y sur. De esta manera, las news (north, east, west and south) eran la vitrina de exposición de los hechos ocurridos y necesarios de hacerse masivamente públicos. Es así como desde sus inicios la prensa puede ser

concebida como un sistema de encuentros mediatizados entre soberanos, pueblos y campos profesionales, en los que se definen algunas porciones de la vida cotidiana.

El reconocimiento de historicidad de la prensa, con su fecha de invención, señala su condición de creación cultural. Es así como el periodismo mismo es una práctica cultural contemporánea, pero constituida por cualidades particulares respecto de cómo opera en la reproducción creativa de la cultura: versa sobre la realidad y la construye en sus formulaciones. Entonces, atendiendo a las rupturas epistemológicas antes señaladas, es que en la actualidad el periodismo debe ser interpretado con un rol activo en la construcción de los hechos que noticia, y no mero reflejo de realidades que le son ajenas y transcurren en "otro" lado. La información no existe al margen de los medios masivos de comunicación, sino que desde estos se definen los hechos plausibles de transformarse en notas a publicarse.

El desplazamiento hacia la Cultura

Atendiendo a fundamentar la pertinencia de la formación académica sistemática de personas en un campo profesional con estos dos términos: "periodismo cultural", se presenta una noción de cultura que pretende ser el principio ordenador de una mirada posible. Para ello en busca de la inclusión fecunda se propone lo formulado por Raymond Williams (1988) y Clifford Geertz (2003) como definiciones sobre qué puede ser "lo cultural". Respectivamente ellos sostienen:

la cultura como proceso social total en que los hombres definen y configuran sus vidas.

el concepto de cultura que propugno (...) es esencialmente semiótico. Creyendo con Max Weber que el hombre es un animal inserto en tramas de significación que el mismo ha

tejido, considero que la cultura es esa urdimbre y que el análisis de la cultura ha de ser por lo tanto, no una ciencia experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en busca de significaciones.

Estas definiciones permiten pensar el modo en que Héctor Schmucler proyectó al campo de la comunicación a principios de la década del 80. Participando de la transformación de paradigma tras los acontecimientos políticos y sociales de América Latina en las décadas anteriores, él planteó recuperar la versión ontológica moral de la comunicación para dar cuenta de ella como un hecho ético y político, en el que las personas se encuentran y reconocen recíprocamente. De esta manera es como enuncia que "la comunicación no es todo pero debe ser hablada desde todas partes; debe dejar de ser un objeto constituido, para ser un objeto a lograr. Desde la cultura, desde ese mundo de símbolos que los seres humanos elaboran con sus actos materiales y espirituales, la comunicación tendrá sentido transferible a la vida cotidiana".

De esta manera, abandonando las perspectivas que promueven la estratificación en la interpretación social y las vinculaciones de la cultura orientada desde la civilización, se prevé analizar y discutir cómo el concepto de cultura en su devenir histórico se fue anclando en los sentidos de lo interno, lo espiritual, y contuvo a las manifestaciones de la religión, el arte y la vida familiar, abonando de esta forma la división entre el mundo de lo subjetivo a un lado, y el mundo de lo social, al otro. De ese modo, se dirigió la Cultura hacia la dimensión "superestructural" separada de materialidad alguna y de las relaciones sociales que la configuran.

Por todo ello es posible creer que formular la pregunta por la producción simbólica, como actos comunicativos fundantes de la cultura, es cuestionarse respecto de la dimensión política en cuanto a los relatos que nos piensan y nos constituyen libres, plenos y planos, perdidos y dominados, ajenos al mundo o propietarios de este.

La incorporación del Arte al campo de la Comunicación

Conformado por diversas tradiciones disciplinares, en su giro "hacia la cultura", el campo de la comunicación se nutrió de los desarrollos teóricos de la sociología marxista, la semiótica, el psicoanálisis, la filosofía y la estética, para problematizar el modo en que se realiza la producción social de lo imaginario.

Así, la filosofía de las formas simbólicas de Cassirer, la hermenéutica de Ricoeur, las investigaciones antropológicas sobre el mito, las psicoanalíticas sobre lo imaginario, el interaccionismo simbólico y la sociología del campo intelectual de P Bourdieu, figuran entre las incorporaciones más fecundas al campo de la comunicación para la comprensión de los procesos de simbolización.

Asimismo, las reflexiones sobre las obras de arte y los fenómenos estéticos y de percepción de W. Benjamin y T. Adorno, a través de la lectura que se hace de Escuela de Frankfurt para la década del 60, fueron aportes claves para la institucionalización de un campo que intentaba abandonar sus herencias informacionales y la mirada centrada en los medios.

Finalmente la prolífica producción de los denominados Estudios Culturales, y su anclaje en los estudios literarios, fue la referencia ineludible para problematizar la cultura como el lugar de tensión entre los mecanismos de dominación y resistencia, incorporando la dimensión del placer de unos sujetos que eran ya pensados con capacidad de

agencia frente a los productos culturales que consumían. Al mismo tiempo, la visibilización de Lo Otro devenido en nuevo objeto de estudio, revitalizó y complejizó la pregunta sobre la comunicación.

De esta forma, los prestamos entre el campo de la comunicación y el campo del arte, resultan un eje nodal para la reflexión sobre como los sujetos expresan sus procesos de construcción sensible de lo real y sus modos de comunicarlo.

Sobre el periodismo cultural

En cuanto al periodismo cultural, como un género específico del tipo discursivo informacional, Jorge Rivera en su libro *el Periodismo Cultural* (1995) sostiene considerar a aquel como “una zona muy compleja y heterogénea de medios, géneros y productos que abordan con propósitos creativos, críticos, reproductivos o divulgatorios los terrenos de las bellas artes, las bellas letras, las corrientes del pensamiento, las ciencias sociales y humanas, la llamada cultura popular y muchos otros aspectos que tienen que ver con la producción, circulación y consumo de bienes simbólicos, sin importar su origen o destinación estamental”.

Esa “zona compleja” puede interpretarse como un campo social en el que se construyó históricamente un capital sobre lo “cultural” y plausible de ser publicado como nota periodística, al igual que en el resto del periodismo. Pero a diferencia de los demás géneros de esta práctica profesional, la enunciación de la especialización presente hace pie sobre el análisis como modo de construcción respecto de aquello que versa, provocando una leve distancia del carácter eminentemente informativo y descriptivo que utiliza la prensa en general. Además cabe señalar la distinción planteada por Rivera (1995) respecto de la idea sobre “lo novedoso”, que existe entre el tradicional periodismo general y el cultural. Mientras el primero hace de dicha cualidad una necesidad fundamental sobre el material a trabajar, el segundo, que comparte

interés sobre la novedad, puede establecer relaciones diacrónicas con sus objetos de reflexión a partir de miradas que se renuevan realizadas desde el presente.

De allí la importancia capital de trabajar en la formación de profesionales orientados hacia el presente campo, los aportes que respecto de la reflexión sobre la cultura y el quehacer humano hacen la sociología de la cultura, la antropología de las culturas populares, la historia del arte, la socio-semiótica y la teoría de los discursos sociales para pensar los géneros y estilos, entre otros campos del saber. En palabras de Rivera (1995), es posible creer que “la ventaja sustancial de un profesional con estas características (...) residiría en el hipotético entrenamiento de sus aptitudes para elegir puntos de vista y cursos de acción comunicacional más eficientes”, para lograr establecer una relación con los destinatarios actuales desde el dominio de saberes que históricamente se han constituido como epicentro de la reflexión cultural.

Estudio de caso: La Especialización en Periodismo Cultural de la Facultad de Periodismo de la Universidad Nacional de La Plata

La Especialización en Periodismo Cultural de la Facultad de Periodismo de La Plata tiene como objetivo la formación de profesionales capacitados para realizar producciones culturales, analizarlas y comunicarlas, en el marco de un contexto mediático novedoso en plena vigencia de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual, que establece la necesidad de que cada localidad del país sea productora de sus propios contenidos, con una fuerte impronta de la cultura local.

Este perfil no excluye a los profesionales provenientes de otros países, sino todo lo contrario ya que la propuesta se construye con un matiz latinoamericanista, y el alumno estará capacitado para desarrollar o analizar la producción cultural de su país de origen.

Si bien existen propuestas que vinculan la Comunicación y la Cultura en otras Casas de Altos Estudios, en ninguna de ellas se plantea la necesidad de formar un profesional con en este perfil específico vinculado a los medios de comunicación.

Por un lado se posicionan las ofertas de posgrado vinculadas a la sociología de la Cultura en un sentido amplio, brindando herramientas teóricas para la formación de investigadores en Ciencias Sociales, resignándole a la comunicación el lugar marginal dentro de estas y reforzando la idea de su tardía y precaria institucionalización.

Por otro, aparecen (con una explosión mundial para la década del 90) las carreras de Gestión Cultural, problematizando a la Cultura como recurso a administrarse, con una asimilación acrítica de las reglas del mercado y con sujetos pensado en términos de “recursos humanos” a formarse. Su vinculación con la Ciencias Económicas es indiscutible, con todo su bagaje conceptual, derramado ahora sobre fenómenos artísticos y culturales.

Según el relevamiento realizado sobre la oferta educativa existente, esta Especialización en Periodismo Cultural no tiene antecedentes como una serie de conocimientos sistematizados en una carrera de posgrado, sino que suelen presentarse de manera informal en prácticas de formación en redacciones de diarios, radios y canales de televisión – con la característica de ser fragmentadas y utilitarias exclusivamente para el medio que las brinde–. De esta manera, la propuesta de posgrado brinda las herramientas teórico prácticas necesarias para la formación de un profesional preparado para abordar el vínculo de

Comunicación/Cultura, pensando la importancia de la circulación en los procesos de significación.

Impacto en el campo del periodismo cultural

El hecho de que estos conocimientos no hayan existido sistematizados en una carrera de Posgrado tenía como consecuencia inmediata que los profesionales de la comunicación debieran recurrir a los manuales de estilo de cada medio y formarse mediante las conceptualizaciones sobre la cultura propias de los mismos, con una visión parcializada y vinculada estrechamente a sus intereses económicos.

Entonces, la tarea del profesional se convirtió en una mera descripción de los productos preestablecidos como culturales por cada empresa mediática. Y se impuso una visión sobre que es la cultura, que producto es cultural y quien es productor de cultura.

No es casual que en gran cantidad de medios, el periodismo cultural se aboque en gran medida al periodismo “de espectáculos” y se de ese modo se restringe la exposición de productos culturales a, por ejemplo, obras de teatro de actores que comulgan con la empresa mediática que los difunde.

Las empresas mediáticas se convierten, de ese modo, en las administradoras de la cultura de un determinado sector social: sus lectores, su audiencia, sus consumidores. Y son las encargadas de instalar la agenda cultural: las obras de teatro que hay que ver, la música que hay que escuchar, los libros que hay que leer, etc, para considerarse “culto”.

En los últimos años se generó un debate entre distintos actores sociales (periodistas, artistas, investigadores de ciencias sociales) sobre el rol del periodismo cultural en Latinoamérica. Uno de los ejes del debate lo conforma la escasez de una formación académica centrada en la

producción cultural que genere un profesional preparado para producir contenidos culturales.

Periodistas argentinos, españoles, mexicanos y guatemaltecos coinciden en una crítica al periodismo cultural: faltan periodistas formados académicamente en una visión no mercantilista, homogeneizada y comercializada de la cultura, que estén capacitados para realizar sus propias producciones culturales a la luz de su contexto regional y de las diversas características de cada localidad.

Un periodista especializado en la producción de relatos que construyan y reconstruyan experiencias creativas en los campos de las bellas artes, las culturas populares y la vida cotidiana entre otros, con herramientas para desempeñarse en los distintos lenguajes de la comunicación masiva, aportará el recurso humano necesario para reconfigurar una nueva realidad mediática sobre la cultura.

El rati horror show.

las nuevas tecnologías como herramienta

Luciana Aon

lucianaaon@gmail.com

IICom / FPYCS – UNLP

Como plantea el teórico norteamericano Bill Nichols, “el estatus del cine documental como *prueba* del mundo legitima su utilización como fuente de conocimiento”. Es decir, como nexo entre el cine y el mundo histórico: “Las pruebas visibles que ofrece apuntalan su valía para la defensa social y la transmisión de noticias”.¹ Pero un documental es, además, un *discurso* sobre el mundo y, sin embargo, su “estructura permanece prácticamente invisible, sus propias estrategias retóricas y opciones estilísticas pasan en gran medida desapercibidas”.²

En esta ponencia nos proponemos pensar el documental *El rati horror show* (Enrique Piñeyro, 2011) entre esos dos parámetros: qué historia cuenta, qué prueba, qué refuta la película; pero además cómo se estructura, qué recursos utiliza. Pues contenido y forma se conjugan en esta película de denuncia que apela a las nuevas tecnologías como herramienta para el cine y la justicia. Se trata de pensar la representación documental en tanto enlace entre imagen y realidad; y aún así en la sustancial diferencia que implica ese nexo característico entre una imagen y aquello que registra. Se trata entonces, en el marco de este Eje, de problematizar los modos de narrar los acontecimientos de nuestra sociedad contemporánea.

Consideramos, junto a Nichols, la insustituible importancia del modo de hacer en la construcción del relato cinematográfico, incluso en el documental como “género más explícitamente político”.³ El objetivo entonces es analizar la película de Piñeyro en el marco de los modos de

representación documental de Nichols, utilizando su teoría como metodología. Las modalidades de representación son, para el autor, “formas básicas de organizar textos en relación a ciertos rasgos o convenciones recurrentes”.⁴ Por eso, los modos de representar la realidad en el documental son “algo así como géneros, pero en vez de coexistir como distintos mundos imaginarios (ciencia-ficción, películas del Oeste, melodramas), las modalidades representan diferentes conceptos de representación histórica”.⁵ Cada modalidad: expositiva, de observación interactiva y reflexiva, aparece como negación de la anterior y, aún así, una no sustituye ni niega a la anterior sino que coexisten.

Luego, a partir de este análisis intentaremos visualizar cómo las nuevas tecnologías han transformado la forma de hacer y ver películas, las nuevas formas del documental: desde la producción, la realización, la puesta en circulación, la distribución.

El cine como herramienta

*La realidad histórica
se encuentra en estado de sitio.*
Bill Nichols

Las películas nos permiten pensar el mundo en que vivimos, incluso al imaginar otros posibles. Y así el cine documental, que funciona como nexo con lo real en un proceso activo de construcción social, puede ser leído como texto portador de saberes, y entonces permite hacerle preguntas, explorar respuestas y reconocer una explosión de sentidos posibles.

Se trata de pensar el cine como objeto, no sólo como soporte, y entonces lo audiovisual como lenguaje. El cine es siempre un arte del presente, un aquí y ahora, que vehiculiza interpretaciones para mirar y comprender la sociedad contemporánea.

Enrique Piñeyro es cineasta y actor, pero además es médico y se especializó en Medicina Aeronáutica. Su primer largometraje fue *Whisky Romeo Zulu* es una ficción que narra cómo se llega al accidente de LAPA el 31 de agosto de 1999. El protagoniza ese film, haciendo de sí mismo, en las denuncias reiteradas del mal funcionamiento de la empresa que, según demuestra, terminaron en la tragedia en la que murieron 67 personas. Luego dirigió los documentales: *Fuerza Aérea Sociedad Anónima.*, *Bye bye life*.

Este trabajo problematiza su cuarto largometraje *El rati horror show*. La película fue presentada en abril 2010 en la Selección Oficial Argentina del Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (BAFICI) donde recibió una Mención del Jurado en la Competencia Derechos Humanos. Luego en septiembre la película se estrenó en salas comerciales. La película cuenta con la codirección de Pablo Tesoriere, pero Piñeyro es además protagonista, guionista, y uno de los productores.

El rati horror show cuenta la historia, "el caso", de Fernando Ariel Carrera, un hombre común condenado a treinta años de cárcel de manera injusta y deliberada, por un crimen que no cometió. El objetivo de la película es demostrar su inocencia, probarlo en la película, para probarlo en la justicia. De este modo Piñeyro se constituye en el defensor cinematográfico de Carrera y utiliza el cine como herramienta social, es decir, como un medio para poder transformar la realidad. "Yo quiero que mis documentales los vea la gente, para que tengan impacto social, para que tengan efecto político. Creo en poder cambiar las cosas, creo que un documental puede abrir un debate y transformar cosas que se hacen mal",⁶ dice el director.

La estructura general del film es simple: primero se presenta el caso, luego se desmonta. Sin embargo, Piñeyro está preocupado por la forma, y en el recorrido que propone apela a recursos estilísticos, algunos que permiten graficar, como las animaciones, y otros retóricos

para convencer tanto de la inocencia de Carrera como de la injusticia atroz que se comete, mientras los culpables siguen no sólo libres sino ejerciendo como policías, es decir, ese rol destinado a proteger a los ciudadanos. Piñeyro quiere que su documental sirva para liberar a Carrera, pero sabe que para eso necesita hacer ruido: que se vea, que se difunda, que se conozca.

En la (de)construcción narrativa primero apela al material de archivo de distintos noticieros para presentar el caso: en principio las noticias del día que sucedió y luego, en un salto temporal, el Juicio Oral y la sentencia. Y así, a través de los titulares, de la descripción de los movileros, de las palabras de los testigos, Carrera: "el delincuente", "ladrón", "malviviente", queda presentado como un asesino. Es, en esos relatos, "culpable". Luego el documental, a cargo de Piñeyro y su equipo, demuele las pruebas, una a una, las presenta, examina, critica y destroza. Al final, no hay ninguna duda, Carrera es inocente.

Las categorías establecidas por Nichols en principio funcionan tanto por trabajo del analista como en base a la realización cinematográfica. Así, el análisis de los modos de representación en *El rati horror show* podría pensarse en términos de un documental reflexivo que utiliza en la representación distintos elementos que podrían asociarse a distintos modos con el fin de poner en escena a priori esa construcción del relato. Así, la película lleva al límite los recursos que usan la mayoría de los documentales como por ejemplo la voz en off o el material de archivo: videos, fotos, audios, actas, documentos.

Es necesario vislumbrar en este sentido la doble imposibilidad de la transparencia del relato, es decir, su carácter de construcción: tanto en los noticieros como en el documental (que los recorta y los junta/yuxtapone en el montaje) el nexo entre la imagen registrada y la realidad es tan fuerte como su diferencia. Se trata, siempre, de la representación de la realidad en el documental. Por un lado el relato mediático que cree en el relato policial porque como dice claramente

Carrera: "Los diarios compraron la versión de la Policía. ¿Y cómo no van a creer los diarios en la Policía? ¿y cómo no va a creer la gente en los diarios?".⁷ Por otro la representación documental, que es donde nos detendremos.

Nichols sostiene que el cine documental depende de un "montaje probatorio",⁸ y eso es lo que a partir de diversos recursos estilísticos Piñeyro pone en escena para demostrar la inocencia de Carrera (y lo que eso implica). El despliegue tecnológico es evidente: computadoras, cámaras HD, Ipad, Ipad, memorias, distintos software, se combinan según la conveniencia y la oportunidad. Para derribar cada una de las pruebas que fueron utilizadas en contra del acusado recurre además a una técnica de animación denominada "massive" y que permite "reconstruir" en la representación, los hechos.

Incluso aunque el documental utiliza una argumentación que aparece como incuestionable, objetiva, fáctica, probada, la presencia de Piñeyro como conductor del relato: a veces en la voz en off pero principalmente como el investigador que piensa, pregunta, cuestiona, y presenta la evidencia permite recuperar la dimensión de la opacidad discursiva. De ningún modo, el documental intenta ser imparcial porque su finalidad es justamente, al contrario, tomar partido por la libertad de Carrera.

Piñeyro pone el cuerpo, se expone, y el documental se torna didáctico: con el público y con los implicados, al mismo tiempo. Analiza en detalle las pruebas y testimonios y son recurrentes las escenas en las que coloca los muñecos de los jueces, por ejemplo, frente a la pantalla de la computadora para que "vean" y "escuchen" lo que no vieron ni escucharon al momento del Juicio para dictar la sentencia condenatoria.

Si bien hay quiebres en el espacio/tiempo, la estructura se mantiene la continuidad del argumento: siempre vuelve a la oficina de la

productora, donde todo sucede, esa sala de producción, investigación, montaje que es la escenografía para poner en evidencia el artificio del cine. Luego de la primera parte de síntesis de material de archivo para presentar el caso, el eje del relato va a ser el rol del periodista/cineasta investigador de Piñeyro con base en ese lugar.

Lejos del documental clásico Piñeyro no cree en la utilización de entrevistas, porque las considera como “la foto fija en las películas, frena el movimiento”⁹ y así, salvo Carrera, no hay producción de entrevistas en el documental. La entrevista no prueba, opina, y de algún modo es una distracción dentro de un relato preocupado no por sentimentalizar a un preso inocente sino por racionalizar la barbarie de la causa.

Más aún, la reflexión sobre la forma de representar la violencia se hace explícita en la escena que monta a partir de caer en la cuenta de que son ocho los tiros que Carrera recibió en su cuerpo. “Tendríamos que ir y tirar un par de tiros porque el cine ha banalizado lo que es recibir un tiro”, dice Piñeyro y critica que siempre se representa en torno a la salida del tiro pero él quiere “filmarlo más por el sonido que por la imagen”.

Entonces, en el medio del campo, el equipo se prepara y ese detrás de escena es parte de la película. Cuando todo está listo, Piñeyro aprieta el gatillo contra una res de vaca. Se escucha el golpe, seco, de lleno, contra “la carne”. Y se la ve explotar. La bala atraviesa, entra al hacer el ruido y sale para resquebrajar el cuerpo del animal muerto. A continuación la voz en off de Piñeyro dice: “A Fernando Carrera le dispararon dieciocho veces y recibió ocho impactos de bala como el que acabamos de ver”.

Las nuevas tecnologías como herramienta

Estoy haciendo una película para actuar como defensor en una causa en trámite.

Enrique Piñeyro

En *El rati horror show* las tecnologías son posibilidades de hacer, de contar, de narrar, de montar, y de relatar. La película está filmada en formato HD, y así el uso de las nuevas tecnologías audiovisuales son la posibilidad de la reflexividad. Se trata de un work in progress permanente: el documental se sigue haciendo a medida que la causa de Fernando Carrera avanza.

“Soy el defensor de Carrera. Junto con sus defensores jurídicos, soy su defensor desde mi lugar de ciudadano, como amigo del tribunal, y su defensor cinematográfico como Enrique Piñeyro”,¹⁰ definió el director. Por eso, junto a Nora Cortiñas y Adolfo Perez Esquivel, se presentaron en la Corte Suprema de Justicia con un video de 40 minutos con el material no ficcionalizado de la película, a partir de la figura “Amicus curiae”, es decir, aportando pruebas, material importante, para el funcionamiento de la justicia.¹¹

Este trabajo se inserta en este sentido en las indagaciones enmarcadas en la Investigación perteneciente al Programa de Incentivos: “Las transformaciones de la comunicación y las instituciones en el auge de la web 2.0. Desafíos y estrategias de comunicación online”.¹² Las nuevas tecnologías y, especialmente, el escenario que abre la web 2.0, están transformando los modos de construcción y participación en el espacio de lo público, las maneras de producir, circular y distribuir los bienes simbólicos.

Durante la edición de este año del Quilmes Rock, que tuvo lugar entre el 19 y el 22 de mayo Piñeyro presentó un spot, aprovechando las tecnologías de la animación digital, para informar y pedir por la libertad de Fernando Carrera. Además, según informa el sitio web de la película, se repartieron más de 25.000 DVDs con el film *El rati horror show*.¹³

En este marco es importante la reflexividad de la película en términos de work in progress y por lo tanto del formato HD como materialización:

“Como *El rati horror show* no está pensada solamente en función

artística no estará terminada hasta que cumpla con su cometido".¹⁴ Esta nueva dimensión tecnológica atraviesa y transforma las instituciones sociales, los modos de la comunicación y las prácticas de los sujetos.

La película en su estreno mundial durante el BAFICI 2010 no fue la misma que en septiembre llegó a las salas comerciales. "Es que eso es el digital. Es la ventaja del digital".¹⁵ El formato HD es el que permitió en esos meses rever el contenido pero fundamentalmente actualizar la causa en el documental, dar cuenta de lo nuevo, lo urgente, lo inmediato. Entendemos que la posibilidad de usar la institución cinematográfica y artística como defensa jurídica sólo es posible en este contexto de cambios cualitativos en el modo de narrar el mundo y del quién y cómo tiene voz para hacerlo. Así, en el marco de esta investigación colectiva consideramos que pensar los distintos modos y potencialidades que la web 2.0 propone a la política, a la educación, al arte, a la comunicación es un desafío. Incluso para reflexionar en torno a cómo esas transformaciones afectan la cotidianidad de los sujetos, sus modos de estar y representarse el mundo.

El mundo del revés

*Ninguna historia empieza cuando empiezan las historias.
Suelen hacerlo mucho antes de lo que identificamos como el inicio evidente.
Estos comienzos pueden remontarse tan lejos en el tiempo que a veces
hechos que parecen desconectados entre sí no son más
que comienzo y final de la misma historia.
Voz en off, El rati horror show*

Piñeyro ha desarrollado un estilo propio dentro del cine de denuncia; el cine como lenguaje y soporte tecnológico fundamental se transforma así en "una herramienta de incuestionable valor para poner de manifiesto cuestiones de interés para toda la sociedad, convirtiéndose en un espacio de diálogo con el espectador, con el objetivo de avivar la discusión, la crítica y la percepción de la realidad".¹⁶

El rati horror show es una apuesta cinematográfica al periodismo de investigación como acción para desocultar aquello que se mantiene, por voluntad de otros, oculto al saber de la sociedad. Para ello recurre a la reflexividad en el cine, a las nuevas tecnologías como herramienta. Nichols afirma: "La reflexividad y la concientización van de la mano porque a través de una conciencia de la forma y la estructura y de sus efectos determinantes se pueden crear nuevas formas y estructuras, no sólo en teoría, o estéticamente, sino en la práctica, socialmente".¹⁷

Bibliografía

BAZAN, Víctor. "La reglamentación de la figura del amicus curiae por la Corte Suprema de Justicia argentina", en:

http://www.iidpc.org/revistas/3/pdf/19_40.pdf

LIMA, Fernando E. Juan y PORTA FOUZ Javier. Entrevista a Enrique Piñeyro, "Tan oscuro como lo que quieren ocultar, tan transparente como lo que quiero decir", Revista El Amante, N° 220, Buenos Aires, septiembre 2010.

MANNARINO, Juan Manuel. "Enrique Piñeyro y un nuevo documental sobre la locura de las instituciones", Revista La Pulseada, N° 85, La Plata, noviembre 2010.

NICHOLS, Bill. La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental, Paidós, Barcelona, 1997.

NORIEGA, Gustavo. "El cine como herramienta", Revista El Amante, N° 220, Buenos Aires, septiembre 2010.

Proyecto Programa de Incentivos del Ministerio de Educación de la Nación, "Las transformaciones de la comunicación y las instituciones en el auge de la web 2.0. Desafíos y estrategias de comunicación online", Directora: Paula I. Porta y Co-Director: Carlos Milito.

<http://www.elratihorrorshow.com/>

Notas

¹ Nichols Bill, 1997, pág. 14.

² Idem.

³ Idem, pág. 15.

⁴ Idem, pág. 65.

⁵ Idem, pág. 54.

⁶ Enrique Piñeyro en: Mannarino Juan Manuel, noviembre 2010. *La Pulseada*, N° 85.

⁷ Carrera en: El rati horror show.

⁸ Ibidem 1, pág. 50.

⁹ Enrique Piñeyro en: Fernando E. Juan Lima y Porta Fouz, 2010, pág. 8.

¹⁰ Idem, pág. 9.

¹¹ Más información en: http://www.iidpc.org/revistas/3/pdf/19_40.pdf

¹² Directora: Paula I. Porta y Codirector: Carlos Milito.

¹³ Para ver el video o firmar por la libertad de Fernando Carrera:

<http://www.elratihorrorshow.com>

¹⁴ Noriega Gustavo, 2010, pág. 3.

¹⁵ Ibidem 9, pág. 7.

¹⁶ En: <http://www.elratihorrorshow.com/>

¹⁷ Ibidem 1, pág. 104.

La crisis de 2001 en la ficción literaria.

Estudio de caso: *Las viudas de los jueves* y *El año del desierto*

Cecilia Vanesa Buffa

Facultad de Periodismo y Comunicación Social - UNLP

La crisis de 2001 representó un quiebre en el estilo de vida de la sociedad y en las formas de consumo (sobre todo, de la denominada clase media); el creciente descreimiento en la política partidaria llevó a la sociedad a buscar alternativas de representación ciudadana, y las expresiones artísticas se convirtieron así en un refugio. En este trabajo se sumará a la literatura como parte de esta tendencia, considerándola no sólo como una expresión artística, sino también en función de su dimensión comunicacional.

Siguiendo esta línea, se tomaron como unidades de análisis dos novelas: *Las viudas de los jueves*, de Claudia Piñeiro, y *El año del desierto*, de Pedro Mairal. A través de un recorrido por sus tramas, se analizará la crisis de 2001 y los significados socio-culturales que se tejieron en torno a ese período, que se constituye como un proceso extra literario que condiciona la producción literaria de los autores.

La perspectiva metodológica que se adoptará para realizar el análisis propuesto tiene como eje central al análisis discursivo que trabaja Raúl Castagnino en su libro *El análisis literario. Introducción metodológica a una estilística general*.¹ El autor propone, a grandes rasgos, hacer hincapié en el registro de la acción, es decir el argumento de la obra; los personajes y caracteres y la ubicación espacio-temporal.

El año del desierto, de Pedro Mairal

El año del desierto narra las desventuras de una joven, María Valdés Neylán, en un escenario cuasi apocalíptico: en Buenos Aires, sitio geográfico donde sucede la acción, avanza “la intemperie”, una suerte de mezcla entre fenómeno climático y consecuencias de la desidia política que va convirtiendo paulatinamente lo que era urbanización en terrenos baldíos. La novela relata un proceso de involución: en el transcurso de un año se retrocede temporalmente a las épocas fundacionales de la Argentina.

El fenómeno -del cual el autor se enfoca en dar hasta el mínimo detalle de sus consecuencias, pero nunca las explicaciones concretas de sus causas- comienza a producirse en el interior del país y luego se extiende hacia la Capital. Finalmente, el día de la “invasión” llega. Los antiguos habitantes del conurbano bonaerense avanzan sobre la Capital y los porteños convierten los pocos edificios que quedan en pie en verdaderas fortalezas interconectadas por túneles y puentes. Allí dentro comienza una nueva forma de vida, de estilo feudal, donde todos se dividen tareas y se organizan para sobrevivir al supuesto caos que reina en el “afuera”. A mediados del relato se produce un quiebre: María se escapa del fuerte, pero el afuera es un ambiente hostil, salvaje, donde los indios vuelven a ser amos y señores del territorio. Allí María sólo buscará sobrevivir.

Una de las características centrales de *El año del desierto* es la multiplicidad y variedad de personajes que contiene. El relato de María Valdés Neylán es el disparador: el lector no conoce la historia de “la intemperie”, ni de una Buenos Aires en decadencia o en retroceso histórico, sino que descubre la historia personal de María, cómo ella vivió esa experiencia, sus estados de ánimo y modos de pensar respecto de, por ejemplo, la amistad, el amor, el odio, los prejuicios, la familia, el futuro.

La noción de familia al principio de la historia aparece representada en la figura del padre de María, Antonio Valdés, un ejemplo de honradez, de amor conyugal y de trabajo, pero que también simboliza los mandatos sociales, le recuerda a María el rol de hija ejemplar que no pudo ser. Por otro lado, sus jefes, Suárez y Baitos, representan la ambición, la idolatría por el dinero: economistas de clase media alta, típicos *yuppies*, hombres de negocios que cuestan definir, que hicieron dinero rápido y fácil.

Así como Suárez y Baitos representan a la clase alta, los Salas, el matrimonio que les alquila a María y su padre su antigua casa en el barrio de Béccar, vienen a reforzar el estereotipo de la clase media: el hombre proveedor que trabaja para mantener el hogar y la mujer ama de casa, que se ocupa de la cotidianeidad y la cocina. No es casual cómo encuentra más avanzado el relato a estos personajes antagónicos: así como en las peores crisis económicas aparecen los "buitres" financieros, Suárez y Baitos terminarán formando parte de un grupo de caníbales que, literalmente, se comerán entre sí para poder sobrevivir; como en la selva, en el mundo de los negocios seguirá imperando la ley de más fuerte. En cambio los Salas se repliegan: desesperado y aturdido, el hombre se vuelve desconfiado y adopta una postura defensiva.

Buenos Aires es el escenario por excelencia en donde se desarrolla la acción ficcional. En los tres primeros capítulos de la novela, las referencias espacio-temporales son reconocibles, explícitas y tienen una lógica racional. Este eje se quiebra cuando comienzan a convivir en "el fuerte"; pareciera que el encierro comienza a modificar la percepción de la realidad que posee la protagonista. El escenario no cambia, pero se deteriora; el recorrido temporal se invierte y presenta claras referencias a hechos y situaciones concretas de la historia argentina.

La protesta social que desencadena la *intemperie* remite al “estallido social” que se vivió a fines de 2001. Represión policial en las calles, corridas, tiros, saqueos. La descripción que hace la protagonista es elocuente: “... Se oían disparos, vidrios, gritos. Me empezaron a picar los ojos y la garganta. Tardé en darme cuenta de que era el gas que ya se estaba esparciendo por todos lados (...) Escuché un ruido, un galope, y pasó a mi lado un caballo de la montada desbocado, sin jinete...” (pp. 15, 16 y 17).

La ausencia del Estado se vuelve evidente, de la mano de la creciente crisis de representatividad política. Los panfletos que ve María tirados en la calle que rezan “La intemperie que el Gobierno no quiere ver” remiten, de algún modo, a la célebre “que se vayan todos”. La miseria, el abandono y la precariedad se trasladan del conurbano a la capital, al centro, y ahí ya no se detiene. Allí cobra visibilidad y se instala socialmente.

Las viudas de los jueves, de Claudia Piñeiro

Las viudas de los jueves es una novela coral que cuenta la trágica historia de un grupo de familias que conviven en el country Altos de la Cascada, ubicado en las afueras de Capital Federal. La acción comienza precisamente con parte de lo que será el desenlace de la historia: la aparición de tres hombres muertos en el fondo de una pileta; el Tano Scaglia, Martín Urovich y Gustavo Masotta.

Parte del relato es narrado por Virginia Guevara, una de las protagonistas de la novela. A través de su relato, el lector conoce a las distintas familias protagonistas: los Scaglia, los Urovich, los Andrade, los Masotta, los Llambías, los Insúa. De hecho, algunos de los capítulos de la novela se constituyen con la descripción que hace Virginia de las características de

cada una de estas familias y las circunstancias que las llevaron a vivir en La Cascada.

Un reducido grupo de hombres, conformado por el Tano Scaglia, Martín Urovich, Gustavo Masotta y Ronie Guevara, se juntaba todos los jueves por la noche en la casa de uno de ellos a comer, beber, jugar a las cartas y charlar de negocios, sus negocios, los que cada uno de ellos tenía para sostener su lujoso estilo de vida. En contrapartida, esa misma noche sus mujeres, Teresa, Lala, Carla y Virginia, salían juntas al cine y a cenar; ese “abandono” por parte de sus maridos las llevó a autodenominarse “las viudas de los jueves”. Sin embargo, ninguna de ellas sabía por entonces que ese satírico apodo se convertiría en una realidad...

El causal de la muerte de los hombres se conocerá desde un principio: un equipo de música cae en la pileta donde estaban sumergidos y provoca su electrocución. Pero los verdaderos motivos serán otros: aquello que en apariencia había sido producto de un estúpido accidente, para sorpresa del lector terminará descubriéndose como una suerte de pacto suicida, alentado por los problemas económicos que atravesaban.

La clave de las muertes estará detrás del macabro negocio de los seguros de vida: mediante un artilugio legal inventado en el contexto de crisis económica, los asegurados podían cobrar el dinero antes de estar efectivamente muertos. Es ante este panorama que el Tano empieza a pensar en la muerte como una salida a todos sus problemas. El suicidio aparece entonces como una solución; pero no cualquier suicidio, sino uno disfrazado de accidente para poder finalmente realizar el trámite en cuestión y salvar de la caída a su familia. Así es como arrastra a sus amigos –excepto Ronie– a su loca, pero concreta idea.

No obstante, el hecho en sí sólo cobrará importancia en el momento histórico que se sitúa la acción: plena crisis de 2001, con el fin de la convertibilidad y el corralito bancario haciendo estragos en los bolsillos. Es en este contexto que para los personajes de la novela, hasta entonces acostumbrados a los lujos, a regirse por el *qué dirán*, a ufanarse de absolutamente todas sus posesiones, el quedarse afuera del sistema significará el fin en todos sus sentidos. Así, guardar las apariencias será, más que nunca, su ley, incluso ante la muerte.

En *Las viudas de los jueves* los personajes son, sin dudas, los elementos centrales. Es a través de ellos que el lector se adentra en el estilo de vida de Altos de la Cascada: realizar mucho deporte, preocuparse por tener la casa en perfectas condiciones, participar de actividades dentro del country, como pueden ser clases de pintura en el *club house*; hacer nuevos amigos, porque "los demás, los amigos de antes, quedan demasiado lejos" y, por sobre todo, mantener las apariencias.

Las mujeres, por ejemplo, poseen características comunes. "Mujer country nos llaman. La falsedad del estereotipo. Sí es cierto que vivimos cosas parecidas, que nos pasan cosas parecidas. O que no nos pasan ciertas cosas y en eso nos parecemos" (p. 38), como describe Virginia. Tanto ella como el resto de las mujeres que habitan La Cascada tienen intereses diversos, pero prevalece en todas la necesidad de sostener a sus familias cueste lo que cueste. Los hombres también serán descriptos por sus actitudes y cada uno representará un rol diferente: la debilidad, la avaricia, la ambición.

La acción se desarrolla en su totalidad dentro del barrio cerrado "Altos de la Cascada Country Club", ubicado a unos sesenta kilómetros de Capital Federal, por el camino de la Panamericana. Si bien éste no existe en la vida real, las características con las que se lo describe se pueden ajustar a

cualquier country existente: “El nuestro es un barrio cerrado, cercado con un alambrado perimetral disimulado detrás de arbustos de distinta especie (...) Con cancha de golf, tenis, pileta, dos club house. Y seguridad privada (...) Algo más de doscientas hectáreas protegidas a las que sólo pueden entrar personas autorizadas por alguno de nosotros” (p. 25).

La seguridad es una de las características que más destacan y valoran los habitantes de La Cascada, por ese motivo el *adentro* y el *afuera* cobrarán un sentido que excederá una mera cuestión espacial en la historia. Puertas adentro del country se encuentran todos los espacios de esparcimiento, donde transcurre la vida social de los habitantes de La Cascada. Por otro lado, en el afuera están dos espacios relevantes en la historia y, en particular, en la vida de algunos de los personajes: el colegio privado donde concurren sus hijos y el Barrio Santa María de los Tigrecitos: habitado por gente humilde, en la zona funciona un comedor infantil con el que colaboran algunas mujeres del country bajo el nombre societario “Las damas de los Altos”.

En cuanto a la temporalidad de la acción, constantemente se presentan en el relato referencias explícitas a sucesos y personajes de la política, la economía y el espectáculo de las últimas dos décadas: la hiperinflación durante el gobierno de Alfonsín, la Ley de Convertibilidad, el atentado a la AMIA, la muerte del hijo de Carlos Menem, la explosión de Río Tercero, el asesinato de José Luis Cabezas y el suicidio de Yabrán, la tragedia de LAPA. Si bien *Las viudas de los jueves* es un relato de ficción, las referencias anteriormente mencionadas hacen que también se constituya como una suerte de análisis sociológico de un estrato social enriquecido durante una época puntual de la Argentina, los años noventa y sus políticas económicas neoliberales. En este sentido, Piñeiro destaca la función social que debe cumplir la literatura, la responsabilidad que debe asumir un escritor a la hora de narrar: “La clase media, y sobre todo la más

acomodada, tenemos una deuda imperdonable: no poder reflexionar sobre lo que les está pasando a los demás a nuestro alrededor (...), jamás acompañamos los procesos históricos con una reflexión sobre lo que está ocurriendo”.

En cuanto a la estructura de la novela, por un lado existe un narrador omnisciente que relata en primera persona del plural, y por el otro aparece la voz de Virginia, que también narra en primera persona y rescata situaciones o comentarios de sus vecinos para tejer los hilos de la historia. Esta alternancia no es casual, ya que sirve para regular y dosificar la información que irá conociendo el lector sobre los personajes. El narrador omnisciente será el encargado de relatar algunos detalles del *afuera* (el avance de la crisis, por ejemplo) y el relato de Virginia se enfoca en el *adentro* (cómo es la vida en La Cascada, las actividades que realizan y los espacios comunes que comparten).

Las viudas de los jueves, a diferencia de *El año del desierto*, apuesta a lo explícito. Si bien los elementos metafóricos están presentes, éstos no están basados en las referencias espacio-temporales, sino a nivel discursivo, en la mirada que desarrollan los personajes sobre su entorno.

Realidad y ficción, esa delgada línea

El cruce entre realidad y ficción es constante en ambas novelas. La descripción y referencia exactas que hace, por ejemplo, Claudia Piñeiro en *Las viudas de los jueves* de los espacios y tiempos en que se desarrolla la acción, posibilita al lector trazar paralelismos con escenarios reales y sucesos de la historia reciente del país. La autora también lo advierte, aunque aclara los límites entre ficción y realidad para despegarse de los comentarios que indicaban que había tomado como disparador creativo

el asesinato de María Marta García Belsunce, ocurrido en 2005 – fecha cercana a la aparición de la novela en el mercado editorial – precisamente dentro de un barrio privado.

Pedro Mairal, autor de *El año del desierto*, reconoce por su parte que la situación de época influyó directamente en su proceso creativo: “Tuvimos cinco presidentes en diez días en el 2002, en el 2001. De golpe había una situación de crisis muy fuerte. Me acuerdo que yo laburaba en un lugar donde se colgó la internet. Y alguien dijo ‘Uy, se colgó para siempre’. Y nos lo creímos. (...) No había cartuchos para las impresoras, para las fotocopiadoras tampoco. Algunas secretarias empezaron a pasar cosas con carbónico. Había una especie de tiempo para atrás, que yo lo que hice fue tomar ese registro y acelerarlo o potenciarlo hasta la destrucción total. No había más electricidad, no había más agua...”.²

Así como lo plantea Pedro Mairal, la historia personal de Piñeiro también está presente en el relato y afecta su proceso creativo: “Todos los que escribimos sabemos que en lo que escribimos hay algo autobiográfico, pero que no es autobiográfico de verdad (...) Siempre hay algo que tiene que ver con la historia de uno, con lo que uno sintió en determinado momento, con los personajes que se te cruzaron y que vos viste y dijiste: de esto voy a hacer una historia”.³

La crisis de 2001 y sus consecuencias en la sociedad han sido objeto de análisis desde diferentes perspectivas (económica y política, mayoritariamente) y desde las construcciones sociales de los medios de comunicación masivos; la ficción literaria es un terreno no muy explotado aún. No obstante, la discusión sobre las consecuencias de la crisis social, económica y política de 2001 todavía sigue vigente en el imaginario colectivo, razón por la cual resulta interesante sumarse al debate con una

mirada desde la literatura, pretendiendo que la misma se convierta en un nuevo espacio de diálogo y análisis.

Bibliografía

CASTAGNINO, Raúl (1961). *El análisis literario. Introducción metodológica a una estilística general*. Editorial Nova, Buenos Aires.

PRIETO, Ana. Artículo "Mairal y sus mujeres". Entrevista publicada en el n° 12 de la revista *Gataflora*, Buenos Aires 2009/2010.

Disponible en: <http://pedromairal.blogspot.com/search/label/entrevistas>

P.Z. Artículo "Un autor y sus tres libros: Mairal/5", 25/04/2008.

Disponible en: <http://hablandodelasunto.com.ar/?p=467>

Entrevista "Lo autobiográfico en la escritura". Mayo de 2007. Disponible en: http://www.buenosaires.gov.ar/areas/com_social/audiovideoteca/literatura/pineiro_bio2_es.php

Entrevista "Según pasan los años". Montevideo Portal 04.09.2009.

Disponible en: http://www.montevideo.com.uy/nottiempolibre_91273_1.html

Notas

¹ CASTAGNINO, Raúl (1961). *El análisis literario. Introducción metodológica a una estilística general*. Nova, Buenos Aires.

² Artículo "Un autor y sus tres libros: Mairal/5", por P.Z. 25/04/2008. Disponible en: <http://hablandodelasunto.com.ar/?p=467>

³ Entrevista "Lo autobiográfico en la escritura". Mayo de 2007. Disponible en: http://www.buenosaires.gov.ar/areas/com_social/audiovideoteca/literatura/pineiro_bio2_es.php

Construcción de identidades y valores en “Marica”, de Pepe Cibrián Campoy¹

Sofía Castellón

sofia.castillon@gmail.com

Contenido de la poesía

La poesía “Marica”, de Pepe Cibrián Campoy, está estructurada en dos partes. En la primera se manifiesta la voz de Federico y del Asesino. En la segunda parte se señala el monólogo final de Federico, el cual se plantea como un juicio hacia los agresores.

Primera parte

En los primeros versos la voz de Federico convoca sus propios pensamientos. Si bien le está hablando al asesino, es una voz que evoca la interioridad de Federico.

Utiliza la tercera persona para nombrarse a sí mismo. Aunque el uso tradicional de la tercera persona implica un narrador de carácter objetivo, al invocar su propio nombre puede interpretarse que la usa para reafirmar la posición del personaje. Se infiere por el contexto que se trata de la muerte de Federico García Lorca, pero no se utiliza su apellido para referirlo. El nombre indica acercamiento a la singularidad de Federico, no se invoca al escritor García Lorca, sino a lo esencial humano.

Las personas que se nombran en el discurso de Federico están vinculadas al arte (Rafael Alberti, Goya), o los afectos (sus amigos). En cambio, el discurso del asesino se vincula a líderes militares. De esta manera la poesía

desautoriza su capacidad crítica, ya que el asesino solo repite los discursos de figuras dictatoriales y sanguinarias como Queipo de Llano, que lo anulan como humano sensible. La figura "humana" del asesino se suprime también desde la ausencia del nombre.

En este diálogo poético se hace evidente el contraste entre razón/creatividad/libertad, instinto/intuición primaria, ignorancia/servilismo.

En el diálogo el asesino anula el aspecto humano de Federico, pero dentro de la estructura de la poesía, es en realidad al asesino a quien se le anulan las características humanas acercando su personalidad hacia lo primariamente animal (uso de la intuición, anulación de la racionalidad, obediencia y sumisión).

En el enfrentamiento ambos se definen como decentes y caracterizan al otro como indecente, así como se atribuyen el valor de la valentía en oposición a la cobardía (que atribuyen a su contrario). Cada uno se atribuye valores positivos que son evaluados desde la estructura del diálogo y desde los reforzadores del discurso (la apelación a la autoridad) que expresa cada uno.

Segunda parte

En este monólogo, Federico se apropia de la palabra "marica" usada por el asesino de manera peyorativa. La usa contra sus agresores en relación a la cobardía, a la sumisión y a la necesidad. Los agresores se muestran dentro de la poesía como una masa de personas asociadas a la barbarie.

Se muestra al asesino en oposición al artista, con su sensibilidad razonada, y cuya capacidad analítica se lleva al extremo (ya que en el borde de la muerte puede continuar analizando críticamente las circunstancias en las que se encuentra), mientras que los "cuadrángulos maricas" son presentados como seres de pensamiento limitado. En la figura de Federico

se concentran los valores positivos del humano (el uso del lenguaje, la capacidad crítica de análisis, la sensibilidad y la racionalidad que se reúnen en el arte). En cambio, la figura del asesino concentra valores relacionados a la sumisión, la cobardía, la anulación del pensamiento individual. El asesino piensa por repetición, mientras que Federico manifiesta un pensamiento creativo (propio del artista).

Desde la poesía no se intenta revertir "marica" en una caracterización positiva, sino que se lo sigue utilizando de manera peyorativa.

En los últimos versos se hace un manejo diferencial de "marica". En el último verso, es llamativo que reúna a las humanidades con el término "marica" en relación a la tumba y a los esqueletos, que implican la muerte. Los esqueletos revelan a los humanos, no se diferencian unos de otros, la muerte es igualadora.

La discriminación establece un conjunto de personas bajo una etiqueta común, situación que se invierte en la poesía al presentar a la víctima desde su aspecto humano, sea la sensibilidad, la racionalidad, el uso del nombre. Desde esta perspectiva, el uso del término "marica" reafirma sus valores negativos que enaltece, estableciendo en el final de la poesía el contraste entre la diversificación de las humanidades y la humanidad como un todo que no puede ser dividido.

Poesía y hegemonía

Las identidades se enuncian de manera individual (desde la voz de Federico sin su apellido, y desde la voz de su agresor anónimo). A partir del análisis del diálogo se pudo ver que ambos personajes del discurso construyen la representación sobre el otro mediante los mismos conceptos.

La figura que se construye del asesino como agresor se corresponde con la del discriminador estereotipado. La representación de Federico es la de una víctima que lucha a través de su fuerza intelectual. Los estereotipos, que pueden tener su correlato en las tradiciones, dan cuenta del proceso hegemónico. Raymond Williams explica que la hegemonía “no se da de modo pasivo como una forma de dominación”.² Si se considera que la hegemonía debe ser continuamente recreada y defendida, el hecho de que se tomen en cuenta ciertos estereotipos para construir las representaciones de los personajes refleja la hegemonía como proceso internalizado y naturalizado. Los personajes de la poesía utilizan el término “marica” para interpelarse entre sí. No se cuestiona el uso generalizado de la palabra, ni se intenta aplicar un nuevo uso al término. Los personajes lo reutilizan al aplicarlo tanto a Federico como a su Asesino, pero no cambian su sentido displicente. Puede pensarse que en lugar de cuestionar los valores hegemónicos que representa, los reproduce.

Williams explica que las formas sociales no pueden nunca constituir plena y totalmente la conciencia social, debido a que se convierten en conciencia social únicamente cuando son vividas en forma activa, cuando se legitiman desde la experiencia. Es una conciencia práctica. “La conciencia práctica es lo que verdaderamente se está viviendo, no solamente lo que se piensa que se está viviendo”. Puede apreciarse desde la conciencia práctica de qué manera se vuelve efectivo el discurso dominante. Sin embargo, al invertir los sujetos a los que se les atribuye el término “marica”, puede verse una variación en las estructuras del sentir. Existe una tensión entre la hegemonía (que se ve en la presencia del concepto “marica” en su acepción tradicional) y los valores emergentes. Como explica Williams, se trata “de una experiencia social que todavía se halla en proceso”.³

La construcción de identidad se enuncia desde la individualidad pero trasciende el sujeto para situarse en lo social. El asesino es anónimo, por lo que el agresor puede ser ese así como cualquier otro. Federico puede ser cualquier "Federico" ya que no se presenta el apellido como característica distintiva. Así se sitúan las representaciones identitarias dentro del ser social. Al situar los personajes discursivos dentro del ser social se pretende cambiar la conciencia social sobre el tema, modificar las formas ideológicas "bajo las cuales los hombres toman conciencia del conflicto y luchas por resolverlo".⁴ Marx expresa "(...) Por eso la humanidad se plantea siempre únicamente los problemas que puede resolver, pues un examen más detenido muestra siempre que el propio problema no surge sino cuando las condiciones materiales para resolverlo ya existen, o por lo menos, están en vías de formación". La poesía, desde este punto, plantea la problemática de desigualdad y de género a partir de la posibilidad de que se sancione la ley.

La poesía y el discurso político

Como practica discursiva en sus condiciones "normales" de circulación, la poesía focaliza la atención en el uso estético del lenguaje. Es un género que pertenece al ámbito privado de la recepción.

La poesía en el marco del debate sobre la ley de matrimonio igualitario puede interpretarse como discurso político. Alejandro Raiter explica que desde el discurso político se pretende que el destinatario del mensaje realice un cambio de conductas, de creencias o de actitudes. El lugar de emisión del discurso político debe ser apropiado. La poesía es un texto que se leyó en clave política. Podemos hablar de la poesía como discurso político porque está inscripta en el marco de un debate político y a partir

de ella se pretende cambiar una posición ideológica con respecto a un tema.

Se puede analizar la estructura dialógica de la poesía en relación al esquema de Lotman sobre comunicación⁵. Por un lado, se presenta el dialogo entre Federico y su Asesino. Por otro, puede presentarse una alternativa dialógica entre la estructura poética y el lector. Desde el dialogo entre Federico y su Asesino se pueden apreciar los valores que se negocian en la intersección comunicativa. Por ejemplo, al negociar los significados del término "marica", Federico está poniendo en juego los valores que se encuentran en la intersección comunicativa (intersección de memorias compartidas). Él toma los valores que conoce compartidos y los cuestiona. Además, desde el término "marica" también interviene el espacio de la "no intersección" comunicativa. Al cuestionarse el concepto hegemónico de "marica" se presenta una alternativa conceptual que deviene de ese espacio en que la memoria de los interlocutores no es compartida. Este espacio también puede presentarse entre el monólogo y el lector (ya que se juega con los valores compartidos y aceptados para convencer a un público de una cuestión concreta – como es el apoyo a la ley). De esta manera se presenta la tensión entre los valores compartidos y los valores que se intentan modificar. "El valor del diálogo resulta unido no a la parte que se interseca, sino a la transmisión de información entre las partes que no se intersectan" explica Lotman.

Al elegir una poesía para construir un mensaje con objetivos tan claros como el apoyo a una ley, se está priorizando el espacio de la no intersección para la transmisión del mensaje. Se construye la valorización del mensaje a partir del uso de metáforas (que se asemeja a lo oculto, que debe interpretarse para ser comprendido). Al intentar modificar la percepción social en relación al tema de la ley de matrimonio se produce dentro de los límites de la poesía y exteriormente a ellos (entre el discurso y

los receptores –entendidos como receptores activos) un intercambio de significados que trasciende los límites del punto de intersección (ya que los significados que se intercambian se decodifican⁶ por la otra parte y son evaluados).

Lakoff y Jhonson explican en “Metáforas de la vida cotidiana” que el sistema conceptual de las personas está estructurado metafóricamente. Indican que la mayoría de los conceptos se entienden en función de otros conceptos. Así las metáforas influyen en la forma de actuar y de comprender el mundo.

El significado siempre es significado para alguien. En la poesía, puede verse a partir de las diferentes lecturas que pueden efectuarse, analizándola como texto literario o texto político.

La poesía y los medios de comunicación

Stuart Hall explica que el proceso de producción de los mensajes no carece de su aspecto “discursivo” ya que en el mismo proceso se estructura el mensaje a partir de significados e ideas. De esta manera los medios de comunicación construyen los mensajes “a partir de otras fuentes y otras formaciones discursivas insertas dentro de una estructura sociocultural y política más amplia”.⁷ Dentro de la totalidad de las relaciones sociales del proceso comunicativo la recepción y la producción de mensajes son dos momentos diferentes pero interrelacionados.

La representación de “Marica” por Pepe Cibrian Campoy en el Congreso puede leerse a partir de su carácter político, literario y teatral, así como desde el aspecto de la reproductibilidad técnica. A partir de la reproducción del evento por parte de los medios de comunicación la obra teatral se emancipó perdiendo su aura y leyéndose como obra

fragmentada – que se corresponde con la cinematografía y no con el teatro.⁸ Desde la reproducción de los medios se aprecia la lectura política del evento.

La poesía condensa las dos diferentes concepciones de realidad que analiza Benjamin –la cinematografía (o televisión/video) como soporte y el teatro con la presencia del artista y su público-. Sin embargo, desde la reproducción técnica de los medios de comunicación el evento también puede presentar la concepción de realidad fragmentaria. Sin embargo, al finalizar el evento en el Congreso, el aquí/ahora se disuelve y comienza a circular como reproducción técnica. Pierde el “aura”, emancipando el evento y situando el discurso en el espacio de lo público y masivo.

Reflexiones finales

*(...) A veces en las tardes una cara
Nos mira desde el fondo de un espejo;
El arte debe ser como ese espejo
Que nos revela nuestra propia cara. (...)*
En “Arte poética” – J.L. Borges

“Algunas personas harán lo que esté a su alcance para evitar que las conmuevan” expresa Susan Sontag en “Ante el dolor de los demás”. Desde el arte se puede construir una representación del mundo que no es compatible con la construcción de los medios de comunicación. Mientras que el arte intenta expresar una totalidad, los medios presentan una realidad fragmentada. Se reduce la visión del mundo a la visión del medio por lo que al presentar los temas, las noticias comprimen un universo semiótico en noticias que denotan la propia construcción del medio acerca del mundo.

Andrei Tarkovsky expresa en "Esculpir en el tiempo" que las formas de recepción de una obra dicen más sobre el receptor que sobre la obra. El hecho de que la poesía haya sido recitada en el marco del debate sobre la ley de matrimonio igualitario hace que se pueda leer el discurso como un discurso político. Sin embargo, este discurso político no anula el carácter artístico de la obra. Como discurso político tiene fines concretos: el apoyo a la ley de matrimonio igualitario. Sin embargo, como texto artístico presenta una realidad en su totalidad. El mensaje de la poesía solamente puede dilucidarse combinando el análisis del texto entre discurso político y discurso literario. Así, en la poesía se combina tanto la obra artística como el evento político (que abarca el interés de los medios). Como dice Tarkovsky, "Una de las características más tristes de nuestro tiempo es, en mi opinión, el hecho de que hoy en día una persona corriente queda definitivamente separada de todo aquello que hace referencia a una reflexión sobre lo bello y eterno.". La poesía de Pepe Cibrian Campoy leída en el Congreso no solamente es un discurso político con fines concretos, sino también un intento de acercar "lo bello y eterno" al común de la gente.

El arte como cuestión política no solamente refleja al individuo sino que lo trasciende para situarse en el espacio público. Los efectos del arte, como expresa Tarkovsky, están unidos a conmociones morales y éticas. Como explica el cineasta ruso, "Si fuéramos capaces de asumir las experiencias del arte, los ideales que en él se expresan, hace tiempo que, gracias a ellos, seríamos mejores. Pero el arte, desgraciadamente, solo a través de la conmoción, de la catarsis, está en condiciones de capacitar al hombre para lo bueno". Aceptar mirarse en el espejo del arte implica asumir la totalidad del hombre junto con sus limitaciones y sus miserias. Apelar a cuestiones políticas desde el arte denota la búsqueda de una construcción

social unificadora, querer que el otro entienda razones a partir de una visión reflexiva del mundo.

Las formas de reflexión que se generan a partir de lo noticiable y de lo artístico son diferentes porque parten de concepciones de la realidad distintas. Está en la responsabilidad del receptor elegir sobre qué construcción del mundo activar la creatividad analítica.

Bibliografía

Benjamin, W. "La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica" en Discursos Interrumpidos, Taurus, Madrid, 1987.

Guinzburg, C. "Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciales" en Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia. Gedisa, Barcelona, 1989.

Hall, S. "Encoding/Decoding" en Culture, media and language, Hutchinson, London, 1980.

Lakoff G. y Johnson M. "Metáforas de la vida cotidiana", Catedra, Madrid, 1980.

Lotman, Y. "Cultura y explosión", Gedisa, Barcelona 1999.

Marx, K. "Prólogo" en Contribución a la crítica de la economía política, 2003, Siglo XXI

Raiter, A. "La especificidad del discurso político" en Análisis del discurso, Universidad de la República, Montevideo, 1994.

Sontag, S. "Ante el dolor de los demás", Alfaguara, Buenos Aires, 2003.

Tarkovski, A. "El arte como ansia de lo ideal" en Esculpir en el tiempo.

Williams, R. "Marxismo y Literatura", Península, Madrid, 1980.

Notas

¹ Este trabajo fue realizado en el marco de la materia Teoría de la Comunicación I dictada por Alejandro Kaufman, y posteriormente ampliado en el Seminario de Análisis del Discurso dictado por Sara Perez, ambos en la Universidad Nacional de Quilmes.

² Williams, "Marxismo y Literatura", 1980, pág. 134. Es importante destacar que el concepto de hegemonía que toma Williams deviene del concepto de Gramsci.

³ Williams, Op. cit.

⁴ Marx, K, 2003, "Contribución a la crítica de la economía política", Prólogo

⁵ Lotman, Y, 1999, "Cultura y explosión"

⁶ El concepto de codificación y decodificación pertenecen a Stuart Hall con su texto "Codificar/Decodificar"

⁷ Hall, Op. Cit

⁸ Benjamin, 1987, "La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica"

Rodolfo Walsh: entre la militancia y la literatura

Cynthia Díaz
cbdiaz@perio.unlp.edu.ar

María Luz Bottani
Catalina Cappellotto
María Emilia Picart

Centro de Investigación en Lectura y Escritura (CILE)
Facultad de Periodismo y Comunicación Social - UNLP

Introducción

Antes del 9 de junio de 1956,¹ Rodolfo Walsh trabajó como traductor, corrector de pruebas y antólogo en la Editorial Hachette. También, publicó sus primeros textos periodísticos –sobre cultura e interés general– en la revista *Mayoría* y participó en un concurso literario organizado por la revista *Vea y Lea* y la editorial Emecé donde obtuvo una mención por su relato “Las tres noches de Isaías Bloom”. Además, publicó varios cuentos en *Vea y Lea* y *Leoplán* y ganó el Premio Municipal de Literatura de Buenos Aires por su libro de cuentos policiales *Variaciones en rojo*.

Antes del 9 de junio de 1956, Rodolfo Walsh fue antiperonista, pero su nacionalismo popular lo llevó a defender el proyecto de la distribución de la riqueza y la nacionalización de la economía. Se mostró a favor de Perón en su disputa con la Iglesia, pero no coincidió con su política petrolera ni con el monopolio de los medios de comunicación ejercido desde el Estado. El sentimiento legítimo que no abandonará a Walsh, se resume para él en los principios básicos del nacionalismo económico (intervención del Estado, nacionalización del petróleo y del servicios públicos) que figuraban en el programa de la Alianza, junto con otras

formulaciones políticas de tipo corporativo que no tardará en olvidar. Cuando se convierte en opositor al primer gobierno de Perón no modifica esos puntos de vista: entre los argumentos que lo llevan a definirse a favor del golpe de 1955, la crítica a la política peronista de concesiones petroleras no es lo menos importante. Esa postura sobre la nacionalización de los recursos naturales anima el artículo fuertemente reivindicatorio sobre el general Enrique Mosconi (el golpe de 1930 sostiene Walsh, fue dirigido principalmente contra su política) publicado en 1957. El escritor consideraba importante esa definición como para firmar la nota de la revista *Leoplan* con su nombre, mientras utilizaba el seudónimo en muchos otros casos.

Todo esto, antes del 9 de junio de 1956.

El fusilado que vive y la travesía cubana

La noche del 9 de junio de 1956 Rodolfo Walsh jugaba ajedrez en un bar de la ciudad de La Plata y al comenzar el levantamiento, intentó regresar a su casa de la calle 54. No pudo llegar porque cerca de allí se desarrollaba uno de los combates que tuvieron lugar en esa larga noche. Mucho más tarde, Walsh logrará llegar a su casa y escuchará morir a un conscripto debajo de su ventana, pero prefirió ignorarlo y así lo escribió más tarde:

...Valle no me interesa. Perón no me interesa, la revolución no me interesa. ¿Puedo volver a jugar al ajedrez? Puedo. Al ajedrez y a la literatura fantástica que leo, a los cuentos policiales que escribo, a la novela 'seria' que planeo para dentro de unos años, y a otras cosas que hago para ganarme la vida y que llamo periodismo, aunque no es periodismo. La violencia me ha salpicado las paredes, en las ventanas hay agujeros de balas, he visto un coche agujereado y adentro un

hombre con los sesos al aire, pero es solamente el azar lo que me ha puesto eso ante los ojos. Pudo haber ocurrido a cien kilómetros, pudo ocurrir cuando yo no estaba.²

Sin embargo, seis meses después, también en un café de La Plata, alguien dirá que hay un fusilado que vive y sin saber todavía porqué, Rodolfo Walsh pedirá verlo. Comenzará así la investigación que dará como resultado *Operación Masacre*.

Durante cinco meses, Walsh adoptará la identidad falsa de Francisco Freyre, descubrirá a más de un sobreviviente y demostrará que la Ley Marcial decretada a las cero horas del 10 de junio de 1956 fue aplicada en forma retroactiva dejando también en evidencia la ilegalidad de los fusilamientos.

Con este trabajo, Rodolfo Walsh iniciará un camino sin retorno que lo llevará a investigar en 1958 el asesinato de Marcos Satanowsky – abogado de Ricardo Peralta Ramos uno de los dueños en ese entonces del diario *La Razón*– y que lo encontrará al año siguiente viajando a Cuba para formar parte de la recientemente creada agencia de noticias Prensa Latina.³

Además de trabajar en Prensa Latina, Walsh se integró como miliciano en las tareas de defensa de la revolución y en prácticas de tiro. Su paso por Cuba será recordado por el descubrimiento accidental de un cable comercial cuyo descryptamiento derivó en un dato vital para la defensa de la causa de la Revolución cubana:

Jorge Masetti había instalado en la agencia una sala especial de teletipos para captar y luego analizar en junta de redacción el material informativo de las agencias rivales. Una noche, por un accidente mecánico, Masetti se encontró en su oficina con un rollo de teletipo que no tenía noticias sino un mensaje muy largo en clave intrincada (...) Rodolfo Walsh, que por cierto repudiaba en secreto sus antiguos cuentos

policiales, se empeñó en descifrar el mensaje con ayuda de unos manuales de criptografía recreativa que compró en una librería de lance de La Habana. Lo consiguió al cabo de muchas horas insomnes (...) El cable estaba dirigido a Washington por el jefe de la CIA en Guatemala (...) y era un informe minucioso de los preparativos de un desembarco en Cuba por cuenta del gobierno norteamericano.⁴

Seis años en la vida de un escritor

Al regresar de Cuba, Rodolfo Walsh se recluyó en su casa del partido bonaerense de Tigre y volvió a la escritura de ficciones. De esa época datan sus colaboraciones en las revistas *Primera Plana*, *Nueva Política* y *Panorama*, sus obras teatrales *La batalla* y *La granada* y el libro de cuentos *Irlandeses detrás de un gato*. Solamente uno de sus trabajos deja en claro que a pesar de todo, Walsh no había abandonado su identificación en ascenso con el peronismo. Se trata de "Esa Mujer", un cuento que relata la entrevista que el autor tuvo en 1961 con el coronel Eugenio Moori Koenig para buscar información acerca del cadáver de Eva Perón.⁵

En 1967 participó como candidato en la lista de congresales de la Federación Argentina de Trabajadores de Prensa, movilizado por la censura impuesta al periodismo durante la dictadura de Juan Carlos Onganía iniciada en junio del año anterior. Se integró más adelante al consejo de redacción de *Problemas del Tercer Mundo*- una iniciativa de Ismael y David Viñas- y Walsh dejó entonces de escribir ficción. Sus últimas publicaciones son el libro de cuentos *Un kilo de oro* y el relato "Un oscuro día de justicia", realizado poco después de la muerte de Ernesto "Che" Guevara.

Empezaban así los tiempos del violento oficio de escribir.

La palabra y la acción

En 1968 Rodolfo Walsh se entrevistó con Juan Domingo Perón en su casa de Puerta de Hierro en España. De ese encuentro, se desprenden dos hechos significativos: el cuento "Ese Hombre" y la presentación con Raimundo Ongaro. A partir de allí, Walsh se sumará a la CGT de los Argentinos y dirigirá el *Semanario CGT*. Fue allí donde se publicaron por primera vez las notas que se convertirían en el libro *¿Quién mató a Rosendo?*, una investigación sobre el asesinato de Rosendo García -el segundo del líder sindical Augusto Vandor- ocurrido en la confitería La Real de Avellaneda.

En *¿Quién mató a Rosendo?* las expectativas de obtener una respuesta institucional a la denuncia, son ya mucho menores. La segunda edición de *Operación Masacre*, unos años antes daba cuenta de las conclusiones del autor sobre la complicidad de la justicia y de los medios. Además en las notas sobre el incidente en Avellaneda, que se publicaron en el periódico de la CGT de los Argentinos, en 1968, el propósito de cuestionamiento a la burocracia sindical aparece como dominante. El autor presentaría a su libro, como "una impugnación global del sistema que corresponde a otra etapa de formación política".

Las investigaciones de los grandes relatos de Walsh apuntan a reconstruir hechos que deben y pueden ser probados. La dinámica del proceso judicial necesariamente condicionada su escritura por su formación en la literatura policial, pero también porque se traba de probar responsabilidades que el autor quería que fueran sancionadas por una condena.

El periodista independiente, es ahora, un intelectual comprometido con la fracción más combativa del sindicalismo.

Su ingreso a la CGT de los Argentinos aceleró su militancia sindical, el paso al peronismo de base y su llegada definitiva a Montoneros.

Los siguientes nueve años serían la consolidación de un Rodolfo Walsh que tras un largo derrotero ya no podría escindir al hombre del periodista ni al militante del escritor.

Bibliografía

García Márquez, Gabriel. *Por la libre. Obra periodística 4 (1974-1995)*, Sudamericana, Buenos Aires, 2000.

Vinelli, Natalia. *Ancla (Agencia de Noticias Clandestina) Una experiencia de comunicación clandestina orientada por Rodolfo Walsh. La rosa blindada*, Buenos Aires, 2002.

Jozami, Eduardo. *Rodolfo Walsh, la palabra y la acción*. Norma, Buenos Aires, 2006.

Walsh, Rodolfo. *Operación Masacre*, Ediciones de La Flor, Buenos Aires, 2003.

----- *Ese hombre y otros papeles personales*. Ediciones de La Flor, Buenos Aires, 2007.

----- *¿Quién mató a Rosendo?* Ediciones de La Flor, Buenos Aires, 1997.

Notas

¹ En 1955 un golpe de estado –comandado por los generales Rojas, Lonardi y Aramburu– derrocó al gobierno constitucional de Juan Domingo Perón. Al año siguiente, un decreto presidencial declaraba la proscripción del peronismo y anulaba la Constitución sancionada en 1949, que daba rango constitucional a los derechos económicos y sociales de los ciudadanos. Este decreto y el encarcelamiento de miles de militantes y seguidores del peronismo dio lugar al nacimiento de un movimiento que exigía el cese de la persecución al peronismo. Sus jefes- los generales Juan José Valle y Raúl Tanco- decidieron lanzar su asonada a las 23 del 9 de junio de 1956, pero media hora antes los líderes del levantamiento y un grupo de civiles fueron arrestados y posteriormente fusilados clandestinamente durante la madrugada del 10 de junio. (Ver Wlsh, Rodolfo. *Operación Masacre*)

² Walsh, Rodolfo. *Operación Masacre*. Prólogo, 1997.

³ Creada por encargo de Ernesto "Che" Guevara, el objetivo de Prensa Latina era lograr competir con los grandes monopolios de los medios de comunicación para difundir las temáticas que se solían dejar afuera de las agendas, entre ellas la situación latinoamericana y las obras de la Revolución Cubana.

⁴ García Márquez, Gabriel. "Rodolfo Walsh, el hombre que se le adelantó a la CIA", 1974.

⁵ En 1956, el cadáver embalsamado de Eva Perón fue secuestrado de la sede de la CGT y trasladado clandestinamente a Italia. Allí permaneció hasta 1972, año en que el entonces presidente de facto Alejandro Lanusse restituyó el cuerpo a Juan Domingo Perón en Madrid. El reclamo por la devolución del cadáver de Evita fue una de las banderas del peronismo proscripto.

Producción colectiva de sentidos: la experiencia del Bomba Texto

Josefina Fonseca
jose_fonseca12@hotmail.com

Celeste Lucca
clucca@perio.unlp.edu.ar

Martín Mileo
mar488@hotmail.com

Facultad de Periodismo y Comunicación Social - UNLP

Ideas iniciales

La noción de “suplemento cultural” se encuentra aún en la actualidad muy anclada a la rama del periodismo encargada de ahondar en temáticas vinculadas a la producción artística e intelectual.

Un análisis un poco más profundo, sin embargo, permite detectar la aparición de una posición crítica, especialmente en lo referente a los prejuicios que, en general, solemos tener como sujetos consumidores de productos autodenominados “culturales”.

Al respecto, María Evangelina Vázquez, investigadora de la Universidad de Belgrano, considera que “el periodismo cultural en los suplementos no aborda regularmente ni en profundidad los temas relativos a: la multiculturalidad; las subculturas; los procesos de producción, circulación y consumo de significaciones en la vida social; los procesos de hibridación cultural; el patrimonio cultural”¹, entre otros.

Y es a partir de esa mirada particular y crítica, que esta autora propone una redefinición del concepto tomando en consideración esas temáticas que suelen ser apartadas, en gran medida debido a esos prejuicios existentes a nivel social en lo que a periodismo cultural se refiere.

Según Vázquez, los lectores de diarios “parece que nos olvidáramos de que la cultura no es sinónimo de arte y literatura”². Es por eso que cuando un artículo hace referencia a modos de vida, o prácticas estéticas, por ejemplo, nos cuesta pensarlo como “cultural”.

Frente a esto, la autora reflexiona y redefine los conceptos de periodismo y suplemento cultural, a partir de tomar como ejemplo a Néstor García Canclini en su libro “Culturas híbridas”. De esa forma, propone que el periodismo cultural deje de ser pensado como una entidad y pase a considerarse como un escenario, es decir, “un lugar donde un relato se pone en escena, en este caso, un relato sobre la cultura”³.

Y es este uno de los pilares sobre el cual nos asentamos para presentar la experiencia de Bomba Texto como suplemento cultural, definición a la que sus creadores le agregan la característica de ser “en 3D”, cualidad que consideramos se encuentra contenida en esta nueva concepción escénica de estos suplementos.

La otra idea fundacional para pensar y comprender esta experiencia, es la de comunicación, pero no entendida ya como proceso lineal que consta de un emisor que transmite un mensaje, a través de un canal y usando un código, a un receptor -noción esta que implica que si los partícipes comparten el contexto y el código, su entendimiento es perfecto-, sino como una práctica que se basa en la intención de transferir algo a un otro, y en la que actuamos como “interlocutores”, esto es, como emisores y receptores alternadamente.

La comunicación entendida de esta forma implica la puesta en común de conceptos entre personas, es decir, de manera colectiva, y la resignificación constante de los significados que son puestos en juego. Idea que puede condensarse al decir que la comunicación es “la producción colectiva de sentidos”⁴, construida por los miembros de un grupo social.

Y es a partir de esta concepción que la experiencia de Bomba Texto toma fuerza: en la medida en que, en él, la construcción y resignificación de sentidos se pone en juego activamente en un momento y espacio determinados.

Finalmente, nos interesa abordar la noción particular de comunicación alternativa.

De acuerdo con lo expuesto por Fernanda Corrales García e Hilda Gabriela Hernández Flores en su trabajo "La comunicación alternativa en nuestros días: un acercamiento a los medios de la alternancia y la participación", ésta surge en un primer momento, a partir de la "necesidad de los individuos de comentar acerca de su entorno, y exponer su visión del mundo, muchas veces contradictoria a la visión del sistema hegemónico"⁵.

Sin embargo, las autoras consideran que este formato también puede generarse en sistemas igualitarios en los que no se da un control extremo de los canales de comunicación, pero tampoco se plantean los puntos de vista que provienen de la sociedad.

Al respecto, Peter Lewis considera que la comunicación alternativa es la que se constituye como opción ante los medios más utilizados. El autor retoma el informe de la UNESCO sobre la comunicación en el mundo para afirmar que "la comunicación alternativa se refiere a estructuras y tradiciones que se establecen como suplemento de la tradición principal debido a que ésta última no satisface plenamente las necesidades de comunicación de ciertos grupos"⁶.

Corrales García y Hernández Flores resumen una serie de características que hacen referencia específica a los medios de información alternativos, pero que consideramos de relevancia para encuadrar la experiencia de Bomba Texto dentro de la comunicación alternativa.

En primer lugar, y en lo que al propósito de Bomba Texto se refiere, encontramos que esta práctica nace de una necesidad social

educativa, humana y cultural, la de poner en relación discursos en forma constante. Además, su constitución promueve y convoca a un evento específico en el que los interesados “pueden manifestarse ya sea virtual o físicamente”⁷.

En cuanto al objetivo, esta experiencia puede ser encuadrada dentro de un intento por impulsar la concientización social a la vez que se genera una retroalimentación constante entre él y el público.

Reflexionando en torno a los mensajes que nuclea este evento, estos difieren en forma y contenido al elaborado por las exposiciones o los suplementos culturales tradicionales, principalmente por contener la mirada de sujetos que son “ajenos a los grupos de poder”⁸.

Bomba Texto propone exponer realidades culturales específicas de La Plata, “olvidándose de los beneficios económicos que, por lo regular, buscan los mensajes tradicionales”⁹.

Otra característica de relevancia tiene que ver con la organización de este evento, ya que tanto de ella como del desarrollo de la actividad, pueden participar todos aquellos interesados. Podría decirse que de esta forma, el espacio se constituye de una manera más “horizontal y democrática”¹⁰ que en los espacios culturales tradicionales.

En lo que al financiamiento concierne, este espacio, como ya dijimos, no posee fines lucrativos y se organiza con fondos propios y autogestionados, lo que aparece como otro carácter fundamental para la constitución de la alternatividad.

Finalmente, un aspecto interesante a considerar es el de la denominación que estas autoras brindan a la audiencia en estos espacios. Según ellas, precisamente por esa característica ya citada de la posibilidad existente de participar en la organización del evento, es que los consumidores dejan de ser pasivos y se transforman en activos.

Corrales García y Hernández Flores retoman en este punto al escritor estadounidense Alvin Toffler y su acrónimo “prosumidor”, -acuñado por él en su libro “The Third Wave” (La Tercera Ola)-, el cual constituye la unión de las palabras “productor” (o, más recientemente, “profesional”) y “consumidor”.

De acuerdo con Toffler, el prosumidor es aquel sujeto que asume los roles de productor y consumidor de contenidos al mismo tiempo¹¹.

La audiencia de Bomba Texto tiene la opción de movilizarse e insertarse en una relación horizontal y continua dentro de esta experiencia.

Desarrollo

Dado que consideramos a la experiencia de Bomba Texto como un modo de narrar acontecimientos políticos y culturales, desde una perspectiva que se construye como alternativa en la manera de pensar la comunicación, analizaremos el ciclo desde dos ejes principales.

Búsqueda de nuevos diálogos

La idea de pensar un suplemento cultural en tres dimensiones responde, en primera instancia, a la necesidad y la búsqueda de sus creadores de generar diferentes diálogos en el barrio en el cual se inserta el ciclo, y entre las personas y artistas que circulan por el mismo.

En este sentido, resulta necesario considerar las condiciones particulares de Meridiano V: un barrio cultural que emerge a partir de la expropiación –y apropiación- de la Estación Provincial. Un barrio que, gracias al trabajo y la lucha de los vecinos, se convirtió en los últimos años en uno de los centros de la cultura local.

De esta manera, se pretende generar diálogos entre distintas disciplinas artísticas; entre los vecinos que recuperaron su espacio, con los artistas;

entre los artistas con el barrio y el centro cultural; y entre los diferentes públicos y paseantes casuales. Carolina Sánchez Iturbe, una de las creadoras del ciclo, lo plantea en los siguientes términos:

“Queremos que haya diálogos, que se formen vínculos, porque creemos que esos diálogos, que esa vida que corrió por la Estación cuando todavía funcionaba como tal fue la que hizo que los vecinos se enamoraran del lugar y, años más tarde, lo recuperaran de las ruinas en las que estaba. Ese impulso de una comunidad tiene que ser potenciado y está bueno contagiarlo a otras personas que no pertenezcan a ese barrio porque solamente así se conservará el espacio sin devenir en ghetto y cumpliendo con su función de centro de la cultura local”¹².

El Lic. Daniel Badenes, Jefe de Trabajos Prácticos de la Cátedra II de Comunicación y Teorías de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la UNLP, y subdirector de la revista La Pulseada (incluida en las publicaciones independientes del ciclo), opina que “es interesante la propuesta de Bomba Texto, sobre todo en términos de lo que articula: es una propuesta artístico-comunicacional, donde conviven distintos lenguajes de producción, que aporta a la promoción de una cultura ‘independiente’ (pongo comillas porque el término independiente no me resulta muy feliz, pero es lo que hay, y una forma de reconocerse), en un espacio cultural -y un barrio- muy asociado a la autogestión de la cultura”¹³.

Para Sánchez Iturbe la característica que define a Bomba Texto y que lo diferencia de otros ciclos es, justamente, el concepto de “suplemento cultural en 3D”. Según cuenta, parten de la necesidad de que el periodismo gráfico cultural interactúe con sus objetos de estudio en contextos que trasciendan los meramente periodísticos y en situaciones que no se resuman a entrevistas.

Daniel Badenes explica de algún modo esta idea cuando dice que el concepto de “suplemento cultural en 3D” es una metáfora: “Quiero decir: es un suplemento cultural en 3D, pero no cualquier suplemento cultural. Todo suplemento cultural toma decisiones editoriales, estéticas, políticas. Uno podría llegar a definir la feria del libro, con su parafernalia comercial y también sus resquicios donde ver algo interesante, como una suerte de “revista Ñ en 3D”. Bomba Texto es otra cosa. Es un suplemento en 3D pero del tipo de publicaciones que alberga en su propia feria: no Ñ, sino NAN; no Viva, sino La Pulseada; y así sucesivamente”¹⁴.

Badenes reflexiona también acerca del modo en que esta propuesta puede afectar o modificar el vínculo entre el artista y la gente con la cual interactúa: “En rigor, no afecta al vínculo. Construye un vínculo, que es particular. A las que modifica es a las partes de esa relación. No sólo a ‘la gente’ sino también, (o por lo menos debería), al artista. Me parece que lo rico está en esa cercanía que sugiere que el espectador puede dejar de ser espectador, pero el artista debe dejar de ser estrella, también”¹⁵.

Alternatividad

El primer cuestionamiento que surge ante el postulado de esta experiencia es: ¿alternativo a qué? Y la primera respuesta que podemos dar es: a las lógicas tanto comerciales como comunicacionales.

Bomba Texto es un ciclo de entrada libre y gratuita, solventado por Feria en la Esquina, que no persigue fines lucrativos. Según cuenta Sánchez Iturbe, la propuesta de generar este tipo de espacio nace a partir de la idea de Feria en la Esquina de que, al tratarse de un centro cultural, las actividades realizadas allí los domingos deben exceder el carácter meramente comercial. Así, ni los creadores ni los artistas ganan dinero a costas del ciclo.

El único espacio en el cual Bomba Texto permite transacciones comerciales es el que surge a partir de la batea de discos de bandas locales y la feria de publicaciones independientes, cuyos productos son entregados directamente por los músicos y colectivos de trabajo, que encuentran en Bomba Texto un espacio para difundir sus producciones independientes. De este modo, la posibilidad de dejar una simbólica comisión de las ventas al ciclo queda a criterio de los artistas.

Por otra parte, cuenta con la presencia de la firma de cerveza artesanal Hermanos & Brothers, que el músico Gustavo Astarita instala en cada edición, y de cuya ganancia no participa el ciclo, ya que al insertarse dentro del mundo de Feria en la Esquina, Bomba Texto se encuentra rodeado de puestos de venta y diseño de accesorios, que si bien componen una de las secciones del ciclo, no se vinculan comercialmente con él.

Pero pensarse fuera de las lógicas comerciales supone, además, tomar determinadas decisiones, seguir una línea editorial acorde a sus objetivos. De esta manera, cada artista que participa de Bomba Texto y cada publicación que compone la feria tienen una intencionalidad. “Ninguna de las actividades que compone el ciclo es casual”, comenta Sánchez Iturbe.

Por otra parte, la Lic. Natalia Ferrante, investigadora del Observatorio de Jóvenes, Comunicación y Medios de la FPyCS-UNLP, piensa la alternatividad de Bomba Texto dentro de su propia lógica, y lo analiza como una propuesta “que se sale de la norma de los medios de comunicación y las propuestas culturales, porque no es un evento en que vos vas a ver un recital o un ciclo de cine. Es un lugar donde pasan cosas que tienen que ver con la comunicación, no en los términos de emitir un mensaje, sino con la comunicación como algo que hacemos entre todos, como la producción de sentidos colectiva”¹⁶.

Daniel Prieto Castillo propone analizar lo alternativo según los momentos esenciales del proceso comunicativo: elaboración, difusión y lectura.

En el primer momento, los mensajes se elaboran en función de una realidad social planteando hechos, problemas y circunstancias para concientizar sobre ellos. En cuanto a la difusión, esta depende del proceso social del que Bomba Texto forma parte; los mecanismos alternativos en la actualidad son: las mantas, muros, volantes, periódicos, radios y todos los medios que

existen en internet. Sin embargo para que esta experiencia termine de adecuarse a un proceso de comunicación alternativa, necesita ser apropiado por un público alterno. El momento final, la lectura alternativa, significa ofrecer la concientización, es decir, las bases para la acción y el cambio; lo cual sólo se logra cuando la lectura es compartida por varios individuos¹⁷.

Conclusiones

Bomba Texto habla de un modo de narrar y hacer dialogar entre sí a las producciones artísticas y periodísticas que se realizan en cada edición, cuando no complementa ambas en una misma producción. Así se constituye como un producto periodístico, artístico, cultural y social a la vez, y es la mirada política y comunicacional de todas aquellas personas que participan de él la responsable de que así sea.

En la actualidad puede decirse que dentro de los centros culturales, tales como el Centro Cultural Estación Provincial de La Plata, se insertan matrices culturales que forman parte de la construcción y crecimiento de estos espacios históricos. Y esto se da en movimiento constante.

Estas matrices parecen cada vez menos distinguibles individualmente. En el ámbito cultural existen determinadas discusiones que han sido superadas y que de a poco se van materializando, dando lucha a los

arraigados discursos hegemónicos, es allí donde Bomba Texto surge, se materializa y aparece como terreno alternativo.

Dentro de su lógica los artistas aparecen como actores activos en el desarrollo de estos espacios, en el cual participan desinteresadamente, en la búsqueda de construir los diálogos cotidianos que forman parte de la actividad constante en ellos.

Frente a la práctica que constituye el paseo dominical, las ferias, y todo lo que construye al domingo como "día de paseo", la sociedad necesita ciertos tiempos en los cuales adoptar nuevas metodologías y nuevas formas de interactuar culturalmente, para construir así al paseo como una vivencia cultural. Sumado a este punto, la gente que sí se vincula con movimientos culturales y eventos relacionados a la cultura, también posee ciertos preconceptos que vuelven difícil su interacción con una propuesta cultural.

Sin embargo, es claro que el hecho de que se pueda realizar un ciclo cultural como Bomba Texto devela que las condiciones están dadas para que la sociedad siga fortaleciéndose culturalmente, especialmente en lo que al terreno de la comunicación alternativa como espacio de producción colectiva de sentidos, se refiere.

Bibliografía

Castillo, Daniel. Discurso autoritario y comunicación alternativa. México. Coyoacan. 1997.

Corrales García, Fernanda y Hernández Flores, Hilda Gabriela. La comunicación alternativa en nuestros días: un acercamiento a los medios de la alternancia y la participación. Razón y Palabra, revista electrónica en América Latina especializada en comunicación. www.razonypalabra.org.mx. México. 2009.

García Canclini, Néstor. Culturas híbridas. Buenos Aires. Paidós. 2001

Lewis, Peter. Medios de Comunicación alternativos: La conexión de lo mundial con lo local. Francia. UNESCO. 1995.

Rivera, Jorge. El periodismo cultural. Buenos Aires. Paidós. 1995.

Roth, Lilly. La comunicación y el diálogo constructivo. 2011. Disponible en www.argentinaciudadana.org.ar.

Toffler, Alvin. La tercera ola. Traducción de Adolfo Martin. Colombia. 1981.

Vázquez, María Evangelina. Hacia una nueva definición del periodismo cultural. Universidad de Belgrano. Ciudad de Buenos Aires. Junio 2003.

Notas

¹ Vázquez, María Evangelina. Junio 2003. Página 5.

² Vázquez, María Evangelina. Junio 2003. Página 56.

³ Vázquez, María Evangelina. Junio 2003. Página 62.

⁴ Roth, Lilly. 2011.

⁵ Corrales García, Fernanda y Hernández Flores, Hilda Gabriela. 2009. Página 5.

⁶ Lewis, Peter. 1995. Página 12.

⁷ Corrales García, Fernanda y Hernández Flores, Hilda Gabriela. 2009. Página 7.

⁸ Idem 7.

⁹ Idem 7.

¹⁰ Idem 7.

¹¹ Toffler, Alvin. 1981. Página 10.

¹² Carolina Sánchez Iturbe. Entrevista propia. Julio 2011.

¹³ Lic. Daniel Badenes. Entrevista propia. Julio 2011.

¹⁴ Idem 13.

¹⁵ Idem 13.

¹⁶ Lic. Natalia Ferrante. Entrevista propia . Julio 2011

¹⁷ Castillo, Daniel. 1997.

Perioenlacopa.com, un espacio de práctica pre-profesional

Adela Ruiz

Pablo Marco

Eduardo Aller

Facultad de Periodismo y Comunicación Social - UNLP

Perioenlacopa fue un sitio periodístico que ofreció a los estudiantes de las distintas carreras que se dictan en la Facultad de Periodismo y Comunicación Social un espacio de práctica pre-profesional donde aplicar los conocimientos y las herramientas adquiridos en el transcurso de su formación de grado.

El proyecto, impulsado y coordinado por el Área de Producción Gráfica, se propuso continuar la larga tradición de este espacio en la elaboración de publicaciones deportivas realizadas por alumnos, pero en un nuevo soporte y lenguaje.

Los estudiantes que integraron el equipo mantuvieron actualizada la página y fueron los responsables de generar los contenidos que se publicaron durante el desarrollo de la Copa América 2011 que tuvo a La Plata como uno de sus principales escenarios. A esto se sumaron las producciones de docentes y periodistas locales que colaboraron con notas de opinión y análisis.

El portal fue coordinado por docentes que se desempeñan en distintas asignaturas de la Licenciatura en Comunicación Social y de la Tecnicatura Superior en Periodismo Deportivo, quienes tuvieron a su cargo la organización de los distintos equipos de trabajo y el acompañamiento de los estudiantes que participaron de la propuesta.

Además de estos responsables, la convocatoria se orientó hacia aquellos alumnos de años superiores que participaron de anteriores publicaciones deportivas editadas por la Facultad, a fin de brindarle continuidad a sus prácticas periodísticas y de contar con su experiencia en dichas producciones para colaborar con la coordinación de los estudiantes de los primeros años.

Desde una mirada crítica, *Perioenlacopa* ofreció, de manera libre y gratuita, una cobertura periodística con el objetivo de reflejara el carácter integral de la formación que alcanzan los estudiantes de nuestra unidad académica. En este marco, las notas que resultaron publicadas no sólo eran producciones propias de los alumnos –por lo que en todos los casos llevaron su firma–, sino que abordaron, además de los tópicos estrictamente futbolísticos, las dimensiones históricas, sociales y políticas de la competencia.

Este trabajo da cuenta de la experiencia llevada a cabo durante los 35 días que el sitio estuvo en línea cubriendo el acontecer del certamen.

Descripción del sitio

El portal mostraba en su página de inicio un total de cinco noticias: una principal y cuatro secundarias ilustradas cada una de ellas con una fotografía. La valoración estaba dada por el tamaño de la imagen y de la tipografía de los elementos de titulación.

Cada artículo de los publicados en el portal, pertenecía a una de las secciones dispuestas para la cobertura. Las secciones eran: Argentina, La Plata, Selecciones, La Copa, Opiniones, Sedes y Multimedia. El acceso a ellas se encontraba en una barra de menú horizontal ubicada en la parte superior del portal.

Luego de cada actualización, las notas que dejaban de estar presentes en la portada, permanecían agrupadas en la sección correspondiente donde podían ser visitadas en cualquier momento.

En la columna de la derecha, el portal ofrecía una serie de accesos directos a información útil y de visita constante: el fixture (que se actualizaba con el avance de la competencia), las sedes, los planteles, datos socioeconómicos de los países participantes y el análisis de los equipos a través del sistema de presentaciones *Prezi*.

Además de estos accesos, la columna contaba con un cuadro donde se mostraban en forma automática los *twetts* publicados por los reconocidos periodistas y jugadores a los que el sitio siguió en la red social *Twitter* donde contaba con un perfil y publicaba sus notas.

Este mismo espacio del portal, por su alta visibilidad, fue aprovechado también para colocar encuestas que convocaron a los lectores a manifestar su opinión.

Finalmente, al pie de la *home page* se ofrecían los vínculos para acceder a los sitios del Área de Producción Gráfica y de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social, y un link para hacer de *Perioenlacopa* la página de inicio o agregarla a los Favoritos.

Por otro lado el sitio contaba con una versión para su visualización desde dispositivos móviles que identificaba automáticamente a quienes ingresaban desde un teléfono celular y los redireccionaba hacia la plataforma diseñada para ellos.

Aquí los visitantes se encontraban con una simple interfaz que mostraba los titulares presentes en la portada, con la posibilidad de acceder a la nota completa al hacer clic o desplazarse hacia notas anteriores con las flechas de navegación ubicadas al pie.

Método de trabajo

La convocatoria, abierta a todos los estudiantes de la facultad, de cualquier carrera y orientación, y de las extensiones, se realizó a través de la página web de esta casa de estudios y con afiches, que se colocaron en las aulas y pasillos del edificio. Este llamado a participar tuvo lugar la primera semana de mayo, es decir, dos meses antes del comienzo de la Copa, el 1 de julio. Las distintas cátedras también repitieron el llamado en las aulas

Por estas vías, se invitaba a los alumnos a participar de una charla informativa, la cual se realizó el viernes 13 de mayo con la presencia de casi 40 personas. Ese fue el verdadero puntapié inicial.

En ese encuentro, se explicó las líneas generales de la propuesta y cada uno de los concurrentes eligió dentro de qué sección se quería desempeñar desde ahí en adelante, según sus intereses e inquietudes.

En este punto es necesario hacer un paréntesis. Las secciones fueron decididas con anterioridad a la primera reunión abierta por la directora, los editores –cargos ocupados por docentes- y quienes luego serían los coordinadores de cada una de esas secciones: alumnos que habían participado en experiencias anteriores, de similares características, cómo Diagonal Deportiva y Fiebre Mundial 2006 y 2010 (publicaciones deportivas pero en soporte papel).

Junto a la elección del soporte digital, la elección de alumnos como responsables de sección fue una de las novedades que aportó *Perioenlacopa* a las producciones que impulsó e impulsa el Área de Producción Gráfica. Con esto, se buscaban dos objetivos, que ahora, con el proceso terminado, pueden tomarse como cumplidos: recuperar la experiencia adquirida y profundizar la formación en instancias pre-profesionales.

Otra de las cuestiones que se pautaron con anterioridad, también junto a los coordinadores, fue la cantidad de notas mínimas que tenía que presentar el sitio al momento de colgarse y estar disponible en la red. A su vez, se consensuó darle preponderancia a la Selección Argentina y a ciudad de La Plata, como una de las sedes.

Por ejemplo, se estableció que por cada equipo participante debía haber: análisis y ficha del plantel; reseña sobre la figura y el DT; historia de la Confederación y análisis sobre cómo llegaba el equipo al certamen. Entonces, una vez repartidos en las secciones, los alumnos comenzaron a escribir de cara al 22 de junio, fecha que se había establecido como inauguración del portal.

En paralelo a la producción de esos textos iniciales, la convocatoria siguió abierta vía correo electrónico y casi otros cuarenta alumnos se comunicaron y mostraron interés en el proyecto, y una parte importante de ellos elaboró, al menos, una pieza periodística.

Una vez terminados y subidos los textos iniciales, la página comenzó a funcionar en su plenitud el lunes 28 de junio, unos días antes del primer partido. Al mismo tiempo, editores y coordinadores se sentaron a pensar lo que sería el funcionamiento con la competencia ya en marcha. En ese sentido, se diseñó un esquema que permitiera satisfacer dos necesidades: mantener actualizada la página y recrear, la mayor cantidad de veces posible, una instancia de redacción, donde los alumnos experimentarían, con la mayor fidelidad posible, el proceso de creación periodística tal como sucede en los medios líderes.

Así fue que se acordó un mix entre trabajo a distancia y presencial. Cuando jugase Argentina, se realizaría una previa, de unas cinco horas, en una aula provista de computadoras, donde los redactores producirían y 'colgarían' sus notas en tiempo real; siempre bajo la supervisión de los editores y coordinadores, con quienes se debatían y consensuaban las temáticas y acontecimientos a cubrir.

Finalmente, esta idea se pudo plasmar para todos los encuentros de la Selección y, en respuesta a la demanda de los alumnos, se amplió también a todos los viernes, indistintamente de la actividad copera del día. En varias oportunidades, el aula/redacción se completó con un televisor, desde donde los redactores podían tomar declaraciones de los protagonistas que aparecían en pantalla y hacer actualizaciones de último momento.

Cuando la acción transcurría en el aula el caudal de notas aumentaba y superaba, por amplio margen, al promedio del resto de los días de la semana, en la cuales había tres actualizaciones: mañana, mediodía y tarde. Este movimiento constante de la portada fue posible porque los alumnos escribían desde sus casas y porque una parte importante de ellos estaba abocada a la realización de texto atemporales, que brindaban la posibilidad de ubicarlos según las necesidades informativas del momento.

Independientemente del día de la semana y de las notas que se recibiesen, la meta que se había puesto era: tres actualizaciones diarias y, de cada partido, confeccionar una previa (nota que presentaba el encuentro, con las

formaciones, el horario, el árbitro, la cancha, etcétera) y, luego del encuentro, la crónica propiamente dicha, con el resultado y desarrollo de los noventa minutos.

Además, *Perioenlacopa* se nutrió de la colaboración de docentes y periodistas locales, quienes fueron contactados formalmente, y de una manera más institucional, por la titular del Área de Producción Gráfica, quien a su vez era la Directora de la publicación.

En todo momento, la tarea de los editores y de los coordinadores fue el acompañamiento de los redactores, desde la corrección de las notas (tanto cuestiones ortográficas como las relacionadas con formatos periodísticos) y proponer tópicos para desarrollar. En algún caso, también fue necesario el acompañamiento personal para la realización de entrevistas o informes.

Estadísticas

Las estadísticas del período comprendido entre el 22 de junio y el 27 de julio de 2011 muestran que el sitio recibió un promedio de 875 visitas semanales (4.370 totales) desde más de 2.000 computadoras diferentes y con una recurrencia superior al 45%. En cada ingreso promedio se observaron más de cuatro páginas y cada visitante permaneció durante casi seis minutos.

Según *Analytics*, el servicio de estadísticas de *Google* al que estuvo suscripto el sitio, la mayoría de los visitantes llegó redireccionado desde páginas de referencia (48%) donde se encontraban vínculos hacia *perioenlacopa.com*. La red social *Facebook* fue la que más visitantes redireccionó (810), seguida de cerca por el portal de la Facultad (790) que tuvo en su página de inicio un acceso directo al portal.

Luego se encuentran los distintos servidores de correo electrónico, como *Yahoo*, *Hotmail* y *Gmail*, que derivaron lectores a través de vínculos inscriptos en el contenido de los envíos. Detrás de este grupo, merece una mención la red social *Twitter* donde el portal contaba con un perfil para interactuar con sus miembros: desde allí llegaron 100 visitantes gracias a los más de 260 *tweets* publicados, a los seguidores y a los 68 periodistas y jugadores seguidos.

En segundo lugar, un 29% accedió escribiendo el nombre *perioenlacopa.com* en el explorador –tráfico directo– y finalmente, el 23% restante llegó gracias a los motores de búsqueda, donde *Google* dominó ampliamente (96%). Las expresiones que se utilizaron con mayor frecuencia en los buscadores fueron: “perio en la copa”, “Uruguay campeón”, “Cavani Uruguay”, “Batista Copa América”, “Estadio Único Ciudad de La Plata” y otras 150 palabras referidas mayormente a jugadores, técnicos y sedes.

Del total de visitas realizadas desde computadoras argentinas (92%), el 65% lo hizo desde La Plata, un 15% desde Capital Federal y el 20% restante desde otras 52 ciudades, representativas de 18 provincias. El 8% que no ingresó desde Argentina, lo hizo desde otros 20 países donde predominan los sudamericanos que también participaron del torneo, aunque se halla una importante cantidad de visitas provenientes de naciones europeas como Alemania, Inglaterra, Italia y España.

De los contenidos ofrecidos, las notas agrupadas en la sección “Argentina” fueron las más leídas, seguidas inmediatamente por los artículos publicados en la sección “Opiniones” y por aquellas producciones que se encontraban en la sección “La Plata”. En un escalón debajo, las secciones “La Copa”, “Sedes”, “Multimedia” y el “Archivo”.

De las notas correspondientes a los restantes equipos, las de Brasil fueron las que interesaron a más lectores; Uruguay y Chile completan el podio. En el otro extremo, las de México y Ecuador fueron las menos leídas.

En forma individual, las tres páginas más visitadas fueron el “Fixture”, seguido por el informe que mostraba el plantel de cada Selección y el artículo correspondiente a la presentación “Uno por uno” que resumía la actuación de cada jugador después de un partido.

A modo de conclusión, el sitio experimentó la fluctuación lógica de todo servicio informativo, con lapsos de tránsito bajo y momentos de gran afluencia donde alcanzó picos de 300 visitas y 1.500 páginas vistas en un día, coincidiendo con las fechas en que jugaba la selección Argentina, cuando el portal publicaba más de diez notas durante la jornada de cobertura e interactuaba simultáneamente con los lectores a través de los comentarios y de su activa presencia en las redes sociales.

Jóvenes violencia y medios. Una mirada a las pantallas argentinas

Cintia Bugin
Luis Barreras

Facultad de Periodismo y Comunicación Social - UNLP

Los medios de comunicación (especialmente la Televisión) nos ponen en contacto casi permanente con la violencia, con la que existe en nuestra sociedad y con la que se crea de forma imaginaria. Probablemente por eso son considerados con frecuencia como una de las principales causas que originan dichos conflictos. Por ello, observar comunicacionalmente, la Televisión argentina actual y el rol de los jóvenes al interior de la misma, en sus representaciones y en los modos de relatar la violencia, propone al investigador un compromiso profundo, dada su prevalencia en la sociedad contemporánea; en su relación en la reconfiguración de las agendas públicas y en las formas de representación de las políticas, en su acción con el Estado, con el mercado y con la sociedad.

Los estudios científicos realizados en torno a este tema permiten pensar en la posibilidad y conveniencia de utilizar la tecnología de la televisión con carácter educativo, para prevenir estos fenómenos. Pero la influencia de la televisión a largo plazo depende del resto de las relaciones que el sujeto establece, a partir de las cuales interpreta todo lo que lo rodea, incluyendo lo que ve en la televisión. De la misma forma, se debería promover en la sociedad una actitud reflexiva y crítica respecto a la violencia que les circunda y analizar lo que llega a través de los medios.

Resulta importante para nuestro trabajo plantear la doble hipótesis que define Jesús Martín Barbero quien ante la tesis de la omnipresente manipulación y sus efectos propone que “la influencia –social, política, cultural– de los medios no es explicable ni por los dispositivos psicotécnicos del aparato comunicacional ni por los intereses económicos o ideológicos a los que sirve, sino que está profundamente ligada a su capacidad de representar en algún modo los conflictos sociales y de otorgar a la gente algún tipo de identidad. Y en segundo lugar explica que la desproporción del

espacio social ocupado por los medios de comunicación es proporcional a la ausencia de espacios políticos institucionales de expresión y negociación de los conflictos, y a la no representación en el discurso cultural de dimensiones claves de la vida y de los modos de sentir de las mayorías”.¹

Toda sociedad ha intentado dar respuesta a cuestiones fundamentales, el colectivo social necesita definir su identidad, su articulación, el mundo, sus relaciones con él, sus necesidades y sus deseos. La vida social procede de una memoria colectiva y lo que somos se cimienta en nuestros modos de relacionarnos y nuestras construcciones imaginarias acerca de nosotros mismos. Cuando observamos un hecho violento, no estamos examinando acerca de lo que aconteció, estamos analizando nuestra realidad.

Consideramos que hoy las personas configuran gran parte de su identidad a través de los medios de comunicación, y en ese sentido un modelo de prevención de la violencia tiene que, en primer lugar, enseñarnos a "leer" y a descifrar lo que construyen los medios. Las violencias se diversifican, alimentándose a si mismas del miedo, de la incertidumbre, de la desesperanza y de la disolución del vínculo social. Desde esta perspectiva este trabajo pretende ser un ensayo crítico que permita comprender cual es la relación existente entre los jóvenes, la violencia y los medios señalando la importancia de los hechos como vínculos simbólicos desde los contextos, representando sus realidades sociales, culturales, políticas, económicas, históricas.

El espacio audiovisual, y en particular el televisivo, se abre ante la mirada de los jóvenes como un gran escenario donde reconocerse, donde vuelven a presentarse los lazos de la vida cotidiana, donde, y citamos aquí el ejemplo que Z. Bauman (2003, pp. 35) expone acerca de la relación entre la pantalla actual y el texto “1984” de Orwell, donde ya no hay ‘un Gran Hermano observándote’; ahora la tarea es observar las crecientes filas de Grandes Hermanos y Grandes Hermanas, observarlos atenta y ávidamente, para encontrar algo que pueda servir: un ejemplo a imitar o un consejo sobre cómo enfrentar los problemas que, como los problemas de quién mira, deben y sólo pueden ser enfrentados individualmente. Entonces, la

lucha hoy es por lograr las imágenes significativas, por hacerlas más cercanas e imaginativas en dispositivos globales pero desde expectativas locales.

Existe una hipótesis teórica que define a la TV en potencial culpable de la violencia reinante en la sociedad. Resulta importante para este trabajo releer la mirada que plantea el COMFER (en la actualidad AFSCA) en sus informes presentados durante el período 2005-2006 donde delimita y marca una creciente de la violencia en la TV y resalta el aumento de las cifras de emisión sobre dicha temática, incluso creó el IVTV (índice de violencia de la televisión argentina). Este índice dice que, en abril de 2005 se detectó la irrupción en pantalla de un acto de violencia cada 16 minutos y 23 segundos, y la difusión de una noticia con las mismas características cada 15 minutos. El estudio calculó, además, que una persona expuesta a diferentes géneros que integran la grilla de los canales en los horarios de mayor audiencia presenciara alrededor de dos actos de violencia física (golpes, disparos, suicidios, homicidios, etc.), un acto de violencia psicológica (insulto, amenaza, intimidación) y un acto de violencia accidental durante sólo una hora de programación.² Como así también, agrega el informe, el 84% de los programas de ficción, difundidos en televisión abierta en horario de alta audiencia (20 a 24hs), tuvieron escenas de violencia en ese lapso.

Durante enero de 2006, el 90% de los programas de ficción (series, películas, comedias, telenovelas, etc.), emitido en prime time, difundieron escenas de violencia: en este período la pantalla exhibió un acto de violencia cada 6 minutos. Un 60% de esta violencia estuvo asociada a actos agresivos. En cambio, la violencia en los noticieros (durante enero de 2006), el 100% de los noticieros de televisión abierta difundieron informaciones con actos de violencia. El 18% de esas noticias correspondieron a delitos contra las personas; y aproximadamente un 12% de las informaciones sobre hechos violentos fueron Móviles en Directo.³ Sin embargo, consideramos que esta cuantificación de hechos sirve sólo para poder interpretar como se traduce en la mediación dado que no es que la cantidad de tiempo dedicado o el tipo de programa frecuentado no cuente, lo que estamos planteando es

que el peso político o cultural de la televisión, como el de cualquier otro medio, no es medible en términos de contacto directo e inmediato, sólo puede ser evaluado en términos de la mediación social que logran sus imágenes.

La televisión argentina actual tiene en el aire una amplia gama de programas que tienden a representar la violencia directamente vinculada a las acciones de los jóvenes y en la mayoría de los casos pertenecientes a las clases populares. Observamos que esta tendencia se profundizó en los últimos tiempos produciendo un cambio en las agendas informativas de los noticieros, donde prevalece la temática de la inseguridad vinculada a las violencias medibles. De la misma forma, proliferaron programas de TV cuyo principal argumento es la estigmatización de los jóvenes. Algunos ejemplos de ellos son "GPS", "Calles Salvajes", "Policías en Acción", "Cámara Testigo", entre otros; todos con una estética de no ficción, cámara subjetiva, con la falsa apariencia de la realidad en crudo, pseudo documental simulando (Jost) el aparente reflejo con lo real, dando como producto final una gran influencia en el imaginario colectivo y en la construcción de la figura del joven enajenado, sin futuro y lejos de pertenecer a la sociedad.

Por ello, el problema es ver a los Medios de Comunicación como compartimientos estancos, aislados de la sociedad y que son ellos los que imponen que se hable o se cree determinada temática, por el contrario, creemos que hay que concebir que los medios son actores que construyen la realidad junto a otros representantes. Este debate de la mediatización de la violencia, pasa por una operación social, política y mediática, de tratar de contener las expresiones de la violencia a ámbitos acotados, y esas expresiones de violencia en los medios, en la escuela, en la sociedad enuncian una continuidad de los modos de violentos y de cómo se instalan en esta contemporaneidad.

A continuación este trabajo releva algunas concepciones teóricas que ayudan a la interpretación de los vínculos entre la Televisión, los Jóvenes y la Violencia.

La relación jóvenes y TV

Si entendemos a la comunicación desde una perspectiva sociocultural como producción social de significaciones, los jóvenes desde esta mirada se presentan como un objeto de estudio. Habría que preguntarse ¿cómo otorgan sentido a sus prácticas en la vida cotidiana?, ¿cómo se definen?, ¿cuál es su forma de relacionarse con el otro?, en fin ¿qué implica ser joven?

La categoría de Joven ha sido trabajada desde variados teóricos y a los efectos de esta indagación sin duda las postulaciones de Margaret Mead ayudan para comprender la importancia de la TV en los jóvenes, entendiendo desde la cultura prefigurativa dado el cambio en la naturaleza del proceso, desprendimiento de los padres y abuelos como modelos y donde los jóvenes no encuentran la narración de sus experiencias en la linealidad de la palabra impresa sino la velocidad de las imágenes. Es decir, como señala también Jesús Martín Barbero, la figura del flujo televisivo, con su discontinuidad que introduce la permanente fragmentación y la práctica del zapping que conlleva modos de ver que se pueden emparentar con los modos de habitar, desde el atravesamiento del palimpsesto de los géneros y los discursos, se convierte hoy en la forma de presentación de la experiencia cultural de los jóvenes. Una nueva generación donde las identidades dejan de desplazarse en los tiempos sólidos de la modernidad y por ende, a pesar de su fragilidad, son más elásticas y flexibles y pueden congregarse y convivir en distintas territorialidades. En mundos distantes y heterogéneos.

El joven, zappea, navega, es parte y reniega de la pantalla, pero también es en la pantalla. Una cultura de la fragmentación que se expresa en la identificación de los jóvenes con los relatos fragmentados de lo audiovisual.

Ante el actual panorama de transformaciones los jóvenes han sido afectados en su percepción de la política, del espacio y del futuro, “es en el campo de las expresiones culturales donde los jóvenes se vuelven visibles como actores sociales”.⁴

En este sentido coincidimos con aquellas miradas teóricas que más allá de la franja etaria, existen distintas maneras de ser joven; como explica Urresti, no existe una única juventud: en la ciudad moderna las juventudes son múltiples, y la diversidad, el pluralismo y el estallido cultural se manifiestan entre los jóvenes que ofrecen un panorama variado y móvil que abarca sus comportamientos, referencias identitarias, lenguajes y formas de sociabilidad.

Otra reflexión que aporta a este análisis es la mirada de Florencia Saintout, quien aclara que en “los jóvenes son aquellos adultos del futuro que tendrían que cumplir con ciertas obligaciones institucionales, pasar por la escuela, formar una familia, conseguir un trabajo, y cumplir sus deberes de ciudadanos cívicos. Pero el problema es que esta idea de ser adulto, desprendida de la modernidad, entró en crisis. La familia, el trabajo y la escuela están siendo cuestionadas como instituciones. Podríamos decir, que ser joven hoy significa moverse en un terreno de puro presente, de futuro incierto y vulnerable”.⁵ En este terreno es donde la TV se vuelve en palabras de los semiólogos una institución analizable en tanto lugar donde no solo se representan sino se construyen las identidades juveniles.

Las Violencias y las pantallas

Frente a la relación violencia/medios las posiciones se confunden y se debate entre el moralismo y el oportunismo “En el intento por exorcizar la pesadilla cotidiana que estamos viviendo no sólo la clase política, también buena parte de la intelectualidad crítica, ha encontrado en los medios de comunicación – en especial en la televisión– el chivo expiatorio a quien cargar las cuentas de la pasividad política, de la dimensión moral y la agresividad social acumuladas. La violencia es el tema, pero lo que está en juego es el peso social que está cobrando las imágenes que este país se hace de sí mismo cotidianamente en la radio y la televisión, y las contradictorias concepciones de la comunicación que mediatizan lo que creíamos saber acerca de los medios”.⁶ Para comprender esta relación de las violencias y las pantallas se debe tener en cuenta el momento de

privatización de la vida y la disolución del espacio público donde se pierde el sentido de la calle como ámbito de comunicación y reconocimiento.

En este contexto consideramos importante el aporte que hace Luis Hornstein en cuanto nos dice que “las depresiones son el flagelo de la época, que es una enfermedad social, y que luego de la sociedad industrial y la sociedad del ocio, se ha instalado una sociedad depresiva. El Depresivo es aquel que sufre una pérdida y retraimiento que lo agobia y le produce una pérdida de autoestima, es decir del valor del yo. La autoestima supone una interrogación permanente a partir de los logros, las relaciones, la historia, el presente y sobre todo el futuro”.⁷ La falta de futuro, mejor dicho la falta de credibilidad del mismo hace que el presente se convierta en el único escenario posible para el desarrollo de la vida. La desocupación, la pobreza creciente, la falta de redes de contención social y la sensación de impunidad han contribuido al aumento del delito, el desmembramiento de las familias y la proliferación de patologías como la depresión y la ansiedad. En este sentido, se empieza a concebir la violencia como único medio de solución de conflictos.

Omar Rincón y Jorge Bonilla aportan la idea de la existencia de dos tipos de violencia en la televisión, la que está presente en los géneros narrativos y formatos televisivos tradicionalmente asociados con la entretención; y aquella otra que tiene que ver con los sucesos que presenta la información. En este caso los jóvenes afirman que los noticieros son los programas más violentos, de esta afirmación los autores esbozan dos hipótesis: La primera de ellas es que los procesos de comunicación son el campo clave de reconocimiento social y cultural. En los telenoticieros los jóvenes reconocen las violencias con que están hechas sus realidades locales, nacionales y mundiales. La segunda responde a un «posicionamiento» de la violencia y de la crisis política como los insumos principales de la agenda informativa de los noticieros de televisión. “Lo que queremos afirmar es que no basta con denunciar lo violenta que es la televisión si a la vez no se intenta preguntar cómo están elaboradas las mediaciones televisivas que se refieren a la violencia y de qué manera éstas retoman y procesan formas de comunicación que desde la vida cotidiana (escuela, familia, amigos) y

escenarios de lo público (instituciones políticas, sociales, culturales) promueven el autoritarismo, la exclusión y la negación de formas dignas de convivencia en sociedad”.⁸

Ante ello no podemos pedir que la TV responda a lo real, como lo hacía gran parte del funcionalismo de la década del 60'. Lo que vemos en las pantallas son complejos campos simbólicos, metáforas que refieren a lo real, que no deben ser consideradas como autónomas al contexto social, allí se ve la resignificación del Estado, la reconstrucción de las instituciones.

A partir de ello, la gran pregunta de hoy es ¿qué significa socialmente esta asociación entre violencia, juventud y medios?. Lo que está pasando es que a través de otros relatos sociales se está demonizando nuevamente a la juventud, y aparece esta idea de que hoy el problema de los argentinos es el problema de la seguridad. Hoy se muere más gente en accidentes de tránsito evitables que con la violencia en las calles, sin embargo el problema está focalizado en la violencia y además tiene ciertos actores que son estos jóvenes construidos como que no tienen posibilidad de futuro y por ello pueden atentar contra cualquiera.

Consideraciones finales

En estas primeras reflexiones que surgen a partir de los interrogantes que plantea la relación Jóvenes, Violencia y TV consideramos significativo aportar una mirada crítica que no sólo advierta sobre los aspectos manipulatorios de la televisión sino en la profunda relación que la sociedad, el Estado y el medio de comunicación comparten y las mediaciones que de este vínculo se desprenden. Pensar en la violencia aislada de la revisión de la historicidad de la Argentina, su construcción política, económica y cultural no permitiría comprender la complejidad de lo que los relatos mediáticos de la violencia y de los jóvenes en la actualidad. En este contexto, reconocemos que la sociedad está atravesada por violencias simbólicas que han permitido la solución o resolución de todo tipo de conflicto a través de esa idea. Por lo que contener estos modos de violencia sería un eje

fundamental, para reconstruir el habla, la ruptura del diálogo que reina en algunos sectores, sobre la base del reconocimiento, la diversidad y el respeto por el otro en tanto sujeto.

Y en tanto su protagonismo en nuestra sociedad, la importancia de promover a la TV como lugar de ruptura y creación donde cada vez más jóvenes puedan intervenir en los procesos de producción y no solo de recepción de las nuevas obras. Expresar el nuevo sensorium, el palimpsesto que constituye la identidad del joven actual, una mirada minada de fragilidad, de fluidez, de indefinición pero al mismo tiempo de consolidación de nuevos modos de representación, de la certidumbre de crear nuevos lenguajes donde encontrar las maneras de nominar la razón de su ser social. El avance de las nuevas tecnologías puede ser un aspecto alentador si los jóvenes pueden ser parte de ellas, crear a partir de ellas y ser vistos en ellas. Hoy, los jóvenes son los protagonistas de ese lenguaje, son ese lenguaje a definir, esa imagen a relatar.

Vemos con expectativas de avance la sanción de la Nueva Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual en la Argentina, en una nueva concepción de los medios y su relación con el Estado. Comprender y transformar la TV como espacio de la diversidad de los relatos donde puedan participar activamente nuevas voces implica un posible futuro donde las formas de narrar la violencia no sirvan a los fines de la estigmatización y la manipulación sino en la representación y en la reflexión crítica que de ella se desprendan, es decir, relatos donde, en palabras de Walter Benjamin, el contenido de lo real este presente pero mucho más importante, donde del contenido de verdad sea el que predomine. Cuanta mayor verdad encuentre este lenguaje mayor cercanía a la comprensión de los jóvenes y su nuevo rol social en la Argentina y por ende una menor presencia de las violencias en la sociedad y por tanto también en las pantallas.

Bibliografía

Barbero, J.M. "Violencias televisadas". Ponencia presentada en la I Conferencia de Facultades de Comunicación y Periodismo, convocada por la Unión de Universidades de América Latina, (UDUAL), septiembre de 1988.

Hornstein, Luis. *Las Depresiones, afectos y humores del vivir*. Paidós. Agosto, 2006.

Reguillo, R. *Emergencia de culturas juveniles. Estrategias del desencanto juvenil*. Norma. 2000.

Rincón, O. y Bonilla, J. "Violencia en pantalla: Televisión, Jóvenes y Violencia en Colombia". www.dialogosfelafacs.net

Saintout, F. *El futuro llegó hace rato. Comunicación y estudios culturales latinoamericanos*. Ediciones de Periodismo y Comunicación. UNLP. La Plata, 2006.

Notas

¹ Barbero, Jesús Martín. "Violencias televisadas". Ponencia presentada en la I Conferencia de Facultades de Comunicación y Periodismo, convocada por la Unión de Universidades de América Latina, (UDUAL), realizada en la Universidad Central de Bogotá del 13 al 16 de septiembre de 1988, y publicada en la Rev. "Hojas universitarias" Vol. IV, No. 33, Bogotá, 1989.

² Nota: el corpus del estudio estuvo integrado por 128 programas de ficción (series, largometrajes, dibujos animados, telecomedias y telenovelas) con 577 actos de violencia y 241 noticieros con 2408 unidades informativas con violencia, correspondientes a las cinco emisoras argentinas de televisión de aire de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Fueron excluidos los spots publicitarios y los avances promocionales de programación. El término prime time designa al espacio horario de mayor encendido; de conformidad con el alcance del presente estudio dicha franja abarca el período de 20 a 24.

³ La violencia en los programas de entretenimiento incluye la programación que escapa a la definición de ficción tradicional: variedades, concursos, reality shows, humorísticos, etcétera. Sólo un 7% de estas emisiones que integran esta categoría difundieron violencia durante el mes de enero de 2006.

⁴ Reguillo, Rossana. *Emergencia de culturas juveniles. Estrategias del desencanto juvenil*. Norma. Pág. 52, 2000.

⁵ Saintout, Florencia. *El futuro llegó hace rato. Comunicación y estudios culturales latinoamericanos*. Ediciones de Periodismo y Comunicación. UNLP. La Plata, 2006.

⁶ Ibid. Barbero, Jesús Martín.

⁷ Hornstein, Luis. *Las Depresiones, afectos y humores del vivir*. Paidós. 2006.

⁸ Rincón, Omar; Bonilla, Jorge. "Violencia en pantalla: Televisión, Jóvenes y Violencia en Colombia". www.dialogosfelafacs.net

La crónica latinoamericana como espacio de resistencia al periodismo hegemónico

María Cristina Lago
Adriana Callegaro
Universidad Nacional de La Matanza

Desde hace pocos años, la situación social latinoamericana es retratada con otro registro que no es el estrictamente informativo que suele guiar la práctica periodística de las redacciones. La vida cotidiana de la gente común, así como la puesta en escena de procesos y prácticas de supervivencia y lucha de los sectores populares suelen ser los temas abordados por jóvenes cronistas para contar historias que conmueven, asombran e indignan, en un diálogo permanente con la literatura y el análisis sociocultural.

La elección de un conjunto de crónicas que muestran interés por las vicisitudes de la gente común o proveniente de los sectores más desvalidos de la sociedad, nos permite iluminar un recorte de la situación social argentina desde la subjetividad de los cronistas quienes ponen en tensión el campo literario, periodístico y social a partir, justamente, del arte de narrar.

En esta primera etapa de la investigación hemos avanzado en un relevamiento crítico de la bibliografía sobre el tema, que nos ayudó a precisar algunas de las características que adopta el género y sus diferencias con la crónica canónica que nos acostumbramos a leer en los medios de referencia, es decir, aquellos de mayor tirada.

La investigación se completa con una segunda etapa -actualmente en ejecución- orientada al análisis discursivo del corpus de crónicas seleccionadas a tal fin. La articulación elegida enriquece el análisis en un doble sentido: desde lo puramente descriptivo, al precisar los rasgos particulares de la crónica latinoamericana contemporánea y, luego, con el análisis discursivo y sociocultural que abordará la construcción de representaciones sobre la cultura subalterna desde la mirada subjetiva de nuevos cronistas. Ese es el principal desafío de nuestro trabajo.

Antecedentes

Una revisión temática y crítica de la bibliografía relevante al tema nos condujo necesariamente a referentes clásicos como los trabajos de Aníbal Gonzales, Susana Rotker y Julio Ramos, enfocados, básicamente, al análisis de la crónica hispanoamericana, con un fuerte anclaje en lo literario.

Un texto mucho más actual que condensa diferentes trabajos y perspectivas sobre el género es el de Graciela Falbo¹ en cuya introducción ya se le atribuye una fuerte particularidad al género. “La crónica es la matriz de uno de los modos de contar la realidad social latinoamericana”, escribe la compiladora en *Tras las huellas de una escritura en tránsito: la crónica contemporánea en América Latina*. En este libro, varios autores² – académicos, escritores y periodistas – abordan desde sus respectivos campos disciplinares diversas problemáticas que han surgido en torno a la crónica.

También el estudio de Linda Egan sobre Carlos Monsiváis en *Cultura y crónica en México contemporánea*, nos aproxima a una teoría de la llamada “crónica urbana,”. A juicio de esta autora, la crónica sigue siendo un género “mestizo”, incluso un género marginado por la academia, que hoy centra su atención fundamentalmente en los grupos más desvalidos de la sociedad con el fin de darles una voz. Para Egan, no existe división tajante entre literatura y periodismo, ya que encuentra en la crónica atributos de ambos.

En tanto, un trabajo de Leónidas Morales pone el acento en la mirada dominante que se ha constituido en relación al testimonio. Observa que en los estudios sobre esta práctica de escritura se subraya el “componente político e ideológico”, e incluso, en algunos casos, su carácter de “praxis de liberación”. Este punto de vista abre un espacio privilegiado para la observación de las relaciones de poder y las luchas entre discursos hegemónicos y subalternos, conflicto que, según esta lectura, definiría además la identidad latinoamericana.

Por su parte, el interesante trabajo de Alicia Montes vincula la problemática del género, de difícil encorsetamiento dentro de una conceptualización, con la mirada que se tiene sobre la cultura. Para esta autora, esta perspectiva tiene que ver con la búsqueda por parte de muchos escritores de un camino para narrar al otro, esa alteridad compleja que, asegura, “la cultura dominante siempre representó como desvío y que se hace necesario rescatar de la invisibilidad sin estereotipos, en la compleja urdimbre de sus paradojas”.

No obstante lo señalado, Montes también advierte en relación a la crónica que, “en tanto género contradictorio y proteico, tiene una vertiente normalizada que se somete a las demandas del mercado, siempre ansioso de productos nuevos y excitantes”

Otro abordaje destacable lo propone Juan Poblete. Frente a una nueva encrucijada de transformaciones culturales, la crónica (re)aparece, a su juicio, como “el espacio para contemporáneos fenómenos de mediación entre la nueva organización de la producción intelectual y nuevas formas de discursividad pública, entre nuevas prácticas y demandas de consumo lector y los géneros escriturarios dominantes, entre los imaginarios nacionales y urbanos, y las formas de discursividad globales”.

Como se desprende de lo señalado, quienes abordan el tema desde la literatura o la crítica literaria advierten zonas fronterizas entre géneros cuando se habla en términos ficción o no ficción. Sin duda, existen vasos comunicantes entre la literatura y el periodismo, cruce en el que también se puede abordar la crónica latinoamericana contemporánea.

Es decir, ciertos géneros periodístico-literarios desde las crónicas de Indias; el folletín; las crónicas modernistas y de viajes; las aguafuertes hasta llegar incluso al periodismo de denuncia, pero en clave de Nuevo Periodismo o la versión local del Periodismo Narrativo, pueden ayudar a marcar un derrotero por donde seguir la evolución de la crónica y analizar la influencia que ha recibido de estos géneros.

El reconocido escritor y cronista mexicano Juan Villoro describe magistralmente la crónica en su libro "Safari Occidental" al bautizarla como "el ornitorrinco de la prosa" en un intento por enumerar todos los géneros de los cuales se nutre.

"De la novela – dice- extrae la condición subjetiva, la capacidad de narrar desde el mundo de los personajes y crear una ilusión de vida para situar al lector en el centro de los hechos; del reportaje, los datos inmodificables; del cuento, el sentido dramático en espacio corto y la sugerencia de que la realidad ocurre para contar un relato deliberado, con un final que lo justifica; de la entrevista, los diálogos; y del teatro moderno, la forma de montarlos; del teatro grecolatino, la polifonía de testigos, los parlamentos entendidos como debate: la "voz de proscenio", como la llama Wolfe, versión narrativa de la opinión pública cuyo antecedente fue el coro griego; del ensayo, la posibilidad de argumentar y conectar saberes dispersos; de la autobiografía, el tono memorioso y la reelaboración en primera persona".³

Sobre este amplio catálogo de influencias, Villoro lanza una advertencia: "Usado en exceso, cualquiera de esos recursos resulta letal. La crónica es un animal cuyo equilibrio biológico depende de no ser como los siete animales distintos que podría ser."

También su coterráneo, Carlos Monsivais, sucumbió a la tentación de definir la crónica y lo hizo en términos de "una reconstrucción literaria de sucesos o figuras, género donde el empeño formal domina sobre las urgencias informativas".⁴

Un abordaje sumamente productivo lo aporta Martín Caparrós –otro reconocido exponente de la crónica latinoamericana- cuando la vincula con los primeros relatos de la historia de América, un género "bien sudaca", como le gusta decir.

"La crónica es el género de no ficción donde la escritura pesa más.....aprovecha la potencia del texto, la capacidad de hacer aquello que ninguna infografía, ningún cable podrían: armar un clima, crear un personaje, pensar una cuestión", señala en el prólogo del libro "La Argentina crónica. Historias reales de un país al límite".⁵ Para Caparrós, la crónica sirve para

“descentrar el foco periodístico” que mira permanentemente al poder y habla de los poderosos o ricos y famosos. Es decir, la considera como una herramienta necesaria para romper con la lógica massmediática y descubrir en lo cotidiano la pequeña historia que puede contar tantas otras. “La gota que es el prisma de otras tantas”, asegura metafóricamente.⁶

En tanto, para la antropóloga Rossana Reguillo “lo verdaderamente irruptivo de la crónica” es que rompe con el periodismo de “fuentes autorizadas”, porque “relata desde otra geografía los mismos acontecimientos” que generan la posibilidad de “otra lectura y por consiguiente, inaugura nuevos puntos de vista”.⁷

Reguillo considera que la crónica “fisura el monopolio de la voz única para romper el silencio de personas, situaciones, espacios, normalmente condenados a la oscuridad del silencio” porque este género incorpora un registro en el que se puede contar una historia paralela que “pone en crisis el discurso legítimo”.⁸

Mónica Bernabé asume una perspectiva diferente. Lejos de interrogarse por la inscripción genérica de la crónica, le interesan los enlaces que se pueden establecer entre lo real y el arte de narrar. “En el umbral del siglo XXI, cuando han colapsado todos nuestros preconceptos sobre qué es literatura, algunas escrituras exploran nuevos horizontes perceptivos a fin de transgredir la indiferencia y uniformidad que sobrevuela en buena parte del arte actual”,⁹ destaca en el prólogo de *Idea Crónica*, una compilación de interesantes crónicas iberoamericanas.

En este sentido, Bernabé observa la crónica como un “molde discursivo” que permite explorar en las continuidades y las rupturas de la actual narrativa, al mismo tiempo que descifra una extensa tradición discursiva que articuló el proceso de constitución histórica de la literatura latinoamericana.¹⁰

Como se desprende de lo comentado, intentar definir la crónica de forma unívoca parece un desafío inalcanzable y, muy probablemente, poco productivo, pero reflexionar sobre las múltiples y variadas analogías y metáforas con que se alude, o los puentes que establece con otros campos de la cultura constituye un ejercicio exploratorio enriquecedor y a la vez

placentero, porque, como bien señala Bernabé, “desde afuera o desde dentro del periódico, más acá o más allá de la literatura, la crónica sigue produciendo textos aunque su intento resida sólo en exhibir una mirada que aspira a captar algo de lo real”.¹¹

Características distintivas de la crónica latinoamericana respecto del modelo clásico

Un aspecto a considerar estaría ligado al proceso de subjetivación donde personajes y narradores se sitúan en el relato desde la ambigüedad de pertenecer al mundo de “lo real” o una realidad que “se presenta básicamente como inenarrable”.¹²

Hoy la crónica latinoamericana aparece “indisolublemente ligada a la crisis y la transformación neoliberal de las economías y las sociedades latinoamericanas”. De allí la potencialidad que ofrece este género como material de análisis discursivo y cultural.

En este nuevo escenario del capitalismo postindustrial, las crónicas muchas veces llegan a constituir un acto de intervención, en un sentido performativo, una operación de interpelación ética que actúa e intercede para que se produzca el encuentro entre el lector y aquello que permanece invisible a primera vista o aquello que no se quiere ver, según explica Bernabé:

“En definitiva, es un acto donde la escritura se piensa como un acontecimiento que busca rozar algo de lo humano sin que medie la lógica hegemónica del consumo ni las apropiaciones estetizantes de los desechos del sistema ni las explicaciones sociológicas sobre la alteridad. Frente a la aplastante uniformidad social algunos textos reaccionan apelando al humor, otros a la memoria. En todos los casos, se trata de poner en peligro un mundo administrado por la indiferencia y la disciplina del consumo”.¹³

Otro de los aspectos a tener en cuenta es la preferencia por las historias mínimas. Estas crónicas miran la realidad latinoamericana con un temario en el cual hay espacio para lo cotidiano y popular. Muchos relatos suelen girar en torno a la desolación, el desencanto, la violencia y la injusticia o, directamente, proponen una fuga hacia el universo de lo desacostumbrado,

como lo ejemplifica Manuel Vicuña al describir, por ejemplo, el repertorio de crónicas de Leila Guerriero, una de las autoras emblemáticas de este género.

“Un gigante que es una ruina de sí mismo habitada por sus recuerdos de gloria; una joven violada que apuñaló a la criatura al momento de parirla, en un arrebató psicótico; un mago manco cuya única mano esgrime la baraja con un virtuosismo desafiante; unos jóvenes varados en el limbo de la Patagonia, que parecen practicar el suicidio como un recóndito sacramento colectivo; un baterista down ungido líder espiritual de una banda rock en constante trance creativo; unas mujeres que hicieron de la venta de cosméticos una liturgia del capitalismo como fórmula de la felicidad y de la prosperidad individual; o una antropóloga forense que aprendió a descifrar, en los huesos desperdigados en las fosas comunes, el lenguaje del terrorismo de Estado y la identidad perdida de sus víctimas”.

También en la originalidad de esta galería de personajes aparece la pasión por los detalles y el interés por captar el espíritu de una época que, como bien señala Sarlo, “no puede captarse en sus grandes movimientos sino en la insignificancia aparente del detalle, abstraído, recortado y fijado por la mirada de Medusa, como Benjamim llama a la mirada de los surrealistas”.¹⁴

Como una suerte de coleccionistas de objetos banales y personajes desventurados, también estos nuevos cronistas exploran en los márgenes e intersticios las marcas de un pasado de explotación, dolor y abandono que se reeditan en el presente como una contradicción, que es la forma de su verdad, de su significado.

Otra de las características distintiva de estas crónicas tiene que ver con el tipo de medio y soporte donde aparecen publicadas. Sus autores reúnen varios rasgos en común. Integran casi todos una misma generación (rondan los 40 años al escribir dichas crónicas), y se reivindicán como cronistas/periodistas antes que escritores, pese a tener varios libros publicados. Trabajan o han trabajado en medios de referencia,¹⁵ pero también en revistas de culto internacionales¹⁶ y blogs además de ser reconocidos en determinados ámbitos legitimadores del periodismo narrativo

como la Fundación para el Nuevo periodismo Iberoamericano (FNPI), dirigida por Gabriel García Márquez, donde algunos de sus trabajos fueron premiados.¹⁷ Otro de los soportes donde suelen aparecer estas crónicas son los libros.¹⁸ Como se desprende de los años de edición y publicación, se trata de un género que goza de muy buena salud.¹⁹

Nuestro trabajo se orienta en estos momentos en avanzar sobre dos objetivos:

1) Identificar desplazamientos de sentido en torno a las representaciones de los sectores populares, respecto del tratamiento que tradicionalmente le otorga el periodismo hegemónico, y analizar los recursos provenientes de la narrativa literaria que apartan estas crónicas del enfoque canónico. Este objetivo nos obliga a realizar también un análisis crítico sobre las estrategias del periodismo hegemónico que suele silenciar, descontextualizar y estigmatizar actores, prácticas y procesos provenientes de sectores socialmente menos favorecidos y/o excluidos.

2) En segundo lugar, pretendemos reflexionar sobre las condiciones de posibilidad que tiene hoy la crónica en el actual contexto latinoamericano, una vez que hemos procurado conocer los rasgos particulares que la definen o le otorgan características propias respecto del abordaje clásico que aparece en la prensa hegemónica.

Bibliografía

Bernabé, M. Prólogo de *Idea Crónica. Literatura de no ficción iberoamericana*, Beatriz Viterbo, Buenos aires, 2006.

Caparrós, M. Prólogo de *La Argentina crónica. Historias reales de un país al límite*, Planeta, Buenos aires, 2007.

Chillón, A. *Literatura y Periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas*. Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, 1999.

Falbo, G. *Tras las huellas de una escritura en tránsito: la crónica contemporánea en América Latina*, Al margen, La Plata, 2007.

Poblete, J. "Crónica, ciudadanía y representación juvenil" en Pedro Lemebel, Nuevo Texto Crítico – volumen 22, 2009.

Reguillo, R. "Textos fronterizos. La crónica, una escritura a la intemperie", Revista *Diálogos de la Comunicación* N° 58, pág. 62-64. Lima, 2000.

Sarlo, B. *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2011.

Susana R. *La invención de la crónica*, FCE, México, 2005.

Villoro, J. *Safari Occidental*, Joaquín Mortiz, México, 2005.

Notas

¹ Falbo, Graciela, 2007.

² Anadeli Bencono | Rossana Reguillo | Maryluz Vallerjo Mejía | Juan Poblete / Marta Sierra | Gabriela Esquivada | Patricia Nieto / Juan José Hoyos

³ Villoro, Juan, 2005.

⁴ Monsivais, Carlos, 1980

⁵ Tomas, Maximiliano, 2007, Pag. 9.

⁶ *Ibíd*em, pag 10.

⁷ Rossana Reguillo, 2000, pag. 62-64.

⁸ *Ibíd*em.

⁹ Mónica Bernabé, 2006, pag.9

¹⁰ *Ibíd*em. Pag. 9.

¹¹ *Ibíd*em, pag.11.

¹² *Ibíd*em.

¹³ *Ibíd*em, pag. 13.

¹⁴ Beatriz Sarlo, 2011, pag. 42.

¹⁵ Se considera en este trabajo a la prensa de referencia como aquellos medios gráficos, principalmente diarios, que tienen mayor tirada y, por tanto, más capacidad de influencia.

¹⁶ Nos referimos en particular a algunas de las revistas culturales y de periodismo narrativo más destacadas de América Latina como las colombianas Gatopardo y El Malpensante; la peruana Etiqueta Negra; la argentina La mujer de mi vida y la mexicana El Replicante, entre muchas otras.

¹⁷ Ha sido el caso de Josefina Licitra, quien en 2004 ganó el premio al mejor trabajo periodístico por su crónica Pollita en Fuga, la historia de Silvina, de apenas 15 años, acusada de liderar una banda de secuestradores. Más recientemente, en 2010, Leila Guerriero obtuvo similar galardón por la crónica El rastro en los huesos, que refleja con su particular mirada, el trabajo del Equipo Argentino de Antropología Forense, organismo que

se formó en 1984 para investigar los casos de personas desaparecidas en la Argentina durante la última dictadura militar y que hasta el momento ha logrado restituir la identidad a más de 300 desaparecidos

¹⁸ Frutos Prohibidos (2009) y Los suicidios del fin del mundo (2005), ambos de Leila Guerriero; La Argentina crónica (2007), una selección de crónicas cuyo eje temático es la Argentina; El Interior, de Martín Caparrós (2006); Cuando me muero quiero que me toquen cumbia (2003), premio Samuel Chavkin a la integridad periodística en América latina, y Si me querés, quereme transa (2010), ambos de Cristian Alarcón; La Patagonia vendida (2006), de Gonzalo Sanchez, y Los imprudentes. Historias de la adolescencia gay en la Argentina.(2007), de Josefina Licitra

¹⁹ “Es cada vez más usado para describir productos textuales y de hecho se enfrenta hoy a su institucionalización cultural”, sostiene Juan Poblete (2009) al comparar su actual proceso de legitimación con el que tuvo el testimonio en 1970 cuando Casa de las Américas creó su premio anual en esta categoría. En la actualidad, la crónica obtuvo el espaldarazo institucional –simultáneamente académico y editorial– cuando en 2006 Seix Barral creó el primer premio de Crónicas. En esta primera ocasión, recuerda Poblete, el premio recayó en el escritor argentino residente en los Estados Unidos, Hernán Iglesias, por su proyecto Golden Boys de Nueva York.

Guadalupe Reboredo
Cármina Aredez

Jorge Amado es uno de los escritores más reconocidos de Brasil. Nacido en 1912 en el estado de Bahía, supo articular los sentimientos humanos más profundos con las injusticias sociales propias de América Latina tanto en sus escritos periodísticos como en sus novelas. La mayoría de sus ficciones están situadas en Bahía, salvo la novela *Uniforme, frac y camión de dormir* que tiene como escenario a Río de Janeiro y que constituye una de sus principales críticas a la alta burguesía brasilera.

En 1913, Amado se muda a San Salvador de Bahía, donde comienza sus estudios y publica sus escritos por primera vez al formar, junto a Pinheiro Viegas (importante escritor y político), la Academia de los Rebeldes, que nucleaba a jóvenes escritores brasileiros.

Durante la década del '20, el joven escritor contribuye al periodismo participando de las revistas "A Luva" y el "Diario da Bahia". Posteriormente dirigió la revista "Don Casmurro".

Desde muy joven, Amado se afilia al Partido Comunista, inspirado por la Revolución Rusa que conmueve al mundo entero. Simpatizar con las ideas de izquierda lo llevarán a enfrentarse al régimen que en sus comienzos fue dictatorial (posteriormente popular y afín a los sectores menos pudientes de Brasil) de Getulio Vargas y al Estado Novo, o Nuevo Estado.

Luego de lo que se denomina "intentona comunista", sublevación militar de inspiración comunista ocurrida en Brasil en noviembre de 1935, las fuerzas a cargo de Vargas se encargaron de perseguir y reprimir a los grupos rebeldes de impronta marxista. Es por esto que, luego de haber sido detenido y encarcelado (no sólo por su apoyo al revuelo de la izquierda sino también por las ideas que expresa en su novela de 1931, *El País del Carnaval*), Amado se exilia en Argentina y Uruguay hasta 1941, año en que regresa a su país y comienza a participar más activamente en política. A mediados de

los 40 consigue ser elegido diputado en San Pablo por el Partido Comunista Brasileño y contrae matrimonio con la escritora Zelia Gattai, con quien tiene dos hijos. Luego se mudaría a Europa hasta 1952. Jorge Amado fallece en su tierra natal en el año 2001, a los 88 años.

Durante toda su vida, este militante comunista luchó por los derechos de los desamparados y los humildes. Su contribución al periodismo siempre estuvo marcada por sus ansias de denuncia y su intento de mostrar una realidad distinta a la de los medios masivos, constantemente aliados al poder económico y a los intereses de la burguesía pudiente. Particularmente, es interesante plantear a Amado como un autor comprometido que establece una clara relación entre el arte, la literatura y el periodismo, puesto que sus novelas se basan en hechos de la vida cotidiana y sirven como reflejo de una época y un sentir común de las diversas clases sociales. La manera en que desarrolla sus escritos periodísticos reflejan la calidad literaria de un autor con una gran capacidad para relatar y sumergir al lector en el mundo que desea plantear, generando interrogantes profundos que cuestionan el orden establecido y los prejuicios instaurados que, aún en la actualidad, resulta difícil eliminar del imaginario social.

Una de sus obras más emblemáticas, la que nos interesa tratar puntualmente, es *Capitanes de la Arena*, novela que constituye otra de las razones por las cuales Amado se ve obligado a abandonar Brasil.

Publicada en 1937, criticando la situación de los niños en Brasil, al periodismo y a la Iglesia Católica, la novela fue inmediatamente confiscada por el Estado Novo, que se encargó de quemar una numerosa cantidad de ejemplares en la plaza pública.

“*Capitanes de la arena*” narra las desventuras de un grupo de niños pobres, abandonados a los pormenores de la vida cotidiana, marcada por el hambre, el delito y la pedofilia (en un momento histórico muy complejo de América Latina) pero también por el cariño y la hermandad. Amado logra en esta novela, plasmar una realidad que más allá de encontrarse cambiando, desafortunadamente sigue vigente.

Los niños ladrones de Bahía, personajes con los que resulta imposible no encariñarse, bien pueden ser traídos hoy a la escena política actual en la que se debate los lugares que ocupan o deberían ocupar los adolescentes.

Niñez y pobreza en América Latina

Capitanes de la Arena es una novela que puede ser analizada desde muchos puntos de vista. Como característica principal se podría decir que se trata de un relato que incomoda, ya que constituye una fuerte crítica a todos los estratos sociales. Ni las clases altas, ni las clases bajas, ni los medios de comunicación, ni la Iglesia, nadie escapa a la mirada acusadora y bien argumentada del autor. Si bien expone los costados más oscuros de los protagonistas, se percibe un cariño notable por niños ladrones de Bahía. Pequeños pero con problemáticas de adultos, Amado somete a los lectores a una encrucijada moral cuando cuenta las desventuras más espantosas de estos menores de edad que sufren el día a día en su soledad sólo aplacada por algunos otros personajes, y que los lleva a cometer delitos.

Amado ofrece como escenario San Salvador de Bahía, su ciudad natal, pero expone una realidad que es común a toda América Latina. Siendo América un continente colonizado, invadido aunque injustamente llamado “descubierto”, históricamente ha servido a los intereses de las grandes potencias, sobre todo Latinoamérica. El autor es consciente de que las independencias de los países del sur han sido parciales, más parecidas a cambiar de amo que a la libertad. Las consecuencias sociales que trajeron aparejadas la industria y el libre comercio fueron devastadoras, ante todo, para los países productores de materia prima. Los ingresos bajos y la concentración de la riqueza en pocas manos llevaron a miles de personas a vivir en la pobreza. En consecuencia, millones de niños quedaron desamparados, abandonados, excluidos de un sistema que se encargó de marginar a sus padres y que, por ende, se sigue encargando de excluirlos a ellos.

Los Capitanes de la arena son los chicos, de entre 8 y 14 años, comandados por Pedro Bala. Con un prontuario que va desde robos hasta violaciones, Bala es el referente número uno de sus compañeros que, generalmente, lo admiran, aunque a veces también le temen. Aunque muchos de los chicos conocen a sus padres, se han visto obligados a recluirse en la calle, puesto que sus familias no podían mantenerlos.

Amado expone, desde las vivencias de los capitanes de la arena, las contradicciones de lo que podría denominarse un “doble crimen”. La civilización es criminal porque echa a los niños a la pobreza; los niños son criminales porque no tienen más remedio que serlo.

Trayendo las problemáticas que Jorge Amado relata entre las décadas del treinta y el cuarenta a nuestros días, la novela nos muestra el lado sensible y el compañerismo que existe entre quienes hoy constituyen el blanco de numerosas críticas. Los menores de edad llenan los titulares de los diarios e incluso se discute si debería bajarse o no la edad de imputabilidad, pero no se muestra el trasfondo del problema ni la vida cotidiana de los marginados del sistema capitalista agravado por políticas neoliberales que acentuaron la brecha entre ricos y pobres en América Latina, sobre todo durante la década del '90. El “pibe chorro” es uno de los personajes más temidos de la actualidad, una especie de “eslabón perdido” de la sociedad.

Medios de comunicación y manipulación

Capitanes de la arena comienza con una nota publicada en el diario local. El artículo habla de las últimas fechorías de los niños ladrones y de la necesidad de apresar a Pedro Bala y sus compañeros. Reza el artículo: “Es necesaria una urgente intervención de la policía y del juzgado de menores para que esta banda desaparezca y sean internados estos menores criminales que no dejan dormir en paz su merecido sueño a la ciudad, en reformatorios o en cárceles”. Aparece también una carta del Secretario del Jefe de Policía y otra del Juez de Menores. En respuesta a los agravios del diario, una costurera llamada María Ricardina y el Padre José Pedro, amigo incondicional de los chicos, escriben en defensa de los mismos alegando

maltratos en los reformatorios. El Director del Reformatorio de Bahía también escribe al diario para declarar respecto al cuidado que reciben los menores de los que está a cargo.

Jorge Amado deja expuesta la faceta más vergonzosa del periodismo y constantemente hace presente a la prensa para dar cuenta del rol fundamental que cumplen los medios y cómo actúan en el imaginario social. Ante todo, el autor deja entrever la influencia del periodismo en las clases medias.

La Argentina de hoy, en la que se discute diariamente el papel que juegan los medios, sobre todo a raíz de la nueva Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual, no escapa a la estigmatización que se transparenta en los noticieros. Los menores de edad que delinquen suelen ser retratados como chicos que están perdidos, que no tienen piedad ni futuro; un verdadero peligro para la sociedad. Se agrega, además, el componente que entró con fuerza en los años 90: la mal llamada droga de los pobres o paco.

Capitanes de la arena es un argumento válido a la hora de discutir la baja de la edad de imputabilidad, proyecto impulsado por el gobernador de la provincia de Buenos Aires, Daniel Scioli, que pretende extender las penas bajando la edad mínima de 16 a 14 años. Esta medida, aunque no fue sancionada, es amparada por numerosos medios de comunicación que justifican el encierro alegando que los chicos “entran y salen por la misma puerta” y vuelven a delinquir. No se plantea otra solución. No se habla de las condiciones en que viven los chicos, ni de los maltratos de los reformatorios ni, mucho menos, se habla de responsabilidades. Dice Pedro Bala, el protagonista, en uno de los pasajes, que no siente pena por quienes lo miran con culpa porque, evidentemente, algo de culpa deben tener. Explica César González, alias Camilo Blajaquis, autor de la revista de cultura marginal Todo Piola?: “Este aluvión paranoico que reclama el encierro de los guachines de 14 años conlleva una cuestión muy peligrosa, que es la de preguntarse a qué edad uno es grande. Porque si pensamos que con 14 años alguien ya es responsable de sus actos: ¿acaso no lo va a ser para trabajar y ser esclavizado?”.

La necesidad del afecto

Durante toda la obra, aparecen personajes que se conmueven con los capitanes de la arena y les brindan su apoyo. El Padre José Pedro, un cura que no responde exactamente a la cúpula eclesiástica, es uno de los únicos adultos que los chicos que habitan en la costa respetan y admiran. Hasta Pedro Bala, el más rebelde, suele hacer caso a lo que el Padre José Pedro les dice.

Sobre José Pedro, Amado escribe: “No era considerado una gran inteligencia dentro del clero. Era uno de los más humildes de la legión de sacerdotes de Bahía. Antes de entrar en el seminario había sido durante cinco años obrero de una fábrica textil”. Deja entrever, por su descripción y algunas anécdotas que relata el mismo Padre, como por ejemplo cuando les aconseja a unas feligresas dedicarse a trabajos y ayuda terrenal antes que estar pronunciando el nombre de Cristo en vano, su crítica a la Iglesia Católica, y hasta se podría relacionar al Padre José Pedro con la iglesia tercermundista que trabajó incesantemente en América Latina, distanciándose, sobre todo, de la cúpula eclesiástica que hasta estuvo aliada con algunas de las dictaduras más sangrientas de esta parte del continente.

El Padre José Pedro encuentra entre el grupo de chicos a un niño con vocación para ser sacerdote, Pirulito. El Padre lo admira y siente que en ese pequeño se vislumbra un verdadero llamado divino, por lo que se dispone a hacer todo lo posible para que Pirulito entre al seminario.

Una de las escenas más conmovedoras de la novela es, también en relación a la necesidad del afecto, es cuando el Sem-Pernas, el más sufrido de los Capitanes de la arena, que ha quedado cojo producto de los golpes que le propinaron de chico, se despide de la mujer que lo adopta. Habiendo sido adoptado de pequeño por una familia que, según el chico, sólo había pretendido lavar sus culpas, el Sem-Pernas mantiene vivo el recuerdo de esta casa de hipócritas (a su manera de ver las cosas) de la que se fue sin dejar rastros. Sin embargo, en el curso de la novela, otro matrimonio le abre

las puertas de su casa. La mujer que lo acoge es dulce y cariñosa, pero el chico sólo ha aceptado vivir con ella con el único fin de robarle sus pertenencias.

El Sem-Pernas intenta hacer frente a sus emociones pero no puede evitar sentir afecto por esa buena mujer. Escribe el autor: “Si el Sem-Pernas ponía una excepción en el odio con que abrazaba al mundo entero, era por los chiquilines que formaban los Capitanes de la arena. Eran sus compañeros, eran iguales a él, eran las víctimas de todos los otros, pensaba el Sem-Pernas. Y ahora sentía que los estaba abandonando, que se estaba pasando al otro bando”. Por todo esto, el joven decide continuar con el plan y abandonar a su madre adoptiva, no sin antes despedirse, a su manera. Relata Amado: “Y mientras la abrazaba y se dejaba besar, sollozaba porque la iba a abandonar y más todavía porque iba a robarle. Y ella quizá nunca sabría que el Sem-Pernas sentía que se iba a robar a sí mismo”.

Desde ese día en adelante, el Sem-Pernas prácticamente no volvió a hablar con nadie, ni siquiera con Pedro Bala.

Otro personaje emblemático de la novela es Dora, una chica de trece años que, con un breve paso por los Capitanes de la arena, marcó el corazón de todos los chicos del grupo.

Siendo la única mujer del grupo, que llegó a la costa acompañada de su pequeño hermano al morir su madre, Dora muestra un costado maternal que los chicos no conocían y que, aunque no lo sabían, estaban anhelando conocer. Cada uno de ellos adopta a Dora de una manera diferente. Pedro Bala, de manera tácita, la asume como su novia. Escribe el autor: “Los Capitanes de la arena miran a la madrecita Dora, a la hermanita Dora, a la novia Dora; el Profesor – otro personaje, gran dibujante- ve a Dora, su amada”.

Dora acompaña a los chicos llevando alegría y femineidad al depósito que habitan en la playa. Finalmente, víctima de una fiebre que la devora, la niña muere. Pedro Bala, quien por fin conocía el amor, se abraza al cuerpo muerto de Dora hasta que deciden velarla en el mar.

El sexo como un bien preciado de los pobres

Jorge Amado trata el sexo, en la novela, como un bien preciado de los pobres, sobre todo la virginidad de las mujeres. Los personajes que aparecen en el libro no poseen grandes bienes materiales, pero son dueños de su dignidad, aunque a veces esta se vea ultrajada.

Cuando llegan nuevos integrantes a unirse a los Capitanes de la arena, muchas veces son violados por los más grandes del grupo, pero aún así siguen conformando el clan. Amado, con su prosa específica, tan descriptiva que muchas veces ni siquiera da lugar a la imaginación, somete al lector a una prueba desagradable y nuevamente a una encrucijada moral de lo más delicada, cuando describe las escenas de violación.

La escena de Pedro Bala violando a una negrita que circulaba por las calles cercanas a la playa constituye una de las más fuertes del relato. Llegado a este punto, el lector ya está encariñado con el personaje y llega al clímax de lo soportable. El autor juega con el amor/odio con el que retrata al líder de los Capitanes de la arena, quien se compadece de la negrita y mantiene sexo anal preservando su virginidad, aunque la descripción de lo que sucede es terrible, sumamente injusta para la chica. Bala no ha aprendido a amar, no ha sido querido por una madre que lo abrace, no ha sido tenido en cuenta por una sociedad que lo excluye, por eso no puede respetar a la negrita, aunque finalmente hasta él mismo siente pena por ella, una nena, igual que él, y por su desagradable acto.

Cuando Dora está a punto de morir, ya agonizando pero aún con la luz de sus ojos intacta, le pide a Pedro Bala que la "haga suya". Aunque se encuentra muy débil, Bala le concede su último deseo y la posee antes de que se la lleve la muerte. Dora fallece en paz, feliz por haber amado y haber sido amada.

Pedro Bala: de delincuente juvenil a líder sindical

Pedro Bala es el personaje principal y el más entrañable y polémico de los Capitanes de la arena. Es valiente, arriesgado, ladrón, hasta violador. Es, sin embargo, el más leal y compañero de todos los que integran el grupo. Es quien cambiaría su vida por preservar la de cualquiera de sus amigos y quien se conmueve e indigna por las injusticias del mundo. Su corazón está inundado de odio. Pero aunque no confía en casi nadie, cree ciegamente en sus mejores amigos.

El rostro de este joven se destaca entre la multitud de la calle; algo en su mirada aspira una vida más justa, para él, para todos. Los que lo rodean le depositan confianza y respeto, no conocen ciertamente cuál será su destino, pero saben que Pedro no es como cualquiera.

Luego del triste episodio de Sem Perna, un suicidio que desestructura toda la organización de los Capitanes de la Arena, los cambios son un hecho. Pasa un tiempo hasta que el líder decide darle el mando a otro de los integrantes, dejando así el grupo en el que había crecido, para buscar nuevos horizontes.

La militancia política llega inexorablemente a la vida de Pedro; la fuerza en el interior de su cuerpo aclama la transformación, él sabe que puede y debe hacerlo. El sindicalismo se penetra en su sangre, para convertirse en la razón por la cual es necesario vivir.

El orden establecido no comprende a un luchador de los hombres y mujeres olvidados, a huelgas en nombre de los derechos laborales y a la dirigencia ansiosa de cambios. Es así que cinco estados buscan a Pedro, ya fugitivo pero siempre detrás de los valores de la patria y la familia.

Los periódicos escriben incansablemente sobre él; ahora se encuentra preso en una colonia penitenciaria, pero no por mucho tiempo. Pedro no se demora en escapar y correr agitado por las calles de ese inmenso Brasil; si bien es un prófugo que no sabe a dónde ir, es la primera vez en su vida que miles de casas esperan recibirlo, con lo poco, con lo que hay, pero en nombre de la revolución.

Decimos que Jorge Amado recupera los caminos desde la palabra, porque a través de sus escritos ha planteado una reivindicación a los jóvenes, que han dejado huella en la historia de los pueblos latinoamericanos y que sin duda alguna, son tema de agenda tanto en las corporaciones mediáticas, como en el periodismo comprometido con la realidad de avance que hoy se atraviesa en el continente.

Un modo de narrar la historia y la memoria latinoamericana: las obras y la vida de Carpentier

Sara Botero Gómez

Mariana Bustamante

Laura M. Casareto

María Florencia Seré

Facultad de Periodismo y Comunicación Social - UNLP

Soy como soy y no como tú quieres.

(Verso de la canción "Soy como soy" de Pedro Junco)¹

La dupla historia y literatura puede ser interpretada de tres formas distintas. A mitad de camino entre la historicidad de la literatura y el uso histórico de la literatura, "está la idea de la literatura como una de las dimensiones de lo simbólico en la vida social (...), la literatura como fuente" (Sarlo, 1990), como sustento de un saber sobre el pasado, un estímulo dinámico para la comprensión de experiencias, vehículo y expresión de la memoria.

Se trata de la obra literaria como representación de la realidad, por una parte, y por otra, como ficción. En este sentido, el texto literario no se somete a la prueba de verdad, es decir, ni verdadero, ni falso, sino construcción ficcional.

Hacia la década del '60, cuando comienza lo que se conocería como el *boom* de la literatura latinoamericana, Alejo Carpentier (1904-1980) escribe que la novela latinoamericana es un "instrumento de indagación, un modo de conocimiento de hombres y de épocas" y critica el método de los novelistas que han escrito sin una documentación previa: "creo que ciertas realidades americanas, por no haber sido exploradas literariamente, por no haber sido nombradas, exigen un

largo, vasto, paciente, proceso de observación. Y que acaso nuestras ciudades, por no haber entrado aún en la literatura, son más difíciles de manejar que las selvas o las montañas" (Carpentier, 1967).

El historiador Frederick M. Nunn, profesor emérito de historia y estudios internacionales de la Universidad estatal de Portland en el estado de Oregon, plantea al respecto que en los 60/70 los "novelistas latinoamericanos se hicieron mundialmente famosos a través de sus escritos y su defensa de la acción política y social, y porque muchos de ellos tuvieron la fortuna de llegar a los mercados y las audiencias más allá de América Latina a través de la traducción y los viajes y, a veces, a través del exilio".

Podemos mencionar como figuras de esta etapa a Juan Rulfo, Gabriel García Márquez, Julio Cortázar y Alejo Carpentier, entre otros; todos formaron parte de esta transformación aunque poseían estilos de los más diversos. Sus trabajos pueden considerarse experimentales, teniendo en cuenta el clima y la agitación política que se vivía en esas décadas, la Guerra Fría surgida tras la Segunda Guerra Mundial y los regímenes militares autoritarios que se impusieron en Argentina, Brasil, Chile, Paraguay, Perú y en muchos otros países latinoamericanos, hasta la década de los 80.

Del contexto histórico-social podemos destacar dos hechos elementales. En primer lugar, la Revolución Cubana en 1959 que prometía una nueva era y que impactó en América y el mundo. En segundo lugar, el auge de la literatura centro-sudamericana. Estos sucesos se acoplaron para dar origen a este llamado *boom*, sirviendo de base para los trabajos de los autores y definiendo el contexto de sus ideas.

Los escritores pertenecientes a estas décadas fueron los precursores de "la verdad a la pluma", ellos mismos se consideraron huérfanos, atrapados en las figuras y modelos europeos, sin ningún "padre" latino, viéndose en la necesidad

de tener una voz autóctona. Muchos coinciden en que la primera obra de este fenómeno es *Rayuela* de Julio Cortázar, novela publicada en 1963.

La mayoría de las ficciones que corresponden a este período tratan al tiempo de una manera no lineal, suelen utilizar más de una perspectiva o la voz narrativa y cuentan con un gran número de neologismos (nuevas palabras o frases), juegos de palabras e incluso blasfemias. Por eso, estas obras son técnicamente complejas a la hora de analizar y entender.

Los escritores del fenómeno fueron muy criticados sobre todo por su carácter experimental, denominándolo como estandarizado. Se afirma que Mario Benedetti publicó varios artículos manifestándose contrario: "representan una clase privilegiada que tenían acceso a la cultura universal y por lo tanto fueron completamente no representativos de la gente promedio en América Latina". También criticó a menudo que se hacía hincapié en el auge de la masculinidad, tanto en el hecho de que todos los representantes del movimiento fueron varones y por el tratamiento de los personajes femeninos en las novelas.

Sin embargo, el *boom* tuvo un impacto inmediato, ya que cambió la forma en que la cultura latinoamericana fue vista en todo el mundo. Por su parte, el auge abrió la puerta a nuevos escritores de América Latina en términos de la escena internacional, además contribuyó de igual forma a desarrollar la originalidad y la creatividad de los mismos, ya que la invariabilidad de las narraciones de esa época, y las rígidas reglas que estaban establecidas, habían hecho dormir muy profundamente a la imaginación.

Esta literatura rompió así las barreras entre lo fantástico y lo mundano, la transformación de esta mezcla en una nueva realidad, dando lugar dos géneros distintos: el Realismo Mágico y lo Real Maravilloso.

El primer género artístico (y literario) se materializa cuando la historia de América Latina se revela como incapaz de explicar su propio origen, inquiriendo la demanda de un mito para explicar los principios que escapan a la narración

de la historia. La noción de la realidad, tal como la apreciamos cotidianamente, se ve quebrada y puesta en duda por elementos fantásticos que se mezclan en las situaciones aceptadas como reales. De acuerdo con esta nueva estética, las cosas irreales son tratadas como mundanas, mientras que a menudo se basan en experiencias reales, combinando la verdad, lo imaginario y lo inexistente.

De este modo, el Realismo Mágico consiste en convertir una realidad "normal", en una realidad mágica, contraria a las leyes naturales, mediante recursos como la exageración, tal como hace García Márquez con José Arcadio Buendía, en *Cien años de soledad*, al que describe como un ser descomunal, capaz de hazañas inverosímiles, que sólo un ser sobrenatural podría hacer, y que exhibe sobre el mostrador de la pulpería de Catarino un falo de tales dimensiones que estaba totalmente cubierto de tatuajes y letreros en varios idiomas.

La teoría carpenteriana de lo **real maravilloso**, en cambio, se refiere a personajes y sucesos de características insólitas, fuera de lo común, pero que no tienen nada de mágico y sobrenatural, aunque causen asombro. Es el caso del haitiano Henri Christophe, que de cocinero de taberna llega a ser emperador de su país, cuya historia cuenta en su novela *El reino de este mundo*, en la cual se apega rigurosamente a los hechos históricos muy bien documentados, sin agregar nada de su imaginación. Christophe funda en Haití un imperio a la usanza del de Napoleón, pero de negros. Y en previsión de lo que pudiera ocurrir ordena edificar una fortaleza cuyos muros, para hacerlos invulnerables, manda que se construyan con argamasa mezclada con sangre de toros en lugar de agua.

Las obras de Alejo Carpentier, y su modo de narrar la realidad latinoamericana, ponen en evidencia, justamente, el carácter complejo de la situación: la dictadura cubana, las dictaduras en toda Latinoamérica, el dictador latinoamericano. Los historiadores, los musicólogos,² muchas veces han ignorado sucesos o personalidades que Carpentier ha rescatado.

Siguiendo esta idea del tiempo no lineal, este Carpentier plantea que la historia avanza siguiendo las ideas y son éstas las que mueven a los hombres; las ideas transmutan y pasan de un país a otro, de una cultura a otra, adaptándose, modificando el mundo, siempre encontrando a alguien dispuesto a empezar de nuevo, en un proceso inacabado de revoluciones, desencantos, nuevas revoluciones. Su teoría de lo Real Maravilloso plantea que la realidad es más maravillosa que la más prodigiosa fantasía. Su obra recuerda los afanes de un continente que lucha por conservar su identidad y encontrar su destino aunque sea en las condiciones más adversas. Los intensos los lazos que establece entre la ficción y la realidad.

Vale recordar a Saer cuando plantea que "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 de 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. No es una claudicación ante tal o cual ética de la verdad, sino la búsqueda de una un poco menos rudimentaria (...) (Saer, 1997).

Carpentier fue un novelista y periodista considerado cubano. Según el propio autor, nació en La Habana, fruto del matrimonio de un arquitecto francés y una pianista rusa, y se formó en escuelas de Francia, Austria, Bélgica y Rusia. Tras su muerte, sin embargo, se empezó a documentar una muy distinta biografía que situó su nacimiento en Suiza, procedente de una familia humilde que emigró a Cuba instalándose en el pueblo de Alquizar, donde el futuro escritor trabajó como repartidor de leche.

Se consideró a si mismo periodista y novelista indistinguidamente ya que él mismo califica de injustificada la diferencia que se hace entre lo que se llama un periodista y lo que se llama un novelista o un historiador, ya que para él, ambos necesariamente integran una sola personalidad, no diciendo que novelista o historiador signifiquen lo mismo que periodista, pero si definiendo al periodista como un escritor que trabaja en caliente sobre lo vivo y al novelista como uno que trabaja en retrospectiva. Reflexionando un poco más al respecto Carpentier da una mirada a lo que hicieron "nuestros heróicos guerrilleros" en Sierra Maestra en donde hasta los hombres de vocación esencialmente poética hicieron periodismo, el cual volcaron en sus reportajes y crónicas integrando una literatura magnífica.

La única diferencia que ve el escritor cubano entre lo que se ha convenido a calificarse de novelista o periodista, es un mera cuestión de estilo. En donde el periodista habituado a decir lo más en menor espacio adopta un estilo apretado, que Alejo Carpentier llamaría "un estilo elíptico". A diferencia del novelista que hacer un examen del hecho mismo e incluso una conclusión filosófica, comprendido en un "estilo analítico".

En terminos Hegelianos el periodista realiza un proceso dialectico que se forma y prolonga al infinito; cada acontecimiento es tésis, antítesis y síntesis, síntesis que luego se convierte en tesis y en antítesis y así hasta el infinito. En cambio, para el novelista el hecho histórico se cierra en la primera síntesis.

A punto de cumplir los 18 años, Carpentier tuvo que enfrentar un reto inesperado: asumir la responsabilidad familiar y comenzar a ganarse la vida para paliar la hecatombe hogareña tras el abandono de su padre.

En 1922 publica "Pasión y muerte de Miguel Servet" en el diario *La Discusión* de La Habana. A partir de entonces, dos profesiones inseparables guiarán su vida: crítico literario y periodista, aunque también musicólogo.

El ámbito del periodismo fue corrector de pruebas, traductor de cables, reportero, columnista, editorialista, jefe de redacción y director.

El investigador literario y escritor Virgilio López Lemus, miembro del Consejo Científico de la Fundación Alejo Carpentier desde 1995, plantea que "desde la década de 1920, realiza un periodismo de ideas, y las suyas se cuentan entre las mejores que circularon en la prensa periódica de nuestro idioma. Esas ideas son asimismo bases de una estética, preámbulos de obras narrativas trascendentes y fuentes de ellas" (López Lemus, 1991) A lo que agrega que "no hay que olvidar que a la sazón Carpentier es colega en las lides periodísticas de cubanos, como Juan Marinello, Jorge Maliach, Rubén Martínez Villena, Francisco Ichaso, Roig de Leuschering, entre otras firmas luego altamente significativas de la prosa cubana, integrantes en su mayoría del famoso Grupo Minorista.³ A partir de 1923, en que colabora en *Social y Carteles*,⁴ su posición política e ideo-estética concuerda con la de los llamados "vanguardistas" cubanos. El afín de renovación cultural y social del medio conducir a los mejores entre ellos hacia ideales definidos, algunos marxistas, como Martínez Villena y Marinello, o el joven Raúl Roa, a los que Carpentier será más afín". En este sentido, para él crear era actuar: revolucionario y promotor cultural.

Asegurando que Alejo Carpentier fue un caso emblemático, ya que con tan solo 19 años de edad irrumpió en una sala de redacción; ninguno de los géneros periodísticos le fue ajeno pero en la crónica dejó cimentada su impronta. A su vez, pocos como él establecieron una relación tan estrecha entre periodismo y ficción.

En este sentido, toma el periodismo como vía de culturalización, para difundir ideas estético-ideológicas.

Carpentier asumió al periodismo como su escuela a lo largo de más de medio siglo, pues además de novelas, cuentos, crónicas, ensayos, también trabajó para la radio y contribuyó a renovarla en su país natal, Cuba. Apreciaba a la radio por

su dinamismo y alcance universal, a tal punto que *Letras Cubanas* publicó un volumen de más de 260 páginas con algunas conferencias que, con el título "La cultura en Cuba y en el mundo", transmitió Radio Habana Cuba entre 1964 y 1966, fiel a su concepto de que cada época tiene autores dedicados a divertir y otros a orientar, pero también de que "los que la divierten solo pueden aspirar a la gloria efímera (...) y los que la orientan (...) son los únicos que pueden aspirar a quedar en la memoria de sus semejantes, a ser leídos con devoción después de su muerte".

En palabras del propio Carpentier se refleja su gran disposición para mejorar la radio como medio de comunicación: "(...) urge crear un Arte radiofónico, una preceptiva del radio, del mismo modo que existe un Arte poético y una preceptiva literaria. Las posibilidades del radio son ilimitadas. Mil géneros inéditos pueden nacer a su amparo. Basta enfocarlo con un poco de imaginación y de iniciativa" (*Carteles*, 1933).

Carpentier escribe páginas de latinoamericanismo, fue una voz elevada de la latinoamericanita. Poseía una visión similar sobre América que Gabriel García Márquez.

Este novelista y periodista colombiano afirmaba que no era fácil describir en qué consistía el continente americano sin conocer la idiosincrasia del mismo: "en Hispanoamérica, la realidad supera a cualquier ficción". Lo que nos deja por sentado que lo que al extranjero le parece pura fantasía, en muchas ocasiones procede de la propia vida real de los autores.

Por su parte, Alejo Carpentier, en su estilo de escritura, incorporó dimensiones y aspectos de la imaginación en su creación de la realidad. Estos fueron los elementos que contribuyeron a su formación y uso de lo Real Maravilloso. En referencia a esto, el autor de origen suizo expresó: "En América lo maravilloso es algo cotidiano y consustancial a su naturaleza; en los países menos contaminados por la cultura occidental, lo mágico forma parte de la vida".

Carpentier viajó por todo el mundo: Pekin, Islam, la Unión Soviética, Praga, y volvió con otros ojos y otras experiencias a mirar a su Latinoamérica. En muchas cosas los latinoamericanos se creen inferiores al compararse con los europeos, pero fue eso lo que nos hicieron creer ya que esta no es la justa dimensión de la historia. José Martí, Rubén Darío, Simón Rodríguez, Bernal Díaz, Wilfredo Lam, "la enumeración podría ser inacabable", son ejemplos de grandes relevaciones de la realidad, "de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particularidad intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de "estado límite" (Carpentier, 2007:118).

Carpentier está haciendo referencia a lo real en sentido político y no a una mera construcción. Esto posibilitará que lo americano se sitúe en lo universal.

En la literatura de Carpentier, como invención de historia, se logra hallar la verdadera historia de América.

"La historia individual del escritor queda así enmarcada en la historia colectiva de la época en que vive inmerso. Su vida no puede ser estudiada aisladamente (...) La producción literaria de Carpentier (...) registra muchos de los acontecimientos socio-políticos del siglo (Velayos Zurdo. El diálogo con la historia de Alejo Carpentier, pp11 y 12)" (Carpentier, 2004).

Bibliografía

"Un cronista de su tiempo". Fragmentos de las palabras pronunciadas por Alejo Carpentier en los talleres Alfredo López del periódico Granma, el 15 de enero de 1975. En *Página 12*, 26 de diciembre de 2004. Disponible en:

<http://www.pagina12.com.ar/diario/cultura/7-45224-2004-12-26.html>

Alejo Carpentier. Ensayos selectos. Buenos Aires, Corregidor, 2007.

Cancio Isla, W. *Crónicas de la impaciencia. El periodismo de Alejo Carpentier*, Editorial Colibrí, 2010.

Carpentier, A. "Problemática de la actual novela latinoamericana". "De lo real maravilloso americano". En *Tientos y diferencias*. Montevideo, Arca, 1967.

VVAA. *Alejo Carpentier. América, la imagen de una conjunción*. Barcelona, Anthropos, Serie Palabras e Imagen de Iberoamérica, 2004.

Carteles. La Habana, no. 21, mayo 22, 1927.

López Lemus, V. "Alejo Carpentier o el periodista". En Revista *Iberoamericana*, Universidad de Pittsburgh, USA, Editorial de Letras Cubanas, 1991.

Saer, J. J. *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Ariel, 1997.

Sarlo, B. "Literatura e historia". En *III Jornadas Nacionales del Comité Internacional de Ciencias Históricas*, Buenos Aires, octubre de 1990.

Notas

¹ Pedro Buenaventura Jesús Junco Redondas (1920-1943) fue un compositor y pianista cubano.

² Hacemos referencia aquí del libro *La música en Cuba* de 1946 (Fondo de Cultura Económica, México). Carpentier no fue sólo un escritor, sino que fue musicólogo. En muchas de sus obras reflexiona sobre los géneros estéticos en la literatura y en la música. Vincula el origen de la música con el surgimiento de la poesía, el más básico al tiempo que refinado de los géneros orales/literarios. En *La música en Cuba* compuso la historia de la música en Cuba con materiales de primera mano. Entre sus numerosos hallazgos están las partituras de Esteban Salas, considerado el primer músico clásico cubano, que se daban por perdidas.

³ Colectiva, o individualmente, sus verdaderos componentes han laborado y laboran:

- Por la revisión de los valores falsos y gastados.
- Por el arte vernáculo y, en general, por el arte nuevo en sus diversas manifestaciones.
- Por la introducción y vulgarización en Cuba de las últimas doctrinas, teóricas y prácticas artísticas y científicas.
- Por la reforma de la enseñanza pública y contra los corrompidos sistemas de oposición a las cátedras.

-
- Por la autonomía universitaria.
 - Por la independencia económica de Cuba y contra el imperialismo yanqui.
 - Contra las dictaduras políticas universales, en el mundo, en la América, en Cuba.
 - Contra los desafueros de la pseudodemocracia, contra la farsa del sufragio y por la participación efectiva del pueblo en el gobierno.
 - En pro del mejoramiento del agricultor, del colono y del obrero en Cuba.
 - Por la cordialidad y la unión latinoamericana.

La Habana, mayo 7 de 1927.

Firmado por: Rubén Martínez Villena, José A. Fernández de Castro, Jorge Mañach, José Z. Tallet, Juan Marinello, Enrique Serpa, Agustín Acosta, Emilio Roig de Leuchsenring, María Villar Buceta, Mariblanca Sabas Alomás, Antonio Gattorno, José Hurtado de Mendoza, Otto Bluhme, Alejo Carpentier, Orosmán Viamontes, Juan Antiga, Arturo Alfonso Roselló, Juan José Sicre, Diego Bonilla, Conrado W. Massaguer, Eduardo Abela, Luis López Méndez, Armando Maribona, Guillermo Martínez Márquez, José Manuel Acosta, A.T. Quílez, F. de Ibarzábal, L.G. Wanguemert, Juan Luis Martén, Félix Lizaso, Francisco Ichaso, Martín Casanovas, Luis A. Baralt y Felipe Pichardo Moya (Tomado de *Carteles*. La Habana, no. 21, mayo 22, 1927, pp. 16 y 25).

⁴ La revista cubana *Carteles* fue fundada en 1919 y clausurada en 1960. Esta revista, editada en La Habana, Cuba, ya en las décadas de 1940 y 1950 disfrutaba de una circulación que incluía toda la isla de Cuba y el mercado internacional.

El mural como dispositivo de comunicación masiva: intervenciones en alusión a la lucha por la memoria

Verónica Capasso

verito_capasso@hotmail.com

Melina Jean Jean

melinajeanjean@hotmail.com

Facultad de Bellas Artes - UNLP

La cultura visual contemporánea y la producción masiva

La cultura visual es el eje de nuestra experiencia cotidiana. La imagen produce discurso, sentido y comunicación. A su vez, puede definirse como un campo de estudio transdisciplinar, "es una disciplina táctica y no académica en tanto es una estructura interpretativa fluida, centrada en la comprensión de la respuesta de los individuos y los grupos a los medios visuales de comunicación".¹ Para Mirzoeff, la cultura visual se considera como la zona intersticial que vehiculiza distintas disciplinas relacionadas con la visualidad contemporánea, desde los objetos hasta las tecnologías visuales (internet, imagen plana, televisión, etc.). Supone entonces una relación entre arte, medios de comunicación masivos y tecnología. En este sentido, pensamos en un cambio en el estatuto de la obra de arte que pierde su carácter unívoco en pos de un "ser múltiple", de una reproductibilidad que facilita la llegada de imágenes a todos pero que a la vez nos abruma. Así, pensamos a las imágenes como constructoras de la mirada social, extendiéndose a otros campos no institucionalizados del arte como es el arte en el espacio público.

Varios autores han tomado el tema de la cultura visual. Aquí rescatamos los aportes de Machado y Canclini. Creemos ayudan a comprender mejor la dinámica de lo visual en la actualidad. Machado,² habla del momento de la

convergencia de los medios, pensando en la fusión de campos, de los dislocamientos de los núcleos duros de cada medio de comunicación, lo que genera hibridaciones, imbricaciones, mestizajes, etc., que operan entre la fotografía, el cine, el video, los medios digitales y otros medios. A su vez, Canclini³ se pregunta qué tipo de imágenes son las que se redistribuyen y conforman la cultura visual de cada época. Sostiene que en la definición de la imagen interviene el entrelazamiento entre las intenciones de los artistas y las estructuras sociales y políticas que organizan la imagen. Así, habla de la geopolítica de imagen, en vinculación con las relaciones de poder. De esta forma lo visual tiene un papel primordial en la vida contemporánea, donde el espectador y lo que mira constituyen el acontecimiento visual. El acontecimiento visual que se genera entre la imagen y el espectador se constituye en un proceso que genera diversos sentidos y significaciones. En síntesis, la cultura visual no depende de las imágenes en sí mismas, sino de la tendencia moderna a plasmar en imágenes o visualizar la existencia, lugar donde se crean y se discuten los significados. Todo pasa a formar parte de la cultura visual, desde las imágenes reproducidas en internet, la publicidad callejera y en medios de transporte y por supuesto podemos circunscribir a esta nueva matriz cultural las nuevas experiencias artísticas de intervención en el espacio público.

El mural como dispositivo

Las determinaciones fisiológicas y psicológicas no bastan para describir completamente la relación entre el espectador y la imagen. Esta se encuadra en realidad, en un conjunto de determinaciones que engloban e influyen en toda relación individual con las imágenes. Entre ellas figuran los medios y técnicas de producción de las imágenes, su modo de circulación, reproducción, y los soportes que sirven para difundirlas. Este conjunto es lo que entendemos por

dispositivo.⁴ Entender al mural como dispositivo nos brindará las herramientas necesarias para comprender precisamente su funcionamiento, tanto en su realización como en su recepción y en relación con el medio en donde se halla. Nos proponemos, entonces, analizar los murales como dispositivos de comunicación masiva y ejemplos de la cultura visual que, sin apelar al uso específico de nuevas tecnologías, son eficientes y tan masivos como lo que generan los nuevos medios.

Entendemos por mural a una representación visual que demanda un trabajo colectivo, está dirigida a un público amplio y su presencia modifica el paisaje urbano, aportando a la construcción de una identidad colectiva. Entre sus características se destacan la monumentalidad y la temporalidad, pues un mural posee grandes dimensiones y puede ir cambiando y hasta puede ser borrado, intervenido, resignificado. Es decir que, en términos de dispositivo, el tamaño, el espacio plástico y la temporalidad de los murales, son aspectos esenciales a tener en cuenta al momento de analizarlos. Son aspectos que definen radicalmente la relación con el espectador.

En este trabajo analizaremos dos murales. El primero, de Mariano Ferreyra en la Facultad de Bellas Artes de la UNLP y el segundo, es el de Jorge Julio López en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la UNLP. Ambos se inscriben en los frentes de estas unidades académicas por lo que, territorialmente, se trata de espacios muy concurridos. En ambos casos ha habido un trabajo colectivo en la realización. A continuación describiremos y analizaremos cada uno de los murales para luego esbozar una serie de conclusiones que pondrán a estas producciones en relación con la cultura visual contemporánea.

Mural de Mariano Ferreyra en la Facultad de Bellas Artes

Fue realizado a principios del año 2011 por integrantes del Partido Obrero. La temática de esta intervención es el asesinato de Mariano Ferreyra, quien murió tras ser baleado por una patota de la Unión Ferroviaria cuando, junto a trabajadores tercerizados del Ferrocarril Roca y organizaciones de izquierda que reclamaban por la reincorporación de cien despedidos, intentaron cortar las vías del tren en Avellaneda. Era militante de la Juventud del Partido Obrero y tenía 23 años.

La imagen central es el rostro pintado de Mariano en blanco y negro, aludiendo a la fotografía que circuló en los medios después de su muerte. La misma lo muestra sonriente, resaltando la vitalidad de su juventud. Hacia la derecha podemos ver franjas ondulantes en diferentes tamaños y colores, los cuales representan a los distintos partidos de izquierda que participaron en la realización del mural. Los colores son, negro, rojo, blanco y amarillo. Cada banda contiene una frase que se distingue por su tipografía particular y también por su color contrastante. La primera frase se encuentra dividida en dos franjas. Por un lado, la primera franja de color rojo y letras amarillas dice: "Con impunidad represión y patotas". Por el otro, la segunda frase de color amarillo claro y letras del mismo color con contorno negro, continúa: "No hay derechos humanos!!". Aquí se hace alusión a los incidentes que se desarrollaron entre Avellaneda y Barracas. Un grupo de trabajadores cesanteados, acompañados por militantes de la Federación Universitaria de Buenos Aires (FUBA), del Partido Obrero, del Movimiento Teresa Rodríguez y del Movimiento Socialista de los Trabajadores (MST) intentaron cortar las vías en apoyo al reclamo de trabajadores despedidos. Una patota de ferroviarios los corrió y les disparó. Por ende, se alude a los responsables de la muerte de Mariano: a las "patotas sindicales", cuyo máximo responsable fue José Pedraza (titular de la Unión Ferroviaria), al gobierno y a la policía.⁵ Además sostienen que la burocracia

sindical se ha convertido en empresaria y patronal, y es percibida como una mafia enlazada con el capitalismo, que hace imposible la democracia en los sindicatos y, en última instancia, en el país. El PO alude por estos motivos al término "patotas sindicales" y reclaman al gobierno que los expulsen de la organización del Estado, pongan fin a sus negocios y los condenen explícitamente.⁶

La segunda frase en la tercer franja, de color negro con letras blancas en cursiva dice: "30 mil compañeros - Julio López – QOM – Soldati – Fuentealba - Mariano Ferreyra", aludiendo a casos de renombre no resueltos, donde no hay justicia ni castigo a los culpables. En primer lugar, se alude a las 30.000 víctimas del Terrorismo de Estado en la última dictadura militar de 1976 en nuestro país. Luego se hace referencia a la segunda desaparición de Julio López el 18 de septiembre de 2006. Todavía hoy desaparecido. En el caso del QOM, alude al hecho de que la comunidad toba exigía que se le devuelvan 1300 hectáreas (600 que tiene gobierno de Formosa y 709 hectáreas en poder de la familia Celía, cedidas a la Universidad local). Parte de la comunidad se manifestó en la calle 9 de Julio, en Capital Federal. Fueron desalojados, esto leído por varios sectores como una actitud represiva. En Villa Soldati se trató del desalojo de familias que habían ocupado parte del predio del Parque Indoamericano, en la zona sur de la ciudad de Buenos Aires donde la Fundación Madres de Plaza de Mayo construye viviendas. El desalojo terminó con incidentes cuando la policía Federal y Metropolitana reprimieron a vecinos que se resistieron en dicha zona de la ciudad. En el caso de Carlos Fuentealba, docente y activista sindical, murió en manos de la Policía Provincial en Neuquén el día 5 de abril de 2007, durante un operativo ordenado por el entonces Gobernador Jorge Sobisch que buscaba impedir el corte de la ruta 22. Nunca fue juzgado el Gobernador Sobisch. Todos estos hechos de impunidad son relacionados directamente en el mural con el asesinato de Mariano Ferreyra. En ninguno de los casos hay responsables juzgados por los hechos.

Continuando con la lectura del mural, en la siguiente franja, de color rojo y letras amarillas, aparece la firma del Partido Obrero, la estrella símbolo y la sigla UJS (Unión de Juventudes por el Socialismo). Por último, una franja de color negro que no posee frase pero que posteriormente se le agregó en el extremo derecho un grafitti anónimo de color fucsia. Completando el mural, hacia la izquierda del rostro, vemos un pájaro realizado con aerosoles de distintos colores. Esta representación es reconocible por estar presente en diversos espacios públicos de la ciudad, por lo que sabemos que fue realizada por el artista Luxor Magenta.

Mural de Jorge Julio López en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Este mural fue realizado en el 2008 y actualizado en el 2010. La intervención del 2008 conmemora los dos años de la desaparición de Jorge Julio López. El mural fue realizado por Surcos, Praxis y el colectivo Situaciones aunque esta intervención no quedó cerrada dentro del circuito de los artistas activistas ya que cualquier persona interesada podía participar en su construcción. La intervención consta de una gigantografía de López, donde su figura aparece recortada en color blanco y negro, como si fuese una gran xilografía. Mirando hacia el frente, López está representado con su significativa boina, con su brazo derecho en alza y el puño de la mano cerrado, acción que hace referencia a la lucha y la resistencia. Esta postura es una clara decisión de representarlo como un paradigma dentro de la lucha por la justicia y la verdad, ya que López, como tantos otros, fue una persona que hasta su segunda desaparición buscó el esclarecimiento de los hechos brutales cometidos durante la dictadura del 76 y un luchador por mantener viva esa memoria. Por otro lado, hay una frase ubicada en la pared de la escalera que sube hasta el segundo piso que dice: "2 años sin López", "A qué te podés acostumbrar?". Esto es una clara referencia a

no olvidar, un llamado a la memoria, en este caso de la desaparición, en plena democracia, de un testigo clave para los juicios por la verdad y justicia. Este mural ubicado sobre la pared, en el frente de la Facultad, en la esquina de 7 y 48, es ampliamente visible por todos los que transitan por allí. Debido a sus grandes dimensiones y su emplazamiento estratégico en la esquina, la imagen de López y la frase no escapan a la mirada de nadie. Desde este punto, podemos decir que esta intervención del espacio universitario no se ancla precisamente en éste ámbito sino que forma parte de un proceso de socialización del espacio donde todos pueden participar. Cualquier persona puede observar el mural y darse lugar a la reflexión de un hecho que nos involucra a todos y que forma parte de nuestra memoria colectiva. Por último, cabe mencionar que recientemente el mural fue intervenido nuevamente para colocar en la frase "4 años sin López" lo cual demuestra y refuerza el sentido activo que se le da a esta intervención y por lo tanto a este lugar de memoria.



Mural de Mariano Ferreira, Facultad de Bellas Artes, UNLP



Gigantografía, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UNLP

Palabras finales

El estudio de la cultura visual hoy, cuestiona y genera análisis de los cambios y transformaciones de los códigos, los materiales, las formas, los nuevos géneros y soportes. Además da cuenta de temáticas sociales y comunicacionales contemporáneas. En este sentido toman importancia nociones como arte y política, las imbricaciones entre ambos campos, el espacio público, la cotidianeidad y las batallas de sentido que se producen en este espacio. Afirmamos que los murales son un claro ejemplo de ello. Creemos que los murales se inscriben dentro de los dispositivos de comunicación masiva siendo parte de la cultura visual. Los murales siguen siendo de los dispositivos más utilizados a pesar de las nuevas tecnologías y medios, no perdiendo en la competencia con ellos, su forma particular de comunicar a través del arte. De esta forma creemos que los murales no pierden vigencia como dispositivo a ser usado para dar cuenta de un llamado a la denuncia social, transmisión de una

identidad, la memoria, la justicia, la verdad, etc. (siguiendo la tradición latinoamericana). Los murales, siendo parte fundamental del espacio sociabilizado en el que se inscriben, codifican el carácter de ese espacio transformándolo en un lugar particular donde se construyen nuevos sentidos y nuevas significaciones. Dan lugar a múltiples diálogos entre los espectadores que los observan. Abren nuevos caminos a la reflexión generando instancias de debate construyendo conocimiento. Es por esto que la función comunicativa no concluye en el mural en sí, en lo que representa, sino que trasciende su propio espacio para dialogar con su entorno, con los sujetos que lo miran. Este es pues, su funcionamiento como dispositivo de comunicación masiva. En nuestro caso la temática relacionada con los DDHH en dos unidades académicas, trasciende estos lugares al socializarse e inscribirse en el espacio público, siendo parte indiscutible de la cultura visual.

Bibliografía

Aumont, J. "El papel del dispositivo". En: *La Imagen*, Paidós, Barcelona, 1990.

Canclini, N. G. "El poder de las imágenes. Diez preguntas sobre su redistribución internacional". En *Revista Estudios Visuales* n°4. CENDEAC, 2007.

Machado, Arlindo, "Convergencia y divergencia de los medios". En: *Miradas*, EICTV, La Habana, 2006.

Mirzoeff, M. "Introducción". En: *Una introducción a la cultura visual*. Paidós, Buenos Aires, 2003.

Notas

¹ Mirzoeff, M. "Introducción". En: *Una introducción a la cultura visual*. Paidós, Buenos Aires, 2003.

² Machado, A. "Convergencia y divergencia de los medios. Machado, Arlindo, Convergencia y divergencia de los medios". En: *Miradas*, EICTV, La Habana, 2006.

³ Canclini, N. G. "El poder de las imágenes. Diez preguntas sobre su redistribución internacional". En *Revista Estudios Visuales* n°4. CENDEAC, 2007.

⁴ Aumont, J. "El papel del dispositivo", Parte 3, pp. 143-202. En *La Imagen*, Paidós, Barcelona, 1990.

⁵ Fuente: <http://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-155429-2010-10-21.html>

⁶ Fuente: <http://po.org.ar/pdf/folleto-mariano-ferreyra.pdf>

La poesía de Juan Luis Martínez como mutación epistemológica

Patricia Monarca

patricia.monarca@uss.cl

Universidad San Sebastián, Chile

En *La Nueva Novela* del poeta chileno Juan Luis Martínez conviven en inusitada proximidad la literatura, la lingüística, la historia, la psicología, la arqueología, la geografía, la metafísica, la biología, la lógica, la astronomía, las matemáticas, la geometría, la publicidad, la política, la fotografía, la pesca, los guiones sociales. Estas diferentes áreas del saber y del quehacer se entrecruzan bajo la forma de aforismos, construcciones silogísticas, collages, fotografías, objetos, argumentaciones, paráfrasis y citas textuales.

Cabe señalar que en el momento de su publicación (1977), *La Nueva Novela* fue considerada por algunos sectores de la crítica literaria como una provocación, argumentando entre otras cosas la falta de unidad y la sucesión inconexa de enunciados y objetos. Simón Stancic, por ejemplo, la calificó de “curioso engendro” ante el cual “uno siente imperiosamente la tentación de pensar en una tomadura de pelo” (1977: 4); y Luis Sánchez Latorre opinó que este texto “escandalizará a los lectores habituales de Taylor Caldwell. Perturbará a los locos de remate; marchitará a valiosas azucenas y provocará mudeces críticas” (1977).

Esa aparente inconexión es la que compele al lector a rearmar los fragmentos, a construir una coherencia supra textual, compleja. Porque todo el entramado se comienza a des-velar sólo al considerar el todo como algo más que la reunión de las partes.

El capítulo "Epígrafe para un libro condenado, la Política", epilodal por su ubicación y prologal por su nominación, es la suma y cifra todos los procedimientos textuales antes mencionados, que podemos calificar como interdisciplinarios y complejos. Activa así una serie de mecanismos de coherencia que atraviesa e interrelaciona todos y cada uno de los textos, entre sí, con toda *La Nueva Novela*, y con el momento de publicación de la misma: las fotografías y la inclusión de objetos, que incorporan la realidad a la ficción y desdibujan los límites entre ambas; las referencias, particularmente los nombres propios de gran "peso" artístico, histórico o social; las presuposiciones que el lector activa para establecer un terreno común con el discurso; las implicaturas que pone en marcha el "Epígrafe..." cuando sugiere algo distinto a lo que se ha dicho literalmente (ironías, tachados), y las múltiples inferencias que conducen (a través de algunos "pare", callejones sin salida y "límites de velocidad") a la interpretación de los enunciados.

Estos procedimientos permiten hablar tanto de multimodalidad como de escritura "protohipertextual". Un texto multimodal ejemplifica o entrega suplementos informativos, acerca y yuxtapone textos escritos, orales, visuales e iconográficos, mientras el hipertexto (en este caso, un tipo de escritura que, como vimos, tiene rasgos proto-hipertextuales) integra varias modalidades creando un texto nuevo, donde cada medio remite de nuevo a los demás para hacerse significativo.

El "Epígrafe para un libro condenado: la Política" usa y abusa de herramientas de resistencia contra la insignificancia, el olvido y la represión, contra el pensamiento único, contra la hegemonía del autoritarismo en cualquiera de sus múltiples fachadas. Estas herramientas de resistencia se construyen tanto a nivel del enunciado, - lo dicho en forma hermética e irónica-, como a nivel de la enunciación, no desde un discurso de representación totalizante sino a modo de balbuceos de muchas voces diferentes...

Y para dar cuenta de una realidad multidimensional, donde no es tan sencillo distinguir objetos y sujetos, el hablante cita palabras ajenas, vela sus imágenes e incluso se "disfraza" él mismo de otros poetas, de cámara fotográfica, de actor de sombras chinas, de ilustrador de textos didácticos, de Fantomas o de Superman.

El cuestionamiento de la autoridad es muy notorio respecto del poder político, y menos evidente cuando se socavan formas más sutiles del poder, cuales son la infalibilidad del conocimiento estatuido, la "dictadura" de las convenciones (literarias, sociales, epistémicas), la evidencia empírica de lo que los cinco sentidos pueden percibir...

Las herramientas retóricas, tanto lingüísticas como gráficas, son utilizadas con agudeza y maestría, velando y des-velando fragmentos en un gesto de enunciación cuya confección replica lo que enuncia: la incertidumbre. Así, *La Nueva Novela* cuestiona y supera: "las opiniones filosóficas, tajantes e irreductibles, que nos presentan los absolutismos de cualquier índole: el dualismo de la razón y la imaginación, de la ciencia y la opinión, de la evidencia irrefragable y la voluntad engañosa, de la objetividad universalmente admitida y la subjetividad incomunicable, de la realidad que se impone a todos y los valores puramente individuales" (Perelman y Olbrechts-Tyteca 1989: 12).

En síntesis, advertimos en este capítulo que *La Nueva Novela* cuestiona tanto al saber teórico, que puede ser científico (todas las "-logías" como Geología) o descriptivo (las "-gráficas" como Geografía), como el conocimiento práctico, que se divide en arte y técnica.

Al usar las disciplinas como marcos escénicos, el texto revela el carácter de teatralidad de sus contenidos, proponiendo que las verdades disciplinarias son artificios, y que obedecen a construcciones que están en permanente transformación, como las obras de arte según la lectura y relectura que hacen los espectadores.

En este juego dinámico, también se ponen en duda las vías de acceso al conocimiento: se relativiza el conocimiento obtenido mediante la experiencia (en que se conoce que algo es cierto por haberlo vivido empíricamente) cuando se superpone a la percepción sensorial de un objeto, un valor simbólico. En La Nueva Novela, por un lado encontramos el tratamiento humorístico y desacralizador de experimentos científicos, y por otro, la oportunidad de constatar que la mera experiencia de los cinco sentidos no basta para dar cuenta de la realidad.

Hay en La Nueva Novela muchos textos que sitúan la percepción en el centro de la problematización. Por ejemplo, la página 79, titulada "6 lecciones (no logocéntricas) de ambigüedad surrealista con las piezas anatómicas para armar la mitad de un elefante", en que un hombre durante años cree percibir un muro para luego comprobar que estaba equivocado y que el muro es sólo el flanco de un animal ancho y sólido; alguien cree ver una lanza en el espacio para luego comprobar que sólo es un colmillo delirante y aguzado, un niño de cinco años cree ver una serpiente donde para su padre sólo hay la sombra de una trompa curva y patética, una mujer ve el tronco de un árbol que intentaba moverse de su lugar donde días después comprueba que sólo hay una pata gruesa y sin bastante solución; una señora recibe una carta que le confirma que su abanico con problemas atmosféricos es una oreja sin preocupaciones; y una pariente lejana comprueba que ese cable grueso y largo que pensaba era su madre es sólo un rabo exhibido en el jardín Zoológico. De modo que, según el texto, lo que en un momento percibimos con nitidez, al momento siguiente puede transformarse en algo totalmente distinto... ¿Cómo podríamos dibujar –como termina pidiendo el texto- algo que percibimos siempre variable?

La misma ambigüedad atraviesa al abundante conjunto de fotografías. Todas ellas mencionan la posibilidad de que haya sido el fotógrafo, y no la máquina fotográfica, el que agrega detalles de ilusión a la realidad inventando una

mirada estúpida y dolorosa para hacer menos visible la belleza patética del hipopótamo (LNN:71); descifrando una mirada interrogante y atrevida para hacer aún más tangible la belleza sensual de una niña (LNN:86); seccionando imaginariamente el cuerpo de una novia y el gusto de los invitados a través del ornamentado ojo social de la cámara, que es el suyo propio (LNN: 104), y produciendo sucesivos fraudes ópticos tras los cuales, a veces, se deja ver algo de realidad. La única ocasión en que ni el fotógrafo ni la máquina fotográfica agregan detalles de ilusión, es el caso de las lágrimas de una mujer que se presentan como reales en el papel secante pero que, sin embargo, son imposibles de secar (LNN: 140)... Lo único verdaderamente real, es entonces inaccesible, porque la fotografía presenta un plano de dos dimensiones que intenta contener una realidad que, al menos, posee tres.

Al mismo tiempo, los objetos incluidos en la obra, la transparencia, el secante, el anzuelo, la banderita, poseen una carga connotativa tan poderosa, que la vista o el tacto apenas alcanzan a insinuar las dimensiones de la realidad de la que pretenden dar cuenta.

Otra de las vías de acceso al conocimiento que es cuestionada en el texto es la tradición, el conocimiento en que se mantiene como cierto todo aquello que una generación hereda de las anteriores y, por estimarlo valioso, lega a las siguientes. Por ejemplo, las normas sociales. En esta obra, son reescritos antipoéticamente algunos "guiones" sociales, como la sesión fotográfica, la noche de bodas, así como algunos productos culturales, tales como las tareas escolares o el sermón religioso.

En otros textos, se ponen en entredicho las vías de acceso al conocimiento atendiendo a la autoridad y a la ciencia. El primer procedimiento se refiere a aquellos casos en que se establece la verdad de un conocimiento tomando como referencia la fuente del mismo y su status. En La Nueva Novela

prácticamente en cada uno de los textos encontramos este mecanismo, cuyo ejemplo más notable, a nuestro juicio, es "Memorias de una sombra fugitiva", que se plantea en relación con el mito de la caverna de Platón.

En cuanto al segundo procedimiento, nos referimos al concepto moderno que postula que acceder al conocimiento a través de la ciencia es la forma más provechosa y confiable, pues pretende la búsqueda de la verdad, la racionalidad y la neutralidad (véase, por ejemplo, la "reinención" de dos experimentos de Galileo en "Problema de álgebra con dos incógnitas", LNN: 15).

Desenmascarar estas formas de conocer e invitarnos a una nueva aproximación a la realidad, es, en mi opinión, el gran mérito de La Nueva Novela. Como bien ha señalado Enrique Lihn: "Por un esfuerzo razonado se llega a un delirio lúcido. Así se obtiene de la locura una inteligencia de las cosas que escasea inmensamente. De esa inteligencia está hecha la poesía de Juan Luis Martínez" (Cit. en Polhammer 1987:46)

Bibliografía

Martínez, Juan Luis (1985) La Nueva Novela. Santiago, Archivo.

Brito, Eugenia, 1990: "La redefinición del contrato simbólico entre escritor y lector: La Nueva Novela, de Juan Luis Martínez". Campos minados. (Literatura post-golpe en Chile).

Calero, Solón, et al. (2007) Mutaciones epistemológicas y posibles formas de pensar el campo de la comunicación. Grupo de Investigación en Comunicación. Facultad de Comunicación Social, Universidad Autónoma de Occidente, Cali, Colombia.

Carrasco, Iván. 1979: "Dos discursos complementarios: las dedicatorias y las notas", *Estudios filológicos* 14: 129-137.

_____1988. "Antipoesía y Neovanguardia". *Estudios filológicos* 23: 35-53

_____2002. "Interdisciplinariedad, interculturalidad y canon en la poesía chilena e hispanoamericana actual". *Estudios filológicos* 37: 199-210

_____2007. "La mutación disciplinaria. Un fenómeno de comunicación interdisciplinaria". En Browne, Rodrigo; Onetto, Breno y Valenzuela, Víctor (eds.): *Diálogos culturales. Interdisciplinas para la comunicación*. Annablume, Sao Paulo.

Ciurana, Emilio, Morin, Edgar y Motta, Raúl, 1999. *Educación en la era planetaria. El pensamiento complejo como método de aprendizaje en el error y la incertidumbre humana*. Valladolid: Universidad de Valladolid / Universidad del Salvador / UNESCO.

Dondis, Donis A. 2000. *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili.

Eco, Umberto, 1962. *Obra abierta*. Barcelona, Lumen

_____1981. *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona, Lumen.

_____1995. *Tratado de semiótica general*. Barcelona Lumen

Espinoza Orellana, Miguel. 1988. "Aproximaciones a La Nueva Novela de Juan Luis Martínez" en *Aproximaciones a cuatro mundos de la poesía chilena actual*. Santiago, Altazor.

Fariña, Soledad y Hernández, Elvira (eds.) 2001. *Merodeos en torno a la obra poética de Juan Luis Martínez*. Santiago, Intemperie Ediciones.

Foucault, Michel. 1973 *El orden del discurso*. Barcelona. Tusquets editores. 3° edición, 1983.

Galindo, Oscar. 1989: "Literatura y realidad: notas sobre la poesía chilena actual". *PÁGINADURA* 1:11-18.

_____. 2007. "Palabras e imágenes, objetos y acciones en la postvanguardia chilena". *Estudios filológicos* 42: 109-121

Genette, Gerard. 1989: Palimpsestos. *La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus

Max Neef, Manfred. 2005. "Foundations of Transdisciplinarity". *Ecological Economics*, 53, 5-16.

Meyer, Violeta. 2003. Poesía y física en La Nueva Novela de Juan Luis Martínez. Mutación disciplinaria en la poesía chilena actual. Tesis de pregrado integrada en el marco del PROYECTO FONDECYT 1010747. Valdivia: Universidad Austral de Chile. Facultad de Filosofía y Humanidades.

Monarca, Patricia, 1993: La Nueva Novela: la contradicción como modo de representación de la realidad. Tesis para optar al grado de Magíster en Filología, mención Literatura Hispánica. Universidad Austral de Chile.

_____ 1997 "La deconstrucción del logos: (una nota de La nueva novela del poeta Juan Luis Martínez)". *Aérea* 1: 149-152.

_____ 1998 *Juan Luis Martínez: el juego de las contradicciones*. Santiago, DIBAM/ RIL Editores / Centro de Investigaciones Diego Barros Arana

Morin, Edgar. 1990. *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Gedisa.

_____ 1994. "La noción de sujeto" y "Epistemología de la complejidad" en FriedSchnitmann, Dora (comp.) 1994: *Nuevos paradigmas, cultura y subjetividad*. Buenos Aires: Paidós. 3° edición, 2005.

Najmanovich, Denise. 2005: "Estética Del Pensamiento Complejo", en *Andamios*, Revista de Investigación Social, Año 1, Núm. 2, Junio 2005, Colegio de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, México.

Paredes, Yenny, 2000: Autoría múltiple en La Nueva Novela de Juan Luis Martínez: la escritura anónima y plural. Tesis de grado. Valdivia: Universidad Austral de Chile.

Perelman, Chaim y Olbrechts-Tyteca, Lucie. 1989: *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*. Madrid, Gredos.

Suarez Mayor, Zenaida, 2009: Objetualismo en La Nueva Novela y La Poesía Chilena de Juan Luis Martínez. Tesis para optar al grado de Magister en Literatura Hispanoamericana Contemporánea. Universidad Austral de Chile.

Vásquez Rocca, Adolfo, 2006: "Hipertextualidad; publicaciones digitales y cuestionamiento del establishment cultural", En *Aleph Zero*, Revista de Ciencia y tecnología Universidad de las Américas, Puebla, México.

Impactos y tensiones ocasionadas por las tecnologías de la información y la comunicación en la producción de músicas populares latinoamericanas

Claudia Bibiana Castro Gallego
Universidad de Buenos Aires

Introducción

Partimos de considerar que todo desarrollo científico y tecnológico obedece a un desarrollo tanto material como simbólico de una cultura. En el mismo sentido la música entendida por Jhon Blacking como “el sonido humanamente organizado”,¹ ha estado históricamente atravesada por esta doble condición – tanto física como espiritual- de la cultura. En este orden podemos plantear que el desarrollo de determinadas tecnologías de grabación y reproducción del sonido durante el S. XX, estuvieron ligados a profundos cambios en los modos de producir y consumir música en las sociedades occidentales otorgándole una condición más “popular”; de allí la definición que sobre ésta nos proporciona el musicólogo Juan Pablo Gonzales, haciendo referencia a su carácter *mediático* - en las relaciones música/público, a través de la industria y la tecnología; y música/músico, quien recibe su arte principalmente a través de grabaciones-, *masivo* -en el sentido que llega a millones de personas en forma simultánea, globalizando sensibilidades locales y creando alianzas suprasociales y supranacionales- y *modernizante* -por su relación simbiótica con la industria cultural, la tecnología y las comunicaciones-.² A partir de esta definición podemos observar que la música popular, además de ser un problema en el sentido musical formal, constituye un problema sociológico, antropológico y comunicacional cada vez más importante, pues sus modos de producción,

circulación y recepción se han transformado y expandido considerablemente llegando a formar parte de la cotidianidad y la construcción identitaria de muchos jóvenes y sectores populares en América Latina, así como también su análisis nos permite identificar posiciones estratégicas y tensiones simbólicas en las relaciones entre países y entre las transnacionales del entretenimiento y las producciones musicales locales e independientes.

Nos interesa exponer aquí algunos ejes problemáticos constitutivos del campo de la música popular, recogiendo aportes que desde las ciencias sociales, la comunicación y cultura y los estudios sobre música popular nos permiten acercarnos al análisis de las mismas, especialmente en lo relacionado a su *producción*. Tendremos que reconocer sin embargo que el significante múltiple que posee la música popular³ requiere enfoques cada vez más interdisciplinarios y que por lo tanto, nuestro intento no deja de ser una contribución parcial a su entendimiento. El problema de la música popular debería ser abordado de manera más integradora y no perder de vista tanto los agentes, prácticas e instituciones que intervienen en su producción, así como los distintos procesos que se desatan en sus múltiples consumos.

Algunos acuerdos en torno a la definición de lo popular en la música

Partimos de este problema, puesto que es una de las preguntas más formuladas a la hora de hablar de las músicas populares en nuestro contexto. Tal como nos sugiere Ana María Ochoa, "en inglés el término popular music denota músicas populares masivas asociadas a la industria cultural tales como el rock, el pop, o la salsa. En español el término músicas populares o música popular es más ambiguo y puede referirse a músicas populares tradicionales (otro término que a veces se emplea en lugar de folclore) o a músicas populares urbanas".⁴ Si bien habría que reconocer que en la actualidad difícilmente pueden establecerse estas distinciones en el sentido que muchas músicas tradicionales han sufrido

procesos de mediatización, reterritorialización y circulación urbana como es el caso de la world music, es importante distinguirlas de aquellas músicas que, como afirmamos antes con González, tienen un claro carácter metiadizador, masivo y modernizante. No obstante, entendemos con el planteamiento de Ochoa que la dificultad por establecer una clara frontera en América Latina entre la tradición y lo moderno, ha atravesado no solo las discusiones académicas en torno a lo popular, sino las mismas prácticas de producción simbólica asociadas a ello.

Lo anterior también tiene que ver con el hecho que en nuestro contexto y desde las ciencias sociales y de la comunicación el adjetivo “popular” ha tenido implicaciones más políticas; de allí que Pablo Alabarces plantee lo siguiente:

“Solo es posible reponer un significado fuerte de lo popular leyéndolo como la dimensión de lo subalterno en la economía simbólica. Entonces, nuestro análisis de la música popular debe pensarse en ese contexto: en el de una distribución compleja y estratificada de los bienes culturales, donde lo popular ocupa posiciones subalternas”.⁵

La música popular en América Latina puede entenderse como un campo siempre dinámico y en tensión entre lo hegemónico y lo resistente.

Pensar el mundo de la producción de música popular en América Latina: historia, agentes, procesos

Si pensamos las transformaciones ocurridas en el campo de la producción de música popular en América Latina, habremos de identificar relaciones complejas existentes entre distintos agentes, intereses e instituciones, justamente ubicándolos en ese “territorio complejo y en disputa constante de lo simbólico, en relación contrastante y en lucha permanente por la hegemonía”.⁶ Lo anterior tiene su explicación en el hecho de que la música popular ha cumplido en América Latina funciones tan distintas que van desde: **a.** El enriquecimiento de

algunos grupos empresariales; **b.** El esparcimiento y/o resistencia simbólica de las clases populares, especialmente de grupos indígenas, campesinos y afrodescendientes; **c.** Como campo de estudio; **d.** Como emblemas que favorecen los discursos e identidades nacionales y regionales; **e.** El surgimiento desde los años 60s de subculturas juveniles y expresiones “latinas” de la música popular ya global como el rock, el punk, el Pop y hasta el reggae y el Hip Hop; **f.** Como discurso articulador de reivindicaciones políticas como es el caso de la nueva canción chilena o el nuevo cancionero latinoamericano de los 70; **g.** La educación sentimental de varias generaciones –especialmente de mujeres– como es el caso de la balada romántica, el bolero y más recientemente el Pop latino que entendemos con Ochoa como resultado de “la transterritorialización de un feeling cultural de lo latinoamericano y su capitalización”, cada vez más vinculada a “la construcción de un sonido pan-latino global, que si bien parece afirmar lo nacional al darle presencia a artistas latinoamericanos, por otra parte lo hace mediante una adaptación estilística a los postulados transnacionales de la industria de lo latinoamericano/latino”.⁷

Con lo anterior pretendemos afirmar que, difícilmente podemos pensar un solo modo de producción de la música popular y más bien como nos sugiere Simon Frith, existen unas “culturas de la música popular”, entendidas en tanto “una inmensa red de comunicaciones, algunas directas y otras mediadas por la industria, las radios y las grabaciones”.⁸ No obstante, reconocer tal singularidad no nos absuelve de plantear que al menos en lo que respecta al ámbito de la producción discográfica, se ha consolidado en las últimas décadas un mapa de actores a nivel global, en el que los procesos de digitalización y transnacionalización han ocupado un lugar importante en la redefinición de sus estrategias. Al respecto, Ochoa nos plantea que:

“Existe una trama global, laboral e industrial que se teje en el ámbito de la producción musical: Por un lado, las cinco *majors* que dominan el mercado – BMG, EMI, Universal, Sony y Warner- las asociaciones transnacionales de

monitoreo del consumo musical (fuertemente asociadas a las majors), las independientes o *indies* (con mucho menos poder global que las anteriores) y un ámbito paralegal de intercambio musical, ya sea a nivel de la piratería como mafia empresarial o a nivel individual como consumo personalizado de música por Internet".⁹

El lugar de las tecnologías de la información y la comunicación y su impacto en la producción de músicas populares

Como planteamos al comienzo, difícilmente podemos analizar la música popular sin tener en cuenta sus condiciones históricas y materiales de producción. En este sentido, diferentes autores sitúan el origen de la música popular así como de la industria del disco con la creación del fonógrafo de Edison en 1877, y del gramófono de Berliner en 1887, los cuales permitirían la grabación y reproducción en serie, así como "el desplazamiento desde el plano colectivo al individual"¹⁰ en términos de la experiencia musical de los oyentes. Los cambios tecnológicos diseñados para la producción musical sucedidos durante todo el S. XX y entrado éste, tales como el micrófono, el proceso de grabación multipista, los instrumentos eléctricos y electrónicos, los amplificadores, sintetizadores y finalmente los equipos de grabación para ordenadores, han modificado profundamente las formas de producción y mediación de la música, no sólo favoreciendo los intereses de los grandes sellos transnacionales y las empresas fabricantes de equipos y sus productos de "alta fidelidad", sino también ampliando las posibilidades de grabación doméstica que pusieron límites a la industria en el sentido en que algunos grupos podían definir sus propias propuestas estéticas. Hoy día un grupo de música de fusión en Bogotá puede grabar su propio demo, pero además gracias a la digitalización puede crear un blogg o un myspace y difundir sus propios trabajos sin necesidad de algún intermediario en todo este proceso –salvo por las empresas de internet y cable

que casi siempre terminan ganando-. Lo anterior expresa una situación contradictoria del sistema que Barbero nos ayuda a comprender claramente: "Estamos en una paradoja: aunque las megafusiones hacen posible que la voz del mundo sea cada vez menos plural a nivel de los grandes medios, nunca las posibilidades tecnológicas de diversificar las voces, de que la multiplicidad de actores sociales tomen su voz propia en la construcción de país y de América Latina, nunca esas posibilidades habían sido mayores a las de ahora."¹¹

Algo distinto ocurre con los soportes tecnológicos de reproducción de la música y su recepción. Para Paul Théberghe, "las tecnologías de consumo y los formatos de audio deben ser entendidos como conceptos que se imbrican íntimamente con las estructuras del marketing y la distribución mundial".¹² Si bien el mismo autor reconoce que existen tensiones históricas entre la industria discográfica y los fabricantes de equipos de audio e informáticos en el sentido en que cada vez permiten al consumidor violar las leyes de la propiedad intelectual de la música grabada, lo cierto es que los nuevos procesos de integración vertical de las industrias en conglomerados del entretenimiento muestran cómo se tratan de establecer sinergias estratégicas que permitan controlar todos los mercados. La otra cara de todo este proceso tiene que ver con la modificación cada vez más rápida de nuestras prácticas de consumo y de nuestras percepciones auditivas, dada la oferta cada vez más amplia y sofisticada que se genera por la disponibilidad de programas de descarga de música por internet, así como por aparatos como los reproductores MP3, Ipod y blackberry, que permiten el almacenamiento de grandes masas de música. Esto puede significar una ventaja democrática en términos de la diversificación de la oferta y las posibilidades de construcción autónoma de repertorios por fuera de los circuitos comerciales.

Walter Benjamin planteó que los procesos de industrialización de la cultura modificaban nuestro *sensorium*, es decir, la "experiencia" cuyo fundamento no podría ser sino perceptual y cognitivo.¹³ Si Benjamin estudió la percepción

distraída, diseminada, fragmentada del televidente como actitud que representaría la estructura del conocimiento y de la percepción de fines del siglo XX, de Carvalho por su parte reflexiona sobre los cambios de sensibilidad que las innovaciones tecnológicas producen en la ejecución y la recepción musical de los circuitos de consumo musical actual. Estas innovaciones "provocan una constante renovación de la percepción del oyente de música" y propician un clima mediático "que homogeneiza el impacto sensorial de la música. Más aún, las nuevas tecnologías de grabación y de reproducción llevan a un gusto estandarizado, en el que el control electrónico de la alteridad anula las diferencias entre las músicas".¹⁴ Las tecnologías de grabación han estandarizado los sonidos y generado un condicionamiento de nuestra percepción, plantean algunos musicólogos, y si bien coincidimos parcialmente con esta lectura, tenemos que reconocer que el problema de la recepción ha sido ampliamente discutido y para muchos autores está atravesada por procesos más complejos de representación e identificación que precisan argumentos complementarios al de la homogenización. No obstante, consideramos que es fundamental dedicar más atención al tema de las audiencias musicales, sobre todo a partir de acercamientos etnográficos e incluso fisiológicos que nos permitan definir con más certeza los impactos de éstos cambios.

Conclusiones

Como tratamos de plantear en esta ponencia, si realizamos un análisis de las condiciones históricas y materiales de producción de la música popular en América Latina, encontraremos que poco tiempo después de que surgieran los aparatos de grabación y distribución de discos en Europa y Estados Unidos, ya había unas pocas industrias discográficas que operaban de forma "global" con filiações locales y que buscaban acervos musicales en países latinoamericanos.

También pudimos establecer que la música popular ha cumplido múltiples funciones en el contexto latinoamericano, tanto simbólicas, como políticas, identitarias y económicas. En este transitar, la música popular también se convirtió en un eje articulador de imaginarios latinoamericanos, aunque sin dejar de aguardar paradojas y contradicciones que se batan entre un intento por construir una sonoridad hegemónica vinculada a lo latinoamericano y una multiplicidad de prácticas musicales propias de lo popular.

En todas nuestras discusiones intentamos expresar el carácter siempre complejo y en disputa del campo de lo popular. Consideramos que es fundamental tener siempre presente esta relación y evitar los riesgos de caer en un relativismo populista o bien en una lectura homogeneizante que desprovea de todo intento de transgresión a las prácticas y expresiones de la cultura popular - especialmente las musicales-. Para eso tenemos que esforzarnos por realizar análisis más serios e integradores de los distintos significantes y procesos que participan en la música popular, que nos permitan distinguir ciertamente sus límites y potenciales de dignificación de la experiencia humana, integrando al mismo tiempo el conocimiento que construimos en la academia con los procesos de formulación de políticas públicas y de iniciativas culturales. Pese a la casi omnipresencia de la voz de los grandes medios en nuestras vidas, confiamos en Barbero cuando plantea que "la cultura se ha vuelto un espacio estratégico para nuestras esperanzas de transformación del mundo, de construcción de una sociedad más justa socialmente, más democrática políticamente, más creativa culturalmente".¹⁵

Bibliografía

Alabarces, P. Música popular, identidad, resistencia y tanto ruido (para tan poca furia). En: revista transcultural de música. No 12, 2008.

Benjamín, W. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En: Discursos Interrumpidos I. Madrid. Taurus Ediciones. 1973.

Blacking, J. ¿Qué tan musical es el hombre? [1973]. En: Revista desacatos. Otoño, número 012. México. 2003.

Carvalho, J. Jorge de. Hacia una etnografía de la sensibilidad musical contemporánea. En: cuadernos de música iberoamericana, 1996.

Frith S. La industria de la música popular. En: la otra historia del rock. Simon Frith, Will Straw y Jhon Street (comp.). Ed. Robinbook, Londres, 2001.

Gonzales, J.P. Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos. En: Revista musical chilena. Vol 55 . No 195. Santiago de Chile, enero de 2001.

Madrid, A. Música y nacionalismos en Latinoamérica. En: A tres bandas: mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano. Ed. Akal. Madrid, 2010

Martín Barbero, J. Conferencia inaugural del Seminario en Ciudadanía, Democracia Y Diálogos Sociales en América Latina. Santafé de Bogota, 2004.

Ochoa, A. M. Músicas locales en tiempos de globalización. Grupo editorial Norma, Buenos Aires, Argentina.2003.

Santamaría Delgado, C. De la generalidad de lo genérico al género: la industria musical y la producción de identidades latinoamericanas en la primera mitad del S. XX. Universidad Javeriana. Bogotá, 2005.

Théberghe, P. Conectados: la tecnología y la música popular. En: la otra historia del rock. Simon Frith, Will Straw y Jhon Street (comp.). Ed. Robinbook, Londres, 2001

Williams, R. (1977). Marxismo y Literatura. Ediciones península.

Notas

¹ Blacking, Jhon ¿Qué tan musical es el hombre? [1973]. En: Revista desacatos. Otoño, número 012. México. 2003. Pág 149

² Gonzales, Juan Pablo. Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos. En: Revista musical chilena. Vol 55 . No 195. Santiago de Chile, enero de 2001. Pág 1.

³ Alabarces plantea alude al soporte significante múltiple: música, letra, puesta en escena, circulación discográfica, además de la performance o la construcción de identidades, lugar predilecto de la bibliografía". En: Posludio: Música popular, identidad, resistencia y tanto ruido (para tan poca furia). En: revista transcultural de música. No 12, 2008.

⁴ Ochoa, Ana María. Músicas locales en tiempos de globalización. Grupo editorial Norma, Buenos Aires, Argentina.2003. Pág. 13

⁵ Alabarces. Op. Cit. Pág. 2

⁶ Íbid.. Pág. 3

⁷ Ochoa. Op.cit. pág. 54

⁸ Frith Simon. La industria de la música popular. En: la otra historia del rock. Simon Frith, Will Straw y Jhon Street (comp.). Ed. Robinbook, Londres, 2001. Pág 55.

⁹ Ochoa. Op.cit. Pág. 49

¹⁰ Frith. Op.cit. pág. 56

¹¹ Martín Barbero, Jesús. Conferencia inaugural del Seminario en Ciudadanía, Democracia Y Diálogos Sociales en América Latina. Santafé de Bogota, 2004. Pág. 5

¹² Paul Théberghe. Conectados: la tecnología y la música popular. En: la otra historia del rock. Pág. 42.

¹³ Benjamín, Walter. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En: Discursos Interrumpidos I. Madrid. Taurus Ediciones. 1973. Pág 24

¹⁴ Carvalho, José Jorge de. Hacia una etnografía de la sensibilidad musical contemporánea. En: cuadernos de música iberoamericana, 1996. Pág. 254

¹⁵ Barbero. Op.cit. Pág. 6

La representación de fenómenos interculturales en la prensa escrita chilena.

El caso de los 33 mineros de Atacama y la huelga de 34 reos mapuche

Norma Huerta Andrade

Rodrigo Browne Sartori

Pamela Romero Lizama

Julio Carvajal Rivera

Karen Alfaro Monsalve

Universidad Austral de Chile

Exposición general del problema

El 5 de agosto de 2010, los medios de comunicación chilenos informaban sobre el derrumbe del Yacimiento San José, en la región de Atacama y con ello, el impacto noticioso de 33 mineros atrapados a más de 700 metros de profundidad. Este hecho fue portada de diarios y tema recurrente en la prensa, convirtiéndose en la noticia más vista a nivel internacional.¹

Paralelamente, un grupo de 34 presos mapuche se mantenían en huelga de hambre en las cárceles chilenas, protestando por los procesos judiciales que el Estado realizó en su contra. Sin embargo, este hecho fue invisibilizado por el caso de los 33.

En los diálogos entre las diferentes voces que aparecen en los medios de comunicación (MDC) la relación, como vemos, es desigual por diversos factores. En muchos casos, es posible identificar como se da preponderancia a algunos actores sociales en desmedro de otros, más aún cuando los participantes son de culturas diferentes.

Si bien, no son los únicos responsables, los MDC son partícipes en gran medida de la carga negativa (discriminación) de la que dotamos a todos aquellos que se nos presentan como diferentes, ajenos a nosotros y a nuestra cultura.² Por ello, se hace necesario preguntarnos ¿Quién está detrás de los mensajes de los MDC? ¿Cuáles son sus intereses? ¿Qué es lo que realmente nos quieren decir?

En este sentido, el propósito de este trabajo es comprender, tomando al Análisis Crítico del Discurso (ACD) como herramienta metodológica, los procesos de construcción social de la realidad y las representaciones que hicieron de la cultura mapuche los diarios con más lectoría en Chile "El Mercurio" y "La Cuarta", a partir de la huelga de hambre de 34 presos mapuche en el sur de Chile (Angol, Temuco, Concepción y Valdivia) y su invisibilización producto de la cobertura mediática del rescate de los 33 mineros.

Se intentará describir, desde la complejidad de las relaciones interculturales, cómo la prensa escrita colabora en la creación de prejuicios y estereotipos, alejando a sus lectores de espacios de diálogo entre las diferentes culturas.

El periodo de análisis serán los meses de julio, agosto, septiembre, octubre, noviembre y diciembre de 2010, de acuerdo al inicio de la huelga de hambre mapuche (12 de julio de 2010) y se decidió finalizar este estudio en el mes de diciembre, ya que la temática del rescate minero tuvo proyecciones mediáticas importantes hasta las fiestas de fin de año.

Para la aplicación metodológica se adaptarán los trabajos de Teun van Dijk, donde propone un ACD periodístico aplicado, principalmente, a los fenómenos de migración internacional y racismo. En relación a lo expuesto, el foco del trabajo se centra en la manera en que los diarios objeto de estudio, representan a los "discursos de la diferencia" y también en describir la forma cómo los medios de comunicación escritos colaboran en la construcción social de la realidad³ intercultural de sus lectores.

Fundamentación teórica de la investigación

Construcción social de la noticia

Los medios de comunicación social actualmente son analizados como constructores de universos simbólicos (imaginario social) y como factor activo en la construcción y reconstrucción de la realidad, que es tanto producida, difundida, como replicada por éstos.

Por ello hablamos de construcción de la realidad social: a través de la construcción social de la noticia cimentamos una realidad común para todos. En palabras de Miquel Rodrigo Alsina:⁴ "Los periodistas son, como todas las personas, constructores de la realidad de su entorno. Además, dan forma de narración a esa realidad y, difundiéndola, la convierten en una realidad pública".

Y como tal no puede mantenerse ajena a quien la interpreta o la interioriza, la "objetividad" de los medios se pone en juicio. Por consiguiente, es indudable que la organización dentro de la que el periodista trabaja siempre ejerce influencias en la noticia producida. Influencia incluso ideológica, que difícilmente es reconocida en las esferas del periodismo.

Simplificando el funcionamiento de los MDC, podríamos decir que los acontecimientos ingresan a los medios como *inputs* (información recibida) y que los medios producen *outputs*, que son las noticias, información procesada y construida institucionalmente. Pero estas noticias son recibidas por los lectores como *inputs*, como acontecimientos "objetivos". La fase de la producción de la noticia permanece oculta, desaparece a los ojos del consumidor.

A pesar de las buenas intenciones de los periodistas, es innegable la influencia que tiene el traspaso de ciertos tipos de saberes por sobre otros: "La noticia es lo que los periodistas creen que interesa a los lectores, por tanto, la noticia es lo que interesa a los periodistas".⁵

Con lo anterior, no se está responsabilizando a las noticias de ser discriminaciones explícitas en contra de las minorías, sino más bien se quiere aclarar que los discursos de los MDC están revestidos por estructuras institucionales, discursos oficiales de autoridad, que excluyen voces, estéticas y representaciones concretas.⁶

Comunicación y Periodismo intercultural

En la cotidianidad, se observa cómo diferentes actores sociales en situaciones de poder cuentan con un acceso privilegiado a la producción y difusión de los mensajes, convirtiéndolos en categorías, armas simbólicas para etiquetar, (des)calificar y (des)valorizar a los otros.

En el cruce entre comunicación y cultura, los MDC se dejan llevar notoriamente por los discursos de autoridad vigentes, dejando de lado a los "diferentes".

Además, estos criterios prejuiciosos son admitidos y se reproducen de acuerdo a la aceptación y reconocimiento del que gozan dichos medios, que se olvidan de abrir espacios de tolerancia y armonía entre los distintos actores de un hecho noticioso. Un verdadero periodismo intercultural requeriría "[...] de una postura activa con respecto a la existencia y reconocimiento de la diversidad individual, grupal y cultural y del derecho a la diferencia para propiciar espacios comunes para el diálogo y la solidaridad".⁷

Lamentablemente, los MDC funcionan -más que como herramientas integradoras- como poderosos vehículos de trasmisión de ciertos discursos ideológicos, obviamente, de las culturas dominantes. Allí es donde en la prensa aparecen los "ruidos interculturales", que en la información periodística se presentan bajo la forma de "tópicos y asociaciones negativas en la representación de los otros, de los diferentes, cuando no coinciden con el modelo mayoritario o con el patrón cultural del emisor".⁸

Esto es lo que conocemos cotidianamente como prejuicios y estereotipos que pueden entenderse como una forma de control social ya que la opinión que tenemos sobre los "otros" está enmarcada dentro de nuestros estándares y jerarquías adquiridas previamente, dentro de una sociedad y cultura dominadas por los discursos occidentales de autoridad.

Esta situación es aún más grave cuando hacemos notar que este mismo individuo representante del discurso de otredad (cosa que también sucede a nivel grupal), ve condicionada la imagen que construye de sí mismo por los discursos dominantes, por las concepciones que presentan los MDC. Son éstos últimos, quienes crean y refuerzan los estereotipos y prejuicios. Y son los medios masivos quienes cumplen un papel fundamental a la hora de generar actitudes positivas o negativas frente a otras culturas, debido a que la mayoría de lo que conocemos de ellas, lo hacemos por medio de los periódicos, las revistas, la radio, la televisión, el cine o Internet.

Es así que los MDC realzan la división entre nosotros y los "otros", entre nuestra identidad y una alteridad que, en este juego de roles, siempre queda fuera de los protagónicos y es condenada a vivir encarcelada mental e incluso físicamente. Todo en pos de una supremacía cultural. De esta forma, se nos va acostumbrando a la continua guerra (cultural), percibiendo el odio y las diferencias irreconciliables como parte natural e inherente a las relaciones entre los seres humanos.

Metodología

Como ya se mencionó, se utilizará la matriz metodológica ACD cuyas categorías de análisis se aplicarán de lo general a lo particular (global a lo local) en aspectos formales y de significados y se dividirán en cuatro niveles presentados en dos planos:

1.- Plano Significado/texto	1.1.- Nivel temático: significados globales
	1.2.- Nivel de significados locales: a)De carácter implícito o indirecto b)De carácter explícito o directo
2.-Plano Formal/texto- contexto	2.1.- Estructuras formales sutiles
	2.2.- Nivel Contextual

Plano significado/texto

Nivel temático: significados globales: se refiere a los temas de los “qué trata” el discurso periodístico-informativo analizado, marcando las interacciones, la estructura social y las orientaciones de “cómo” se emite la noticia. Se intentará buscar respuesta a varias interrogantes, tales como de qué habla el texto, qué macroestructuras semánticas (temas) es posible deducir del discurso, cómo se unen, cuáles son los presupuestos que se manejan acerca del discurso sobre “el otro”, que ocupa a este proyecto.

Nivel de significados locales: se refiere a un estudio de los “significados locales”, es decir, el significar literal de las palabras.

De carácter implícito o indirecto: consiste en informaciones que se pueden inferir de palabras del texto como implicaciones, presupuestos, alusiones, ambigüedades, hipérboles, etc. El texto no lo expresa explícitamente.

De carácter explícito o directo: este plano se base en informaciones evidentes que se encuentran con claridad en las palabras del texto. Particularmente, interesa indagar acerca de las estrategias léxicas utilizadas por los periodistas.

Estas elecciones estilísticas conllevan implicaciones ideológicas que pueden dar a entender la opinión del redactor y del medio en general sobre el suceso.

Plano formal/texto-contexto

Estructuras formales sutiles: se refiere a las formas o formatos globales y locales que se pueden caracterizar por incidir menos en el control consciente de las noticias por parte de los receptores. Su objetivo es, principalmente, observar cómo operan los aparatos ideológicos formales del discurso que pueden emitir falacias, omitir información crucial, construyendo modelos sesgados e interesados de acuerdo a los "discursos de dominación" y sus fuentes.

Nivel contextual: son representaciones mentales de la memoria a largo plazo, donde se almacenan los conocimientos y las opiniones sobre lo vivido. Se refiere a la importancia que tienen en relación con los contextos modélicos locales y globales. En síntesis, lo que se recordará, posteriormente, es el modelo mental que se construye a partir de lo emitido contextualmente en la construcción social de la realidad⁹ y su aproximación al periodismo en la construcción de la noticia.¹⁰

En resumen, el ACD presenta varias ventajas por sobre otros métodos de análisis de textos, ya que permite no solamente acceder a la información directa o explícita, sino que, nos permite ir más allá, poniendo en evidencia valores, opiniones, ideologías, prejuicios, etc., que de otra forma pasarían desapercibidos. Además, sitúa los hechos en un contexto histórico y social, haciendo mucha más profunda la observación y análisis de ellos. Es pertinente mencionar que la presente iniciativa cuenta con una matriz metodológica diseñada y propuesta para un Análisis Crítico del Discurso (ACD) periodístico.¹¹

Son 90 metros de tubos para que cápsula con mineros corra como seda

Encamisado hará que los 33 pasen corbatita

Por **Ramiro García S.**

La última fase de rescate está en la quemada. Sólo falta terminar el famoso "casing", como se le llama de forma síutica al encamisado.

Según el último reporte de ayer, esta fase estaba en 36 metros de un total de 90. "Esperamos en las próximas 24 horas terminar ya el

La idea es que
ninguna roca se
interponga en la
subida los titanes.

posicionamiento total de las cañerías", dijo André Sougarret, jefe de las labores de rescate. Esto quiere decir que este mediodía estaría todo listílor para instalar la estructura final que permitiría iniciar el rescate.

La Cuarta, la perforadora, le cuenta acá la película en colores sobre qué es el famoso encamisado.

La T-130 hizo el hoyo que perforó en el taller y que permitirá el rescate de "los 33". Ese forado es a roca viva, lo que puede ser peligroso a la hora de subir las camillas de rescate Félix.

Por eso, el agujero se cubre con tubos de acero para que la cápsula corra como sedita y no le caiga ninguna roca que dificulte la subida.

El "casing" o encamisado se realiza con tubos de 6 metros de largo. Con una grúa, operada en este caso por la empresa Burguer, se mete el primer tubo y se deja una puntita afuera. Ahí se le solda el segundo cilindro y ambas estructuras se bajan para tener ya 12 metros de casing.

El mismo proceso se repite hasta tenerlo todo listo.

En el caso de la "Operación San Lorenzo" que busca rescatar pronto a "los 33", se decidió encamisar sólo 96 de los más de 600 metros, porque ese es el tramo más complicado de la perforación que conecta este mundo con la mina.



Trabajo de joyería

Los laborantes que se encargan del encamisado desempeñan una labor tan grossa como la de haber hecho el hoyito hasta donde se encuentran los mineros.

TITULAR:	
Epígrafe: <i>"Son 90 metros de tubos para que cápsula con mineros corra como seda"</i>	
Título: <i>"Encamisado hará que los 33 pasen corbatita"</i>	
Bajada A: <i>"La idea es que ninguna roca se interponga en la subida de los titanes"</i>	
Bajada B: <i>"La última fase del rescate está en la quemada. Sólo falta terminar el famoso "casing", como se le llama se forma siútica al encamisado"</i>	
Periódico: La Cuarta	
Periodista: Ramiro García S.	
Fecha: 11 de octubre de 2010	Página: C3
Plano Significado/texto	Nivel temático: significados globales:
	<p>Se espera que durante este día se terminen las obras de instalación de las tuberías que permitan el rescate de los 33 mineros atrapados.</p> <p>El procedimiento fue realizar una perforación en la tierra, la que luego debía ser recubierta de cañerías de acero, para permitir que la cápsula que transporte a los mineros pueda deslizarse sin complicaciones.</p> <p>Solamente se decidió encamisar (cubrir con tuberías) la parte más complicada del tramo que recorrerá la cápsula (96 metros).</p>
	Nivel de significados locales:
	a) De carácter implícito o indirecto:
	<i>"La Cuarta, la perforadora, le cuenta acá la película en colores sobre qué es el famoso encamisado":</i> El periódico se presenta a sí mismo como "la perforadora", que penetra hasta el fondo de los hechos para llegar a la verdad.
	<i>"Con una grúa, operada en este caso por la empresa Burtguer,</i>

	<p><i>se mete el primer tubo (...)</i></p> <p><i>"Trabajo de Joyería"</i></p> <p><i>"Los laburantes que se encargan del encamisado desempeñan una labor tan grossa como la de haber hecho el hoyito hasta donde se encuentran los mineros":</i> Se da a entender que la labor de los trabajadores que instalan el encamisado es delicada, minuciosa y muy importante para el rescate de los mineros atrapados. Se establece que su trabajo es épico, lo que nos hace olvidar que son trabajadores contratados por empresas y no altruistas. Se entrega el detalle del nombre de la empresa de grúas, lo cual es un aspecto que no es de vital importancia para el entendimiento global de la noticia, más bien cumple un rol publicitario.</p> <p>b) De carácter explícito o directo:</p> <p><i>"La idea es que ninguna roca se interponga en la salida de los titanes":</i> Se ensalza a los 33 mineros como figuras heroicas. Los titanes, según la tradición mitológica griega, fueron poderosos dioses.</p>
<p><u>Plano Formal/texto-contexto</u></p>	<p><u>Estructuras formales sutiles:</u> Se alude a construcciones mentales en las que se presenta a los 33 mineros atrapados en el Yacimiento San José como héroes, símbolos de gallardía y fortaleza, un orgullo nacional. Pero no se los muestra como lo que realmente son, víctimas de un sistema de trabajo injusto que no vela por la seguridad y dignidad de los empleados.</p> <p><u>Nivel Contextual:</u> Históricamente la situación de los trabajadores mineros en Chile ha sido precaria, expuestos a accidentes fatales y explotados por los administradores de las minas, recibiendo un trato degradante y un salario injusto. Al respecto y, como ejemplo de estas crudas realidades, podemos mencionar los relatos del escritor chileno Baldomero Lillo, quien destaca por su temática minera en textos tan emblemáticos como "Subterra". En la actualidad se ofrecen</p>

	<p>cifras tentadoras a cambio de un esfuerzo físico que desgasta, pero que en definitiva, es la única posibilidad de sobrevivir para muchos desempleados de la zona norte y central de Chile. Según el Servicio Nacional de Geología y Minería de Chile (www.sernageomin.cl), el año 2008 fallecieron 43 trabajadores en faenas mineras, 35 el año 2009 y 44 el año 2010. El caso de "los 33" cobra relevancia por sobre los demás porque se transformó en una plataforma mediática propagandística, en la que el Gobierno de Chile mejoró su imagen, tanto interna como externamente. Cobraron protagonismo figuras como la del Presidente Sebastián Piñera y el Ministro de Minería Laurence Golborne y se consolidó una idea de país unido, esforzado y solidario como se deja ver en ciertos eventos colectivos como la Teletón, el Terremoto del 27 de febrero de 2010 y los Mundiales de Fútbol. La imagen y la tragedia minera han sido utilizadas por el actual gobierno como una herramienta publicitaria y no han servido realmente para visibilizar los problemas reales de los trabajadores de la minería: al desaparecer de la palestra noticiosa, nos olvidamos que existen.</p>
--	--

Conclusiones

De acuerdo a lo expuesto, inicialmente, podemos concluir que la relevancia de la cobertura noticiosa en los diarios "El Mercurio" y "La Cuarta" dada al rescate de los mineros potenció una invisibilización de la huelga de hambre mapuche. Por consiguiente, nos aventuramos a plantear que la prensa escrita con mayor lectoría en Chile construye representaciones sociales de la realidad que estimulan una discriminación negativa hacia la cultura mapuche.

Por lo tanto, estimamos, que en el contexto de la celebración del Bicentenario en Chile, la prensa escrita no sólo invisibilizó a "lo mapuche" -representado en la lucha de los 34 comuneros presos en huelga de hambre- al no darle más amplia cobertura, sino que también construyó las páginas vinculadas a este hecho noticioso en base a la negativización de esta etnia, calificándola como "conflictiva", porque cuestiona el ideal de Nación, dejando ver un problema que divide al país, a diferencia del rescate de los mineros cuya construcción noticiosa se enfoca como un fenómeno que potencia la unidad y pertenencia a un ideal patriótico, obviando las precarias situaciones que los mineros chilenos han vivido históricamente.

Bibliografía

Berger, P., y Luckmann, L. La construcción social de la realidad. Buenos Aires, Amorrortu, 1972.

Browne, R. Proyecto Fondecyt N°11070062: Comunicación intercultural y periodismo intercultural: análisis crítico de la construcción social de la realidad través de la representación mapuche y peruano-boliviana en las noticias de la prensa diaria de cobertura nacional (Copesa y El Mercurio), 2007.

_____ y Romero, P. "Análisis Crítico del Discurso (ACD) de la representación boliviana en las noticias de la prensa diaria de cobertura nacional: El caso de El Mercurio y La Tercera". Revista Académica de la Universidad Bolivariana "Polis", N°26, 2010. <http://www.scielo.cl/pdf/polis/v9n26/art12.pdf>

_____, Inzunza, A., y Valenzuela, V. Periodismo intercultural: aproximaciones teórico-metodológicas para un análisis crítico de la construcción social de los medios de comunicación. En CARVAJAL, J. y RODRÍGUEZ, G. (Editores): Comunicación informativa y nuevas tecnologías. Buenos Aires, Gran Aldea, 2009.

Carvajal, J., y Rodríguez, G. (Editores): Comunicación informativa y nuevas tecnologías. Gran Aldea Editores, Buenos Aires, 2009.

Grifeu, J. M. Estructura general de la comunicación pública. Pòrtic, Barcelona, 1991.

Israel Garzón, E. "Bases para el periodismo intercultural". Revista Latina de Comunicación Social, N° 34, 2000.

<http://www.ull.es/publicaciones/latina/aa2000kjl/w34oc/43estrella.htm>

_____ Intercultural Communication For A Journalism Of The Difference.

Ponencia presentada en Quito - Ecuador, en el ciclo "Ecuador 2002 - Comunicación-Incomunicación", 2001.

http://www.portalcomunicacion.com/bcn2002/n_eng/programme/prog_ind/papers/g/pdf/g001_garzo.pdf

Pujol, F. "El rescate de los 33 mineros: una epopeya coral. Análisis de impacto mediático y de reputación". Centro de Medios, Reputación e Intangibles, Universidad de Navarra, España, 2010.

http://www.unav.es/econom/sport/files/resourcesmodule/@random4562ca6fb6e9a/1287698834_R_2_33_mineros_de_Chile.pdf

Rodrigo Alsina, M. La construcción de la noticia. Paidós, Barcelona, 1989.

_____ Elementos para una comunicación intercultural en Revista Cidob d'afers Internacionals, N° 36, mayo, Barcelona, 1997.

http://www.cidob.org/es/content/download/5783/55624/file/36rodrigo_cast.pdf

_____ Comunicación Intercultural. Anthropos, Barcelona, 1999.

Romero, P. Análisis Crítico del Discurso (ACD) de la representación intercultural mapuche, peruana y boliviana en las noticias de la prensa diaria de cobertura nacional. Tesis para optar al grado de Magíster en Comunicación, Universidad Austral de Chile, Valdivia, 2009.

Serrano, S. La Semiótica, una Introducción a la teoría de los signos. Montesinos, Barcelona, 1984.

Shohat, E., y Stam, R. Multiculturalismo, cine y medios de comunicación. Crítica del pensamiento eurocéntrico. Paidós, Barcelona, 2002

Van Dijk, T. La noticia como discurso: Comprensión, estructura y producción de la información. Paidós, Barcelona, 1990.

_____ Racismo y Análisis Crítico de los Medios. Paidós, Barcelona, 1997.

_____ Ideología y discurso. Ariel, Barcelona, 2003a.

_____ La multidisciplinariedad del análisis crítico del discurso: un alegato a favor de la diversidad; en WODAK, Ruth y MEYER, Michael (2003): Métodos de análisis crítico del discurso. Gedisa, Barcelona, 2003b.

Notas

¹ (Pujol, 2010).

² (Rodrigo Alsina, 1999).

³ (Berger y Luckmann, 1972).

⁴ (1989: 15).

⁵ (González Ruiz, en Rodrigo Alsina, 1989: 181).

⁶ (Shohat y Stam, 2002).

⁷ (Israel Garzón, 2000: 1).

⁸ (Israel Garzón, 2001: 2).

⁹ (Berger y Luckmann, 1972).

¹⁰ (Rodrigo Alsina, 1999).

¹¹ (Browne, 2007).

Documentales en la ciudad de la protesta. Análisis de medimetrojes ¿militantes? neuquinos (2001-2003)

Julia Kejner
Universidad Nacional de Comahue

En los primeros años del siglo XXI el cine en Neuquén vive un momento creativo. Los temas se amplían y cobra primacía la necesidad de retratar movimientos sociales y resistencias consolidadas con la crisis social. Se incrementan las producciones locales, aumenta la producción de cortometrajes, se crean dos organizaciones audiovisuales: ARAN (Asociación de Realizadores Audiovisuales de Neuquén) y Ojo Izquierdo.

Aquí analizo filmes de esas agrupaciones: un medimetroje de Daniel Bello, miembro de ARAN: *Zanón, la hora del control obrero* (2002), y dos producciones de Contraimagen y Ojo Izquierdo (CI/OI): *Trabajo en Proceso* (2002) y el noticiero *Kino nuestra lucha* (2001-2003) compuesto por *La huelga de los 9 días*, *Zanón Escuela de Planificación* y *Zanón, es del pueblo. No al desalojo*. Estos videos versan sobre la temática cinematográfica preponderante en el período en Neuquén -la protesta social; realizan contrainformación, rompen con la lectura mediática del conflicto de la cerámica Zanon y buscan legitimar esa protesta social. Sin embargo, cada realizador difiere en los modos de concebir el cine y de hacerlo: propongo pensar esas diferencias desde la tradición del cine militante (CM) argentino.

La representación de los obreros y sus adversarios

Zanón, la hora del control obrero es un film argumentativo que intenta persuadir al público de apoyar a FaSinPat a través de argumentos sobre la viabilidad de la autogestión obrera. En el film la recuperación de la fábrica se justifica como una defensa de puestos laborales frente al abandono y la estafa patronal. Así, los obreros son víctimas del robo y la desidia de Zanon, pero no pasivos, sino que, por el contrario, son sujetos de acción que frente a la falla del sistema patronal, se organizan y ponen en marcha la fábrica. En esa representación no hay violencia, no hay enfrentamiento con el otro (patrón/gobierno), sino emprendimiento laboral. Los obreros, entrevistados individualmente en sus puestos de trabajo, son ceramistas, padres de familia y vecinos de Neuquén; son sujetos humanizados, "como vos, como yo" –así afirma el poema que estructura el filme.

Por su parte, Zanon es construido como el enemigo extranjero -italiano- que no invirtió en la fábrica los créditos y subsidios obtenidos. En oposición, los obreros rompen con la corrupción empresarial y crean puestos de trabajo que la patronal y el Estado no han sabido conservar. Son la representación de una parte del "paisito" que, cansado de los saqueos, ha despertado. De manera soslayada, puede leerse el conflicto ceramista como una sinécdoque de la crisis del país y su posible resolución; frente a la corrupción, el pueblo (los obreros) se autogestiona(n) para salir adelante.

Los filmes de CI/OI, por el contrario, son discursos consignistas, que parten de dogmas para ilustrar un momento de la lucha obrera. Su objetivo es dejar un registro del proceso de lucha para reafirmarlo. Los trabajadores son representados como miembros de la clase obrera; el énfasis está más en la construcción de luchadores que de trabajadores. Son assembleístas, piqueteros y, sobre todo, parte de la tradición histórica obrera que data de la Revolución

Rusa, pasando por los anarquistas de principios de siglo y la generación de los '70 argentina. Se evidencian dos grupos de obreros: los dirigentes heroicizados que toman la palabra en las manifestaciones, y una masa de obreros indiferenciados que defiende la fábrica enfrentándose a la burocracia sindical, incluso con sus cuerpos, y cuya voz casi no se muestra.

El "enemigo" es más abstracto que en el video de Bello; no es en sí Zanon, sino toda la clase dominante: los capitalistas, los gobernantes y el terrorismo de Estado, como explica Hebe de Bonafini en uno de los videos. La única imagen del enemigo es la burocracia sindical y los síndicos, ambos derrotados por los obreros y la comunidad neuquina.

En pocas palabras, mientras en estos últimos videos la protesta social es una manifestación de la lucha de clases, en el video de Bello la protesta social es un reclamo a las autoridades para la recuperación del trabajo.

Vínculos entre actores sociales

En *Zanon, la hora del control obrero*, Bello es un observador no participante, que no aparece en escena. Sabemos de su ausente presencia –valga el oxímoron- en las respuestas que dan los obreros al ser entrevistados y en el uso de la primera persona en el poema de Daniel Guariglia. Así, en el filme de Bello hay una lectura crítica de la sociedad, pero el realizador no se muestra como parte de Zanon. Es un "traductor" que acerca la realidad fabril a ciertos sectores de la sociedad que no pertenecen al mundo de las fábricas recuperadas o que conocen dicha realidad a través de los medios de difusión hegemónicos.

Es por esto que Bello construye una retórica¹ generadora de identificación y empatía: para acercar dos poblaciones incomunicadas. Así, el filme se propone - desde la contrainformación- lograr la adhesión de sectores sociales que desconocen –o conocen de manera parcializada- la recuperación de Zanon-

FaSinPat. Por eso el enfoque ideológico está en movilizar al interlocutor más que en la representación audiovisual como expresión de principios de una construcción colectiva obrera.

Las películas de CI/OI, en cambio, se centran en el registro cronológico de las acciones ceramistas. Aquí el documental es un brazo audiovisual de la lucha de Zanon. De hecho, muchas de las imágenes de los videos, aunque no se lo mencione, han sido registradas por un obrero². Los realizadores son parte del movimiento -o se muestran así- y se dirigen a otros participantes de la protesta social o a desempleados y trabajadores de fábricas en crisis. -Y como se dirigen a quienes ya comparten lugar social y perspectiva ideológica con los realizadores, en los videos se omite la presentación de los sucesivos oradores y no hay explicaciones de los conflictos que se suceden frente a la cámara: la exposición se constituye en consigna dirigida a prodestinatarios más que a paradesinatarios³.

Asimismo, estos videos implican una coproducción con algunos miembros del movimiento social que utiliza el audiovisual como herramienta de lucha, que en su realización discutían con "los compañeros del partido [PTS⁴] aunque no tuvieran nada que ver con la práctica artística"⁵.

En síntesis, en el video de ARAN/Bello se mantiene la estructura fílmica clásica con roles estancos de representante, representado e intérprete y con el destinatario como parte de una masa conformada por sectores medios de la sociedad, sin mayor precisión. En los filmes de CI/OI, en cambio, se hibridan los roles, se rompen las jerarquías y la división del trabajo propia de la industria cinematográfica. Los actores involucrados son militantes que coinciden en una misma lucha. De hecho, el mensaje es construido para quienes se movilizan o participan del campo de protesta desde una enunciación que, por momentos, pese a la escasa autorreferencialidad explícita en los videos, se asemeja discursivamente a la prensa del Sindicato Ceramista y a la del PTS.

Estética y modalidad comunicativa

Si cada forma de realización connota la ideología de quien -consciente o inconsciente de ella- realiza un documental, todo film es político. Sin embargo, hay filmes que además de ser políticos en este sentido, buscan generar una acción, una movilización: su estética y su modalidad comunicativa son elementos centrales para disponer o no al auditorio al debate y a la acción.

En el film de Bello/ARAN no hay ruptura con los modos canónicos de representación. Sin embargo, hay un cuidadoso tratamiento estético, quizás relacionado con la intención de persuadir y vincularse a través del mensaje audiovisual con los sectores medios de la sociedad. En este sentido, cada encuadre y punto de vista son deliberadamente contruidos para representar una imagen limpia y estable tanto de la cerámica como, en términos técnicos, del audiovisual. Asimismo, los recursos artísticos -la música folclórica, el epígrafe de Fernando Birri y el poema- generan identificación entre los obreros y la nacionalidad argentina y producen en el auditorio empatía hacia los obreros. Estos recursos y la prolijidad del montaje deslizan el discurso de lo informativo hacia lo artístico: la retórica del video se asemeja al discurso epidíctico⁶, por su exaltación de la imagen y del funcionamiento fabril. Estas decisiones estéticas parten de códigos de lectura compartidos con el auditorio definido y están subordinadas a atraerlo, a persuadirlo.

Así, buscando una mayor llegada al auditorio, Bello construye una modalidad documental interactiva⁷, en la que no hay intervención directa del documentalista porque éste desplaza la autoridad textual hacia los entrevistados, situándose como disparador de sus mensajes. El hincapié está en las imágenes como testimonio y en tomas que demuestran lo que los testimonios afirman. La argumentación surge de la selección y organización de pruebas ofrecidas por testigos y no de comentarios en *voz en off*. Así, Bello

“logra un efecto de sutura, situando al espectador en relación directa con la persona entrevistada, a través del efecto de tornarse él mismo ausente”⁸ para ser intermediario.

A diferencia de ese documental, los de CI/OI no revelan un trabajo estético planificado. Los videos priorizan el mensaje por sobre la estética. En el montaje, la tipografía utilizada, los colores elegidos, los intertítulos, el recurso al blanco y negro para unir la historia al presente, y en los desenfocos se percibe una estética residual⁹ de documentales propagandísticos de las primeras décadas del siglo XX. El uso de elementos cinematográficos -como la música- escasea, y tampoco se emplean recursos artísticos que dinamicen la edición.

En este sentido, un proceso de maduración en la realización audiovisual se evidencia en el pasaje de *Kino nuestra Lucha* a *La huelga de los 9 días a Zanon es del pueblo. No al desalojo*. En la primera hay una sucesión de imágenes pixeladas, cámara en mano, movimientos bruscos y tomas redundantes. En la segunda, esas tomas disminuyen, se incorpora el elemento musical y un vox pop, que da cuenta de la intención documental en el momento del registro de imágenes. Esta transición podría explicarse por la coyuntura político-social, ya que si en 2000 eran necesarios videos que cohesionaran a los obreros (comunicación interna a la fábrica), en 2003 se hace necesario estrechar vínculos con la comunidad para maximizar el conflicto (comunicación externa).

En los videos de CI/OI prima una representación similar al *cine directo*. Es decir, la representación pretende ubicarnos como si estuviésemos ante la realidad misma. El montaje mantiene la continuidad espacial y temporal de la observación en vez de seguir la continuidad lógica de una argumentación o exposición, con el fin de potenciar la impresión de temporalidad auténtica¹⁰. Por eso no hay imágenes ilustrativas, el sonido siempre es sincronizado y las tomas relativamente largas abundan. Los realizadores no buscan que el interlocutor cambie su perspectiva sobre la recuperación de la fábrica por medio de una

identificación imaginaria con los personajes y las situaciones representadas, sino que (re)viva la experiencia como observador-participante. Esto es, el relato refuerza representaciones pre-existentes en el espectador.

Cine Militante en Neuquén

¿En qué medida y en qué sentido se vinculan estos videos con la tradición del CM argentino?

Para que un film forme parte de la tradición de CM no alcanza con contrainformar, con posicionarse desde la clase trabajadora para desnaturalizar y criticar la información de los medios hegemónicos; sino que "lo determinante aparece en su dependencia de un proyecto de perspectiva de enfrentamiento a lo dominante"¹¹. El proyecto de creación, de comunicación alternativa, se define por 1) la transformación de la estructura del medio cinematográfico, 2) la subversión de los modos de relación social que establece dicho medio y 3) la revolución en los contenidos y las formas empleadas para dicho fin.

Zanon, la hora del control obrero mantiene la estructura canónica de producción cinematográfica y modos convencionales de relación con el auditorio. El contenido y la forma comunicativa no son revolucionarios, pero se posicionan a favor de la protesta. El énfasis está en relacionar a sectores sociales incomunicados. A grandes rasgos, este film podría pensarse dentro del cine de denuncia social, pues hace evidente "una situación de injusticia social flagrante", aunque sostiene "visiones de la marginación social que se basan en una perspectiva de la crisis más ligada a los valores de la clase media urbana que a una posible reconstrucción del punto de vista de los protagonistas, ya que recorta una mirada preocupada y bienintencionada compartida con un público que se mantiene [o se siente] alejado de estos problemas"¹². Este video de Bello

cumple con algunas condiciones del espectáculo: desde la exhibición en salas comerciales y festivales hasta la búsqueda de estéticas que potencien el material obtenido. En este último aspecto, no caben dudas de que se trata de una obra cinematográfica.

Los filmes de CI/OI pueden pensarse como CM. Rompen con la división del trabajo y las jerarquías de la industria fílmica, buscan un vínculo político comunicativo con quienes participan en el mismo campo de protesta del que surgen los videos. Es decir, se dirigen a un "nosotros", limitando así su alcance comunicativo. Asimismo, obreros y cineastas son parte de una propuesta de transformación social a largo plazo que interpreta la evolución del proceso de apropiación de Zanon desde la teoría de la lucha de clases como motor de la historia.

Por último, en los videos de CI/OI hay un abandono del trabajo estético: por momentos, los documentales se asemejan a un mero registro y no a un producto cinematográfico. Así, se torna difícil pensar que estos videos puedan captar la atención y la consecuente movilización de auditorios que no sean parte del PTS o de la misma Zanon. En este sentido, siguiendo a Colombres, podrían ser videos que se realizan con la prisa de una situación de demanda pero no serían cine, en el sentido de que éste "quedaría para las propuestas que incluyan una búsqueda formal, la voluntad de hacer una obra de arte"¹³.

Si tomamos como eje de discusión la concepción de CM referida, concluimos que en el período en Neuquén hay audiovisuales que funcionan como herramientas de lucha, aunque no se pueda definir como "cine militante" en los términos planteados. Quedan así las puertas abiertas para (re)pensar el CM en la región, teniendo en cuenta la producción fílmica en este espacio y ese tiempo, lo que involucra poner en discusión la categoría de CM misma. Pues si bien los centros educativos audiovisuales y el acceso a las tecnologías permitieron el

crecimiento del cine local, la (im)posibilidad de acceso a medios de producción, los escasos espacios de discusión especializada y la falta de políticas culturales estatales aún vuelven complejo el hacer cine en Neuquén.

Bibliografía

APREA, G. (2008) *Cine y políticas en Argentina. Continuidades en 25 años de democracia*. Bs. As.: U. N. Gral. Sarmiento, Biblioteca Nacional.

BARTHES, R (1974) *La antigua Retórica. Ayudamemoria. Investigaciones retóricas I*. Bs. As.: Tiempo Contemporáneo.

COLOMBRES, A (1985) *Cine, antropología y colonialismo*. Bs. As: Ed. del Sol.

NICHOLS, B. (1997) *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Paidós.

PERELMAN, Ch. (1997) *El imperio retórico*, Barcelona, Norma.

VERÓN, E. (1997) "La palabra adversativa". En: VERÓN, E., *El discurso político* Bs As: Hachette.

VINELLI, N. y RODRÍGUEZ ESPERÓN, C. (2004), *Contrainformación. Medios alternativos para la acción política*. Bs. As.: Continente.

WILLIAMS, R. (1980) *Marxismo y Literatura*, Madrid, Península.

Entrevistas

De Leonardis, Victorio (2010) en La Conrado Cultural. 17/07/2010. Realizada por Julia Kejner y Griselda Fanese.

Bello, Daniel (2011) en la Dirección Provincial de Cultura, Neuquén. 01/06/2011. Realizada por Julia Kejner.

Filmografía

Contraimagen (2002) *Trabajo en proceso*

Contraimagen y ojo izquierdo (2001-2003) *Noticiero obrero Kino nuestra lucha.*

Bello, Daniel (2002) *Zanon, la hora del control obrero.*

Notas

¹ Perelman (1997)

² entrevista a walter Muñoz, obrero ceramista. realizada por griselda fanese y julia kejner.
01/08/2011.

³ Verón (1996)

⁴ Partido de los trabajadores socialistas

⁵ Entrevista a De Leonardis (2010).

⁶ Barthes (1974)

⁷ Nichols (1997)

⁸ Idem 7. p. 90.

⁹ Williams (1980)

¹⁰ Idem 7.

¹¹ Graciano en Vinelli y Rodríguez esperón (2004) p.13.

¹² Aprea (2008) p. 62.

¹³ Colombres (1985) p. 31.

Blogs de escritores en el campo literario actual. Entre el hacer técnico y el hacer poético

Diego Vigna
UNC / CONICET

A partir del interés que suscitan actualmente las relaciones entre la literatura y los formatos de publicación Web, este trabajo se enmarca en una investigación sobre *blogs de escritores*: específicamente, sobre cómo se inserta *blog* en el campo literario actual del país y, en otro nivel, qué cambios ha marcado su aparición en relación a otros formatos de publicación que fueron y son protagonistas en la difusión y legitimación de autores y de obras literarias. Para esto pongo la atención en lo que sucede en Argentina con el trabajo de escritores consagrados o en vías de consagración –con obra publicada en soporte impreso– que actualmente administran espacios en la “blogosfera”, y que llevan a cabo un mantenimiento periódico de estos sitios en la Web.

Técnica y poesía

Los dos núcleos que aquí se cruzan, literatura y nuevas tecnologías de publicación, forman una zona compleja donde interviene naturalmente la palabra y su reproducción técnica. Por tanto, en este contexto es indispensable resaltar la importancia de discutir todos aquellos análisis que se centran en los usos y los dispositivos actuales ignorando toda etapa previa de la experiencia social, como también subestiman prácticas letradas anteriores, dan por muertos formatos de publicación aún vigentes y desarrollos teóricos precedentes sobre el vínculo entre el arte y la técnica.

Por eso pongo el acento en la relación –histórica– de los términos que titulan este apartado: la relación entre la técnica y la poesía. Como afirma Schmucler, a pesar de que el arte y la comunicación no están ligados esencialmente a algo “técnico”, hoy el clima de época hace que se vuelva casi imposible no referirse a la técnica para abordar una problemática de esta naturaleza: casi todas las disciplinas artísticas –y todas las formas de comunicación– incorporan hoy a la técnica, no sólo cuando intervienen artefactos o dispositivos técnicos sino, fundamentalmente, cuando se constituye como “un modo de concebir y hacer el mundo” (Schmucler, 2008). Y claramente el clima de época actual, como parte constitutiva del *pensar* y el *hacer* técnico, incluye la cuestión del contacto. Las técnicas de vinculación con el otro, el contacto permanente, cumplen un papel primordial en nuestra sociedad, que excede a la *idea* de comunicación imperante entre mercados y flujos y alcanza a toda forma de difusión del arte.

Ahora bien: ¿cómo pensar la irrupción en clave literaria del formato *blog*? En una primera instancia, podemos decir que los *blogs* mantenidos por escritores se constituyen como espacios donde a primera vista conviven un lenguaje *poético*, inherente al trabajo literario, y un lenguaje *técnico*, inherente a la naturaleza del medio pero que excede al formato en sí. Esta situación, sin mencionar las contradicciones que surgen al escindir las nociones clásicas heredadas de *tejne* y *poiesis* como partes de una misma *entidad*, abre intersticios donde buscar señales hacia el trabajo de filósofos de la técnica. Si tomamos las ideas de Mumford en su trabajo sobre el arte y la técnica de mediados del siglo XX, encontramos ya algunos retazos de dicha separación: Mumford (1961) concibió al arte y a la técnica moderna como dos impulsos antagónicos en la esencia del hombre, donde por un lado interviene la facultad creadora del artista, subjetiva, compuesta de dudas, claroscuros y una recurrencia permanente a la imaginación, y por otro el impulso técnico, objetivo, regido por la noción de eficacia. Para Mumford, en su época ya se manifestaba un predominio evidente del impulso técnico. Esto no puede

desligarse de lo que hoy sucede con los nuevos dispositivos de intercambio de información y con las prácticas que se sustentan en la digitalización y la conversión de todo lo existente a elementos de un código binario, inconcebible en la posibilidad de la duda (Schmucler, 2008). Prácticas literarias y auge de la digitalización: ¿cómo convivirá y “crecerá” la literatura con los dispositivos digitales de publicación?

Técnica y tecnología hoy

Daniel Cabrera supo dar cuenta de los cambios en los discursos públicos a partir de la segunda mitad del siglo XX, en los que se puede ver cómo la noción de *técnica* devino en la noción de *nuevas tecnologías*, así como la noción de *progreso* se convirtió en *desarrollo* (Cabrera, 2006: 89). En el centro de esa “constelación imaginaria” que tomó forma en las últimas décadas se revela el eje de esta problemática, donde interviene una noción central: la *comunicación*, como postulado de nuevos sueños y esperanzas colectivas (2006: 89). La *comunicación*, postulada en todos los ámbitos, y junta a ésta la *técnica*, que ingresó en una nueva etapa bajo el nombre de *nuevas tecnologías*: noción dirigida especialmente al mercado (Cabrera, 2006: 89, citando a Castells, 2000). Este “viraje” en los términos, con la presencia de fondo del mercado como fin último, impuso para Cabrera un nuevo tipo de mentalidad orientada sin obstáculos hacia el futuro y centrada en la pancomunicación y el “tecnologismo”. La materialización que Cabrera encuentra en los discursos actuales está representada por lo que hoy se llama “nuevas tecnologías de la información y la comunicación”, que “bajo el rótulo de lo nuevo reinstalan la técnica en clave de comunicación y a la comunicación en clave técnica” (Cabrera, 2006: 89). Dice Cabrera:

El vocablo "tecnología" como "conjunto de *conocimientos* propios de un oficio mecánico o arte industrial" o "tratado de los términos técnicos" pasó a designar durante el siglo XX el "conjunto de los *instrumentos y procedimientos* industriales de un determinado sector y producto". De su significación apegada a la etimología de *tecnología*, "saber o conocimiento sobre...", pasó a nombrar a los propios instrumentos técnicos, reemplazando la significación de la palabra "técnica" por otra de supuesta mayor extensión. (2006: 90)

Aquí encontramos el traspaso que sostiene los términos hoy, y que tanto los ha expandido: de saberes y conocimientos a los instrumentos mismos. De este modo, partiendo de distinciones de origen y de *equivalencias*, es que recuperamos la *esencia* de la técnica: "lo que hace de la técnica ser lo que es", que "implica adentrarse en su significación social en tanto *hacer*" (Cabrera, 2006: 90). O en palabras de Ellul: "la técnica es fundamentalmente un uso, es el mejor modo de hacer una cosa". (Cabrera, 2006, citando a Ellul, 1960)

Los blogs de escritores, entre el hacer técnico y el hacer poético

Apelo al trabajo empírico para seguir esta idea: en los *blogs de escritores* no siempre se observa una verdadera producción literaria autónoma, más allá de si en algunos contenidos los recursos predominantes en la escritura son ficcionales o documentales o si se establecen o proponen otras experiencias estéticas. Los usos que se observan de este formato por parte de los escritores admiten un amplio abanico de posibilidades, donde se pueden encontrar textos de ficción o argumentación –fragmentarios– y usos que se corresponden con la difusión de actividades literarias u otras maniobras apuntadas a la exposición casi espectacular de los autores, de sus libros publicados o de sus *entornos*: una comunicación *ambiental*. Por tanto, estas reflexiones no dejan de atravesar las

preguntas formuladas por Schmucler respecto del *pensar* y el *hacer* técnico, que podemos adecuar a esta problemática: por qué se utiliza este formato; para qué *publicar* literatura en formatos Web cuando ya se observa una obra en el seno del mercado editorial.

Sin embargo, si tomamos algunos casos que conforman el corpus, también encontramos huellas de un *hacer poético* (en tanto *hacer* centrado en la producción al margen de la idea de vínculo y comunicación, con un claro predominio de la función estética, tal como señaló Mukarovsky [1977]) que exige pensar en la convivencia de los impulsos objetivos y subjetivos que Mumford analizó en su trabajo: la idea misma de un *hacer poético* sirve para mirar la heterogeneidad de usos desde una perspectiva que contemple el cruce de tales impulsos. Me permito entonces una caracterización parcial para hablar de *blogs abiertos* y *cerrados*, que compiten en el seno de una misma lógica de visibilidad pero que pueden reproducir distintas posturas de comportamiento, modos de ser dispares entre sus protagonistas, y entre éstos y sus prácticas.

La idea de lo *abierto* y lo *cerrado* se estructura en torno a la posibilidad de que los *blogs* se ofrezcan o no como universos autónomos de publicación, al margen del mercado editorial, y por tanto según la disposición de los autores para presentar la naturaleza de los contenidos que publican. Teniendo en cuenta los rasgos distintivos del formato, personal y relacional (Fumero, 2005), y las funciones que ofrece (entradas o posts ordenados en forma cronológica inversa que pueden ser comentados por los lectores; posibilidad de publicar contenidos audiovisuales; enlaces o hipervínculos que permiten acceder a contenidos ajenos al espacio, etc.), hablo de *blog abierto* cuando se ofrece como un espacio que utiliza la lógica de la difusión abierta, reproductora de la esfera personal del autor (la autorreferencialidad es hoy una marca cultural "de época"), exponiendo, paradójicamente, aspectos íntimos y cotidianos y también aspecto relacionados con su escritura o su profesión con un *objetivo de*

comunicación manifiesto; mientras que caracterizo a un *blog* como *cerrado* cuando la esfera íntima no tiene lugar en la naturaleza de los contenidos publicados y su perfil se estructura en torno a cuestiones estrictamente relacionadas con la producción literaria, no circunscriptas a la *lógica comunicacional* del contacto permanente ni atada a la necesidad de una promoción cercana a la lógica editorial, aunque nunca dejemos de hablar de “bienes simbólicos” (Bourdieu, 2002).

Esto no se puede desligar de un modo “contemporáneo” de concebir *lo literario*, en el sentido que plantea J. Ludmer cuando sentencia el fin de la autonomía del campo literario o un “cambio de estatuto” para la literatura, que exigiría una nueva *episteme* para asimilar la difuminación actual de las nociones de realidad y ficción, absorbidas por los medios hegemónicos (TV e Internet, y allí dentro los *blogs*) (Ludmer, 2006). Tomo aquí los espacios de Sergio Chejfec y Sonia Budassi para tratar de ejemplificar la caracterización entre *abierto* y *cerrado*.

Chejfec, de una vasta producción literaria que incluye novelas y ensayos editados por grandes sellos, utiliza el *blog* prescindiendo de sus rasgos característicos, casi suscribiendo a una “autonomía personal” que niega las funciones mismas del formato. Chejfec se perfila como un autor difícil de encasillar, porque su obra misma lo es, y algunos rasgos de su escritura (la problematización constante de los géneros, la presencia de una cualidad reflexiva permanente como motor de escritura) se trasladan al uso que ejerce del formato: se aleja del “relato de lo cotidiano” que podemos vislumbrar en el trabajo de otros autores (Sibilia, 2008) y quita de lado cualquier remisión del *blog* a la función de diario o bitácora personal (Fumero, 2005), para acercarse más a la idea de *archivo*, en uno de los sentidos que Analía Gerbaudo interpreta en la noción de Derrida: esto es, un espacio-archivo como “aval de porvenir”, una acumulación de escritos que pretenden preservar parte de algún pensamiento, sensación o recuerdo para después promover reinenciones,

reúso (Gerbaudo, 2011: 153-154). En ese sentido, Chejfec parece ejecutar una "política estética" que gira en torno al pensamiento como componente esencial en su escritura, y por tanto el *blog* es otra plataforma a su disposición para expandirlo, y para dar entidad a textos que no se incluyen en su obra editada. En ese deseo por ocupar una posición reservada para una envergadura intelectual importante, Chejfec hace uso del formato para almacenar su producción y "expandir" su posición de narrador y crítico "prescindiendo" del mercado literario. Dentro de las funciones inherentes al *blog* de las que prescinde, se encuentra la administración de comentarios. Y hasta ha confesado su intención respecto al uso del formato: cuando le preguntamos por qué decidió abrir un *blog*, respondió no tener un *blog*, sino una plataforma donde incluye textos fragmentarios o ensayos. "La idea de mi página es completamente distinta: anacrónica o desadaptada, porque la concibo en términos de una cuasi inmovilidad" (Chejfec, 2011). La posición del autor, y el correlato en su espacio, son convocados por su "cerramiento". En relación a esto, el autor también confiesa no leer *blogs* de ningún tipo, e incluso confesó haberse cruzado con *blogs* de escritores y sentirse chocado en ocasiones por encontrarlos "tan autopromocionales" (2011).

Por su parte, la idea de *blog abierto* se sitúa exponiendo otra conciencia, una disposición de otro *estado de campo* y otra concepción del formato, explotando otros recursos de visibilidad que se acercan a la naturaleza del medio y a la naturaleza del *hacer* que propicia y encuentra su molde allí. Evidentemente la posición que ocupa Sonia Budassi no comparte mucho con la posición ni la disposición de Chejfec, en términos de distinción (Bourdieu, 2002): Budassi, periodista y escritora, es bastante más joven, recorre otro camino de legitimación y ha erigido su lugar entre los escritores en el contexto cultural que ha servido como cimiento para la irrupción de la esfera "virtual" en la literatura: la post-crisis argentina de 2001, el florecimiento de los recitales literarios y las editoriales autogestionadas como respuesta a la concentración editorial forjada

en los '90 (Echevarría, 2009). En este sentido Budassi, que trabaja en un periódico y codirige una editorial "independiente", además de producir ficción y no ficción, apela a la utilización consciente de las herramientas que florecieron en el contexto actual para visibilizar su trabajo y sus intereses literarios, y sobre todo la vinculación con los lectores. Budassi reproduce la conciencia de *jugar el juego*: alimenta mientras critica la noción de *marketing literario*, y explota su posición *independiente* desde la utilización de su *blog* personal centrado en el diálogo con sus pares, visibilizando los recorridos de difusión y consumo que establecen sus libros tanto como los proyectos editoriales en los que se involucra. Mantiene su *blog* desde la informalidad; la presencia estricta de su obra en papel es casi nula, y esto implica que su *blog* no funciona como reproductor de su obra (algo que no compita en un mercado, como un libro) sino como espacio de una *rara prensa*. Aquí encontramos un uso del formato como diario cotidiano, reproduciendo la paradoja de escribir sobre sus experiencias laborales y estéticas pero no con un objetivo de intimidad sino de extimidad (Sibilia, 2008), una catarsis controlada que apunta a la exposición de sus libros y de su trabajo como cronista y periodista. La función de los comentarios es protagonista; los *vínculos* son constituyentes tanto en relación a los lectores como a otros *blogs* de colegas. El paso del tiempo (el *blog* data de 2007) hizo que esta *plataforma*, como dice Chejfec, se convirtiera en una herramienta de difusión de sus libros editados y de sus notas periodísticas, un espacio donde lo periférico a la obra-papel *va mostrando lo que sucede*, armando un esqueleto de repercusiones y lecturas.

Cierre

En este tránsito entre impulsos objetivos e impulsos creativos, vale decir que en los *blogs* de escritores no se produce literatura *per se*, originada *en y para* el formato, aunque la heterogeneidad de contenidos nos muestre un camino que

va desde la publicación de textos inéditos o editados hasta la llana difusión de prensa o la utilización del *blog* como una vidriera personal y de obra. En este sentido, la primera razón para desconfiar de una "irrupción estética innovadora" respecto de la experimentación literaria en la Web reside en el impulso de separar dicho ámbito de las formas de publicación tradicionales, lo que fundamenta el análisis de los *blogs* sin desligarlos del trabajo con fines editoriales, que en el sinceramiento es el objetivo último, el *hacer* ulterior.

Debemos ubicar a los *blogs* de escritores más como dispositivos de publicación y vinculación con algunos sectores del campo que como dispositivos de creación literaria y posibilidades desconocidas de lectura; hay que alejar al formato de la "obligación" de reinventar nuevos modos de *hacer* y de *leer* literatura. En definitiva, no caer en la tentación de escindir crudamente la poesía y la técnica en todos sus niveles de interpretación. Hacerlo significaría perder de vista que los escritores trabajan para publicar una *clase* de textos en papel que no encuentra un espejo fiel en los *blogs*, lo que no quiere decir que estos nuevos formatos no puedan convivir con lo precedente.

Bibliografía

Bourdieu, P. (2002), *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.

Cabrera, D. (2006), *Lo tecnológico y lo imaginario. Las nuevas tecnologías como creencias y esperanzas colectivas*. Editorial Biblos: Buenos Aires, Argentina.

Castells, M. (2000), *La era de la información. La sociedad red*. Volumen 1. Alianza: Madrid, España.

Echeverría, S. (2009), "El futuro llegó, hace rato". En Revista No Retornable n° 4, noviembre. [online: <http://www.no-retornable.com.ar/v4/dossier/introduccion.html>]

Fumero, A. (2005), "El abecé del universo *blog*". En revista *Telos* 65, Madrid, octubre-diciembre.

Ludmer, J. (2006), "Literaturas posautónomas". *Ciberletras*. Revista de crítica literaria y de cultura. Diciembre. [Online: <http://www.lehman.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm>].

Mumford, L. (1961), *Arte y técnica*.

Murakovsky, J. (1977), *Escritos de estética y semiótica del arte*. Barcelona: G. Gili.

Schmucler, H. (1997), *Memoria de la comunicación*. Buenos Aires: Editorial Biblos.

_____ (2008), *Comunicación personal*. Curso de doctorado "La comunicación desde la reflexión sobre la técnica". Centro de Estudios Avanzados, Universidad Nacional de Córdoba. 7-11 de noviembre. Córdoba, Argentina.

Sibilia, P. (2008), *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

La fotografía como un modo de narrar la memoria colectiva: una imagen entre el recuerdo y el olvido

Marcelo Fabián Belinche

María Laura Jaureguiberry

Laura Mariana Casareto

Facultad de Periodismo y Comunicación Social - UNLP

postalesdelamemoria@perio.unlp.edu.ar

El campo de estudios sobre la memoria social, que creció notablemente en las últimas décadas, fue impulsado en Argentina y en otros países del mundo por reflexiones vinculadas al autoritarismo y al terrorismo de Estado.¹ Sin embargo, esta zona ha ido más allá de esas experiencias límite, “dedicando sus análisis a las características del testimonio, los vectores de memoria y las disputas por las narrativas sociales” (Badenes y Grassi, 2011) En palabras de dos de sus mentores principales, este campo tiene como objeto principal “examinar las formas y funciones de representar el pasado” (Roediger y Wertsch, 2008) y, por eso, se constituyen en base a una relación de tensión inherente a la elaboración social de todo pasado.

De este modo, estos estudios ponen en evidencia los conflictos y pugnas en torno a los sentidos que se les asigna a los objetos rememorados en el presente, a los usos del pasado (Cattaruzza, 2007),² a los abusos de la memoria (Todorov, 2008),³ a las jerarquías de voces y tensiones entre lo público y lo privado. En este sentido, se hace necesario no sólo analizar los objetos rememorados sino, fundamentalmente, “los medios de producción y de transmisión de los recuerdos, los mecanismos y soportes que permiten que un saber sea compartido y transmitido, los agentes de elaboración, de transformación y de transmisión, los autores y transmisores de estos recuerdos” (Valensi, 1998) En definitiva, cómo y cuándo se recuerda, qué es rememorado, quién recuerda y olvida, en qué soportes se transmite ese legado.

El Programa “Postales de la Memoria”, del Centro de Investigación en Lectura y Escritura (CILE) de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la UNLP, se enmarca en esta zona de trabajo y reflexión.

Esta investigación nació en el año 2008 en el marco de una clara política de memoria: el Bicentenario de la Patria. La Universidad Nacional de La Plata fue sede de las universidades nacionales de este evento y, así, se convirtió en un emprendedor de memoria (Jelin, 2002).

“Postales de la Memoria”, a partir de reflexionar sobre la identidad de la Región I del Sistema Educativo Bonaerense (La Plata, Berisso, Ensenada, Magdalena, Brandsen y Punta Indio), busca construir un destino común: recuperar los pequeños retazos - imágenes, testimonios y otros fragmentos de esta historia- dispersos en la memoria colectiva, búsqueda de propuestas propias, locales, regionales, nacionales, latinoamericanas.

En este sentido, este Programa hace referencia aquí a una memoria que no se refiere sólo al pasado reciente, “traumático”, sino a otros sentidos, otras memorias, otros sucesos sobre el pasado de la Región. Asimismo, se fomenta el lugar y el valor insustituible de las imágenes en el conocimiento y en la escritura de estas memorias colectivas.

De este trabajo sobre las fotografías, la memoria y la identidad de la Región, han surgido tres productos comunicacionales que pasaron a formar parte de la narrativa regional: una línea de tiempo digital, una muestra itinerante de fotografías y un libro que pone en juego un verdadero diálogo entre la imagen y el texto, imbricándolos, corriendo a la fotografía de su lugar común de mera ilustración.

La comprensión cultural de las imágenes fotográficas no concierne meramente a su lectura referencial, sino que abarca sus relaciones con otras imágenes y textos, las formas de creación de significados en un contexto dado, sus vínculos con la realidad y con los sujetos históricos que la consumen. En este sentido, la imagen no es un registro objetivo, sino que reclama que se atienda a su intervención en el proceso presente que convierte el pasado en una narrativa.

Sin embargo, siempre existió un cierto prejuicio en cuanto a la utilización de la fotografía como fuente histórica o como instrumento de investigación. El fotógrafo brasileño Boris Kossoy se anima a esbozar dos razones. La primera de ellas es de orden cultural: “aunque seamos personajes de una «civilización de la imagen» y en este

sentido blancos voluntarios e involuntarios del bombardeo continuo de informaciones visuales de diferentes tipos emitidas por los medios de comunicación, existe una atadura multiseccular a la tradición escrita como forma de transmisión del saber". La segunda razón deriva de la anterior y se refiere a la expresión: "el problema reside justamente en la habitual resistencia a aceptar, analizar e interpretar la información cuando ésta no es transmitida según un sistema codificado de signos en conformidad con los cánones tradicionales de la comunicación escrita" (Kossoy, 2001)

Recordemos que durante la segunda mitad del siglo XIX, bajo la influencia del pensamiento positivista imperante, la disciplina Historia se organizó para brindar la versión "exacta" del pasado y el devenir analizando en forma rigurosa documentos escritos como única fuente para la recolección de datos.

El descubrimiento de la fotografía, sobre todo desde los albores del siglo XX, comenzaría a cambiar esta situación propiciando "una inusitada posibilidad de autoconocimiento y recuerdo, de creación artística (y, por lo tanto, de ampliación de los horizontes del arte) y también de documentación y denuncia, gracias a su naturaleza testimonial (o mejor dicho: gracias a su condición técnica de registro preciso de lo aparente y de las apariencias)" (Kossoy, 2001).

La expresión cultural de los pueblos, exteriorizada a través de sus costumbres, habitación, monumentos, mitos y religiones, hechos sociales y políticos, pasó a ser gradualmente documentada por la cámara. Las imágenes se fueron convirtiendo en un medio de conservar un recuerdo en imágenes, pero a su vez en un estímulo dinámico para la comprensión, la asociación e interconexión de conceptos, ideas, experiencias: vehículo y expresión de la memoria.

Y como todo proceso de re-construcción de memorias o de elaboración social del pasado, siempre desde un presente, las fotografías ponen en tensión los modos selectivos de narrar: lo que se recuerda y lo que se olvida, lo visible y lo invisible, lo manifiesto y lo latente, lo dicho y lo silenciado.

Tomaremos aquí un caso de "Postales de la Memoria": una fotografía de un enfrentamiento producido el 16 de septiembre de 1955 en el barrio Campamento de Ensenada, en ese entonces, La Plata

El caso

Rastreando fotografías para el mencionado Programa de Investigación llegó a nuestras manos una imagen titulada “Bombardeo de Ensenada-1955”, parte del archivo del Instituto Nacional “Juan Domingo Perón”, de Estudios e Investigaciones Históricas, Sociales y Políticas, de la ciudad de Buenos Aires.

Tratando de ubicar históricamente este acontecimiento, no encontramos referencia alguna en los libros. No hay trabajos sobre estos enfrentamientos en particular y sus consecuencias, y existen apenas escasas investigaciones y “material que aborde específicamente los días previos a la instauración de la llamada “Revolución Libertadora”⁴ (Vigliano, Isoardi y Poggio, 2008) y, sobre todo, que investiguen el Peronismo en la Región.⁵

En el contexto de trabajo de estos mencionados autores, se plantean varios levantamientos y enfrentamientos, pero como se leerá en la cita a continuación, ni se mencionan las consecuencias –vistas en la fotografía– del enfrentamiento producido en Ensenada.

“No es fácil comprender la ubicación geográfica de los levantamientos del 16 de septiembre de 1955, las FF. AA. argentinas estaban distribuidas en un territorio de casi tres millones de kilómetros cuadrados, de acuerdo con las necesidades estratégicas. Así, el Ejército tenía una gran agrupación central en Córdoba, otra en la frontera oeste (Mendoza, San Juan, Catamarca y La Rioja), otra guarnece la frontera noreste (Entre Ríos, Santa Fe y Corrientes, con fuerzas en Chaco y Formosa), mientras varios destacamentos estacionan en la Patagonia (Neuquén, Río Negro, Chubut y Santa Cruz). La Capital Federal está guarnecida por una división de ejército y la provincia de Buenos Aires por otra de Caballería”.

“El bombardeo a Plaza de Mayo⁶ fue el desencadenante de la tensión. El ejército, exigía la renuncia de Perón. Hubo duros enfrentamientos entre fuerzas del Ejército y la Aviación Naval en la zona de Sierra de la Ventana y combates de consideración en Bahía Blanca. La Marina bombardeó los depósitos de combustible y la Escuela de

artillería anti-áerea de Mar del Plata mostrando sus intenciones. Finalmente, el 17 de septiembre de 1955, La Marina amenaza con bombardear a la destilería de YPF ubicada en Ensenada, ante el ultimátum, Perón, acorralado, renuncia y parte hacia Paraguay". (Vigliano, Isoardi y Poggio, 2008.

En el libro de Norberto Galasso *Perón: Formación, ascenso y caída: 1893-1955* encontramos sólo una referencia a la recuperación del Astillero Río Santiago el día 18 de septiembre de 1955 por las fuerzas leales a Perón: "La acción del Regimiento 7 de Infantería, con el apoyo de la Policía de Buenos Aires y aviones leales perteneciente a la Aeronáutica, han puesto a la fuga a las fuerzas rebeldes" (2005:720), pero no se menciona nada del enfrentamiento producido el día 16.

Donde sí encontramos referencia a este hecho en particular fue en la hemeroteca de la Legislatura de la Provincia, en el diario *El Día* del domingo 18 de septiembre de 1955; un claro ejemplo de los medios de comunicación como vehículos/agentes de memoria. En este sentido, hoy en día "no podemos discutir la memoria personal, generacional o pública sin contemplar la enorme influencia de los medios como vehículos de toda forma de memoria" (Huyssen, 2001)

Los vehículos o vectores de memoria son fechas, conmemoraciones, lugares, monumentos, instituciones, hombres, discursos, emblemas, símbolos y soportes (oficiales o no, materiales o inmateriales) donde se manifiestan las memorias. Los medios de comunicación también lo son, así como pueden ser agentes o emprendedores de memoria: agencia, quién rememora, desde dónde. Las fotografías que integran estas noticias sobre los enfrentamientos en Ensenada funcionan dentro de una estructura más amplia: hay que leerlas en relación con el pie de foto, el texto escrito, la realidad de ese momento y el medio-agente que las publica.

El presente

"(...) pasados que parecían olvidados "definitivamente" reaparecen y cobran nueva vigencia a partir de cambios en los marcos culturales y sociales que impulsan a revisar y dar nuevos sentidos a huellas y restos, a los que no se les había dado ningún significado durante décadas o siglos" (Jelin, 2002)

El sociólogo Maurice Halbwachs plantea que toda memoria se produce enmarcada socialmente. Hay marcos generales, como el tiempo, el espacio, el lenguaje, y específicos, como la familia, las pertenencias religiosas, entre otras.

En nuestro país las organizaciones sociales fueron en los 80 los primeros emprendedores de memoria junto con el Informe de la CONADEP y el juicio a las Juntas. Luego, vino la conmemoración por los 20 años del Golpe (las fechas y los aniversarios son coyunturas de activación de la memoria) y el protagonismo de nuevas generaciones con las agrupación HIJOS como emblema. El Parque de la Memoria, la apertura de la ESMA, el 30 aniversario del Golpe y, sobre todo, las políticas públicas de memoria. En el contexto del Bicentenario nació “Postales de la Memoria”.

Desde este Programa (desde el presente) recuperamos la memoria de este acontecimiento pasado para reconstruirlo en un nuevo relato. Como plantea la socióloga argentina Elizabeth Jelin (2002): “El acontecimiento rememorado o “memorable” será expresado en una forma narrativa, convirtiéndose en la *manera en que el sujeto construye un sentido del pasado*, una memoria que se expresa en un relato comunicable, con un mínimo de coherencia”.

“Enfrentamientos en Ensenada (1955). El 16 de septiembre de ese año, la Base Naval de Río Santiago junto a otras guarniciones militares se rebelaron contra el presidente Perón. Las tropas del Ejército, miembros de la Aeronáutica y sectores de la policía, con el decidido apoyo de la Unión de Estudiantes Secundarios (UES) y la Confederación General del Trabajo (CGT) local, tomaron la Base y la Escuela Naval y controlaron la situación. Los enfrentamientos dejaron como saldo alrededor de 20 casas destruidas y varios focos de incendio en el *Barrio Campamento* de Ensenada. La población fue evacuada y trasladada a los edificios públicos y hospitales de La Plata, retornando a sus hogares la mañana del 17. Sin embargo, los levantamientos producidos en todo el país forzaron la renuncia de Perón el 23 de septiembre” (Belinche y Panella, 2010)

En este caso, el libro *Postales de la Memoria. Un relato sobre la identidad de la Región* opera también como vector de memoria, incluyendo este acontecimiento en la narración regional, haciéndolo formar parte de la identidad regional. Una identidad que, como este mismo acontecimiento ejemplifica, es dinámica, puede hacerse y deshacerse, resignificarse. De este modo, las identidades dependen intensamente del

discurso, la estructura social y la memoria para mantener una sensación de coherencia en un mundo en constante cambio.

Hay poder en las palabras, hay poder en las imágenes fotográficas. “Poder recordar y rememorar algo del propio pasado es lo que sostiene la identidad (Gillis, 1994)” (Jelin, 2002)

Nos queda pendiente acercarnos a los protagonistas y testigos (directos o no) de este hecho.

*Las imágenes,
nuestros ojos,
viajes a través del tiempo;
exigen ser rescatadas del cajón
de los recuerdos,
hacerse memoria, letra, testimonio.*

Bibliografía

Badenes, D. y Grassi, L. (Comp.) “Prólogo”. En *Historia, Memoria y Comunicación*. Universidad Nacional de Quilmes, Colección Cuadernos de Trabajo en Ciencias Sociales, Bernal, 2011.

Belinche, M. y Panella, C. (Compiladores) *Postales de la memoria. Un relato fotográfico sobre la identidad de la Región*. La Plata: Edulp, 2010.

Cattaruzza, A. *Los usos del pasado. La historia y la política argentinas en discusión (1910-1945)* Buenos Aires: Sudamericana, Colección Nudos de la historia argentina, 2007.

Galasso, N. *Perón. Formación, ascenso y caída (1893-1955)* Tomo I. 2005

Huyseen, A. “Pretéritos presentes: medios, política y amnesia”, en *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.

Jelin, E. Cap. 2. “¿De qué hablamos cuando hablamos de memorias?”. En *Los trabajos de la memoria*. Madrid y Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2002.

Kossoy, B. *Fotografía e historia*. Buenos Aires: La Marca, Colección Biblioteca de la Mirada, 2001.

Roediger, H. y Wertsch, J. (2008): «Creating a new discipline of memory studies». *Memory Studies*, vol. 1 (1), 9-22.

Todorov, T. *Los abusos de la memoria* [1995]. Barcelona: Paidós, 2008.

Valensi, L. “Autores de la memoria, guardianes del recuerdo, medios nemotécnicos. Cómo perdura el recuerdo de los grandes acontecimientos”. En Cuesta Bustillo, J. (ed) *Memoria e historia*. Madrid: Marcial Pons, 1998.

Vigliano, E; Isoardi, S. y Poggio, L. (2008) “El ultimátum: Amenaza de bombardeo a YPF en 1955”. En *Seminario permanente de tesis 2008*. Lic. Mario Migliorati – Lic. Pamela Vestfrid– Juan Angona. VI Congreso Virtual: “La tesis en comunicación. Centralidad de los antecedentes y el estado del arte en la elaboración del Plan de Tesis”. FPyCS, UNLP.

Notas

¹“Los discursos de la memoria se intensificaron en Europa y en los Estados Unidos a comienzos de la década de 1980, activados en primera instancia por el debate cada vez más amplio sobre el Holocausto (que fue desencadenado por la serie televisiva *Holocausto*, y un tiempo después, por el auge de los testimonios) y también por una larga serie de cuadragésimos y quincuagésimos aniversarios de fuerte carga política y vasta cobertura mediática (...)” (Huysen, 2001).

² La idea utilitaria del pasado remite a cierta funcionalidad o intención; orientar o ajustar con un fin.

³ La memoria estaría amenazada, ya no por la supresión de información sino por su sobreabundancia.

⁴ El 16 de septiembre de 1955 se produce la autodenominada “Revolución Libertadora”, movimiento revolucionario encabezado por el general Eduardo Lonardi, que derrocó al gobierno constitucional del general Juan Domingo Perón.

⁵ Estas investigaciones no sólo son escasas, sino que están circunscriptas al período 1943-1956. Por ejemplo:

- Consejo de Distrito del Partido Justicialista de La Plata, *El 17 de octubre de 1945, 50º aniversario. Aporte para la rememoración del Día de la Lealtad Popular*, La Plata, 1995.

- DÍAZ, César L., “Las movilizaciones callejeras de octubre de 1945: dos sectores en pugna”, en *Undécimo Congreso Nacional y Regional de Historia Argentina*, Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia, 2001.

- FERLA, Salvador, *Mártires y verdugos*, Buenos Aires, Revelación, 1972.

- JAMES, Daniel, “17 y 18 de octubre de 1945: el peronismo, la protesta de masas y la clase obrera argentina”, en *Desarrollo Económico* Nº 107, Buenos Aires, IDES, octubre-diciembre de 1987.

- KLAPPENBACH, Fernando (Director), *Reseña histórica del Partido Justicialista de La Plata, 1945-1955*, La Plata, Partido Justicialista de La Plata, 2000.

- REYES, Cipriano, *Yo hice el 17 de octubre*, Buenos Aires, CEAL, 1984, 2 tomos.

⁶ Producido el 16 de junio de 1955.

Una mirada sobre la caracterización de lo político en el cine argentino (un diálogo entre y con el cine de Leopoldo Torre Nilsson, Leonardo Favio y Lucrecia Martel)

Lic. Lía Gómez
CIC / Universidad Nacional de La Plata
lialaig@gmail.com

Problematizar la relación del cine con la historia implica pensar los procesos de configuración de la imagen desde una perspectiva política. Sostenemos como Ana Amado, que pensar la política en términos estéticos, “*es pensar a la política en términos de asuntos públicos, y en este sentido, con potencia de definición histórica y cultural; y la estética, como su representación en el plano simbólico*”.¹

Leopoldo Torre Nilsson, Leonardo Favio y Lucrecia Martel, son tres directores autores argentino con un modo particular de contar y generar relatos en el cine. Proponen en sus films una configuración de un mundo familiar, cristiano y político de las clases argentinas.

En 1957, Nilsson, estrena *La casa del ángel* (1957), film emblemático que marca la transición del cine de los años 50 al cine de la generación del 60. Desde el 55 al 73 el cine tiene un recorrido complejo que va configurando un lenguaje pero involucionando institucionalmente, hasta que es exiliado o clandestino por las distintas etapas de gobiernos constitucionales débiles, expuestos a gobiernos militaristas y al poder hegemónico del imperialismo norteamericano. En esos años, marcados por la etapa de interrupciones institucionales y la proscripción del Peronismo, la militancia política era el cotidiano de muchos jóvenes y el arte una de sus herramientas principales. El cine de los años 60 constituye un proyecto político que acompaña las luchas considerando al cine como el principal motor de una cinematografía revolucionaria. El film, *La hora de los hornos* (1968), dirigido por Solanas y Octavio Gettino, integrantes del Grupo *Cine Liberación*, es considerado, en su momento, como la obra cumbre del cine político latinoamericano, junto a las películas de Glauber Rocha en Brasil y el *Manifiesto de la Estética del Hambre* (1969). En este período, se manifiesta una vinculación del cineasta con la realidad, en contra partida del “*primer cine*” concebido como espectáculo y de

intereses comerciales.² Hay una reconfiguración del estatuto de lo político en los films, que son respuestas estéticas a la realidad referida como cuestión. Período que exilió a sus representantes en el 70 y muchos de los cuales están desaparecidos.

En el ensayo *La obra de arte en la reproductibilidad técnica*,³ Walter Benjamin, llama *estetización de la política* a la espectacularización de lo público y por el contrario *politización de la estética* a la forma que permite la configuración de un lenguaje político. Este debate aún sigue vigente, y es el que nuclea la mayoría de las preocupaciones en los estudios sobre medios en la argentina. En el caso del cine, la disputa sobre la relación conflictiva entre la estética y la política tiene su auge en los años 60. Pero recorre toda la historia del cine nacional, y ayuda a entender mejor la problemática de lo que los críticos denominan *Nuevo Cine argentino*.

Podemos decir, siguiendo a Jaques Rancière, que el cine de los años 60 forma parte de lo que él denomina "*régimen estético del arte*"⁴ donde la política se encuentra tocando a la estética desde los regímenes sensoriales. Por otra parte, el cine vuelto después de la democracia en los años 80 consiste, aplicando conceptos del autor, en una "*inmediatez de la ética*"⁵ donde el foco está puesto en el mensaje, en la enseñanza que deja la obra al espectador. Ejemplo de ello son los films discursivos de esos años donde lo político pasa a ser "qué se dijo" y no "cómo está dicho".⁶ El lenguaje cinematográfico, se ve reducido a la diégesis de cada película, consecuencia de los años de ocultamiento de la posibilidad de ver en la sociedad argentina bajo el régimen militar liderado por Jorge Rafael Videla. Frente a esta invisibilidad de la historia, la visibilidad se hace grito y aparecen films que, como sostiene Ana Amado son "*para una sociedad que con la ruptura de la oscuridad y el silencio quería saber, las ficciones cinematográficas coincidieron en añadir su cuota interpretativa e informativa a la circulación de discursos sociales sobre los procedimientos genocidas y sus víctimas*".⁷

Pero como diría Rancière esta *pedagogía de la imagen* empieza a encontrar su agotamiento. A principio de los años 90, el cine⁸ presenta un quiebre en cuanto a las formas y modos de representación, sus modelos estéticos, formatos narrativos y universo temático.

Lo político en el cine joven de los 90 – del cual es partícipe Martel - es su relación con su presente, con su ciudad (polis), sus habitantes y con la actitud de preguntar, de mostrar pero críticamente, de observar aquello que no es visible para hacerlo visible y comprender el presente. De poner la mirada sobre lo micro para pensar lo macro. De reflexionar sobre los problemas histórico, políticos y sociales pero más específicamente sobre la propia condición del hombre que permite entender las actuaciones en sociedad. En este marco, es interesante pensar las vinculaciones posibles entre el cine de Leopoldo Torre Nilsson, Leonardo Favio y Lucrecia Martel.

Un diálogo entre películas

En la *Casa del ángel* (Nilsson. 1957), la familia de Ana (Elsa Daniel) una joven de 14 años, está conformada por dos hermanas mayores, una que intenta revelarse y es castigada por la madre, y la otra que acata sin conflicto las ordenes maternas. La madre de las niñas, es una mujer castradora, religiosa y es quien lleva adelante la educación de sus hijas. Ana tiene una prima, quien la lleva a cuestionar y a despertar de apoco el deseo que existe en esta joven que se va convirtiendo en mujer, y es castigada porque en un impulso hormonal besa a su primo frente a los ojos de su madre.

Años más tarde, Lucrecia Martel hace *La niña santa* (2004) que tiene la misma inocencia perversa de Ana en la mirada, y que con el nombre de Amalia (María Alché) va descubriendo su objeto de deseo, cuestionando los valores que en este caso le da la educación católica en Salta. En el primer film, el duelo entre el diputado Velázquez y el diputado Pablo Aguirre (Lautaro Murúa), - con quien Ana no puede concretar ese amor-, es el que desencadena la historia luego de una confusa noche que se mezcla entre lo onírico y lo real en el film. En *La niña santa* (2004) el problema es la percepción equívoca de Amalia sobre el amor, el *mandato divino*, y su relación con del Dr, Jano – personaje de Carlos Bellosio también más grande que Amalia como el diputado Aguirre de quien se enamora Ana en la primer películas -. En estos dos films, el deseo como motor social y la

censura como insatisfacción, parecieran estar latente como karma al no poder salir de ese círculo de dualidades que plantea los valores morales, religiosos y tradicionales.

Así como en Nilsson y Martel, en Favio la familia y las relaciones afectivas son los núcleos principales de preocupación para comprender la cultura. En *El dependiente (Favio: 1969)*, la imposibilidad de un amor genuino y el rol demandado por la rutina laboral van configurando la personalidad del personaje. Como en *La niña Santa*, es el deseo lo que mueve la película, deseo de concretar esa relación con la Srta Plasini, una joven Graciela Borges, que no pasa en principio de conversaciones sin sentido al lado de la radio, y la ambición reprimida de asesinar a Vila, dueño de la ferretería donde el personaje de Fernández -el dependiente- trabaja.

La función política de la ficción no es llevar a la acción inmediata a los espectadores, sino cambiar los regímenes sensibles con los que se observa el mundo, para que sea esa observación la que se modifique, y en consecuencia, se genere una visión política. En este sentido, creemos que tanto Nilsson, como Favio y Martel se inscriben en el marco de pensar al cine argentino como una práctica política en sí misma de visibilizar lo no visible.

La representación de las relaciones familiares, pero también de los espacios nos permite entrever un mundo histórico – político de los films. En Nilsson la calle es el lugar prohibido, el afuera que se contrapone al encierro de los hogares y la opresión familiar. En *La casa del ángel (1957)* son el parque, el cine, los paseos, donde Ana conoce el deseo y el amor. En *La terraza (1963)* es la calle el peligro con el que amenazan los jóvenes que quieren revelarse y terminar derrumbados en la vereda. En *El crimen de Oribe (1950)* es el afuera el peligro del fin de la ilusión, de un tiempo que no es estático sino móvil y no permite la conservación.

La calle de los films de Favio es un lugar de aprendizaje, de amistad, e incluso de trabajo. En ella, los personajes conocen la soledad, la alegría, la tristeza y el amor. En *Soñar, Soñar (1976)* Mario y Charli hacen de la calle su oficio de artistas y en ella fundan una devoción y supervivencia. En *El dependiente (1969)* el personaje de Fernández espera el momento para salir con el reparto de la ferretería, para cruzar la avenida y encontrarse con la Srta Plasini en la puerta de su casa. Piolín - *Crónica de un niño solo: 1960-* divaga por las calles

después de escapar del orfanato, se enfrenta a la realidad de las villas, los colectivos, del robo, de su madre prostituta.

En Martel, como en ambos directores antes nombrados, el afuera es un territorio de poder disputado por las distintas clases sociales. En *La Niña Santa* (2004), la calle es donde Amalia conoce al Dr Jano por quien siente el “*llamado divino*” del que hablan sus amigas de la clase de catequesis; un deseo incomprendido que resulta en el peligro de ese encuentro casual que irrumpe en su espacio cotidiano. En *La Mujer sin Cabeza* (2008) el choque en la ruta hace que el personaje principal distorsione su percepción de las cosas alrededor. Ya su espacio cotidiano, familiar, diario, no la contiene, hay algo ahí afuera, algo sucede o sucedió.

En los espacios, tanto objetivos como subjetivos y sensible, de los personajes anónimo que constituyen estas películas, podemos ver la emergencia de un nosotros como mundo político.

“Hay una estética de la política en el sentido en que los actos de subjetivación política redefinen lo que es visible, lo que se puede decir de ello y que sujetos son capaces de hacerlo. Hay una política de la estética, en el sentido de que las formas nuevas de circulación de la palabra, de exposición de lo visible y de producción de los efectos determinan capacidades nuevas en ruptura con la antigua configuración de lo posible”
(Ranciere, 2010, p 65)

Podríamos decir que la condición política de estos directores del cine nacional, se distancia de la “*inmediatez ética*” o “*pedagogía de la forma*”, por el contrario, se acerca al “*régimen estético del arte*” donde la política se encuentra tocando a la estética desde los regímenes sensoriales.

Notas estructurales a modo de consideración

El abordaje de lo político en el cine nacional constituye un mundo inabarcable y complejo para dar cuenta de su totalidad. Centrarnos en el cine de Nilsson, Favio y Martel nos

permite pensar una linealidad estética del arte audiovisual argentino, pero deja afuera otras problemáticas vinculadas a los diferentes modos de narrar, que circulan en el cine y en los medios, con la posibilidad de las nuevas tecnologías y del nuevo orden de lo político que implica la Nueva Ley de Medios de Comunicación Audiovisual. Por eso, no consideramos pertinente dar cuenta de conclusiones o consideraciones finales sino simplemente de algunas notas estructurales en función del trabajo que desarrollamos brevemente en estas líneas. Reflexionar científicamente sobre el cine, implica situarnos como investigadores de la comunicación, en una perspectiva política de concebir este lenguaje como fuente de comunicabilidad, enseñanza y aprendizaje de valores históricos y sociales. Elegimos a los autores, sosteniendo que tanto Nilsson, como Favio y Martel hacen propio el relato social para ponerlo en escena, y al mismo tiempo la operación inversa, hacen social el mundo propio en sus películas. Y en el mismo sentido nosotros hacemos social el análisis y propio el recorrido por el deseo de comprender y visionar con pasión el cine argentino.

Pensar en términos políticos la condición fílmica es dar cuenta de la pertinencia de su lenguaje para expresar procesos sociales, de ser un documento histórico y una posibilidad de acceso al conocimiento y a los modos de expresarse.

En los tres directores analizados, encontramos una visión crítica sobre el mundo y una postura que los atraviesa. En el caso de Nilsson, su rechazo al peronismo pero su lucha por la libertad y el individuo, en Favio su adhesión total, y en Martel una postura revisionista sobre la historia, donde piensa el presente pero desenmarañando las lógicas arcaicas que aún persisten. Si bien los dos primeros mantienen una postura ideológica disímil sus films no se contradicen, porque Nilsson crítica a la clase media y Favio su rol frente a la clase más vulnerable que son los pobres. Hay un cruce de miradas para pensar lo social desde las dos posturas que permite complejizar el universo analizado y ponerlo en relación para comprender la configuración de un mundo familiar, cristiano y político.

Los tres son católicos, Nilsson y Favio declarados, Martel atea pero con educación cristiana. Y esas raíces religiosas se vislumbran en sus películas. La religión es la fé que salva a los personajes del peligro del anonimato, de la no realización y del desamor, y la muerte es esa figura ambigua que para unos es el fin y para otros el principio o la

posibilidad de uno. La soledad, la incomunicación, pero también la esperanza palabras que recorren política y circularmente la historia y el cine argentino.

Nilsson filma los lugares de Buenos Aires y con actores con los que se crio en los set de filmación junto a su padre, Leopoldo Torres Ríos, también cineasta de la década del 30 y 40. Pone en escena novelas argentinas de su compañera de vida Beatriz Guido, siendo la literatura su vocación frustrada. Favio retrata el mundo marginal como ninguno desde sus propias vivencias en reformatorios, en la calle, en pensiones decadentes y en su vinculación con el peronismo. Y Martel elige Salta, su lugar natal, para con modismos regionales poner en cuestión los discursos circulantes sobre la familia, la religión y la moral argentina. Incluso sobre la complicidad de la clase media en la dictadura militar con el encubrimiento y el silencio trabajado en *La mujer sin cabeza* (2008) sin una alusión precisa. Los realizadores utilizan su sensibilidad y capacidad en la construcción de una visión sobre la argentina que implica el desarrollo de ciertas temáticas, pero también el modo en que construyen con el lenguaje cinematográfico con la conciencia, en términos de Rancière, de un “régimen *estético del arte*.” Estableciendo siguiendo a Benjamin una “*politización de la estética*”.

En los tres directores, hay una sensibilidad para ver y narrar lo político social, lo cultural y lo histórico, atravesada por la idea del espacio habitable, de la imposibilidad del amor y la familia cuando no hay proyecto social ni comunicación.

Bibliografía

Amado, A. *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Colihue. Argentina. 2009

Benjamin, W. *Conceptos de filosofía de la historia*. Terramar Ediciones. Argentina. 2007

Casetti, F., y De Chio, F. *Cómo se analiza un film*. Paidós. España. 1998

Kruger, C. *Cine y peronismo*. SXXI. Argentina. 2009

Morelli, F. *Sexualidad y redes de poder en los films de Leopoldo Torre Nilsson y Beatriz Guido*. Tesis de grado, con la dirección de Carlos Vallina, presentada en la Facultad de Bellas Artes. UNLP. 2009

Oubiñas, D. *Estudio crítico sobre La Ciénaga*. Picnic. Argentina. 2007

Rancière, J. *El espectador emancipado*. Bordes Manantial. Argentina. 2010

Notas

¹ Ana Amado: 2009: 24

² Clara Kriger sostiene que si bien el cine político obtuvo su época de esplendor en los años 60, ya en la década del 30 las películas publicitarias de Yrigoyen eran "cine político". Y que en los años 40 y 50 (período del Peronismo en la Argentina) también hubo manifestaciones de ese estilo que no eran necesariamente propagandísticas. Sería interesante poder pensar un debate sobre esto en términos benjaminianos "la politización de la estética o la estetización del arte". Ver Clara Kriger, *Cine y peronismo* (SXXI, 2009).

³ Walter Benjamin: 1936: 1973-2007: 147-182

⁴ Jaques Ranciere: 2010: 57

⁵ Op. Cit: 57

⁶ Ver como ejemplo, *La Historia Oficial*. Luis Puenzo (1985). *Hombre mirando al Sudeste*. Eliseo Subiela (1986). *Un lugar en el mundo*. Adolfo Aristarain. (1992)

⁷ Ana Amado: 2010: 34

⁸ Se reglamenta la Nueva Ley de Cine, vuelve el Festival de Cine de Mar del Plata, las Escuelas de Cine y la Crítica Cinematográfica.

El regreso del reality show

Marisa Rigo
Facultad de Periodismo y Comunicación Social
Universidad Nacional de La Plata
marisanataliarigo@yahoo.com.ar

El año 2011, es sin duda, el año de la vuelta de los realitys a las pantallas de los argentinos: Soñando por bailar, Bailando por un sueño (Productora Ideas del Sur – Canal 13) y Gran Hermano (Productora Endemol – Telefe).

La proliferación de los realitys shows no es nueva en Argentina. Reality como Gran Hermano tuvo seis ediciones en el país, siendo retomados luego, por otros programas de televisión, en radios, diarios y revistas, dedicadas a mostrar las formas e historias de vida de gente que no es famosa, y que exhiben de forma real sus emociones, dolores, alegrías.

“Los medios, lejos de “informar”, se dedican a entretener. Su foco no está puesto en el interés colectivo; antes bien, se dedican a dar visibilidad en lo cotidiano, lo rutinario; a transparentar lo privado, a escrutar hasta el fondo mismo, la interioridad de unos sujetos cualquiera (...) La presencia de la vivencia personal gana el territorio que antes pertenecía al interés general y los medios se ocupan de ensenchar esa grieta escarbando en los sentimientos sin ningún escrúpulo; la minúscula existencia individual, el problema puntual, la historia personal, inundan la escena y son tópicos puestos a consideración de las audiencias”.¹

Este trabajo pretende analizar la vuelta del reality show a la televisión argentina, desentrañando el éxito de Gran Hermano, y la respuesta que recibe de la audiencia.

Gran hermano

Los reality shows arribaron a Argentina a principios del siglo XXI, pero fue sin duda Gran Hermano el que se sostuvo durante seis años a lo largo de cinco emisiones alcanzando una gran popularidad en el país.

Sin duda, Gran Hermano es el padre de todos los Realitys Show. Creado por el holandés John de Mol, el formato televisivo consiste en que aproximadamente durante tres meses un grupo de concursantes que no se conocen entre sí, deben convivir en una casa e ir superando las expulsiones que se hacen una vez por semana para ser el ganador del ciclo.

Las personas que entran a la casa de Gran Hermano comparten sus historias y exponen además su vida privada, no solamente por lo que ellos cuentan sino porque están siendo permanentemente, las 24 horas del día, filmados cuando hablan, comen, se bañan y hasta al dormir. A la vez, durante su estadía no tienen contacto con el mundo exterior; en la casa no hay radios, televisores, diarios, Internet, pero fundamentalmente no les está permitido ver a su familia, aunque en la edición del 2007 en la Argentina sí se permitió la entrada de un familiar, a pocas semanas de culminar el ciclo.

El premio final varía según las ediciones, ya que ahora se trata de \$400.000 para el ganador (aunque en las dos primeras ediciones el premio fue de \$300.000 y luego de \$100.000), a veces se le entrega también un auto, en otras ocasiones se le da algo de dinero para los otros participantes que llegaron hasta la final pero que no recibieran los llamados telefónicos suficientes como para ganar.

Este ciclo hizo que al finalizar cada emisión, a algunos participantes le dieran popularidad y se convirtieran en actrices, vedettes, como por ejemplo Silvina Luna y Ximena Capristo, y otras pasaran al olvido ya que su objetivo era tomar este programa como una experiencia de vida.

Se toma como experiencia de vida ser “aislados de sus familias, de sus trabajos, de sus amigos, de sus estudios, de sus inquietudes, de sus preferencias artísticas, políticas y religiosas, de sus conflictos y sus solidaridades. Dicho de otro modo, son separados de todo el entramado de relaciones en el que cada uno se referencia y se reconoce, es decir son amputados de su realidad”.²

La audiencia del reality

Las distintas emisiones de Gran Hermano en la televisión argentina tuvieron una gran cantidad de adeptos. Los seguidores de este reality, no son solo fanáticos del formato en sí, sino que también de los otros programas que lo reproducen, al igual que de las revistas y diarios que publican noticias relacionadas con los participantes.

El involucramiento de la audiencia con el reality en su totalidad: participantes, casa, estrategias, nominaciones; hace que se piense en si el televidente ve a Gran Hermano como un juego o algo más que eso.

“No es fácil contestar con algún grado de certeza a la pregunta: ¿quién es en verdad Gran Hermano en este formato?. La polisemia de la frase-título tiene mucho que ver con la ambigüedad del proyecto mismo, de este supuesto juego, como insisten en llamarlo sus representantes oficiales, siempre que pueden. Hablar de GH como si fuera un mero juego no sólo supone una lítote, figura retórica del empequeñecimiento, destinada a minimizar las facetas más siniestras de este programa, sino que fomenta un equívoco. También la ruleta rusa es, a su modo, un juego, pero nadie la describiría como un simple o típico juego. Creo que éste es el caso para el así llamado juego que propone GH a su audiencia, desde sus múltiples filiales en el mundo”.³

El juego o no juego como expone Fernando Andacht, la posibilidad de que los integrantes de la casa sigan un libreto con las cosas que tienen que hacer y decir, o realmente lo que ocurre dentro de esa casa sea todo verdadero, ¿será un motivo para que la audiencia deje de ver ese programa?. Los altos índices de audiencia demuestran

que Gran Hermano tiene un público fiel, que sigue el reality y que le interesa lo que ocurre entre los participantes.

El fanatismo por una persona que no conocen, pero sobre el que le interesa su vida, su forma de hablar, de moverse y hasta de vestir, permite hablar de la identificación.

“Es posible explicitar la concepción de sujeto, y correlativamente, de identidad, la de un sujeto no esencial, constitutivamente incompleto y por lo tanto, abierto a identificaciones múltiples, en tensión hacia lo otro, lo diferente, a través de posicionamientos contingentes que es llamado a ocupar – en este ser llamado opera tanto el deseo como las determinaciones de lo social-, sujeto susceptible sin embargo de autocreación. En esta óptica, la dimensión simbólico/narrativa aparece a su vez como constituyente: más que un simple devenir de los relatos, una necesidad de subjetivación e identificación, una búsqueda consecuente de aquello otro que permita articular, aun temporariamente, una imagen de autorreconocimiento”.⁴

Con la identificación se pone en juego el accionar de los televidentes, quienes no son pasivos, sino que por el contrario son activos hasta tal punto de sentirse influenciados por la ropa, ideas, vocabularios de los participantes del reality show.

La audiencia identificada con algún participante, no solo por la vestimenta o forma de actuar, sino también con ideas, pensamientos e historias de vidas.

El éxito de gran hermano

Sin duda el reality show más popular y exitoso en materia de rating es Gran Hermano. Ya sea por la curiosidad que tienen los sujetos por la vida privada de los otros, por la novedad del formato dentro de la televisión argentina, por ser el primer programa en un canal abierto en el cual muestran a los participantes todo el tiempo, desde que se despiertan hasta al finalizar el día, y al ser nuevo y/o diferente al resto de la programación hace que los televidentes sigan este formato televisivo.

“Los corredores entre lo privado y lo público han sido abiertos de par en par, la línea que alguna vez había separado ambos espacios ha sido borrada y se ha puesto en marcha el proceso de renegociación, largo e infructuoso. No es solamente que la prohibición que regía sobre la exhibición pública de las emociones se haya levantado, sino que además se fomenta el metódico exámen y la abierta manifestación de sentimientos, sueños y obsesiones de índole privada, que a la vez se ve alimentada, según la fórmula conductista, por el aplauso de la audiencia, más entusiasta cuando más salvajes y tempestuosas hayan sido las pasiones confesadas”.⁵

El deseo por ver lo que hacen o sienten los participantes dentro de esa casa, aunque, en algunos momentos, se esté en contra de este reality, acusándolo por falta de valores, de respeto por la vida íntima, que solo se encarga de mostrar la privacidad de las personas sin dejar ningún mensaje positivo a la población, también provoca la curiosidad por mirarlo aunque se lo critique.

A modo de conclusión

“El espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas, mediatizada a través de imágenes”.⁶

Las palabras de Guy Debord permiten desentrañar la relación entre la televisión y la audiencia. El televidente espera algo del formato Gran Hermano que evidentemente el reality logra transmitírselo. Los sujetos son seres activos frente a la tv, no son personas pasivas, sino que están resignificando constantemente lo que el reality les muestra.

Los sujetos, diferencial y colectivamente, incorporan a Gran Hermano. La audiencia sabe interpretar y dilucidar lo que le está siendo transmitido por este medio de comunicación.

El éxito de este reality show en particular se relaciona con la novedad del mismo, ya que en cada ciclo hay diferentes personas, historias de vida, y de esta manera las relaciones cambian constantemente entre ellos. Si bien el producto ya tiene mucho

tiempo en la televisión, cada edición, cada programa tiene algo innovador que despierta el interés de los televidentes, esto significa que es único e irreplicable.

Bibliografía

Papalini, V. "La revancha de los sentimientos. Fundamentos subjetivos del orden social", en De la Peza Casares, María del Carmen (editora), *Sujetos y subjetividades políticas: entre la innovación y el desencanto*.

Brardinelli, R. L. "Reality Shows, políticas y mercados", en Revista Trampas de la comunicación y la cultura (Nº12). *Periodismo y medios*. Publicación de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de La Plata.

Andacht, F. *El reality show: una perspectiva analítica de la televisión*. Norma. Cap 1, 2 y 5. Buenos Aires. Año 2003

Arfuch, L. *El espacio biográfico*. Fondo de Cultura Económica. Cap 1. Buenos Aires. Año 2002

Bauman, Z.. *La sociedad sitiada*. Fondo de Cultura Económica. Cap 4 y 5. Buenos Aires. Año 2004.

Debord, G. *La sociedad del espectáculo*. La marca. Capítulos 1 y 2. Buenos Aires. Año 1995.

Notas

¹ Papalini, V. "La revancha de los sentimientos. Fundamentos subjetivos del orden social", en De la Peza Casares, María del Carmen (editora), *Sujetos y subjetividades políticas: entre la innovación y el desencanto*.

² Brardinelli, R. L. "Reality Shows, políticas y mercados", en Revista Trampas de la comunicación y la cultura (Nº12). *Periodismo y medios*. Publicación de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de La Plata.

³ Andacht, F. (2003) *El reality show: una perspectiva analítica de la televisión*. Buenos Aires: Norma. Cap 1, 2 y 5.

⁴ Arfuch, L. (2002) *El espacio biográfico*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. Cap 1.

⁵ Bauman, Z. (2004) *La sociedad sitiada*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. Cap 4 y 5.

⁶ Debrd, G. (1995) *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires: La marca. Capítulos 1 y 2.

Los miedos y los medios: inseguridad y periodismo

Esteban Rodríguez
Facultad de Periodismo y Comunicación Social - UNLP

Casi todos los autores que abordan la problemática de la inseguridad coinciden en que la cobertura del delito por parte de los *mass media*, gravita en la vida cotidiana, modificando costumbres e influyendo en las conductas de los individuos. Sin embargo, no hay que apresurarse y cargar todo a la cuenta de los medios. Si los periodistas referencian a la inseguridad como una problemática central en su agenda, en parte se debe a que la sociedad así lo siente. Los medios no están en el grado cero de la historia. Para que estos puedan ganarse la confianza y el consentimiento de la opinión pública, para que “la gente” crea en los periodistas, éstos tienen que recalar en su sentido común. Si los periodistas pueden dirigir –y lo digo en un sentido gramsciano– a la sociedad, perfilar un consenso, se debe a que la audiencia se siente tenida en cuenta o hablada por la prensa. Digo esto para ponernos más allá de las interpretaciones mecanicistas, aquellas concepciones que suelen encontrar en la noticia diaria la respuesta a todas las preguntas.

Los medios cultivan actitudes y valores que ya están presentes en la cultura, y por ello sirven para mantener, estabilizar y reforzar creencias o conductas convencionales. Si los medios encuentran eco en la audiencia será porque ésta se identifica con las concepciones de mundo que ponen en juego. Como señala Gerbner, la principal influencia de los medios radica en la capacidad para comunicar ideas acerca de la conducta, las normas y las estructuras sociales. Por ejemplo, la gran cantidad de violencia que aparece en televisión puede transmitir a las personas el mensaje de que la ciudad es un lugar violento, cada vez más hostil, inseguro y fomentar, de esa manera el miedo al delito: *“El mundo cruel y peligroso de la televisión tiende a cultivar una sensación de peligro, desconfianza y dependencia relativos, y de alienación y pesadumbre, a pesar de su naturaleza supuestamente ‘entretenida’.”* (op. cit. en García Sílberman-Ramos Lira; 1998: 368)

No se nos escapa el protagonismo que tienen los *mass media* en las sociedades contemporáneas, que algunos han dado en llamar “sociedades de información” (Castel) o “sociedades de comunicación” (Christian Ferrer) o “telesociedades” (Giovani Sartori). En las sociedades vertebradas en torno a los *mass media* el discurso que allí se esgrima no pasará desapercibido, llamará la atención, tendrá muchas chances de ser atendida e imitada por la opinión pública. Los medios no sólo establecen la agenda diaria de las conversaciones en el barrio, sino que le imprimen un temperamento y sugieren un punto de vista. Nos muestran las cosas pero también nos dice cómo tenemos que verlas. El periodismo contemporáneo es una referencia ineludible a partir de las cuales organizamos la vida cotidiana y los desplazamientos por la ciudad. La pregunta por la inseguridad, entonces, es la pregunta por los medios y no es la pregunta por los medios. Seguramente, el telón de fondo es el aumento del delito, la desconfianza que pesa sobre determinadas instituciones, la aparición de la retórica de la inseguridad en los discursos de la clase política pero también la fragmentación social.

Por su parte, según Julia Varela y Fernando Álvarez Uria, la sensación de inseguridad no se produce solo porque haya efectivamente más violencia real o por el sólo efecto de los medios: *“la fascinación de los medios por la violencia parece ser más un efecto que una causa de la sensación de miedo.”* (Varela-Alvarez Uria; 1989: 139/140) Los medios son una caja de resonancia, amplifican lo que se viene sedimentando en la sociedad. Eso será aprovechado por la clase dirigente en periodos de crisis para canalizar hacia ese terreno las preocupaciones de los ciudadanos y dejar así, en segundo plano, otros temas más importantes como el desempleo, la crisis económica, la corrupción política, la evasión fiscal de las grandes empresas, los delitos de cuello blanco, la contaminación ambiental o la cuestión racial, para poner algunos ejemplos sueltos. Recurrir a esta estrategia política suele tener éxito porque refuerza las tendencias hacia la conformidad, de modo que generen o mantengan actitudes conservadoras en un período de crisis social y política. De la misma manera que inseguridad y la lucha contra el delito se convierte en la vidriera de la política en los períodos electorales (Christie; 2004), la delincuencia será el mejor chivo expiatorio en los períodos de crisis, permitiendo, una vez más, desplazar lo social por lo policial. Para

decirlo con las palabras de George Balandier: *“En los períodos de vacío de poder, de debilitamiento del sistema político, se hace patente la función terapéutica de los mecanismos de tratamiento ritualizado del desorden; a condición de que su código conserve todavía eficacia, y de que su autoridad no dependa ni del acontecimiento, ni de la arbitrariedad humana.”* (Balandier; 1992: 11) A través de la dramatización mediática de las conflictividades sociales urbanas se fabrica una opinión pública. La opinión ya no es el resultado de la confrontación de intereses u opiniones sino de la exaltación constante. El tratamiento espectacular de estos conflictos sociales anula lo político, crean un vacío político. Basta recordar los latiguillos de los dirigentes cuando señalan, haciéndose eco del periodismo sobresaltado, que la seguridad no es ni de derecha ni de izquierda, que la lucha contra el delito no es un debate ideológico. Los medios interpelan a su audiencia y la mantendrán cautiva con imágenes impactantes y unida con acontecimientos que tienen la capacidad de no generar divisiones. Como dijo Bourdieu: el suceso policial, los asesinatos de niños, la violación de mujeres, el robo a los ancianos, a pesar de su inanidad política, interesan a todo el mundo. Por su propia naturaleza no tocan a nadie importante y tiene la capacidad de no dividir, de crear consensos. (Bourdieu; 1996: 22/3) Todos estos escándalos tienen la capacidad de provocar indignación moral y conseguir formas de movilización puramente sentimentales y caritativas, o apasionadamente agresivas y cercanas al linchamiento simbólico. (Bourdieu; 1996: 75) Después de cada suceso con repercusión mediática, la reacción no se dejará estar. El rechazo llegará rápido y será unánime. Todo aquel que quiera matizarlo atendiendo a las circunstancias históricas y los contextos sociales, que atine a ponerlo en discusión, será estigmatizado, considerado irresponsable o cómplice de los hechos.

Por otro lado, no hay que perder de vista que cuando la Argentina se piensa desde la ciudad de Buenos Aires y el conurbano bonaerense, donde la tasa de delitos violentos es más alta que en otros lugares del país, la muerte del remisero, acribillado a balazos en González Catán, no pasará desapercibida en la ciudad de Balcarce. Más aún si las noticias se transmiten en cadena y cascada por todos los medios, una y otra vez, con todos los condimentos que tiene que tener la primicia para subrayarse la urgencia.

Digo Balcarce porque nací en esa ciudad y cada vez que regreso a ella me sorprende de las nuevas medidas de seguridad que adoptaron sus vecinos para hacer frente a la supuesta ola de inseguridad. Sin embargo, cuando le pido a los balcarceños que me cuenten la desgracia ajena, que pasen revista al derrotero, me llama la atención que siempre se trata de los mismos hechos de violencia o son muy similares a los que podíamos encontrar hace quince o veinte años atrás. Hechos que hace veinte años atrás eran vividos y contados de manera muy distinta. Eran hechos extraordinarios. ¿Qué es lo que ha pasado para que los vecinos de aquella pequeña ciudad del interior de la provincia, hayan modificado sus costumbres, ya no dejen las bicicletas durmiendo toda la noche afuera de la casa, cierren la puerta con llave las 24 hs, no dejen tampoco las llaves puestas en el auto, pongan rejas, alarmas, compren perros guardianes, etc.? Según una investigación que realizó la comunicadora María Paz Echeverría (2005), Balcarce es una de las localidades del interior donde menos delitos se producen pero donde la gente tiene mucho miedo, donde la inseguridad objetiva es menor pero mayor la inseguridad subjetiva. Ese contraste paradójico se explica no sólo en la fragmentación social o el deterioro de los precontratos sociales (Miguez-Islas; 2010), sino en la centralidad que tienen los medios periodísticos nacionales. Balcarce, como muchas ciudades del interior, se piensa desde Buenos Aires, con lo que pasa en la ciudad de Buenos Aires. Cuando eso sucede, las consecuencias se dejarán sentir en la vida cotidiana, sus habitantes cambiarán las costumbres, adoptarán otras estrategias de seguridad, pondrán más reparos para ausentarse de su casa, adoptarán nuevas medidas para protegerse y moverse por la ciudad. Pero no sólo eso, también habrán modificado los modos de contar la desgracia ajena. Los hechos no se experimentarán con extraordinaria excepcionalidad sino como algo ordinario, de todos los días. ¿De dónde proviene ese nuevo “habla del crimen”? ¿Qué relación existe entre los *mass media* y los miedos nuestros de cada día? ¿Se puede postular una relación de continuidad entre el mundo de los medios y el mundo de los miedos?

Para nosotros existe una relación entre los términos en cuestión, pero esa relación no debería postularse –insistimos– como una fatalidad, del orden de la causa-efecto. Existe una relación, pero esa relación hay que explicarla, es una relación que se encuentra mediada. Los medios influyen en la sociedad siempre y cuando los

individuos se encuentren más o menos desenganchados de sus grupos de pertenencia. Un hombre sólo frente al televisor tiene más chances de sentir miedo y asumir como propio la perspectiva de los medios que otra persona que forma parte de redes sociales, de otros colectivos de pertenencia. Un hombre sólo es un hombre que no podrá digerir críticamente la información que presentan los periodistas opinadores. Un hombre sólo frente a la TV, entonces, es un hombre pasivo. En las sociedades contemporáneas, cuando se han deteriorado las trayectorias de vida a través de las cuales se normaban las relaciones sociales, los consensos cotidianos tienden a desdibujarse también y con ello los hombres se sienten cada vez más solitarios. A medida que se desenganchan de esas mediaciones empiezan a tener dificultades para compartir con el otro sus opiniones, discutirlos, confrontarlos y compararlas con otros puntos de vista y otras experiencias de vida. Pierden el marco de lectura a través de los cuales pueden pensar al otro, formarse una idea de cómo va a actuar el otro. Cuando eso sucede, el otro se vuelve "ese-otro": el otro será percibido como alguien cada vez más lejano. El otro dejó de ser percibido como el prójimo (próximo) para pasar a ser un extraño (lejano), alguien que, a pesar de estar cerca de nosotros será experimentado con extrañamiento y lejanía (próximo-lejano). No sabemos y tampoco nos interesa saber nada sobre la persona que tenemos en frente. El otro es, lisa y llanamente, una persona extraña. Su extranjería ya no merece de nuestra hospitalidad sino nuestra hostilidad, nuestra desconfianza. Se encierra en su casa y se parapetan detrás del punto de vista familiar. Pero cuando el trabajo tambalea, no hay familia que resista los embates del miedo. Será muy fácil sucumbir al pánico o ser alarmados.

Umberto Eco solía decir que los televidentes o los lectores no son meros actores pasivos. No lo decía porque aquellos podían practicar el zapping, sino porque formaban parte de colectivos de lectura donde tenía lugar las resignificaciones. Los hombres son activos en tanto y en cuanto puedan compartir y discutir en grupo aquellos puntos de vista disímiles. Esas mediaciones sociales crean condiciones para la lectura crítica. Esas mediaciones son los prismas a través de los cuales leemos nuestro entorno y digerimos lo que nos presentan diariamente los medios. Solo de esa manera se puede decir que los televidentes no son actores pasivos sino activos. Pero cuando los hombres se desenganchan de sus redes se sienten solos y esa soledad se vive con

angustia. La soledad resiente la vulnerabilidad de los hombres. Precisamente esa vulnerabilidad, producto de la fragmentación social, crea las condiciones para que cunda el pánico de vez en cuando, para que los hombres sientan cada vez más miedo, para que las noticias susciten entre los televidentes temor social. No es casual, como sugieren Kessler (2009), Islas y Miguez (2010), que las mujeres y los ancianos sean las personas que sientan más inseguridad. Estas son, precisamente, las personas que más tiempos están solos en sus casas, las que menos vida social mantienen, las que más tiempo pasan frente al televisor. Del mismo modo, cuando la vida se vuelve anónima, cuando ni siquiera sabemos quién es nuestro vecino con el que convivimos desde hace años, nos sentimos desprotegidos y vigilados a la vez, vulnerables e inseguros.

Hecha esta aclaración, volvamos a nuestra pregunta: ¿Existe una relación de continuidad entre los medios y los miedos? Si existe una relación, será una relación mediada. El discurso de los medios influye en el espectador solo cuando estos abrevan en su imaginario, pero además cuando aquellos se encuentran desenganchados de las redes sociales. Solo a partir de estos presupuestos podrá postularse a los medios como una variable más a la hora de explicar la inseguridad ciudadana.

La nueva ola: del crimen a la inseguridad

Hasta hace apenas un par de décadas el delito era la materia prima exclusiva de la crónica policial, y esta era considerada un género menor. Los periódicos más “serios” le dedicaban algunas páginas al final del diario, antes de la sección deportiva. No así los diarios populares, que giraban en torno a la desgracia ajena. Allí, casi todo el diario se iba en hechos de sangre. Acaso por ello se ganaron el mote de amarillistas.

Estamos ante uno de los géneros más viejos. La crónica policial o “tinta roja” tiene sus antecedentes en la literatura de cordel (Brasil) o en los romances de sangre e hígado (España), pero también en las coplas de ciego, en los recitales medievales de los trovadores que se la pasaban llevando rumores de un lugar a otro; en la novela de folletín, en el sainete. Todas estas narraciones dejan entrever la obsesión de los sectores populares por el crimen. Hay una especie de magnetismo por la literatura

policial, que será retomado por el periodismo cuando éste multiplique su tirada, deje de estar dirigido al público ilustrado para alcanzar un interlocutor masivo.

Para entender la incidencia que tiene la crónica policial hoy en día, no hay que perder de vista su larga trayectoria, sobre todo para comprender la devoción popular por este género que siempre cautivó nuevos lectores. ¿A qué se debe la atracción popular?

Muchas respuestas se han ensayado para esta cuestión. Para algunos porque la crónica policial trabaja con la fantasía popular. Mucho antes de irrumpir la crónica policial en el periodismo, ya existía todo un imaginario en torno a estas cuestiones. Como siempre les digo a mis alumnos: la crónica policial es una reescritura constante del cuento de caperucita roja y el lobo feroz. Pensemos: Un buen día caperucita, una niña inocente, buena y dulce va a visitar a su abuelita que estaba muy enferma, hasta que se topo con el lobo. Caperucita puede ser cualquier adolescente, un trabajador, un empresario exitoso, un ama de casa, etc. El lobo puede ser equiparado al violador, el asesino o el ladrón. Cambian los nombres pero la estructura del relato sigue siendo más o menos la misma: Un buen día una joven estudiosa y aplicada regresaba de la escuela, cuando fue interceptada por un violador. Otro: Un día, un trabajador, buen padre de familia, ciudadano ejemplar, se disponía como todos los días, llegar temprano a su trabajo. Pero ese día nunca llegó. Tuvo la mala suerte de ser interceptado por una banda de ladrones que lo bajaron del auto y le pegaron un tiro en la cabeza para dejarlo tirado en el medio de la calle. La pureza de la víctima contrasta con la monstruosidad del victimario. La exaltación de las bondades de la víctima acentúa el carácter “imperdonable” y demoniza al victimario inculpado. En fin, como se puede observar, el imaginario popular aporta suficiente materia prima para recrearse constantemente a través de las crónicas policiales.

Por otro lado, en la lectura de las crónicas se manifiestan también los temores y las angustias populares. El melodrama, que suele ser el estilo escogido por los periodistas para contar los sucesos, les permite a los lectores reconocerse como actores de una historia que se les escapa todos los días, les permite ser protagonistas de la realidad. Los sectores populares no se fascinan con las crónicas porque son morbosos, sino porque encuentran en ellas la posibilidad de expresar lo que les pasa. A través de la lectura de las crónicas los sectores populares tienen la oportunidad de identificarse

con la víctima o los familiares de la víctima y proyectar sus miedos, sus angustias, sus problemas, sus reclamos. Lo que le pasó a esa persona les puede pasar a ellos. Lo que sienten los familiares de la víctima es lo que sienten ellos todos los días cuando despiden a sus hijos camino a la escuela. En fin, con la crónica policial, los sectores populares pueden convertirse en partícipes de una historia que no suele participarlos.

Para otros autores, si el policial siempre fue santo de devoción de los sectores populares se debe a que hoy en día aportan la cuota diaria de misterio que en otra época lo llenaban los mitos o la vida religiosa. En cada crimen hay una carta robada, una pista falsa, una pieza que no encaja. Los crímenes tienen un costado enigmático que cautivan y moviliza a la opinión a seguir atenta el desenlace de la historia, si es que lo tiene.

Ahora bien, en las últimas décadas el policial dejó de ser un género popular. Además de los sectores populares, lectores favoritos de este género, se sumaron los sectores medios. También las capas medias se convirtieron en asiduos seguidores de la desgracia ajena. De allí la centralidad que ha empezado a tener el policial en la agenda de los medios "serios". Las crónicas policiales empezaron a crecer cuantitativa y cualitativamente hablando, y no sólo en la prensa amarilla, también en la prensa o los programas "serios". No sólo le dedican más espacio (en los medios gráficos) o más tiempo (en los medios audiovisuales) sino que cada vez hay más diarios o revistas o programas especializados en este rubro. Programas, incluso, que se repiten y entregan en serie. Su centralidad también se la puede verificar en la tapa de los diarios: se han ganado los titulares de los diarios "serios", se verifica también en la ficcionalización, y porque las coberturas son cada vez más complejas (tienen cada vez más fotos, infografías, historias de vida, títulos cada vez más grandes, cada vez recogen más testimonios de vecinos, hay encuestas, notas de opinión, entrevistas a especialistas, se dan consejos para la prevención, etc.). Además hay que aclarar que la agenda policial en los medios hoy día ya no se construye solamente con la crónica policial o la sección policiales. La problemática empezó a ser abordada por otras secciones, se ha ido desplazando de sección a medida que ha aumentado el interés: por ejemplo a la sección política nacional o de sociedad o interés general, cuando no se le dedica un dossier especial en los suplementos especiales o dominicales.

Para algunos esta centralidad se explica en el aumento del delito, otros dicen que creció porque el crimen vende (teorías economicistas); para algunos porque el sensacionalismo aporta entretenimiento a una población que reclama espectáculos (teoría de la evasión), otros por el lugar que tiene el policial en el imaginario popular (Barata Villar); por el protagonismo que tienen hoy día los *mass media* en las sociedades contemporáneas (Deleuze, Castel, Sloterdijk).

Para nosotros la transformación del género policial coincide con la mutación del delito. Como bien señala Vilker (2006), la mutación es la expresión de un cambio hegemónico en la sociedad, una transformación de los patrones de lectura de la realidad. La violencia y el crimen van a ser tematizados y abordados a partir de otros registros, con otros valores, que son también otros esquemas de interpretación. Para decirlo con las palabras de la autora: *“El acento ya no está [puesto] sobre el hecho violento, sino sobre la subjetividad del ciudadano que siente amenazada su propiedad y hasta su propia persona por la creciente ola de delito y violencia. (...) En esta torsión puede verse también la construcción de una nueva hegemonía, cimentada sobre ciertos valores propios de la clase media urbana. El crimen ya no es procesado –como en la tradición más amarillista que encarna ¡Esto! – en base a valores de sectores populares como la corporalidad, la fuerza física, todo esto vivido de manera intensa y truculenta, sino a través del tamiz de los valores más inmateriales y desapasionados de justicia procesal, moralidad, respeto a la propiedad y convivencia pacífica. El crimen ya no es objeto de goce estético sino de amenaza a la seguridad.”* (Vilker; 2006: 23)

El pasaje del delito a la inseguridad coincide también con el pasaje del crimen a las olas de inseguridad. A medida que la inseguridad se fue instalando como problema central, se fue modificando el género policial. La crónica policial, en tanto formato clásico para contar un suceso, les quedó chico a los periodistas. Recordemos lo que dijimos arriba: cuando el problema no es tanto el delito sino el miedo al delito, es decir, la inseguridad, se necesitan nuevos relatos, otros actores y nuevas preguntas para contar el problema.

Para decirlo de otra manera: el desplazamiento del policial (de la prensa amarilla a la prensa seria), coincide con el pasaje del delito al miedo al delito: *“La vieja leyenda*

urbana del crimen (...) se ha desvanecido. En su lugar, hoy, el crimen sólo es comprendido al interior de una nueva lógica, la de la inseguridad.” (Vilker; 2006: 13)

El problema ya no es el *caso en sí*, un *acontecimiento extraordinario*, sino la *sensación de inseguridad*, el *sentimiento ordinario* que tenemos todos. La repetición convierte al crimen en algo endógeno, algo que se instaló para siempre. El crimen ya no es algo que le paso a Fulanito sino algo que le puede pasar a cualquiera. De eso se trata la inseguridad, oleada de eventos difusos: una ola que cubre la realidad, que luego será cubierta por otra ola y así sucesivamente. La ola de robos de autos será seguida por una ola de secuestros, una ola de robos a bancos por otra ola de asaltos a los ancianos o una ola de violaciones, o salideras bancarias, una ola de motochorros, de hombres araña, ola de atracos a camiones que transportan caudales, etc. Esa seriación se averigua en el uso de determinadas frase como por ejemplo: “Otra vez le pegaron a una anciano. Esta vez fue en el barrio de Caballito”; “Nuevamente los vecinos del barrio de Núñez fueron testigos de otro caso de abuso sexual”; “Una vez más...”; “Cada vez más...”; “La creciente ola de violencia...”; “se duplicó...” Con estos clichés se sugiere que el crimen se ha vuelto cotidiano y menos excepcional. El delito dejó de ser un “caso” para ser una “serie”, un dato ordinario de la realidad; el crimen dejó de ser lo que le pasó al otro, para pasar a ser lo que puede le puede pasar a todos. La noticia se desplazó al terreno de la opinión pública. Si la noticia es el miedo al delito entonces el periodista protagonizará a la opinión pública. La noticia no representa, interpela los afectos. La opinión dejó de ser un mero espectador para transformarse en protagonista. Dueña de una acción que se averigua en la indignación, en la modificación de los hábitos o en los linchamientos sociales muchas veces transmitidos en vivo y en directo, la opinión tiene la palabra.

Eso no significa que se haya desplazado a la víctima directa del relato periodístico. Al contrario, cada vez tiene mayor protagonismo. Los medios levantan a la víctima, no paran de ponerle el micrófono, de preguntarle “¿Cómo se siente?”; “¿Usted qué piensa?”. Construyen una víctima con vistas a que el lector o el televidente se identifiquen rápidamente con ella. Cuando la víctima se parece a nosotros, se potencia el miedo y nos convertimos, por añadidura, en víctimas de los hechos que tuvieron lugar. Por eso, otra novedad consiste en la multiplicación de las víctimas: cuando la

noticia no es el delito sino el miedo al delito, todos somos víctimas y entonces todos tenemos algo que decir porque todos estamos sintiendo algo.

Si la noticia ya no es el crimen cuanto la inseguridad, las fuentes periodísticas ya no será solamente la policía o los testigos presenciales del hecho, sino que podrá ser cualquier persona, sea los vecinos, amigos o transeúntes que pasaban por ahí. La noticia es el miedo, es decir, la sensación que le dejó a la opinión pública. En definitiva, cuando la noticia es la inseguridad, la víctima seremos todos, por eso todos podemos ser entrevistados, llamar a la radio y dejar nuestro mensaje, expresar lo que sentimos, que será usado como separador radial y puntapié para que los periodistas continúen practicando su indignación dando manija a su audiencia hasta sumerjirla otra vez en un ambiente de pánico moral. La pregunta de rigor de los movileros (“¿Usted qué opina?”; “¿Cómo se siente?”) ya no se dirige a la víctima directa o los familiares de la víctima (en caso de que haya muerto la víctima), sino a la víctima potencial, es decir, a todos nosotros, la bronca y la impotencia que sentimos todos nosotros en tanto opinión pública. El delito es una ruleta rusa social, ya no es algo puntual sino algo que asedia.

Ahora bien, esto en cuanto a la víctima, pero ¿qué sucede con los victimarios? En la agenda policial se puede verificar un tratamiento diferencial de las personas involucradas en los hechos. Los adjetivos que utiliza el periodista no serán los mismos si el victimario en cuestión es un joven de clase media, universitario, o si pertenece a los sectores más pobres. (Arfuch; 1997) La juventud no es una categoría absoluta sino relativa a la clase social, se la presenta de formas diferentes según el estrato social de donde provenga. Los jóvenes cargaran con la sospecha según la pertenencia social. Si el joven es de clase media, entonces estamos ante un “adolescente irresponsable” o en todo caso su delito se explica en la frivolidad o la conducta desviada. Pero si se trata de alguien cuyo origen social son los estratos más bajos, entonces estamos ante un “menor”, un “marginal” y, más aún, ante un “sospechoso”, o peor aún, un “delincuente”, un “monstruo”. Un hecho que encontrará otras causas igualmente fáciles que lo explican: carencias económicas (la pobreza y la marginalidad), carencias afectivas (abandono o desatención familiar) o carencias morales (falta de educación).

Los jóvenes detenidos cargan con la culpa, hace rato dejaron de ser inocentes. La culpa se atribuye de antemano. Se produce lo que suele llamarse la “inversión veridictiva”: Una inocencia que no se presume, un derecho que ya no merecen. Una culpa que alcanzará a la familia de aquellos jóvenes, toda vez que fueron incapaces de imponer autoridad, de contener o encarrilar a sus hijos. A estos jóvenes se los presentan como cristalizaciones de la esencialidad del mal. La causalidad fácil se completa con el innatismo (Arfuch; 1997). El crimen se encuentra en la naturaleza de las cosas, de allí la precocidad. Por eso, a diferencia de los crímenes de los adultos, crímenes racionales, interesados, los crímenes donde aparecen involucrados los jóvenes requieren de un aparato de especialistas que explique lo que de todos modos los periodistas ya decidieron saber de antemano: son monstruos, seres irracionales, violentos, resentidos sociales, gente perdida por la droga.

Con todo, lo que quiero decir es que con cada nueva ola aumenta la percepción de inseguridad, más allá de que la tasa de delito sea la misma o haya disminuido. Al aumentar la sensación de inseguridad se modifican también nuestras disposiciones a actuar o sentir de determinada manera.

La intensificación del crimen que se sugiere con cada nueva ola, contribuye a modificar los umbrales de inseguridad e instala una alarma social. Las olas de inseguridad moviliza a la opinión pública, y esa movilización se verifica con las encuestas o sondeos de opinión, pero también en los separadores radiales donde los oyentes sensibilizados e indignados, en estado de emoción violenta, reclaman venganza, mano dura, pena de muerte, baja de la edad de punibilidad, más policía, etc. Lo curioso es que, y al mismo tiempo, con la fábula criminal, se supone que se está reafirmando los valores de civilidad.

Como dicen García Beaudoux y D’Adamo: *“La capacidad de los medios de provocar conclusiones en la audiencia según el modo en que presentan la información influye, entonces, en la percepción y atribución de causas, responsabilidades, consecuencias y soluciones. Junto con la presentación de los hechos de un caso, muchos artículos periodísticos referidos a ellos tienden a ser más ampliamente ‘informativos’, en el sentido de que proveen al lector de una serie de impresiones acerca de cómo es el mundo, las constantes y variables de la naturaleza humana, y las consecuencias que*

tienen las acciones. Esa premisa del 'realismo' y la 'profundidad' de la cobertura periodística puede constituirse en un caballo de Troya que lleva dentro de sí una imagen de los hechos que es, en realidad, altamente selectiva, sintética y propositiva. En el caso de fenómenos como la violencia social, la inseguridad y la criminalidad, las atribuciones hacia las que los medios guían a los ciudadanos terminan, en muchas oportunidades, por dar paso a la elaboración de teorías simplistas y extremistas para la solución de la problemática. Cuando los medios conceden primacía a lo personal frente a lo impersonal, a los nombres por sobre las cosas, a los actores por sobre los actos, colaboran en la edificación de un espacio público de características menos reflexivas y más emocionales.” (en Luchessi-Rodríguez; 2007: 181)

Control y consensos difusos

Como se puede ver los *mass media* son un mecanismo de control. Controlan cuando generan clima, una atmósfera de inseguridad o modifican las maneras de habitar la sociedad. Lo digo con las palabras de Stella Martini: *“En la identificación de la inseguridad con el desorden, la información policial opera a modo de un gran relato (una serie) de control en el que se inscriben y se significan cada uno de los nuevos hechos delictivos publicados día a día.”* (Martini; 2002: 99) De allí que *“las noticias sobre hechos 'policiales' aportan a la normalización de los discursos hegemónicos, se constituyen en potenciales relatos de control social al expresar la necesidad de vigilancia y 'mano dura' y justifican prácticas y políticas de exclusión.”* (Martini; 2002: 87)

Michel Foucault nos advertía que debíamos estar atentos al papel que jugaban los mass media en las sociedades contemporáneas, donde los estados se habían desentendidos de sus anteriores compromisos sociales. A los media les tocaba imprimir una identidad a aquello que no lo tenía. Cuando la sociedad se divide, se debilitan los lazos sociales y se deterioran los consensos comunitarios, y el estado se vuelve esquizofrénico, a los medios les toca imprimir una unidad a la sociedad, forjar el lazo social. El lugar que tenían el Estado-Nación o el Estado Bienestar, lo ocupan hoy los medios de comunicación: son una meta institución dadora de sentido que le imprime sentido a las relaciones sociales. Para decirlo con las palabras de Foucault:

uno de los aspectos para que el nuevo orden interior funcione *“es la constitución de un consenso que pasa, evidentemente por toda esa serie de controles, coerciones e incitaciones que se realizan a través de los más media y que, en cierta forma va a ser que el poder tenga que intervenir por sí mismo, sin que tenga que pagar el costo muy elevado a veces de un ejercicio del poder, va a significar una cierta regulación espontánea que va a hacer que el orden social se autoengendre, se perpetúe, se autocontrole a través de sus propios agentes de forma tal que el poder, ante una situación regularizada por sí misma, tendrá la posibilidad de intervenir lo menos posible y de forma más discreta, incumbiendo a los propios interlocutores económicos y sociales el resolver los conflictos y las contradicciones, las hostilidades y las luchas que la situación económica provoque, bajo el control de un Estado que aparecerá, a la vez, desentendido y condescendiente.”* (Foucault; 1978: 166)

Bibliografía

Arfuch, L. Crímenes y pecados: de los jóvenes en la crónica policial. UNICEF, Argentina, 1997.

Barata Villar, F. "El drama del delito en los mass media; Revista Delito y Sociedad, Nº 11/12, Bs. As., 1998.

Bourdieu, P. Sobre la televisión. Anagrama, Barcelona, 2000.

Caldeira, T. Ciudad de muros. Gedisa, Barcelona, 2007. García Silberman, Sarah y

Calzado, M., y Maggio, N. "Muertes invisibles: periodismo y delincuentes muertos en enfrentamientos" en Muertes silenciadas: la eliminación de los delincuentes. Comp. por Alcira Daroqui. Centro Cultural de la Cooperación. Bs. As., 2007.

Calzado, M., y Van Den Dooren, S. "¿Leyes Blumberg? Reclamos sociales de seguridad y reformas penales" en Revista Delito y Sociedad, Nº 27, Santa Fe, 2009.

Entel, A. La ciudad y los miedos. La pasión restauradora. La Crujía ediciones, Bs. As., 2007.

Fernández Pedemonte, D. "Las olas de violencia y el conflicto de las agendas públicas". Revista Oficios Terrestres, Nº 17, Facultad de PyCS, UNLP, La Plata, 2005.

_____ La violencia del relato. Discurso periodístico y casos policiales; La Crujía, Bs. As., 2001.

Foucault, M. Seguridad, territorio, población. (1978) Fondo de Cultura Económica, Bs. As., 2006.

García Beaudoux, V., y D'Adamo, O. "Tratamiento del delito y la violencia en la prensa. Sus posibles efectos sobre la opinión pública." En Fronteras globales, comp. por Lila Luchessi y María Graciela Rodríguez. La Crujía, Bs. As. 2007.

García Silberman, S. y Ramos Lira, L. "Televisión y miedo al crimen" en Medios de comunicación y violencia, FCE, México, 1998.

González, H. "Delación y respeto", Rev. La Caja N°4, Bs. As., Junio-julio, 1993.

Gutiérrez, M. La necesidad social de castigar. Reclamos de castigo y crisis de la justicia. Fabián Di Plácido, Bs. As., 2006.

Iglesias, M. "El de los medios de comunicación en la construcción de la alarma social: el crimen de Alcasser", en Rev. Voces y Culturas, N°13, Barcelona, Septiembre de 1998.

_____ "El papel de los medios en la construcción de la alarma social", Revista Voces y Culturas, N° 13, Barcelona, 1º semestre, 1998, p. 73/87.

Isla, A. y San Martín, R. "Representando las Violencias y el Delito. El rol de los medios de comunicación". Mimeo.

Jacks, N., Morigi Valdir, J., y Meurer, F. "La visibilidad de la infancia y la violencia en los medios brasileños". Revista Oficios Terrestres, N° 17, Facultad de PyCS, UNLP, La Plata, 2005.

Link, D. (comp); El juego de los cautos. La literatura policial: de Poe al caso Giubileo. La Marca, Bs. As., 1992.

Martini, S., y Pereyra, M. La irrupción del delito en la vida cotidiana. Relatos de la comunicación política. Biblos, Bs. As., 2009.

Martini, S. "Agendas policiales de los medios en la Argentina: la exclusión como un hecho natural" en Violencias, delitos y justicias en la Argentina, comp. Sandra Gayol y Gabriel Kessler, Manantial, Bs. As., 2002, 87/111.

Melossi, D. *“La gaceta de la moralidad: EL castigo, la economía, y los procesos hegemónicos de control social”*. En Delito y Control Social. Revista de ciencias sociales. Año II. Nº 4. otoño-invierno 1992. Buenos Aires.

Muleiro, H. Al margen de la agenda. Noticias, discriminación y exclusión. Fondo de Cultura Económica. Bs. As., 2006.

Mumby, D. *“La narrativa, el control social y los medios”* en *Narrativa y Control Social. Perspectivas críticas*, Bs. As., Amorrortu, 1997, p. 243/268.

Rey, G. (comp.); Los relatos periodísticos del crimen, Centro de Competencia en Comunicación para America Latina, Bogota, 2007.

_____ *“El cuerpo del delito. Representación y narrativas mediáticas de la seguridad ciudadana”*. Centro de Competencia en Comunicación para America Latina, Bogota, 2005.

_____ *“La relación seguridad ciudadana y medios de comunicación”*, Cuadernos de Seguridad, Nº 7/8, Bs As., 2008.

Richard, N. *“Crónica policial, pornografía y tráfico de los códigos”*, en Rev. Voces y Culturas, Nº13, Barcelona, Septiembre de 1998, p. 103/112.

Rincón, O. *“Medios y miedos... de la comunicación”*, Cuadernos de Seguridad, Nº 7/8, Bs As., 2008.

Rodríguez, E. *“Criminalización mediática y políticas de seguridad”*; Revista Oficios Terrestres, Nº 9/10, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, UNLP, La Plata, 2001, p.27/34.

_____ *“¿Será justicia? La administración de justicia en los mass media: deshistorización y criminalización de la realidad en el periodismo contemporáneo”*
Mimeo.

_____ *“La gestión de la inseguridad”*, en *Contra la prensa*, Colihue, Bs. As., 2001, p.189/195.

_____ *Justicia mediática. Las formas del espectáculo*. Ad Hoc, Bs. As., 2000.

Rosanvallon, P. La contrademocracia. La política en la era de la desconfianza.

Manantial, Bs. As., 2007.

Sunkel, G. La prensa sensacionalista y los sectores populares. Norma; Bogotá, 2002.

Vilker, S. "Del criminal a la víctima" en Cuadernos de Seguridad, N°9, Bs. As., abril de 2009.

_____ Truculencia. La prensa policial popular entre el terrorismo de estado y la inseguridad. Prometeo, Bs. As., 2006.

Momentos biográficos de Tomás Eloy Martínez en La Gaceta Literaria de Tucumán

Ricardo Rafael Silva
Facultad de Filosofía y Letras – Universidad Nacional de Tucumán
ricardorafael_silva@hotmail.com

Momentos biográficos

El espacio biográfico puede ser entendido como la narración de historias y experiencias, que, en el marco de los relatos mediáticos, rescata lo propio y lo local, frente a lo global. Puede aparecer bajo las formas canónicas de biografías y autobiografías, y también asomarse por medio de lo que Leonor Arfuch llama *momentos biográficos* en entrevistas mediáticas, artículos de opinión, y tantas otras. Pero cualesquiera formas adopte, se tratará siempre de una narrativa, y como tal, contará con distintos procedimientos de construcción y composición (es, en definitiva, discurso), donde predominará la temporalidad, pero no como simple concatenación cronológica de hechos, sino como “forma por excelencia de estructuración de la vida y por ende, de la identidad” (Arfuch, 2002:88). Aquí jugará importante papel la ilusión referencial de la que hablaba Roland Barthes (en Arfuch, 2002:91), los procedimientos de la escritura por medio de los cuales se alcanza el efecto de realidad u objetividad, como contar la historia en tercera persona, y presentar pasajes descriptivos que reconstruyen imaginariamente el lugar de los hechos.

La narración de la vida, o de partes de ella, aparece muy a menudo configurando un espacio biográfico en textos como la entrevista mediática, valiéndose de aquéllos recursos para dar ese efecto de objetividad y veracidad en el relato. Dentro de nuestro corpus, encontramos varios ejemplos, como la entrevista a Tomás Eloy Martínez, realizada por Daniel Alberto Desein y por Daniel Desein, publicada en *La Gaceta Literaria*, del 21 de diciembre de 2008:

E:- Recordanos tu primer contacto con Cien años de soledad y con su autor.

-(...) La editorial de García Márquez en México, Era, no había querido publicar Cien años de soledad. Cuando le llega a Paco Porrúa el primer capítulo de la novela, queda completamente deslumbrado. Me llama y me invita a su casa a leer las primeras páginas. Llovía atrocemente y cuando pasé me encontré con una gran cantidad de papeles en el piso que yo supuse que estaban allí para evitar que se ensuciara el piso. Para eso los usé, sin percatarme que eran los originales de Cien años...Hoy se los puede reconocer por mis pisadas, que van de la página 92 a la 108.

Podemos ver aquí cómo Martínez, a través de la ordenación del relato en base a la temporalidad, y de la descripción de la situación -mediante la incorporación de imágenes sensoriales y visuales como la lluvia y los papeles en el piso- logra esa ilusión referencial de la que habla Barthes, permitiéndole al lector el estar-ahí, o más bien, dejando en claro que él estuvo ahí. Constituye esto una estrategia de legitimación en el discurso de Martínez como personaje importante del mundo de la escritura: fue él quien pisó los originales de *Cien Años...* antes de que fueran publicados, dejando una marca (personal) que pudiera identificarlos luego. Es claro que los entrevistadores conocían la anécdota y que mediante la pregunta le dieron el pie a Martínez, por lo que ellos también legitiman este rasgo identitario del autor como personalidad testigo y protagonista de hechos trascendentes en la cultura latinoamericana, como el *boom*, concretamente. Este tipo de construcciones, que a menudo se basan en relacionar al autor tucumano con escritores de prestigio internacional, las encontramos en el suplemento literario no sólo en entrevistas a Martínez, sino también en publicaciones de otro tipo:

“Tomás Eloy Martínez – En 1966 era jefe de redacción de *Primera Plana* y concibió el número dedicado a García Márquez. Es, además, el autor de la primera crítica integral de “Cien años de Soledad” que se publicó en el mundo entero.”¹

“En librerías de Estambul o de Bombay, de Varsovia o de Beijing (...) dos autores argentinos suelen compartir los anaqueles junto a sus colegas locales y a los consagrados de la literatura universal. Uno es Jorge Luis Borges; el otro, Tomás Eloy Martínez”.²

Volviendo a los momentos biográficos mencionados al comienzo, podemos definirlos como aquellos segmentos dentro de diversas formas discursivas contemporáneas (entrevistas, artículos, *reality shows*, etc.) donde adquiere protagonismo el relato de la experiencia, el relato de vida. Son narraciones que no constituyen géneros biográficos canónicos, sino que “tienden a lo biográfico” (Arfuch, 2002:28). Aquí ocupan un lugar especial los momentos autobiográficos, las narrativas del yo, donde el “esto ocurrió”, propio de los medios de comunicación, se transforma en “esto me ocurrió”.

Arfuch cita a Ludmer cuando dice que la celebridad es una de las “industrias culturales del periodismo”, donde las personas investidas de ese valor (con pendiente positiva en el plano mediático) pasan a adquirir categoría de símbolos alimentando así la industria del deseo (Arfuch, 2002: 119). Ahora bien, el status de celebridad no se adquiere sólo por lo que podríamos llamar los “logros propios”, sino también por el *networking*, las relaciones que el sujeto en cuestión es capaz de entretener con otras celebridades; y por la legitimación que de ese status realizan los medios. En el caso de Tomás Eloy Martínez, la cuestión del *networking* ha quedado ya -por lo menos- señalada. Y en cuanto al rol de los medios, y específicamente de aquel que aquí nos ocupa, *La Gaceta Literaria*, podemos decir que el status de celebridad de Tomás Eloy Martínez es legitimado por el suplemento en numerosas oportunidades, por ejemplo, en escritos como los perfiles sobre el autor - algunos de ellos ya citados en este trabajo- , por medio de ciertas preguntas en las entrevistas, y a través de las críticas a su obra:

E:-“Tomás Eloy Martínez es, entre muchas otras cosas, el hombre que prendió la mecha del *boom* latinoamericano, desde la mítica Primera Plana. ¿Cómo llegaste a la revista?”.³

“(…) Aquí reunimos a dos artistas íntimamente vinculados a este diario y a este suplemento. El más relevante escritor argentino vivo [Tomás Eloy Martínez] y el mayor exponente de la fotografía de nuestro país [Aldo Sessa] se dieron cita en el estudio de este último (...)”⁴

Líneas atrás, hablamos de las estrategias de autorrepresentación y legitimación que podemos vislumbrar en las publicaciones de y sobre TEM en *La Gaceta Literaria*, como aquellas que permiten situar al autor tucumano en la generación del *boom* latinoamericano. Pero, tal como lo señala Arfuch, la mediatización de las tecnologías del yo nos presenta también trazos de intimidad desdichada, en los relatos posmodernos se plasman “viejas y nuevas estrategias de autorrepresentación de ilustres y famosos, pero también vidas corrientes ofrecidas en espectáculo, en el detalle de su infelicidad” (Arfuch, 2002:21). En nuestro caso, las entrevistas a TEM nos dejan ver un sujeto desdoblado entre el ilustre y famoso; y la persona corriente, susceptible de infelicidades:

E:-En tu última novela hay otras presencias importantes: las de la enfermedad y la muerte. ¿Cómo enfrentás a estos dos fantasmas?

-La enfermedad llega como un rayo. En 1998 un médico norteamericano me dijo que tenía un tumor en el riñón, metástasis y seis meses de vida. Esa experiencia me enseñó que siempre hay esperanza. El fantasma de la muerte está ahí pero yo trato de no darle importancia. Llegará quizás cuando menos la espere, pero me gustaría, como dijo alguna vez Margarite Yourcenar, morir con los ojos abiertos, saber qué hay del otro lado. *Purgatorio* fue escrita en medio de una enfermedad muy grave que tuve, y que tengo.⁵

Encontramos a menudo también, en las entrevistas a Tomás Eloy Martínez, devenires biográficos relativos a su infancia en Tucumán y cómo ésta ha influido en su obra, por ejemplo:

E:- De la infancia tucumana...

-Sí, está relacionada [la idea de que en *Purgatorio* el personaje se mete dentro de un idiograma y aparece en la puerta de Mandelbaum en Jerusalén] con el primer cuento que escribí en mi vida, cuando tenía 9 años. Es un cuento contra mis padres, como debe ser. Un amigo me habló de un circo maravilloso que estaba en una zona de Tucumán a la que mis padres me prohibían ir. Me escapé, pensando que volvería a casa antes de que se enteraran de mi transgresión. (...) escuché que al final del espectáculo se representaría una obra de teatro. Eso me demoró más de la cuenta, y en el momento que salí mis

padres ya me buscaban los hospitales. Me esperaba un mes de penitencia durante el cual se me prohibía leer e ir al cine, lo que más me gustaba. Si no puedo leer, pensé, voy a escribir un libro. Al lado de mi casa vivía un viejo que me mostraba estampillas, y eso me sugirió la idea de un chico que, para burlar el castigo de sus padres, se mete dentro de una estampilla y empieza a recorrer el mundo (...) Mi madre se dio cuenta de que estaba escribiendo, agarró mi papel, se lo llevó a mi padre y le dijo: hay que levantarle la penitencia a este chico inmediatamente. ¿Por qué? Le preguntó mi padre. Y ella contestó: porque lo que está haciendo es mucho más peligroso.⁶

Este testimonio de TEM contribuye también a la alimentación del mito de la vida y obra del escritor, nos muestra cómo un niño de 9 años es capaz de revelarse ante sus padres mediante la escritura y la imaginación y no-por ejemplo-escapándose por la ventana de su cuarto o haciendo alguna travesura que pudiera responder más fácilmente a un imaginario de rebeldía juvenil. Se autorrepresenta TEM como un escritor de vocación, que supo ser un niño como cualquier otro, al que le gustaba el circo y el cine, pero que disfrutaba también de la lectura y era capaz de generar contenidos que le sirvieran luego como intertextualidad para su obra adulta.

Tomás Eloy Martínez, fue, como objeto de entrevista, un ilustre y famoso escritor que, además, por su oficio de periodista, conocía la lógica y la semántica de los medios en general, y de *La Gaceta* en particular. Podemos decir, así, que Martínez jugaba un doble rol en el vaivén dialógico de las publicaciones que aquí nos ocupan: por un lado, era el célebre escritor de *best sellers* que estaba siendo entrevistado, y por el otro, el periodista que, en su adolescencia, inició su carrera en las páginas del suplemento literario, algo que siempre recordaba aquél –o que el suplemento se encargaba de hacer recordar al lector– prácticamente en cada entrevista o artículo:

“He contado muchas veces que lo conocí a Tomás Eloy Martínez cuando él tenía 16 años y que en ese entonces comencé a publicar sus escritos en estas páginas (...)”⁷

“Compré un libro de T.S. Elliot el mismo día que llegó a Tucumán. Lo leí laboriosamente en una noche. A la mañana siguiente escribí una reseña crítica y pensé, con audacia, que podría publicarla en la página literaria de LA GACETA (...) Como yo tenía entonces dieciséis años y pensaba –con razón– que los recepcionistas no me llevarían el apunte, convencí a mi padre para que me concertara una cita con el mitológico director de la página, Daniel Alberto Desein. No sé qué hizo mi padre. Sólo recuerdo que una tarde, a eso de las siete, Desein nos recibió a los dos en una oficina del primer piso de LA GACETA... (...) (...) Aquella reseña no salió nunca, pero al segundo intento tuve éxito (...)”⁸

Palabras Finales

Postula Arfuch en *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, que las biografías, lejos de ser individuales, son colectivas, ya que todo relato de la experiencia es expresión de una época, de un grupo, de una narrativa común de identidad, en definitiva, no es posible hablar de subjetividad sin intersubjetividad. Podemos decir entonces que todo relato de vida, aún siendo autobiográfico, no podrá desprenderse de su contexto, y será por tanto, también, relato de una comunidad. Bajtín señala que “las palabras dichas están impregnadas de cosas sobreentendidas y de cosas no dichas” (en Ponzio, 1998:83). La parte sobreentendida es de naturaleza social, es un contexto de vida que comprende la porción de mundo en la cosmovisión del hablante, la posición ocupada en las relaciones familiares, el trabajo, la pertenencia a un grupo social y a un tiempo determinado.

“...*Purgatorio* es un libro muy documentado, en el que hay muchas lecturas que no se ven; pero hay una asimilación de esas lecturas para lograr una conversión de la historia en vida. Yo me dije: “esta es la vida que no he vivido y voy a tratar de vivirla a través del relato”. Pero no la vida más ostensible, que es la de la represión, sino la vida de la gente del común, mis primeras preguntas, cuando empecé a trabajar en la novela, fueron: ¿qué recuerdos tengo de esa época?; ¿qué se veía por la televisión?; ¿qué publicidades había?...”⁹

Encontramos aquí un punto de encuentro entre lo conceptualizado por Bajtín y lo expresado por Martínez. Para la producción de un texto es necesaria la confluencia de muchos otros textos que de alguna manera subyacen en el primero, éstos pueden actualizarse en forma de libros, publicaciones, publicidades, noticias, productos culturales, recuerdos de una época, etc., en cualquier caso, todos formarán parte de un contexto de vida de naturaleza eminentemente social.

En el caso de los momentos biográficos que encontramos en las publicaciones que aquí nos ocupan, podemos decir que nos acercan un poco más a ese contexto de vida que subyace en lo no dicho. Los momentos biográficos van ganándole terreno a lo sobreentendido, nos permiten conocer más sobre la cosmovisión del autor y definirlo en torno a comunidades: como tucumano, como argentino, como exiliado en los '70, como parte del *boom* latinoamericano, como escritor, como periodista, como hombre.

Por otro lado, la frase “esta es la vida que no he vivido y voy a tratar de vivirla a través del relato”, nos recuerda a Arfuch cuando dice que “la narración de una vida, lejos de venir a “representar” algo ya existente, impone su forma (y su sentido) a la vida misma” (2002:30); y hace preguntarnos cuánto de esa narración ha sido, en realidad, no vivido.

Bibliografía

Arfuch, L. (2002): El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Bajtín, M. (1982): Estética de la creación verbal, México, Siglo XXI.

Bocos, R. (Comp.) (2007): Aproximaciones al periodismo, Tucumán, Humanitas, Facultad de Filosofía y Letras, U.N.T.

Calsamiglia Blancafort, H., y Tusón Valls, A. (1999): Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso, Barcelona, Ariel.

Cohen de Chervonagura, E. (Ed., Comp.) (2006): Comunidades Lingüísticas: Confines y Trayectorias, Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, U.N.T.

Cohen de Chervonagura, E. (Ed., Comp.) (2008): Comunidades Lingüísticas: Confines y Trayectorias Volumen II, Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, U.N.T.

Coviello, A. L., y Sarem, S. (2008): Búsqueda y recuperación del sujeto en algunos desarrollos semióticos, en Actas del X Congreso Redcom, <http://www.ucasal.net/novedades/archivos/redcom-ponencia/Eje6/Mesa6-2/Coviello-Sarem.pdf>

Halperín, J. (2008): La entrevista periodística. Intimidaciones de la conversación pública. Buenos Aires, Aguilar.

Huerta Calvo, J. (2003): La teoría literaria de Mijaíl Bajtín. Apuntes y textos para su introducción en España, Cuadernos de filología hispánica, Nº 21.

Martínez Albertos, J. L. (2004): Curso General de Redacción Periodística, Madrid, Thomson.

Narvaja de Arnoux, E. (2006): Análisis del discurso. Modos de abordar materiales de archivo, Buenos Aires, Santiago Arcos.

Ponzio, A. (1998): La Revolución Bajtiniana. El pensamiento de Bajtín y la ideología contemporánea, Madrid, Frónesis-Cátedra Universitat de València.

Notas

¹ Perfil sobre Tomás Eloy Martínez publicado en *La Gaceta Literaria* del 30 de agosto del 2009.

² Perfil sobre Tomás Eloy Martínez publicado en *La Gaceta Literaria* del 30 de noviembre de 2008.

³ Entrevista a Tomás Eloy Martínez, por Daniel Alberto Desein y Daniel Desein, en *La Gaceta Literaria* del 21 de diciembre de 2008. Los destacados me pertenecen.

⁴ Suelto de editorial de *La Gaceta Literaria* del 21 de diciembre de 2008. Los destacados me pertenecen.

⁵ Tomás Eloy Martínez, entrevistado por Daniel Alberto Desein en *La Gaceta Literaria* del 21 de diciembre de 2008.

⁶ Entrevista a Tomás Eloy Martínez en *La Gaceta Literaria* del 30 de noviembre de 2008.

⁷ Daniel Alberto Desein en *La Gaceta Literaria Especial* del 1 de febrero de 2010 en homenaje *post mortem* a Tomás Eloy Martínez.

⁸ Tomás Eloy Martínez. Fragmento de *La primera vez*, publicado en *La Gaceta Literaria* del 23 de agosto de 1992.

⁹ Tomás Eloy Martínez en *La Gaceta Literaria* del 30 de noviembre de 2008.

Hibridaciones en el arte, los medios y la cultura

Natalia Matewecki

nmatewecki@yahoo.com.ar

Faculta de Bellas Artes - UNLP

Políticas, economías, culturas, ecologías, medios, artes son algunas de las áreas disciplinares que actualmente están siendo atravesadas por el concepto de hibridación. La contemporaneidad introduce la mezcla, la combinación y la fusión de elementos provenientes de distintos orígenes como rasgo propio de nuestro tiempo, mixturas que son impensables en otras épocas como la modernidad.

Lejos de buscar el purismo o la separación, los pensadores e investigadores contemporáneos de las más diversas áreas discuten los modos en que se manifiestan estas mezclas.

¿Cómo se despliegan las culturas e identidades latinoamericanas en este mundo global y desterritorializado? Néstor García Canclini ha realizado numerosos trabajos al respecto que se dedican a estudiar la interculturalidad – la copresencia de culturas– más que la diversidad cultural. Los procesos de hibridación que generan las comunidades de bolivianos que viven en Argentina, de argentinos que viven en España o de mexicanos viviendo en la frontera con Estados Unidos, no son fáciles ni conciliatorios, la hibridación se convierte en una zona de contacto donde se ubican en general los conflictos entre países.

¿Cómo se desarrolla nuestro mundo, nuestro medioambiente, nuestra ecología? Paula Sibilia nos habla de un mundo postorgánico cuya atención está puesta en la transformación de los cuerpos biológicos. En el siglo XXI el hombre está ingresando en una nueva era regida por la evolución posthumana, una evolución biológica más veloz que la planteada por Darwin en el siglo XIX.

Esta hipótesis se basa en las investigaciones y desarrollos en bioinformática, biocomputación y en algunas ciencias de la vida donde la digitalización parece ser la clave para convertir al universo de lo natural biológico en un dato informático posible de ser manipulado y modificado a gusto. La postevolución se presenta como una nueva etapa que altera el curso histórico y biológico de las especies al generar híbridos, quimeras, grifos, seres mixtos compuestos de partes biológicas, tecnológicas e informáticas. La selección natural que ha estado eliminando continuamente especies a lo largo del tiempo, en la actualidad ya no es natural sino provocada por el crecimiento industrial y tecnológico, esto conduce a una paradoja pues si bien gran cantidad de especies biológicas se extinguen por culpa de la tecnología, es también la tecnología la que promueve la creación de nuevas especies híbridas que jamás habitaron el planeta.

¿Qué sucede con los medios de comunicación en la actualidad? Arlindo Machado señala que los límites que definen hoy a cada medio se han vuelto imprecisos. Ya no se pueden estudiar los medios por separado, de forma divergente, sino que existe una convergencia de medios dada por la hibridación de técnicas y medios. La convergencia de medios son procesos de intersección, de hibridación, de transacción y de diálogo que da lugar a la creación de *metamedios*. El *metamedio* (L. Manovich) es aquel medio que usa todas o algunas técnicas que anteriormente pertenecían exclusivamente a cada uno de los otros medios.

¿Cómo se manifiesta el arte en la era de la evolución postorgánica? El bioarte, el arte transgénico, el arte y vida artificial o el body art cibernético, son todas prácticas artísticas que exploran el mundo biológico, tecnológico y estético. Este tipo de producciones se basan en yuxtaposiciones de medios, interacciones de técnicas, entrecruzamientos de bits y genes, mutaciones, metamorfosis, fusiones, collages y remixes.

El arte interdisciplinario pone en tensión el concepto de hibridación al cuestionar si promueve la integración o el conflicto; si las partes que forman el híbrido deben verse (yuxtaposición) o deben ser invisibles (fusión); si el híbrido es algo formado por varios elementos, o por el contrario, es algo nuevo resultado de la suma de los elementos que lo componen. Es, entonces, desde esta perspectiva artística que intentaremos abordar los cuestionamientos que promueve la hibridación en la contemporaneidad.

Integración

La artista performática Orlan trabaja desde la década del sesenta con su cuerpo para dar a conocer las ideas y opiniones que tiene respecto del arte, la sociedad y la cultura. En 1994 comenzó con la serie fotográfica *Self-hybridization* (autohibridación) que luego llevó a la escultura y a la instalación. La primera serie de fotos manipuladas digitalmente *Self-Hybridizations In-between*¹ se observa el rostro de Orlan mezclado con el rostro de algunas obras paradigmáticas de la historia del arte como el rostro de La Gioconda o de la Venus de Boticelli. En 1998 crea la serie de *Self-Hybridizations Pre-Columbian* donde toma algunos objetos cerámicos y escultóricos de América precolombina y los combina con su rostro. En el 2000 realiza esculturas parodiando su cuerpo, lo representa de color negro, con tres senos, y con tatuajes y marcas en su piel provenientes de comunidades africanas. Esta temática la continuó entre el 2002 y el 2003 con el trabajo fotográfico *Self-Hybridizations African* cuyo rostro es manipulado digitalmente para ser mezclado con los rostros típicos de distintas etnias del África. De igual modo, las primeras comunidades indígenas de América del Norte son retratadas desde el 2005 hasta el 2008 en *Self-Hybridizations American-Indian*. Estas mezclas de culturas, épocas y razas llevadas a cabo de manera virtual se convierten en realidad en 2007 cuando la artista decide hacer uso de la biotecnología para

crear sus seres hibridados. Con ayuda del grupo de bioartistas *Tissue Culture & Art Project* (TC&A) produce *Harlequin Coat*, un traje orgánico formado por la combinación de células epiteliales provenientes de donantes de distinto origen, edad, sexo y color de piel. En un acto performático que remitía a la "Reencarnación de Santa Orlan",² la artista se sometió en los laboratorios de la Universidad de Western Australia (UWA) a la extracción de células de su piel para que sean cultivadas in-vitro junto a las otras células donadas. El cultivo tisular resultante fue exhibido dentro de un pequeño biorreactor emplazado en un gran traje de arlequín realizado en plexiglass. El colorido *patchwork* que muestra el traje alude explícitamente a la mezcla de razas, sexos y culturas con el fin de manifestar una visión fuertemente política que pretende desestabilizar las clasificaciones que rigen en el mundo actual para orientar a la sociedad hacia una integración híbrida.

Conflicto

El Critical Art Ensemble es un colectivo artístico que se manifiesta a través de instalaciones, performances, videos y net.art cuestionando las políticas y economías orientadas a la tecnificación científica de la naturaleza con fines comerciales. Cuestionan la falta de ética política y científica con la que se llevan a cabo ciertas investigaciones en el campo de la ingeniería genética, como por ejemplo aquellas que se relacionan con la producción de comida transgénica. Los cultivos de soja, maíz y canola se convierten en híbridos cuando sus semillas se modifican genéticamente para que generen tolerancia a los herbicidas y resistencia a los insectos. Este tema en particular es abordado por *Contestational Biology*, considerada tanto una obra como un manifiesto ideológico contestatario que propone interrumpir el desarrollo de los cultivos transgénicos. Se trata de una instalación compuesta por plantas transgénicas denominadas *RoundUp Ready Canola*, *RoundUp Ready Soja* y *RoundUp Ready*

Maíz las cuales fueron diseñadas para resistir el *RoundUp Ready*, un herbicida que mata todo a su paso inclusive los cultivos, por eso la biotecnología desarrolló un procedimiento que modifica genéticamente a las plantas para que produzcan una enzima que las proteja de dicho herbicida. El éxito de *Contestational Biology* –señala el colectivo artístico– no se reduce simplemente a la creación de un tinte no tóxico que dé marcha atrás a la modificación genética, sino que la puesta en acción de todo el concepto se manifiesta como una marca contestataria en el campo, el supermercado y el hogar. Con esto apuntan a convertir las problemáticas de la biotecnología y la transgénesis en una cuestión de dominio público³.

Yuxtaposición

Tagny Duff es una artista canadiense que desarrolló íntegramente en los laboratorios de biotecnología de la UWA la obra *Living Viral Tattoos* donde explora, por un lado, la práctica científica de marcar el tejido celular, y por el otro, la práctica cultural de marcar el cuerpo humano a través del tatuaje.

Su obra propone materializar en forma de tatuajes virales vivos el movimiento y la interrelación entre retrovirus y tejidos humano y animal. Estos tatuajes vivientes son realizados in vitro con lentivirus, anticuerpos, protocolos de tintes inmunohistoquímicos y tejido humano primario.

El procedimiento para la realización de estos tatuajes virales se basó en técnicas que permiten colorear el tejido celular para marcar la presencia de moléculas extrañas al cuerpo y determinar, por ejemplo, los distintos tipos de cáncer. En este caso se utilizó un tipo de virus denominado lentivirus al que unió a células primarias humanas y coloreó con un antígeno. Por medio de la técnica de transfección introdujo este material genético formado por el lentivirus, las células humanas y el antígeno a un trozo de piel de cerdo. El desarrollo y la

proliferación del virus se podía observar en la piel del cerdo gracias al tinte del antígeno que posibilitaba la manifestación de manchas de color rojo violáceo.

En *Living Viral Tattoos* la presencia del virus es fundamental, no se hace invisible, no se fusiona ni desaparece en la piel del cerdo, al contrario manifiesta su accionar rebelde y caótico a través de las manchas provocadas por la coloración del antígeno.

Fusión

*May the mice bite me if it is not true*⁴ obra de Verena Kaminiarz explora el mundo de los animales de laboratorio creados como modelos de enfermedades humanas. La artista propone mejorar la calidad de vida de cuatro ratones del laboratorio a los que le otorga una identidad y un lugar agradable para vivir.

Desde hace unas décadas, los avances en biotecnología posibilitaron la manipulación del genoma del ratón permitiendo a los científicos desarrollar distintas variedades de ratones hechos "a medida". En algunas investigaciones científicas el objetivo es crear animales que modelen sistemas humanos a través de la introducción de ADN humano en el genoma del ratón para crear ratones transgénicos "humanizados" que reacciones a los procedimientos experimentales de una manera más humana.

Kaminiarz utilizó diversos modelos de ratón con enfermedades cedidos por la UWA para generar lo que ella denominó "retratos experimentales". La obra involucró las fases de recibimiento de los ratones, otorgamiento de un nombre y alojamiento durante tres meses en pequeñas jaulas construidas a modo de casa en acrílico transparente. Durante ese tiempo la artista observó, documentó y cuidó a los ratones como parte de la obra. La relación generada entre la

artista y los ratones fue documentada diariamente en una bitácora que incluía fotografías, videos, dibujos y bocetos.

Los ratones representaban el retrato vivo de cuatro personas reconocidas en el campo del arte y la filosofía que habían muerto a causa de la misma enfermedad que llevaba cada modelo de ratón en su genoma. Los retratos resultantes aludían a Franz Kafka muerto por tuberculosis, Felix Gonzalez-Torres muerto por tener comprometido el sistema inmunológico (VIH), Joseph Beuys muerto por causas naturales y Gilles Deleuze quien decidió suicidarse por tener comprometido el sistema respiratorio debido a un cáncer de pulmón.

Por medio de técnicas científicas las enfermedades humanas se integraron al genoma del ratón, y mediante el uso de recursos artísticos las identidades de cuatro personalidades se asociaron a la vida de los ratones de laboratorio. En este sentido, Franz, Felix, Joseph y Gilles son la manifestación real de la fusión entre arte y ciencia, entre ser humano y animal, entre persona y personaje.

Multiplicidad

La obra *No Ark* de TC&A expone el problema de los sistemas taxonómicos existentes que no contemplan la creación biológica de organismos híbridos. El sistema de clasificaciones de la biología moderna se basa en los estudios de Carl von Linné, un científico sueco del siglo XVIII que se dedicó a la investigación botánica y zoológica. A través de este sistema los científicos agrupan por especie, género, reino, filos, etc., a los organismos naturales. Los cuestionamientos hacia la taxonomía moderna comenzaron a surgir luego de que Watson y Crick descubrieran la estructura molecular del ADN, a partir de entonces una serie de ciencias y disciplinas como la ingeniería genética, la biología molecular, la genética molecular, la bioinformática y la biotecnología introdujeron nuevas técnicas y estudios para manipular el material genético de los diferentes organismos, de este modo se pudo cortar, copiar, pegar,

transferir, modificar y hasta crear un gen o una secuencia de genes de manera artificial.

La obra de TC&A consiste en una gran estructura giratoria que alberga una variedad de especímenes de animales muertos conservados y un biorreactor que mantiene vivo un cultivo formado por fragmentos de células y tejidos disociados que los autores denominan sub-organismos: "los sub-organismos son catalogados y recolectados de forma sistemática en bancos de tejidos, institutos de investigación y oficinas de patentes pero la mayoría de estos sistemas apenas guardan relación con la taxonomía de las ciencias naturales"⁵

Por ello *No Ark* viene a manifestar la paradoja contemporánea de mostrar en un mismo contexto una colección de especímenes clásicos exhibidos por los museos de ciencias naturales frente a una variedad de organismos fragmentados, separados y desmembrados imposibles de clasificar, ordenar y mostrar en tales museos.

No Ark destaca la convivencia de una multiplicidad de organismos modificados genéticamente que viven dentro de un cuerpo tecnocientífico. El biorreactor ayuda a mantener estables las propiedades de estas pequeñas gotas de vida disociadas que han sido reunidas para desestabilizar algunas nociones arraigadas a la clasificación de los seres vivos.

Novedad

Desde fines de la década del noventa, el artista Eduardo Kac observa cómo las relaciones sociales y culturales se están modificando a raíz de los avances tecnocientíficos. Los seres híbridos surgidos de los cruces y manipulaciones hechos por la biotecnología generan una nueva clase de ser, un *otro* cultural que viene a cumplir una importante función en la sociedad que tiene que ver con la comunicación y el entendimiento entre seres vivos.

GFP Bunny es una obra que permite explorar la integración de seres híbridos al mundo actual para promover la comunicación intra-especies, es decir, entre seres humanos y seres transgénicos. "Alba" es el nombre del animal utilizado para llevar a cabo esta obra, se trata de una coneja albina creada mediante la técnica de transgénesis. El procedimiento fue realizado por un grupo de científicos franceses que microinyectaron en un cigoto de conejo albino una proteína verde fluorescente (GFP) proveniente de la medusa *Aequorea Victoria*. El cigoto fue implantado en el útero de una madre adoptiva que, al cabo de un mes aproximado de gestación, dio origen a una coneja albina cuyos ojos y pelaje se veían de color verde bajo la exposición de rayos ultravioletas.

La coneja Alba, al igual que cualquier otro organismo transgénico desarrollado en laboratorio, es el resultado de la mezcla de elementos provenientes de distintos orígenes que se unen para dar comienzo a una nueva clase de organismo que no existía con anterioridad.

Conclusiones

El estudio de la hibridación a través del arte contemporáneo parece haber manifestado la variedad de posturas que exponen las distintas áreas disciplinares.

El híbrido no se manifiesta de una única manera, en algunos casos la mezcla de elementos provenientes de distintos orígenes genera conflicto y discusión (*Contestational Biology*), en otros la mixtura busca conciliar las diferencias (*Self-Hybridizations*), en ciertos casos los diversos elementos no se unifican y se hacen presentes de forma que podamos observar la existencia de cada individualidad de manera yuxtapuesta o disgregada (*Living Viral Tattoos, No Ark*), en otros se busca la fusión y la integración de lo disímil (*May the mice bite me if it is not true*), finalmente hay quienes consideran a la hibridación como

una puerta que se abre al mundo dando origen a algo completamente nuevo (*GFP Bunny*).

Bibliografía

- Critical Art Ensemble. *The Molecular Invasion* el *Critical Art Ensemble*, Autonomedia, New York, 2002, <http://www.critical-art.net/books/molecular>.
- Dery, M. *Velocidad de escape*, Siruela, Madrid, 1998.
- García Canclini, N. *Culturas Híbridas*, Estrategias para entrar y salir de la Modernidad, Grijalbo, México D.F., 1989.
- Kac, E. "El arte transgénico" en *Leonardo*, vol.6, n°11, MIT Press, 1998, *Kac Web*, <http://www.ekac.org/transgenico.html>.
- Machado, A. "Convergencia y divergencia de los medios" en revista *Miradas*, EICTV, La Habana, 2006.
- Manovich, L. "Comprender los medios híbridos" http://www.manovich.net/DOCS/ae_with_artists.doc, inédito.
- Sibilia, P. *El hombre postorgánico*, FCE, Buenos Aires, 2006.

Notas

¹ Self-Hybridizations In-Between es el nombre de la serie fotográfica en inglés y Self-Hybridation Entre-deux es el título en francés. Tanto el término in-between como entre-deux no tienen traducción exacta al castellano, se refiere a algo que no es ni una cosa ni la otra, que está en el medio, entremedio de, intermedio.

² Entre 1990 y 1993, Orlan se sometió a siete operaciones de rostro para producir La obra maestra absoluta: la reencarnación de Santa Orlan. Cada operación, comenta Mark Dery, constituyó una performance: "la paciente, el cirujano y las enfermeras llevan trajes de alta costura, diseñados en algún caso por Paco Rabanne, y la sala de operaciones está adornada con un crucifijo, frutas de plástico y enormes carteles con los nombres de los patrocinadores de la operación (...). El comportamiento de Orlan, que se encuentra solamente bajo anestesia local, se parece más al de una directora en un plató de cine que al de una paciente". Mark Dery, 1998: 265.

3 Critical Art Ensemble, da Costa, Beatriz y Pentecost, Claire, "Contestational Biology" en Molecular Invasion, 2002.

4 "Pueden morderme los ratones si no es verdad" el título está tomado de un cuento popular germánico del libro Leyendas del Rin del autor Wilh Ruland.

5 Premio VIDA 10.0. Concurso Internacional Arte y Vida Artificial de Fundación Telefónica.

http://www.fundacion.telefonica.com/es/arteytecnologia/certamen_vida/vida10/noark.htm.

La comunicación científica como herramienta de construcción política: la experiencia de cátedra pendiente

María Cristina Pauli
Gustavo Vázquez
Universidad Nacional de La Plata

Este trabajo pretende poner en dialogo la discusión sobre el rol de la comunicación científica en la construcción política, a partir de la experiencia del programa radial "Cátedra Pendiente" producido por el gremio de los docentes de la UNLP y emitido en radio Universidad desde hace 5 años.

Desde el programa se pretende plantear una agenda que presente a la comunidad a investigadores y extensionistas que trabajan en proyectos que aportan a construir soberanía, independencia tecnológica, y compromiso social universitario y que ponga en discusión un modo de abordaje político desde la ciencia, el pensamiento el arte y la tecnología.

Comunicar desde un sindicato

Pensar la prensa institucional de un sindicato requiere de una mirada integral que abarque diferentes aspectos de comunicación. Por un lado la necesaria relación con la prensa para difundir las acciones gremiales, la opinión en el marco de conflictos y difusión de actividades propias de la organización. Por el otro lado la comunicación más directa con el afiliado, que requiere atender las particularidades de la cuestión gremial y de acción social. Pero la actividad sindical trasciende estos aspectos puntuales y tiene también una perspectiva política que hace al lugar que ocupan los trabajadores en la construcción de un modelo de país y allí también la propuesta comunicacional tiene un espacio no tan desarrollado por las organizaciones.

En este caso pretendemos pensar a partir de una experiencia comunicacional concreta, que atañe a la Asociación de docentes de la Universidad Nacional de La Plata, ADULP, que se plantea poner en debate el rol del trabajo de sus afiliados frente a la sociedad.

Desde la organización gremial se plantea la siguiente pregunta: "construimos conocimiento: ¿para qué y para quienes?" Lo que llamamos construcción del conocimiento, sea ciencia, pensamiento, arte o tecnología no es inocuo ni objetivo, no es neutral ni apolítico. Construimos conocimiento para resolver determinados temas, nos posicionamos en diferentes lugares y tenemos objetivos que son políticos.

El sociólogo Pablo Kreimer, estudioso del tema, trae a la palestra la posición del Doctor en química Oscar Varsavsky, quien ya en los años 60 nos reflexionaba acerca de la ciencia y la política: "muchas veces para un científico de laboratorio, que trata todo el día con ADN, microbios, partículas, no hay "construcciones": un gen es un gen, una molécula es una molécula... Varsavsky expresa un pensamiento muy molesto. Porque lo que dice es que la ciencia que tenemos no es adecuada para lo que decimos que sirve. Decimos que queremos tener una ciencia nacional que sirva al contexto en que está inserta, pero lo que hacemos es una ciencia internacionalizada que genera conocimiento que no se va a aprovechar acá. Lo que propone, entonces, es que no hay que estudiar los temas de acuerdo con lo que define la agenda internacional sino que hay que seleccionar los temas importantes. Pero no da ninguna pista de lo que es lo importante. Y ahí interviene su dimensión política: lo importante es lo que nosotros vamos a determinar. Esta crítica epistemológica es indisociable de la política".¹

En este sentido desde Cátedra pendiente nos proponemos generar un espacio de presentación y discusión pública con los investigadores, extensionistas y docentes de la Universidad a partir de los trabajos concretos que cada uno de ellos lleva adelante.

La mirada comunicacional

Pensando desde la postura comunicacional queremos trascender aquella mirada de la "difusión científica" cuya misión era explicar de modo comprensible a la sociedad, los temas científicos. Nosotros nos posicionamos desde una perspectiva de la comunicación científica, donde la sociedad es quien interpela a los científicos, donde lo que hay es un diálogo de saberes, donde no hay uno que sabe más que el otro y derrama su saber, sino dos partes interesadas en una misma problemática.

Partimos de una concepción del rol de la Universidad que es parte del estado y que debe como tal aportar a la construcción del país. Acordamos con los autores de "El compromiso Social de la Universidad Latinoamericana del siglo XXI, entre el debate y la acción", publicación del IEC, instituto de estudios y capacitación de la CONADU que "la Universidad posee entre sus misiones primordiales la de comprometerse en la compleja trama social contribuyendo, decididamente, a la solución de sus problemas y a la construcción de una sociedad más justa, equitativa y respetuosa de los derechos humanos. Risieri Frondizi, hace ya varias décadas lo ha planteado al expresar que "esta es, sin duda, la misión más descuidada entre nosotros, aunque una de las más importantes. Pero no es suficiente abrir las puertas de la universidad pública al medio, para ofrecer lo que sabemos hacer, ni con hacer lo que nos solicitan; hoy la Universidad debe hacer lo que es necesario". Es necesario abrirse a la comunidad y formar parte de ella. El desafío es escuchar, integrar a la Universidad con la Sociedad e involucrarse para elaborar una respuesta útil y comprometida, no sólo con el futuro, sino con el presente.

El mismo Frondizi entendía que "si la Universidad no desempeña su misión social, las tres misiones anteriores [cultural, científica y formación de profesionales] pierden buena parte de su valor y sentido" (Frondizi, 2005).²

La idea de abrir la discusión a partir de la radio apunta a poner en diálogo el concepto de que la enseñanza universitaria, la investigación y los desarrollos científico-tecnológicos que las Universidades promueven no pueden constituir, de ninguna manera el coto cerrado en el que algunos privilegiados llevan a cabo su tarea independientemente de cualquier forma de condicionamiento externo, la universidad y sus trabajadores tienen un compromiso con la comunidad que la sostiene y con el estado del que forma parte.

En este marco es que pensamos el espacio radiofónico que transita su quinto año al aire, proponiendo cada sábado una entrevista a fondo con un investigador, extensionista o docente de la Universidad de La Plata y en muchas ocasiones participan también miembros de la comunidad beneficiarias de estos trabajos

Los docentes valoran el espacio como una alternativa para vincularse con la comunidad a través de la Radio de la Universidad en la frecuencia AM y el gremio apuesta a continuar dando la "Cátedra pendiente" que todavía tiene.

Bibliografía

Fronzizi, Risieri (1958), "La Universidad y sus misiones", en *Publicación de Extensión Universitaria*, Instituto Sociológico, N° 88, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe. (2005). *La universidad en un mundo de tensiones: misión de las Universidades en América Latina*, Buenos Aires, Eudeba. *ra la libertad*, Buenos Aires. Tierra Nueva.

Kaplún Mario. *El Comunicador popular*. CEDEPO, Editorial Humanitas. Buenos Aires, 1991.

Horacio Cecchi y otros. *El Compromiso Social de la Universidad Latinoamericana del Siglo XXI. Entre el debate y la acción*. Ediciones IEC. Buenos Aires 2009.

Huergo, Jorge A. (2004), "La formación de sujetos y los sentidos político-culturales de comunicación/educación" en AAVV (2004), *Debates sobre el sujeto. Perspectiva contemporánea*, Bogotá, Divc-Siglo del Hombre.

(2006), "Un modo de construir el compromiso social de la universidad" Artículo para Revista *Tram(p)as* N° 35. Universidad y Compromiso Social. Secretaría de Investigación Científica y Posgrado, Facultad de Periodismo y Comunicación Social. Universidad Nacional de La Plata.

Prieto Castillo Daniel. Introducción a la Comunicación para la comunicación rural. INTA. DICOM. Buenos Aires, 1994.

UNESCO (1998), "Declaración Mundial sobre la Educación Superior en el Siglo XXI: Visión y Acción, París, 9 de Octubre de 1998". Versión electrónica: «http://www.unesco.org/education/educprog/wche/declaration_spa.htm»

Oscar Varsavsky. Ciencia, política y científicismo. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1969.

Notas

¹ Página 12. Entrevista de Leonardo Moledo para el suplemento Ciencia. 29/12/2010

² Horacio Cecchi y otros. El Compromiso Social de la Universidad Latinoamericana del Siglo XXI. Entre el debate y la acción. Ediciones IEC. Buenos Aires 2009.

Sabor a mí. el cuerpo como subversión **en la poética de Cecilia Vicuña**

Carolina Vega Ramírez
Universidad Austral de Chile

*Estoy en un corazón, en carne viva,
y necesito que mi cuadro
provoque y sea la piel viva*

Cecilia Vicuña

En *Sabor a mí*, el cuerpo como espacio subversivo¹ tiende a volverse circular. La caligrafía de la autora adquiere fuerza en tanto rescate de un discurso que denuncia la situación política chilena que duele o celebra la libertad desde un cuerpo (in)visible. Su intimidad hilvana cuerpos acechados. En la latencia de esta vejación, los fascistas ejercen el terror y la escritura solventa la necesidad de una voz individual que a partir de su dolor aspira a convertirse sufrimiento compartido.

Haciendo suyo lo precario, la autora muestra la incapacidad del lenguaje para traducir los sentimientos advenidos con el quiebre institucional. Confiando en un arte integrador, ha recogido basuritas: palos, hojas, piedras y mostacillas que aglutinados entre sí reescriben sus esencias en la página. Fragmentos escritos y elementos empapan al lector/observador en un libro que respira al ritmo de sus denuncias.

La obra adquiere categoría de objeto vivo. Sus elementos insisten en la relación arte/vida, y ponen en duda el academicismo artístico. Siguiendo a Lautréamont, Vicuña trabaja bajo el precepto que el arte debe ser hecho por y para todos. De ese modo, los objetos conviven con la biografía de quien los entrelaza.

Buscando contacto, la autora rescata la unicidad de la fabricación manual. *Sabor a mí* está creado en papel de envolver. Sus dobleces evocan a la madre recibiendo alimentos del programa de la Unidad Popular, el reconocimiento de los cadáveres, la búsqueda del padre, y ese alfiler de gancho característico de nuestra historia.

El alfiler de gancho es una institución nacional.

no hay mujer y a veces hombre que no tenga prendidos unos dos o tres.

es un sustituto práctico del botón, la amarrita o el cinturón.

Si se detiene en la calle a todos los transeúntes y no se los libera hasta que todos muestren un alfiler de gancho, se verá que más de la mitad de la población escapa a la detención, tan difundido está en Chile el uso del alfiler de gancho, si no es en los calzones será en la cartera, pero en alguna parte están.

Según la teórica Magda Sepúlveda, este objeto alude a pobreza, necesidad, pudor y ternura. En su uso recae la recuperación de igualdad y justicia mediante el triunfo del socialismo. Es en los estratos pobres y en los círculos culturales donde reside la demanda revolucionaria. Tras lograrla, Chile se convertiría en un país armónico, intuitivo y sabio. Según Vicuña, ésta es una tarea colectiva, y para realizarla es necesaria la unificación.

todos somos un solo cuerpo para destrozarse el pensamiento reaccionario, la ideología burguesa, el individualismo, la seriedad y la angustia, la manera blanca, europea, capitalista de existir.

Bosquejando este proyecto, la pluma de la portada escribe y (des)viste a las palabras y los objetos. Como un animal asesinado o un perseguido que sobrevive en la clandestinidad, no se sabe quién fue desnudado para escribir con su cuerpo esta cartografía. El plumaje constituye el mapa a partir del cual comienzan y terminan los recorridos del texto. De acuerdo a su connotación

simbólica, remite a la fuerza ascensorial y al crecimiento vegetal. Con él suben las plegarias y baja la protección divina. Después de propiciar la fertilidad pluvial, hace florecer los cuerpos y las esperanzas. Consciente o no, la autora ha construido una obra que congrega al cielo y a la tierra.

El libro asemeja un puente entre la materialidad de los objetos y la espiritualidad contenida en sus apariciones. La recolección arqueológica es mística. Dentro de esta dimensión, la pluma alude a virtud, clarividencia y belleza. La labor poética de Vicuña rescata el sentido divino que las culturas precolombinas atribuían a los elementos. Así, retoma la desilusión de estas civilizaciones ante la ruptura de sus códigos e intenta reivindicar sus derechos proponiendo la subversión contra el capitalismo, nuevo símbolo de apropiación. En una de las páginas de *Sabor a mí* no tiene reparos en afirmar que Nueva York se ha erigido gracias a la sangre de los pueblos explotados. La dimensión sacrificial también es adjudicada a la pluma.

Pues en todas las latitudes, gallinas y pollos eran sacrificados a los dioses y únicamente las plumas quedaban expuestas alrededor del altar. Ellas atestiguaban que el rito se había cumplido perfectamente.²

El libro da cuenta de la situación latinoamericana. Como un cuerpo que habla de otros cuerpos, los elementos pegados, suturados, expuestos en su interior encarnan símbolos sobre el renacimiento, el peligro, la esperanza y la muerte. Su denuncia pretende desbarajustar los cimientos ético-políticos que han fundamentado la sociedad burguesa. *Sabor a mí* se sustenta en un doble formato no sólo por su carácter de libro y obra artística, sino porque incorpora técnicas asociadas al diario de vida, la poesía y el testimonio.

En su solidaridad, las bocas (que nombran, besan, saborean y maldicen) también son portadoras de la revolución. A través de ellas, Vicuña pregona la fuerza de los ideales de un continente feminizado y conglomerado en un bloque ideal bajo el precepto bolivariano. Su noción de Latinoamérica unida está

fundamentada en una visión sobre el útero y la tierra, que permiten la fecundación de seres solidarios y con afectos circulares. Por eso, la acción de la mujer es fundamental. Manejando muchos elementos dispuestos en el texto (el hilo, el alfiler de gancho, el cierre eclair y los alimentos), modifica el estado de cosas. De ella depende la reproducción vital y una mirada capaz de observar aquellos recovecos donde el ojo masculino no llega.

La pluma reposa sobre un papel floreado. Rosas y dalias son beneficiadas por un fermento divino que se expande hacia lo terrenal. El lugar de acción constituye un centro sagrado donde el sol y la luna rigen el movimiento terrestre y el paso de las estaciones. Esta noción coincide con la idea de circularidad propuesta a lo largo del texto. Por lo demás, la rosa se abre entre las aguas primordiales para simbolizar virginidad, contemplación y la rueda que gira sin principio ni fin. En contacto con el rocío, evoca la regeneración de tejidos. Tras la incorporación de la mujer y la búsqueda de nuevos lenguajes, otra habla comienza a latir en el proceso revolucionario añorado por la poeta.

El libro como cuerpo nostálgico: nuestras almas se acercaron tanto así

Inmerso en el recuerdo, el título alude al bolero compuesto por Álvaro Carrillo. Aunque su letra refiere a una pareja que se separa, también puede ser aplicada a la historia: la UP ha fomentado un amor que comparte la utopía. Esa nostalgia es sobrellevada con el sabor del reconocimiento. Así como los transeúntes portan un alfiler de gancho, mantienen viva la memoria y comparten códigos implícitos relacionados con sus ideales. A pesar del silencio impuesto sobre los cuerpos, sus gestos declaran una pertenencia ligada a los objetos del libro. Siguiendo aquellos tópicos comunes entre los Neovanguardistas, el arte debe fomentar la lucha. El secreto consiste en apropiarse de los espacios públicos incorporando la poesía a la vida cotidiana. Entonces, toda vida, todo lenguaje,

todo objeto puede ser poético. Los disidentes unidos representan una masa tiernamente combativa contra la represión, la censura y la instauración de un discurso que los hace desaparecer. Bastaría con abrazarte y conversar. Premura del contacto físico y el diálogo en una historia de mensajes cifrados. En el hacer/narrar de Vicuña, el bien debe trascender positivamente; compartir una herencia política, amorosa, mágica y orientada a cambiar las instituciones nacionales.

cuando el proceso revolucionario chileno corría peligro porque la agitación derechista y las maniobras de la CIA estaban alcanzando grados alarmantes, decidí hacer todos los días un objeto para sustentar la revolución.

cuando vino el golpe de estado y el asesinato de Allende tuve que cambiar el sentido de mis objetos.

aunque hacía meses el golpe se veía venir, primero se trataba de evitarlo. desde que sobrevino los objetos son para que se organice la resistencia, para que se desarrolle el ejército revolucionario, se tome el poder y el socialismo pueda florecer en Chile, como habíamos elegido.

Desde otro punto de vista, decir *Sabor a mí* implica sorber el cuerpo en su materialidad despojada. Apelar al desperdicio, la mano de obra, la particularidad de un objeto único que se abre para desentrañarse. El advenimiento del habla femenina nombra y define la cercanía necesaria para conocer a quien(es) titula(n) el libro, y con ello define(n) paisajes innombrados. El cuerpo está dotado de hablas múltiples que contribuyen al ejercicio de una intimidad colectiva.

La imaginación recorre pliegue por pliegue, palabra por palabra el gusto de la alteridad. *Sabor a mí* es el sabor de los desaparecidos, los vivos, los creadores que confían en una nueva forma de saber y buscan acercarse a un conocimiento propio. La confesión autorial se vuelve provocativa en la medida en que la

Vicuña misma declara el sabor de su cuerpo. Lengüetear para decirse. Marcar con saliva el trayecto de la memoria.

En el proceso espiritual asentado en su ideal revolucionario, Cecilia huye del logos masculino subrayando la importancia del equilibrio entre los géneros. Para ella, la racionalidad es insuficiente cuando se trata de comprender los fenómenos humanos. Su discurso confía en la potencia creativa y cultural, que devolverá la armonía a un Chile desfasado.

La apertura a nuevas formas de saber debe cimentarse en el azar, que revela el real funcionamiento del socialismo. *No hay un "orden" sino nada más presencias.* Esta propuesta incita a asumir las múltiples aristas de la subjetividad, con una dimensión contestataria: si cada observador se relaciona con la realidad desde el cordis, pone en jaque los conceptos de verdad y certeza instaurados por la razón lógica institucional. La transformación también recae sobre el objeto, inabarcable para un lenguaje que intenta describirlo en su totalidad. En esta propuesta, Vicuña desarticula el discurso científico dando importancia a los sentimientos del ser en tanto vínculos que superan los fundamentos epistemológicos. Ahí radica la fuerza de sus objetos que se erigen como diálogos alternativos al orden imperante. Bajo la premisa que el arte nació para jugar, la autora apuesta por alejar el dolor incrementando el placer del reconocimiento, sin olvidar que arte y cuerpo constituyen gestos políticos:

una obra dedicada al gozo no es una obra apolítica, porque quiere hacer sentir la urgencia del presente, que es la urgencia de la revolución.

El cuerpo herido: escribir "Chile" desde el exilio

Autoexiliada en Londres, la autora comparte su desilusión por el presente. El golpe de estado la fuerza a modificar las búsquedas iniciales del libro, convirtiéndolo en una obra íntima, política y de denuncia. En su prólogo, Felipe

Ehrenberg señala: Latinoamérica no puede hablar en plena libertad más que desde el exilio. Incluso antes de emigrar, Vicuña se siente expulsada de la cultura nacional por ausencia y por olvido, y decide partir meses antes de septiembre de 1973.

La necesidad de escribir (a) Chile se manifiesta en una carta enviada a Cecilia por Sonia Jara.³ En el dorso del sobre, alguien ¿el cartero? ha indicado "No answer", junto a su firma. Lo lógico es que en aquel "No responde" subyace la ausencia de Vicuña en su hogar al momento de llevar la carta, aunque para los fines del texto también evoca la ausencia de una alteridad que restituya el diálogo. El silencio remite a un prisionero negándose a contestar el interrogatorio de tortura; o el "no responde" que antecede a la muerte. Es Chile el que no contesta. La carta es un nuevo corpus silenciado ante las preguntas del contexto. Su "no decir" habla. La negación constituye una afirmación que sirve para revertir el acontecer y continuar confiando en la revolución.

La explicación une elementos aparentemente dispersos: *este objeto bien podría ser un retrato porque es una carta de sonia jara, amada amiga junto con carmen, coca, ani, olivia, bárbara, teresa*. La presencia de la misiva muestra a dos personas distantes que necesitan comunicarse a través de la escritura. Sonia y Cecilia usan el correo para decir(se). La complicidad generada en las epístolas es similar a la del diario de vida, utilizada por Vicuña al comenzar este proyecto. La autora hace referencia a su "Amada Amiga", aludiendo a un poema erótico contenido en el texto. En él habla de otra, que sin querer se transforma en sí misma. La reciprocidad asoma al adjudicarle a la carta la categoría de "objeto". Al hacerlo, está dotándola del sentido mágico, estético y subversivo característico de los cuerpos que forman *Sabor a mí*. Como ella, Sonia Jara encarna una responsabilidad política de la cual también participa Coca (Roccatagliata), ex integrante de la Tribu No. Todas están unidas por el gesto revolucionario. Juntas son una.

El comentario reafirma los cruces del libro, presentándolo como un todo cuyos fragmentos –como los órganos del cuerpo- están interconectados y funcionan recíprocamente. La cooperación es parte del proyecto. El libro une pedacitos de aquí y allá. La poeta recolecta y habla desde un lugar que no le permite guiar personalmente la acción. Al escribir toma conciencia de esa trinchera fallida y revierte la imposibilidad en capacidad de contar a otros lo que ocurre en Chile. El exilio transforma las maneras de enseñar su mensaje.

La cuchara, el pez, la bandera y el limón coinciden en el nacimiento de una ideología basada en la comunión y el respeto por el todo. *El perro para la ropa sujeta la revolución (revolución dentro de la revolución). Las formas y líneas que brotan son las cosas inexplicables.*

A modo de cierre: cuerpo y libro como guardianes de la memoria

En su intento por rescatar una memoria, *Sabor a mí* fusiona el presente con lo ancestral. Ante la urgencia de preservar lo que está a punto de desaparecer, su autora muestra al ser como un reservorio de recuerdos, ideales, biografías y símbolos condicionantes de su identidad. La recolección de basuritas obedece a la incorporación de objetos comunes para validar pequeños gestos y explicarse a sí misma desde lo precario.

El cuerpo contiene elementos unificados tendientes a provocar y cuestionar la institucionalidad. Como testigo de los acontecimientos históricos, el libro es un corpus que invita a la emancipación. Vicuña ha guardado en él lo que también alude a la confianza en el futuro: Un libro con cierre éclair es para meter en él alguna cosa secreta o formas de pensamiento difíciles de consignar o un lenguaje desconocido.

En su combinación de intimidad versal y congoja esperanzadora, asoma la relación cuerpo/política. Ya en los poemas previos al golpe, la erótica autorial declara el reconocimiento de zonas (im)puras previas a la catástrofe. La presencia de vello, su descripción física, la díada bella/bestia reivindican el sentido mitológico y salvaje del origen, la noción del tiempo, la tela/araña que teje el destino de la comunidad.

Quiero ser como una india
que está escondida en las montañas
y nunca viene a las laderas
porque todo le duele

No sé cómo dedicarme a tu contemplación
Eres hirviente
y no sólo eso: te depilas
Eres muy peluda hasta en las mejillas
eres peluda
Es que eres mitad bella y mitad bestia
Naciste del cruzamiento
de tu madre con la muerte
La mitad de ti vive y el resto está muerto
Mirada desde cierto perfil das miedo
Ni siquiera en la infancia habrás sido rosada.

Tras declarar su independencia respecto al canon, Vicuña llama a reflexionar en torno a la espiritualidad y el autoconocimiento, criticando a lo masculino en su afán colonizador. La lucha se extiende hacia los anglosajones y aquellos que –a fuerza de silencio o disidencia- desconfiaron del socialismo, condenándolo al fracaso. Cuestiones como éstas le valieron al libro la censura en Chile durante 34 años.

Sabor a mí es un objeto revolucionario; un tinte generado a partir de su desaparición o permanencia. En su condición de dividido, plegado al papel, se alza como una utopía posible. Su mensaje oculto posee un significado sagrado. Aparecen en sus páginas objetos acaso inofensivos, pero contenedores de una fuerza potenciada por la interpretación de un lector encargado de adivinar sus símbolos.

La tensión permanente con la historia desemboca en la marca física. La ausencia de numeración de páginas concuerda con la negación al tratamiento violento y seriado de los cuerpos. Desde la mirada Foucaultiana, los números formarían parte de un vigilar y castigar avalado por la dictadura.

En el texto, todo lenguaje (toda mujer, toda revolución) lleva a otro y a otro más. Los cuerpos han sido expuestos a tal punto, que parecen invisibles. *Yo no quería agobiar a nadie con palabras, apenas hay tiempo para vivir, los objetos tienen solamente una leve explicación.*

Bibliografía

Bianchi, Soledad. *La memoria: modelo para armar. Grupos literarios de la década del sesenta en Chile*. Entrevistas. Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos; Centro de Investigaciones Barros Arana. Santiago: 1995.

Chevalier, Jean; Gheerbrant Alain. *Diccionario de símbolos*. España: Editorial Herder. 1999.

Donoso, Claudia. "Lo precario, el canto y el rito". *Apsi* 218: 44 – 46. Santiago, Chile: septiembre 1987.

Galindo, Oscar. "Neovanguardias en la poesía del cono sur: los '70 y sus alrededores". *Estudios Filológicos*. 44: 67 – 80. Valdivia, Chile: 2009.

Garganigo, De Costa, Heller, Luiselli, Sabat de Rivers, Sklodowska. *Huellas de las Literaturas Hispanoamericanas*. Prentice Hall. New Jersey: 1997.

Sepúlveda, Magda. "Cecilia Vicuña: La subjetividad poética como una operación contracanáónica". *Revista Chilena de Literatura*. 57: 111 – 126. Santiago, Chile: 2000.

Vicuña, Cecilia. *Sabor a mí*. Beau Gest Press. Londres: 1973.

Notas

¹ "Subversión", de acuerdo a significado definido por la RAE como acción de subvertir, trastocar, revolver, destruir, especialmente lo moral.

² Chevalier y Gheerbrant. 1999: 845.

³ Amiga de Cecilia Vicuña. Ex integrante de la Tribu No; grupo formado por Vicuña en 1958, que inscrito en la categoría de Neovanguardista aspiraba a enaltecer la idea de vivir la vida poéticamente, atentar contra la sociedad burguesa, y sublevarse contra la poesía institucionalizada. Entre sus acciones de arte destacan "Lea a Henry Miller", y la lectura del manifiesto "Los hijos deben enseñarle a los padres", en el marco del Encuentro Internacional de Escritores, realizado en Santiago en 1969.

La exhibición como narración visual: el caso de “la fotografía latinoamericana”

Natalia Giglietti
natalia_giglietti@yahoo.com.ar

UNLP

La propuesta foránea

El caso Mapas abiertos. Fotografía latinoamericana (1991-2002) que analizaremos en este ensayo forma parte de las exposiciones de arte latinoamericano que se presentan en otros territorios. En esta ocasión la inauguración se realizó de manera simultánea en Madrid (Fundación Telefónica) y en Barcelona (Palau de la Virreina) durante noviembre de 2003 y enero de 2004. Luego la propuesta consistió en la itinerancia hacia otras ciudades de Europa y Latinoamérica. A mediados de 2004 se presenta en México DF, en Monterrey (2005), Chile (2005) para continuar el recorrido durante cuatro años. En esta primera etapa centraremos la atención en el texto introductorio realizado por el curador de la muestra Alejandro Castellote, publicado en el libro-catálogo de la exposición. Por lo tanto, es interesante remarcar que el relato curatorial que se analizará es aquel que se plasma a partir del texto producido por Castellote y en la edición de las imágenes. Sin embargo, no podemos dejar de mencionar que el montaje de las obras, es decir, la disposición en el espacio de exhibición constituye el otro soporte que forma parte, ineludiblemente, de todo relato curatorial. El medio, podríamos decir, central que implica la existencia de la exhibición, la percepción espacial y la experiencia sensorial in situ. En este sentido, la aparición del libro-catálogo funciona como una posibilidad que permite no sólo otorgarle a la exhibición continuidad en el tiempo sino complementar tanto el discurso visual

(incorporación de las obras exhibidas como aquellas que se agregan) como el discurso teórico-crítico (la posibilidad de explayarse en el texto curatorial, de comentar y poner en cruce distintos autores y teorías).

Por ello, comenzaremos a discriminar distintos aspectos en el marco de la propuesta de Castellote, aspectos que se desdoblan en varios caminos: los límites de aquello que se delimita como fotografía latinoamericana, la edición gráfica que presenta la introducción, la selección de un determinado corpus de obras y la adscripción a una serie de presupuestos teóricos que se vinculan de distintas maneras con las imágenes elegidas.

¿Y ahora qué nos proponemos respecto a la fotografía latinoamericana?

El curador español Alejandro Castellote, con una importante trayectoria ligada a festivales, ferias y congresos internacionales dedicados a la fotografía se emprende a principios de este nuevo siglo en un megaproyecto que toma como objeto de estudio a una serie de fotógrafos que producen durante la década de los noventa. Tomando como referencia otra muestra sobre fotografía latinoamericana *Canto a la realidad: Fotografía Latinoamericana 1860-1993* curada por la suiza Erika Billeter, cuyo libro-catálogo fue realizado por el mismo grupo editorial que *Mapas abiertos*, el curador intenta diferenciarse y construir otros modos de acercamiento a la producción fotográfica de fines del siglo XX. Por ello mismo se propone remediar y de algún modo justificar las carencias de aquella muestra que sin rigor académico se propuso compilar y analizar las imágenes fotográficas mediante una mirada profundamente etnocentrista. El grupo Lunweg, en las primeras páginas del libro donde se exponen los comentarios del Presidente de Fundación Telefónica y del Alcalde de Barcelona, hace mención a la muestra precedente afirmando que la nueva propuesta no sólo complementa a la anterior sino que debido a los cambios sociopolíticos

culturales acontecidos en los últimos años corresponde emplear otros métodos de análisis y acercamiento:

“Hace ya tres años que en Lunwerg concebimos la idea de completar con Mapas abiertos la historia de la fotografía latinoamericana que publicamos en 1992.

Tratándose de un período en el que han salido a la luz direcciones de trabajo diametralmente distintas a las contenidas en Canto a la realidad, entendimos la necesidad de dar un enfoque a esta iniciativa que respondiera a ese nuevo escenario y al carácter multidisciplinar de los autores”.¹

De todos modos, la aspiración de llevar a cabo una ‘historia de la fotografía latinoamericana’ no cesa ni se interrumpe ni para los editores ni para el curador, que se encuentra en esta nueva misión de agrupar una heterogénea producción que insiste en describirse como latinoamericana.

Para comenzar una de las estrategias que distinguen este nuevo emprendimiento del anterior es el hecho que ya no se encuentran ‘relatados a distancia’, a pesar de que se trata de proyectos encarados por empresas, grupos editoriales y curadores que trabajan y viven en Europa. La investigación realizada en los países de origen de los fotógrafos, la consulta a especialistas en fotografía y en arte contemporáneo latinoamericano parecería ser la nota clave de este trabajo curatorial. De hecho, es un importante avance que se le otorgue un gran lugar en el libro-catálogo a la exposición de fotografías comentadas por investigadores del mismo país. En la presentación se observa con insistencia la disposición por difundir las obras de artistas no reconocidos internacionalmente, artistas que merecen tener una visibilidad por fuera de sus contextos de origen y cuyas obras deberían formar parte de la historia de la fotografía universal, escrita en su mayoría por autores anglosajones y franceses. En este sentido traza sus propósitos con las experiencias de muestras anteriores (incluyendo, como mencionamos, la realizada con anterioridad por la misma editorial) y se posiciona frente a los debates con su nueva metodología de investigación: la incorporación de interlocutores regionales, lo que propiciará un

alejamiento respecto a las perspectivas estereotipadas sobre la identidad latinoamericana:

"...nuestra propuesta busca aproximarse al panorama real- si se permite la soberbia del adjetivo-. Para muchos, es preciso desprenderse de la imagen rural y tercermundista habitual en las representaciones de los años ochenta, esto es, superar el culto al realismo mágico y al indigenismo cuando es tratado desde una perspectiva exótica".²

Adentrándonos a la problemática enunciada, Castellote comienza su escrito con una posición clara al respecto: para él la noción de Latinoamérica es considerada un reduccionismo y como tal una mera etiqueta clasificadora. "Lo primero será reconocer que el término 'Latinoamérica' no implica una unidad de la que esperar una coherencia y una comunidad de intereses y de sensibilización".³

La propuesta apunta a presentar a estos dos conceptos: fotografía y Latinoamérica desde un nuevo lugar, diferenciándose de las miradas integradoras anteriores y avanzar sobre las transiciones y las mutaciones mediante las individualidades con el propósito de ilustrar y dar a conocer en el marco de las historias de la fotografía universal "...este 'universo ambiguo' que se ha dado en llamar 'fotografía latinoamericana'".⁴

Ante esta postura, la elección se orientó al trazado de un panorama de la década de los 90' a partir de 'contenedores temáticos' que permitirían incluir las individualidades dentro de una estructura más organizada. En este sentido, los 'tres argumentos', es decir, los contenedores temáticos permiten para el curador:

"...mostrar a algunos de los autores más reconocidos y a una nueva y extensa generación cuya obra se ha hecho visible en este período. Y, a modo de conclusión, otro reducido grupo de autores servirá para apuntar una cosmogonía en la que inscribir algunos elementos comunes que podrían hacerlos reconocibles como latinoamericanos".⁵

Ante estas afirmaciones nos preguntamos ¿Es el aspecto temático el criterio más coherente para integrar la multiplicidad de propuestas y la combinatoria de operaciones dadas en las producciones contemporáneas? O en todo caso, ¿es el que permite viabilizar una solución más sencilla, simplificadora y segura (es decir, sin compromisos) de una realidad mucho más amplia y compleja?

Un criterio temático posmo con acentos en motivos culturales ancestrales y un sentido internacionalista se ponen en marcha en este proyecto que no aspira a redefinir nociones sino generar un panorama 'abierto' a ser interpretado de diversas maneras:

"Más que elaborar una tesis sobre la existencia de una fotografía que pueda definirse como latinoamericana, este proyecto pretende contrastar algunos de los argumentos que coexisten al respecto con la certeza de que, al final, los contenidos ofrecerán un panorama abierto susceptible a ser interpretado poliédricamente".⁶

El resultado parcial de esta operación es claro: es el curador el encargado de 'poner los debates en la mesa, en su mesa: objetiva y foránea. Por su parte, la subjetividad se presenta en las opiniones y argumentaciones de los artistas y especialistas seleccionados quienes hablan desde su mirada localista:

"La filosofía que ha guiado este proyecto pretende escuchar la voz de los artistas y los curadores locales, que son los auténticos conocedores de la creación en sus respectivos entornos. Cuentan sus obras en primera persona y analizan el escenario artístico local o latinoamericano".⁷

El hablar sobre y el hablar desde, introducen aquí una pequeña distinción que no sólo debe ponerse en crisis a partir de enunciaciones externas sino también con las propias representaciones creadas 'desde aquí' como refiere Nelly Richard:

"No sólo el Latinoamericanismo articulado desde la academia norteamericana es objeto de su crítica; también lo es el Latinoamericanismo que se produce en América Latina (...) El peligro de este tipo de teorización es que los saberes

locales y marginales quedan integrados en una maquinaria teórica omnicomprendensiva, controlada por tecnócratas del saber".⁸

En este sentido, Castellote refuerza "No es nuestra intención establecer las jerarquías de calidad y pertenencia temática"⁹ pero no olvidemos que es él, quién está en condiciones de juzgar, seleccionar a los artistas y curadores y de circunscribir la estructura temática y con ello las obras que ejemplifican cada grupo.

Finalmente, concluye este apartado comparando su propuesta con un "rompecabezas en el que se da cabida al espectro ideológico surgido en estos años".¹⁰ Esto refiere a la ausencia de una postura y a la apertura de las diferencias: todos pueden contar sus historias, adscribirse o revelarse pero el que finalmente redacta el catálogo es un curador madrileño y las empresas que lo editan y lo publican son grandes corporaciones extranjeras. En este sentido, es interesante remitirse a Žižek cuando describe la ideología de este capitalismo global:

"...el multiculturalismo, esa actitud que- desde una suerte de posición global vacía- trata al pueblo colonizado: como 'nativos', cuya mayoría debe ser estudiada y 'respetada' cuidadosamente (...) en el multiculturalismo existe una distancia eurocentrista condescendiente y/o respetuosa para con las culturas locales, sin echar raíces en ninguna cultura particular. (...) el multiculturalista no es directamente racista, no opone al Otro los valores particulares de su propia cultura, pero igualmente mantiene esta posición como un privilegiado punto vacío de universalidad, desde el cual uno puede apreciar (y despreciar) adecuadamente las otras culturas particulares".¹¹

Los contenedores temáticos

Rituales de identidad

“El tema de la identidad es un paso obligado en la fotografía latinoamericana”.¹²

En este apartado, se pretende escuchar las voces en primera persona, como lo denomina Castellote “un ejercicio de introspección” Es decir que, la confluencia de varios orígenes o como ellos llaman “yuxtaposición de procedencias mestizas” es lo que permite indagar sobre los sentimientos de pertenencia de los artistas a la ‘totalidad latinoamericana’.

A partir de esto, se pretende hablar no de identidades en su acepción de grupo sino de sujetos, a partir de los cuales, según se afirma, surgen aquellos proyectos colectivos.

Es esta línea, se ubicaron a todas aquellas mujeres fotógrafas que realizan producciones críticas en torno a los estereotipos femeninos, el cuerpo como pantalla de relación con el mundo y consigo mismas, etc. También aparecen las autobiografías, como un discurso habitual en la década del 90. Y el discurso del hombre mediante autorretratos que en su mayoría recaen en problemáticas respecto a su rol sexual en la sociedad.

Conviven en esta sección casos específicos de cada país latinoamericano: que van desde catástrofes naturales (terremoto en Nicaragua 1972) a la represión del Opus Dei en Chile. La problemática aún no superada de la homosexualidad en Latinoamérica y finalmente la temática indígena y sus connotaciones mágicas, para respetar de algún modo el título del apartado. En ellos aparecen: movimientos de reivindicación de los afroamericanos y protagonistas de las comunidades indígenas: chamanes. Y en este punto, nos gustaría incorporar los comentarios de una crítica de la muestra que justamente se detiene en la paradoja que presenta la selección de obras en consonancia con la nueva propuesta curatorial que se pretende llevar a cabo:

"Alejandro Castellote expresa en su ensayo que ha intentado evitar los estereotipos exóticos y alejarse del Realismo Mágico, corriente literaria de los años 60, para lo cual ha contado con el asesoramiento de expertos latinoamericanos (...) Sin embargo, pese a las sinceras intenciones de Alejandro Castellote, creo que la exposición se inserta en toda plenitud dentro de la lógica del Realismo Mágico, algo que no ocurría con la fotografía social y militante de los años 70 y comienzos de los 80, donde el indigenismo y el reportaje social y político predominaban. Esto se expresa en un concepto de realidad que se oculta tras un manto simbólico y onírico, suerte de "subrealismo" criollo, como yo califico esta vertiente latinoamericana, donde el ser humano es ubicado en un cruce de caminos entre el animal, la tierra, las plantas, los dioses, la memoria y los sueños".¹³

Escenarios

En este contenedor se incluyen todas aquellas producciones fotográficas que tuvieron relación directa con los acontecimientos políticos y sociales de Latinoamérica.

Se plantea que estos acontecimientos singulares no se deben entender de modo aislado, es decir, que las imágenes se hallan 'influenciadas por el entorno'. Una manera no muy feliz de relacionar las problemáticas sociales y la producción artística. Aunque esta no sea la posición sobre la que se sostiene el curador (más allá de la manera en la que lo describe) efectivamente sucede otra cosa ya que si bien consideramos que el contexto no puede estar aislado de la producción sino que deben estar articulados, en el libro-catálogo la cronología aparece separada y deportada a las últimas hojas.

Un rasgo peculiar es la aparición estelar de nuestro país en la sección. Argentina se presenta como el país que más explotó este enfoque temático debido a la crisis de 2001: "...basta acercarse a los trabajos de Esteban Pastorino, Juan

Travnik, Pablo Cabado o Silvana Reggiardo para apreciar la obsesión por la apariencia que el tiempo ha vuelto patética".¹⁴

Como mencionábamos antes, el curador no parece detenerse en una argumentación consistente que explique el rigor de sus enunciados y explicita las razones de la selección de los artistas. Más allá de estas carencias irremediables, este apartado se presenta como el núcleo más coherente a pesar de la multiplicidad de temáticas, técnicas, formas, soportes, que se despliegan se puede entrever un hilo conductor en la diversidad temática: La ciudad, la fragmentación, la pobreza, la desigualdad, tránsito, el simulacro, Lo que aparece es la disyunción (si es que la hay) entre la fotografía documental y la fotografía artística. Por un lado, se plantean que el objetivo de la exhibición es mostrar los nuevos territorios de exploración por parte de los fotógrafos. Y aquí aparece una sucesión técnicas que parecen tener el único sentido de convertirse en un muestrario acerca de los límites del dispositivo fotográfico. Por otro lado, como enunciamos desde el principio, el discurso curatorial descansa en articuladores puramente temáticos algunos considerados como temas posmodernos y otros provenientes de las culturales ancestrales que como bien aclara la crítica de Fotomedia se encolumnan en las filas del Realismo mágico.

Historias alternativas

Además de la pluralidad de historias marginales, que muchas podrían ser parte de los otros apartados. La paradoja es que en este, se intenta marcar los cambios por los que supuestamente atravesó la fotografía durante la década mediante la trayectoria de individualidades, sugiriendo que a partir de éstas se puede recorrer el territorio americano e historiar en cada caso el estado del campo artístico. Castellote se encuentra convencido de que "La evolución de las trayectorias de tres autores no servía en la primera parte de este texto para ilustrar, por extensión, las mutaciones que la fotografía ha

evidenciado a lo largo de la década de los noventa; creemos que también es posible extraer algunas propuestas individuales y diferencias cuya entidad puede asociarse al concepto poliédrico de Latinoamérica".¹⁵

Como resultado asistimos a una escena artística latinoamericana fragmentada y discontinua que se amplía "En el espectro aquí representado donde conviven la estridencia, la introspección y la reivindicación del derecho a la autorepresentación"¹⁶ Con respecto a este último, se puede mencionar que esta característica "híbrida, poliédrica" que porta el grupo latino funciona como una categoría que permite incluir temáticas tan amplias y vagas como: la violencia, la dictadura militar, el abuso a menores, la imagen y los medios de comunicación, la guerrilla, los ancianos, las mujeres presas, la percepción, la locura, el subconsciente, la pintura y la fotografía, el consumo hasta "...la disimulada crueldad de la industria que utiliza animales como material en la fabricación de objetos cotidianos como el jabón o los zapatos".¹⁷

Entre tanta 'ensalada fantástica' es interesante reparar en la autoconciencia, como menciona Mosquera, "...de pertenecer a una entidad histórico-cultural mal llamada América Latina" haciendo hincapié en que si decidimos mantener las antiguas denominaciones entonces será cuestión de problematizarlas en todo momento.

"... ¿Qué es América Latina? Entre otras cosas, una invención que podemos inventar. Ahora tendemos a asumirnos un poco más en el fragmento, la yuxtaposición y el collage, aceptando nuestra diversidad y aún nuestras contradicciones. El peligro es acuñar, frente a las totalizaciones modernistas, un cliché postmoderno de América Latina como reino de la heterogeneidad total".¹⁸

Conclusiones finales

Mapas abiertos: mapas confusos

A modo de cierre se vuelve ineludible no reflexionar en torno a lo enunciado anteriormente: 'América Latina como cliché posmoderno de la heterogeneidad total' y en este punto la hibridación como eje 'esencial' para construir lo latinoamericano. El problema radica en definir estos conceptos como generalizaciones y rasgos que sintetizan la identidad latinoamericana.

"Tal vez el lugar de la fotografía latinoamericana es precisamente ese espacio emocional donde conviven todos los tópicos con las violentas realidades, que está habitado por autores cuya obra conforma un difuso mapa de coincidencias en su manera de enfrentar la vida y el arte. Frágiles coincidencias, frágil identidad, frágil futuro".¹⁹

Por lo visto, la pluralidad que advierte el curador en el análisis de la fotografía latinoamericana lo conduce a renunciar a todo intento de articulación de un relato más integrado así como a evitar cualquier posición al respecto. Pareciera ser más cómodo remitirse a dimensiones emocionales e individuales, cuestiones que habilitan la variedad, la coincidencia, la dispersión, la 'fragilidad' y generan una interpretación inconsistente de la escena artística latinoamericana. Lo que nos lleva a preguntarnos

"...en qué medida los presupuestos curatoriales (...) superan el sistema binario de organización del mundo vigente en los centros metropolitanos, destinatarios privilegiados de estas muestras de arte y en tal caso, si alcanzando dicha superación son capaces de construir una nueva visibilidad para estas producciones (...) y de qué manera sus voces se hacen cargo de la autocrítica del sistema mundo y con ella de las nociones que ponen en juego a la hora de hacer sus selecciones..."²⁰

En este caso, si bien creemos que el esfuerzo en investigar, indagar y reunir prácticas emergentes latinoamericanas constituye una crucial e interesante tarea

para la escena local también consideramos que la ambición del proyecto impide un acercamiento profundo y crítico respecto a la selección de obras y a las nociones que se utilizan de manera corriente. En este sentido, compartimos y defendemos la comparación que realiza Didi-Huberman de 'la exposición como máquina de guerra'.

"...las máquinas de guerra están al lado de la potencia. Para mí esta oposición es fundamental. Una exposición no debe tratar de tomar el poder sobre los espectadores, sino proporcionar recursos que incrementen la potencia del pensamiento".²¹

Bibliografía

AA. VV. Castellone A, *Mapas Abiertos. Fotografía Latinoamericana 1991-2002*.

Barcelona: Lunwerg Editores, 2003

Castro Gómez, S y Mendieta E, "Introducción: la translocalización discursiva de Latinoamérica en tiempos de globalización" en *Teorías sin disciplina*

(*latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*). Edición de Santiago Castro Gómez y Eduardo Mendieta. México: Miguel Ángel Porrúa, 1998.

Didi-Huberman, G, *La exposición como máquina de guerra*. Keywords. Círculo de Bellas Artes de Madrid. Ediciones Minerva, 2011.

Mosquera, G, "Contra el arte latinoamericano". Conferencia dictada en el Centro Cultural España, Córdoba 17/03/2009

Wechsler, D, "Exposiciones de Arte latinoamericano: la (falsa) totalidad" en Josu Larrañaga Altuna (ed.) *Arte y política (Argentina, Brasil, Chile y España, 1989-2004)*, Madrid: UCM, Colección Imagen, comunicación y poder, 2010.

Zizek, S, "Multiculturalismo o la lógica cultural del capitalismo multinacional" en Jameson, F y Zizek, S. *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Buenos Aires: Paidós, 1998.

Notas

¹ Lunweg Editores, 2003.

² Alejandro Castellote, 2003:16.

³ Alejandro Castellote, 2003:15.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Alejandro Castellote, 2003:16.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Santiago Castro Gómez - Eduardo Mendieta, 1998:18.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Zizek Slavoy, 1998:172.

¹² Alejandro Castellote, 2003: 22.

¹³ Disponible en: <http://fotomedia.blogspot.com/2005/09/critica-01-exposicion-mapas-abiertos.html>. Septiembre de 2005.

¹⁴ Alejandro Castellote, 2003: 33.

¹⁵ Alejandro Castellote, 2003: 49.

¹⁶ Alejandro Castellote, 2003: 48-49.

¹⁷ Alejandro Castellote, 2003: 44.

¹⁸ Gerardo Mosquera, 2009: 12.

¹⁹ Alejandro Castellone, 2003:49.

²⁰ Diana Wechsler, 2010:14.

²¹ Georges Didi-Huberman, 2010:25.