

INMEDIACIONES de la comunicación



MARISOL ÁLVAREZ | JORGE AMEAL | NORBERTO BALIÑO | DANIEL BARREDO IBÁÑEZ |
JULIO CÉSAR BOFFANO | AGUSTÍN COURTOISIE | LUIS ELBERT | RENÉ FUENTES GÓMEZ |
ROSANA MALANESCHII | JORGE I. MASCHERONI | DANIEL MAZZONE |
MARTÍN OLLER ALONSO | ANA-IRMA PATETE | ANA SOLARI | MÓNICA STILLO

INMEDIACIONES de la comunicación

INMEDIACIONES DE LA COMUNICACIÓN

es una publicación anual de la Escuela de Comunicación de Universidad ORT Uruguay. Su objetivo es brindar un ámbito de reflexión, investigación y análisis de los procesos y las problemáticas contemporáneas de la Comunicación, con una visión crítica que pretende estimular el debate teórico en las ciencias humanas y la cultura, en lo artístico y lo social, a la vez que contemplar los diversos enfoques metodológicos, pedagógicos y empíricos. Los contenidos son de exclusiva responsabilidad de los autores.

Autoridades de la Escuela de Comunicación

**Decano Facultad de
Comunicación y Diseño**
ING. EDUARDO HIPOGROSSO

**Coordinadora Académica de
Comunicación Corporativa**
LIC. VIRGINIA SILVA PINTOS, MSC.

**Coordinador Académico
de Audiovisual**
LIC. GERARDO CASTELLI

**Coordinador Académico
de Periodismo**
MAG. DANIEL MAZZONE

Catedrática de Publicidad
MONTserrat RAMOS

Catedrático de Humanidades
ALDO MAZZUCHELLI, PHD

**Catedrática Asociada de
Metodología y Proyectos Finales**
SOC. MARÍA FORNI

**Catedrático de Realización
Cinematográfica**
PSIC. ÁLVARO BUELA

Catedrático Asociado de Medios
LIC. JUAN DA ROSA

**Catedrático Asociado de Historia,
Política y Sociedad**
FRANCISCO FAIG, D.E.A.

INMEDIACIONES

INMEDIACIONES
de la comunicación
VOL. 8 - N° 8 - AGOSTO 2013
ISSN: 1688-8626

Consejo Editorial

Marisol Álvarez
Álvaro Buela
Aldo Mazzucchelli
Virginia Silva Pintos
Ana Solari

Consejo Asesor

Alicia Entel (Argentina)
Raúl Fuentes Navarro (México)
José Carlos Lozano (México)
José Marques de Melo (Brasil)
María Cristina Mata (Argentina)
Erick Torrico (Bolivia)

Editor Responsable

Álvaro Buela
buela@ort.edu.uy

Fotografías

Jorge Ameal

Diseño y armado

Pablo González

Redacción

Universidad ORT Uruguay
Uruguay 1185, 11100
Montevideo – Uruguay
Tel.: (00598) 2 908 0677
Fax.: (0598) 2 908 0680
E-mail: inmediaciones@ort.edu.uy

SUMARIO

COMUNICACIÓN, CULTURA Y SOCIEDAD

**Politización e im-politización
del bio-poder en *Homeland*..... 8**

Marisol Álvarez

**Notas para un estudio del
proyecto de Ley de Servicios
de Comunicación Audiovisual
en Uruguay.....38**

Agustín Courtoisie

**Nuevos desafíos de la
comunicación para
el desarrollo.....56**

Mónica Stillo

**Contra el “cine clásico”:
Modernismo y Posmodernismo
en Raúl Ruiz.....66**

Luis Elbert

**Análisis del “Clásico” entre
Real Madrid C. F. y
F. C. Barcelona (2010-11).....82**

*Daniel Barredo Ibáñez / Martín Oller
Alonso*

Espejito, espejito96

Ana Solari

Déficits de la mediatización 104

Daniel Mazzone

**Aporías de la formación docente
universitaria en artes visuales 112**

Norberto Baliño

CON / TEXTOS

**La protección jurídica de la
creatividad publicitaria..... 134**

Jorge I. Mascheroni

Casas en el aire 148

René Fuentes Gómez

Lectores 154

Jorge Ameal

El paisaje dentro de la casa 164

Rosana Malaneschii

**Migración de Retorno:
Una mirada desde la
comunicación..... 170**

Julio César Boffano

**Algunos pos-escenarios
de “Escenas de la vida
posmoderna”, de
Beatriz Sarlo 184**

Ana-Irma Patete

RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS

Arte y Educación..... 194

Norberto Baliño

**Normas de estilo para la
presentación de artículos..... 202**





comunicación, cultura y sociedad

Politización e im-politización del bio-poder en *Homeland*

▶ MARISOL ALVAREZ, UNIVERSIDAD ORT URUGUAY

RESUMEN

A partir de la ficcionalización del trabajo de la CIA para prevenir ataques al suelo estadounidense, la serie televisiva Homeland alude al programa político estadounidense que resultó de los sucesos del 11 de setiembre de 2001. En el marco de ese programa, que ha incluido la radicalización de la dificultad de distinguir entre lo público y lo privado, la legitimación de las tecnologías de vigilancia y de información como articuladoras de lo que se instituye como verdadero, y la fetichización del vínculo con lo otro en términos de sospecha y captura, la serie da cuenta de una operabilidad política que podría pensarse desde los planteos realizados por Hannah Arendt con respecto a la politización de la vida, desde el análisis de lo biopolítico en la modernidad por parte de Michel Foucault, y desde los planteos de Giorgio Agamben con respecto al homo sacer como figura emblemática de la configuración contemporánea de soberanía. Pero también es de notar que dicha articulación es problematizada por la serie, en la medida que Homeland se permite complejizar los alcances de la erección de la verdad como absoluto, a través de una problematización de lo político que no sólo incluye la discusión de sus propios límites, sino que también se permite la presentación de lo propiamente im-político como alternativa a aspectos ideológicamente centrales al programa geopolítico que le da nombre a la serie.

Palabras clave: Homeland (Serie de TV) / Biopolítica / Soberanía / Homo Sacer / Opticidad / Hapticidad

▼
Candidata al PhD en Comparative Studies in Discourse and Society (Department of Cultural Studies and Comparative Literature, University of Minnesota); MA en Popular Culture (Department of Popular Culture, Bowling Green State University); Licenciatura en Ciencias de la Comunicación (UdelaR). Docente de *Teorías de la Comunicación I y II, Cultura y Comunicación, y Corrientes del Pensamiento Contemporáneo* en Universidad ORT.

ABSTRACT

Based upon the work of the CIA to prevent attacks on American soil, the TV show Homeland refers to the political coordinates that resulted from the events of September 11th, 2001. The homeland security program has made it increasingly difficult to distinguish between the public and the private; it has allowed surveillance and information technologies to be producers of what is socially established as true, and it has produced a fetishization of the relation with the other in terms of suspicion and capture. Because of these developments, this TV show could be thought of as giving form to Hannah Arendt's points regarding the politization of life, as well as Michel Foucault's analysis of the biopolitical. Also, it could be related to Giorgio Agamben's conceptualization of the homo sacer as emblematic figure of the contemporary administration of sovereignty. Nonetheless, Homeland also problematizes the scopes of the political program that appeared post 9/11 by questioning the erection of truth as absolute. It does so through a problematization of the political itself that not only includes the discussion of own limits, but also allows for the presentation of the im-political as an alternative to the geopolitical framework that names the series.

Key words: Homeland (TV Series) / Biopolitics / Sovereignty / Homo Sacer / Opticity / Hapticity

HOMELAND

Homeland (Showtime, 2011-), producida por Alex Gansay Howard Gordon a partir de la serie televisiva israelí *Hatufim* creada por Gideon Raff, es un *thriller* televisivo que narra las acciones del trabajo de inteligencia de la CIA luego de los ataques de Al-Qaeda en territorio estadounidense en setiembre del 2001. En las dos temporadas que han sido producidas hasta la fecha, la serie ha dado cuenta de la atmósfera institucional tributaria de la proclama del Homeland Security Act de 2002 y, en particular, de las tácticas gubernamentales, tanto dentro como fuera de Estados Unidos, para proteger al país de posibles ataques enemigos. Además de los conflictos internos de la CIA y de sus vínculos con el poder político/partidario, la serie propone como arco narrativo central a la relación entre Carrie Mathison (Claire Danes), una agente del Centro de Contraterrorismo de la CIA obsesionada con la posibilidad de un nuevo 11 de setiembre, y Nicholas Brody (Damian Lewis), un *marine* rescatado por fuerzas militares estadounidenses luego de haber sido rehén de Al-Qaeda durante ocho años en Afganistán. Convertido en héroe de guerra al regresar a Estados Unidos, Brody ve complicada su reinserción privada y profesional debido a las sospechas de Carrie, quien cree que el *marine* se ha convertido a

la causa de Al-Qaeda durante sus años de cautiverio y que, por lo tanto, constituye una amenaza a la seguridad estadounidense.¹

En la presentación de la serie, la complejidad de este panorama se representa a través de la figura de un laberinto en que se ubica a ambos personajes sin que puedan encontrarse, complejidad que se ve reforzada por la presencia en *off* de múltiples registros sonoros que se interrumpen entre sí y que replican y obstruyen al mismo tiempo el ritmo vertiginoso de una edición que mezcla imágenes en blanco y negro y en color provenientes de distintos registros visuales: una niña sentada frente a la pantalla de un televisor, Carrie usando una máscara, Brody en su uniforme de sargento, a veces solo, a veces duplicado en el mismo cuadro, Ronald Reagan dando uno de sus discursos televisivos, Louis Armstrong tocando la trompeta, mujeres con burkas, Colin Powell declarando la existencia de armas iraquíes de destrucción masiva ante la ONU, la caída del World Trade Center registrada por una cámara tambaleante, Barack Obama de derecho y de revés asegurando vigilancia, Carrie mirando sobre su hombro en las calles de Bagdad, la planta baja del edificio de la CIA atravesada por sombras que parecen salidas de una película expresionista.

En medio de este ruido visual y sonoro, la reiteración en primer plano de los ojos de Carrie abriéndose y cerrándose una y otra vez, anuncia la lógica de vigilancia de la que ella es agente y que da base narrativa a la serie: la operación de un programa político donde la opticidad funciona como el modelo relacional por excelencia, un modelo en que ser sujeto político equivale a ser *voyeur* de un otro producido como objeto a capturar desde la distancia hecha posible por la mediación tecnológica.

Pero, al mismo tiempo, ese gesto también anuncia la puesta en crisis de dicha lógica, ya que el constante parpadeo de las imágenes y la interrupción de la edición visual y sonora, producen una economía espectral incapaz de capturar con certeza lo que ofrece la pantalla. Abrumado por estímulos que se dicen y desdicen unos a otros, el espectador de *Homeland* es interpelado como un sujeto para quien es difícil establecer de manera segura qué es cierto y qué no lo es. Y es precisamente esta producción del espectador

1 En términos generales, en la primera temporada el arco narrativo central está definido por las sospechas de Carrie con respecto a Brody. La relación amorosa que eventualmente se establece entre ambos se da en términos de incertidumbre: mientras que el resto de la agencia confía en él, ella no lo hace. Hacia el final de la temporada, y una vez que el intento de asesinato del vicepresidente estadounidense por parte de Brody es interrumpido, Brody decide asegurarse de que el gobierno no averigüe que ha estado trabajando con Abu Nazir. Expone a Carrie ante la CIA como una mujer enferma que lo espía sin motivo y ella pierde su trabajo. El final de la temporada la muestra en un hospital, sometida a una terapia de electroshocks. En la segunda temporada, el arco narrativo muestra a Brody recuperado por el aparato político como un candidato operando desde el capital simbólico de su cautiverio. Pero una vez que la CIA descubre que ha estado trabajando con el enemigo, le proponen ser un contraespía para la causa estadounidense. La relación con Carrie es retomada de nuevo. Ahora es ella quien confía en él, mientras otros agentes de la CIA lo someten a vigilancia. Hacia el final de la temporada, y con el detonamiento de una bomba en un acto político, Brody se vuelve sospechoso otra vez a los ojos de Carrie, quien le facilita su salida de Estados Unidos ya que los medios de información descubren el video donde Brody anunciaba el ataque de la primera temporada. La segunda temporada termina con el exilio de Brody y con el regreso oficial de Carrie a la CIA.

como sujeto de incertidumbre la que es relevante dadas las implicaciones ideológicas del propio discurso político/institucional que da título a la serie.

HOMELAND SECURITY

La proclama del Homeland Security Act no sólo implicó la reorganización institucional de las agencias de espionaje estadounidenses, sino también la reconfiguración retórico-política de Estados Unidos durante la administración de George W. Bush. Esta reconfiguración fue puesta en marcha a través de la sustitución de la expresión *national security*, que había designado hasta el momento las operaciones de protección de suelo estadounidense, por *homeland security*, expresión que a partir del 11 de setiembre comenzó a dominar la tematización de las nuevas coordenadas políticas no sólo en los documentos oficiales del gobierno sino también en el discurso de los medios de información de Estados Unidos.²

La ambición ideológica de esta sustitución no fue menor, ya que supuso dejar a un lado el recurso a lo nacional como configurador retórico de acciones destinadas a la salvaguarda de la seguridad, para dar paso a un programa ideológico en el que el recurso a las figuras *home* y *land*, hogar y tierra, implicó la producción del nuevo encuadre político en términos similares a los del imaginario de origen de Estados Unidos. En lugar de interpelar a los estadounidenses como simples sujetos de una nación, la expresión *homeland security* los interpeló, sobre todo, como sujetos de un hogar y una tierra a defender, esto es, como sujetos fundadores y refundadores de la historia. En el marco de este gesto arqueologizante, reivindicado además por el acento texano de Bush Jr. y por sus frecuentes apariciones mediáticas haciendo las tareas propias de un vaquero, la expresión *homeland security* hizo de cada ciudadano un pionero y/o un cowboy a cargo de la custodia y posesión/reposesión del territorio, asegurando dicha operación a través de una separación radical entre el interior y el exterior territorial e ideológico que incluyó la concepción de frontera como borde enclaustrador de una tierra considerada virginal e impoluta.³

2 En rigor, el concepto *homeland security* ya había sido planteado en los trabajos de la Gilmore Commission y la U.S. Commission on National Security, comisiones que desde la presidencia de Bill Clinton venían discutiendo la necesidad de reorganizar las agencias de seguridad de Estados Unidos debido al fin de la Guerra Fría y a la detonación de las bombas en el World Trade Center en 1993 y en el Alfred Murrah Federal Building de Oklahoma City en 1995. Pero, tal como plantea Shawn Reese (2013) en su historización del término, la circulación pública de la expresión *homeland security* se hizo efectiva a partir de los sucesos del 11 de setiembre del 2001. El Department of Homeland Security fue creado en 2002, durante la presidencia de George W. Bush, aunque ha sido sometido a más de una transformación hasta la fecha.

3 Históricamente, la relación que el cowboy y el pionero mantuvieron con el medio ambiente se dio en términos de una administración del espacio que se consideró soberana precisamente porque el mismo era entendido como un territorio sin ley. En *White*, Richard Dyer propone que la producción de soberanía blanca en el discurso originario de Estados Unidos, radicó justamente en concebir a la tierra como objeto de una administración de la que sólo el blanco era capaz: "White cultivation brings partition, geometry, boundedness to the land, it displays on the land the fact of human intervention, of enterprise. The frontier, and all the drama and excitement its establishment and maintenance entail, is about the act of bringing

La producción simbólica de la noción de frontera como límite entre lo interior/propio y lo exterior/im-propio fue procesada a través de la expresión *war on terror*, guerra al terror. De mucha mayor presencia en los medios de información estadounidenses que la expresión *war on terrorism*, guerra al terrorismo, la formulación de las nuevas coordenadas políticas se produjo desde una economía binaria en la que el sujeto de enunciación se declaró a sí mismo como ontológicamente incapaz de ejercer terror, y en la que el otro/impropio fue producido desde un significante lo suficientemente abierto como para legitimar el estado de alerta permanente contra todo aquello que ocupara el lugar ideológico de lo no propio. La ambición totalizante de esta lógica fue amparada por el encuadre religioso del discurso de George W. Bush, quien apeló al lenguaje del fundamentalismo cristiano para nombrar al enemigo como *evil*, maligno/demoníaco, y para identificar reiteradamente a las acciones estadounidenses como parte de una cruzada.

Pero el aspecto más relevante del gesto arqueologizante fue la legitimación del ejercicio mismo de la ley, precisamente porque la politización de la tierra se produjo en los términos de un pasado pre-político semantizado como punto de partida de lo propiamente político. Considerando que la fuerza retórico-ideológica de todo origen no sólo depende de los términos en los que la ley determina los sentidos que funda, sino también, y sobre todo, de la capacidad misma de gestionar simbólicamente aquello que se presenta como sin-ley, lo que el imaginario fundacional implícito en la expresión *homeland security* institucionalizó fue la propia soberanía de la ley como principio organizador.

La temporalidad que caracteriza al estado de alerta radicalizó aún más el vínculo con el origen, debido al quedarse-sin-tiempo que define a todo estado de emergencia. Ante la posibilidad inminente del final, una posibilidad que el propio Bush se encargó de manifestar una y otra vez al referirse a los intereses que tenía el enemigo de acabar con el modo de vida estadounidense, el programa político que resultó de los eventos del 2001 produjo una civilidad terminal en la que el futuro desaparecía como proyecto a largo plazo para experimentarse desde la inminencia de su propia destrucción. Así, este ya-no-tener-tiempo de lo escatológico encontró su tiempo pleno en el pasado fundador del tiempo y de la historia, un tiempo cuya carga retórica como pasado mítico y mitificado supuso

.....
order in the form of borders to a land and people without them." (1997, 33) "El cultivo blanco trae partición, geometría, limitación a la tierra; y despliega sobre ella el hecho de la intervención humana, de la empresa. La frontera, y todo el drama y la excitación que su establecimiento y mantenimiento implican, es acerca del acto de dar orden bajo la forma de límites a una tierra y una gente sin ellos." [traducción mía] De ahí que el género narrativo emblemático de ese origen, el western clásico, siempre comience con un plano general de una tierra sin límites que eventualmente será conquistada/civilizada porque está ahí para serlo. O, lo que es lo mismo, sometida a lenguaje, que es lo que diferencia al hombre blanco de los indígenas, los cuales siempre son mostrados por el western tradicional como bárbaros incapaces de emitir sonidos articulados.

también la clausura de su propia problematización. La politización de la naturaleza funcionó, de este modo, como condición de la naturalización de lo político, esto es, como condición del carácter absoluto con que este programa versionó su reacción frente a los sucesos del 2001.

Esta producción del presente en los términos de un pasado legitimante de la soberanía misma de la ley, puede pensarse a partir de los planteos de Hannah Arendt acerca de la ontología de lo político en Occidente y, en particular, de sus reflexiones en torno a la definición aristotélica de vida política y vida no política. Para Aristóteles, la vida entendida como *bios*, la vida del *zōon politikon* o *zōon logon ekhon*, animal político o animal capaz de discurso, era la vida pública del sujeto/ciudadano que se configuraba como tal en la medida que era capaz de *praxis*/acción a partir del ejercicio de la *lexis*/razón. Esta capacidad de *logos* era la que definía la jerarquía de la vida política con respecto a la vida entendida como *zoē*, esto es, la vida pre-política vinculada a la naturaleza y a la mera subsistencia del cuerpo:

La “buena vida”, como Aristóteles califica a la del ciudadano, no era simplemente mejor, más libre de cuidados o más noble que la ordinaria, sino de una calidad diferente por completo. Era “buena” en el grado en que, habiendo dominado las necesidades de la pura vida, liberándose de trabajo y labor, y vencido el apremio de todas las criaturas vivas por su propia supervivencia, ya no estaba ligada al proceso biológico vital. (1998, 47)

En contraposición a la vida racional y libre de la esfera pública, la *zoē* era la vida que caracterizaba a la *oikia*, la esfera privada habitada por la esposa y los esclavos del buen ciudadano, una esfera definida como ámbito en falta dada su incapacidad para la razón, y expuesta por ello al ejercicio de la violencia soberana ejercida por el hombre de la polis, al cual le era permitido operar como un tirano en su hogar porque allí era imposible ser entendido desde el lenguaje de la razón:

Ser político, vivir en una *polis*, significaba que todo se decía por medio de palabras y de persuasión, y no con la fuerza y la violencia. Para el modo de pensar griego, obligar a las personas por medio de la violencia, mandar en vez de persuadir, eran formas prepolíticas para tratar con la gente cuya existencia estaba al margen de la *polis*, ... con ese tipo de gente en que el cabeza de familia gobernaba con poderes despóticos e indisputados, o bien con los bárbaros de Asia, cuyo despotismo a menudo es señalado como semejante a la organización de la familia. (1998, 40)

Esta configuración original de la política a partir del prestigio la *bios* sobre la *zoē*, de la esfera pública sobre la esfera privada, eventualmente dio paso en Occidente al surgimiento de lo propiamente social. Procesada a través de la importancia moderna otorgada al individuo, la esfera priva-

da dejó de considerarse como un ámbito privado-de para constituirse en un ámbito de realización del sujeto. Pero, al mismo tiempo, la importancia concedida a lo privado se configuró desde el sometimiento de lo individual a la administración racional ejercida por la sociedad. Al proponer que “la sociedad constituye la organización pública del propio proceso de vida” (1998, 56), Arendt antecede los planteos de Michel Foucault y de Louis Althusser con respecto a los mecanismos ideológicos de subjetivación que caracterizan a la modernidad, haciendo explícito el carácter esencialmente contradictorio de la validación moderno/social de lo privado, en la medida que ésta se produjo a través de procedimientos de racionalización y gestión comportamental que produjeron individuos a condición de su propia des-individualización.⁴

De este modo, ser un individuo y tener una vida privada donde ejercer la propia individualidad, se configuraron como promesas invalidadas por la propia producción del sujeto como entidad sujeta y determinada por la soberanía de la ley. Para Arendt, la importancia de este doble vínculo consistió en anunciar la configuración de lo público y lo privado que caracterizaría a los regímenes totalitarios del siglo XX: esto es, la imposibilidad de la vida privada propiamente dicha debido a la captura ejercida por un discurso público que politizó de manera absoluta hasta los aspectos más mínimos de lo privado. O, lo que es lo mismo, la construcción de la vida privada en términos de una razón instrumental para la que lo privado era sólo un simple medio para poder hacer ejercicio efectivo de soberanía política.⁵

Es en estos términos que puede pensarse en el programa *homeland security*, en la medida que éste incluyó tanto la reproducción de la lógica jerárquica entre la vida política y la vida no política, en principio definida en los términos de un interior/propio civilizado y un exterior/im-propio

4 La organización pública de la vida es, para Hannah Arendt, producida no sólo porque “La sociedad espera de cada uno de sus miembros una cierta clase de conducta, mediante la imposición de innumerables y variadas normas, todas las cuales tienden a ‘normalizar’ a sus miembros...” (1998, 51), sino también porque los propios modos del saber que caracterizan a la sociedad moderna tienen como objetivo el definir al sujeto desde su des-individualización. De ahí la resistencia de Arendt a la estadística, en tanto ciencia emblemática de una sociedad que intenta ajustar al individuo a una categorización que responde a macro-intereses. Varios autores han planteado que la crítica esbozada por Arendt es desarrollada ampliamente por Michel Foucault, en su historización de los múltiples mecanismos de racionalización disciplinaria que en los siglos XVIII y XIX producen/inventan al hombre/sujeto como unidad discreta.

5 Este planteo aproxima lo propuesto por Hannah Arendt a los análisis de Theodor Adorno y Max Horkheimer, quienes sostienen que la razón instrumental que caracteriza al capitalismo es una prefiguración de la razón de dominio totalitaria, lo que los lleva a plantear que la lógica de exterminio del Tercer Reich, más que un accidente azaroso de la historia, fue la realización absoluta de una economía de relación normalizada en y por la propia modernidad. Para Arendt, lo político es tributario de la pluralidad discursiva posible en la esfera pública, porque es desde la discusión plural que puede producirse el mundo-en-común que ella considera como esencial a toda democracia. De ahí que Jürgen Habermas, uno de sus herederos intelectuales, proponga a la razón comunicativa como alternativa a la razón instrumental. Lo que caracteriza a todo totalitarismo es, estrictamente hablando, el fin de lo propiamente político, en la medida que, según Arendt, “El fin del mundo común ha llegado cuando se ve sólo bajo un aspecto y se le permite presentarse únicamente bajo una perspectiva.” (1998, 67). Este fin de lo político es producido cuando se lo reduce a los términos de una sola voz que, desde su monología, captura no sólo discursos como el científico, el pedagógico, o el económico, sino también la vida privada misma, cuya especificidad es destruida bajo la lógica de la esfera pública total.

bárbaro, como la administración de una civilidad interna amparada en la politización de lo pre-político y de lo no-político, esto es, en la politización vigilante de la tierra y de la vida privada territorializada en ella. Ya no sólo se consagró lo exterior como amenazante, sino también la posibilidad de lo amenazante dentro del propio territorio, una doble demonización que caracterizó particularmente a las conferencias de prensa de John Ashcroft, en las que el procurador general aludía de manera recurrente a la presencia de terroristas extranjeros en suelo estadounidense, planeando la destrucción del modo-de-vida-americano mientras disfrutaban de sus beneficios.

NECESSITAS LEGEM NON HABET

Ante la pérdida de erección simbólica supuesta por los sucesos del 11 de setiembre del 2001, el gobierno estadounidense replicó con un programa de sobrecarga ideológica en que la necesidad de la ley fue instaurada a través de la declaración de un estado de emergencia que habilitó la operación soberana de la ley. La semantización del 11 de setiembre como evento excepcional fue crucial para esta articulación, justamente porque permitió que ese programa político fuera definido desde lo que Giorgio Agamben ha conceptualizado como *sacratio*, esto es, el modo relacional que define como objeto de praxis política a la vida despojada de valor político: “la nuda vida, es decir la vida a quien cualquiera puede dar muerte pero que es a la vez insacristable.” (2010b, 18) Esta vida, abandonada por la ley y, al mismo tiempo, abandonada a ella, es la que se desprende de la administración política que caracteriza al estado de excepción, que se constituye como un tiempo/no-tiempo en que la ley es puesta entre paréntesis para que su fuerza pueda ser ejercida en toda su plenitud. De ahí que la vida sin valor político sea, al mismo tiempo, una vida absolutamente politizada.

Recuperando los planteos de Walter Benjamin⁶ con respecto al carácter normativizado de la emergencia en la política de su época, Agamben propone la desaparición del carácter excepcional del estado de excepción en la política contemporánea, al establecer que la legitimidad de la suspensión de la ley y la consecuente instauración de un orden en que todo es posible, es ya una parte integral del funcionamiento político de Occidente, aunque aparezca como emblemáticamente actualizada en la praxis política estadounidense posterior a los sucesos del 2001:

⁶ Walter Benjamin es uno de los pocos autores que Agamben reconoce explícitamente como influencia en su obra. De Benjamin, Agamben incorpora no sólo la formulación de la emergencia hecha norma política, sino también la relación entre violencia y ley, y, fundamentalmente, el concepto de mesianismo profano como alternativa a la teologización de lo político. Los planteos de Agamben acerca de la teologización de lo político en Occidente, a ser presentados más adelante en este trabajo, son posibles a partir de la crítica benjaminiana de la relacionalidad aurática como emblema de la lógica adorante del fascismo de su época.

Lo que ha sucedido y lo que todavía sigue sucediendo ante nuestros ojos es que el espacio “jurídicamente vacío” del estado de excepción (...en el que podía suceder todo lo que el soberano considerara de hecho necesario) ha roto sus confines espacio-temporales y al irrumpir en el exterior de ellos, tiende ya a coincidir en todas partes con el ordenamiento normal, en el cual todo se hace así posible de nuevo. (2010b, 54)

Esto es posible desde la producción del estado de excepción como un estado tributario de la necesidad misma. Como plantea Agamben: “*necessitas legem non habet*, la necesidad no tiene ley... debe entenderse en dos sentidos opuestos: ‘la necesidad no reconoce ley alguna’ y ‘la necesidad crea su propia ley.’” (2010a, 40) Esta necesidad, amparada por la teleología apocalíptica y la arqueología fundacional en juego en el programa *homeland security*, además de estar vinculada a una situación de emergencia en que la operación tradicional de la ley es vista como un obstáculo procedurial, es también, y sobre todo, la necesidad vinculada a la propia subsistencia, al estado de naturaleza en el que existe la vida entendida como *zoē*.

La relación con los planteos de Hannah Arendt acerca de la administración social de la vida es clara. También lo es con los planteos de Michel Foucault, en particular con su trabajo acerca de lo que él ha investigado como la operación moderna por excelencia: la producción de subjetividad en términos de biopoder, esto es, en términos de un poder que se ejerce, ya no sobre la muerte, sino sobre la vida misma:

[L]o que sucedió en el siglo XVIII en ciertos países occidentales, y que fue ligado por el desarrollo del capitalismo... fue nada menos que la entrada de la vida en la historia –quiere decir, la entrada de los fenómenos propios de la vida de la especie humana en el orden del saber y del poder–, en el campo de las técnicas políticas. (2010, 134)

Por medio de “técnicas diversas y numerosas para obtener la sujeción de los cuerpos y el control de las poblaciones” (2010, 132), esta intervención política en el ámbito de la vida fue procesada a través de dos impulsos que operaron en conjunto en las sociedades de disciplinamiento y vigilancia: lo anatomopolítico, a cargo de la construcción de cuerpos a docilizar/entrenar con el objetivo de hacerlos productivos para el funcionamiento de la sociedad, y lo biopolítico,⁷ a cargo del control y la regulación de procesos biológicos específicos, en particular a través de la codificación de poblaciones enteras en términos de su adecuación a normas instituidas en consonancia

7 En su aproximación al concepto de lo biopolítico, Marcelo Antonelli plantea que “El término ‘biopolítica’ proviene del sueco Johan Rudolf Kjellén, quien lo acuñó en *Grundriss zu einem System der Politik (Esbozo para un sistema de la política)*, de 1920.” (2012, s/p). También da cuenta de los vaivenes del término, que a veces es analogado al de biopoder, y otras es distinguido del mismo como una operación específica de él, junto a la anatomopolítica. El propio Foucault participa de ambos gestos al plantear esto último y, en el mismo texto, establecer que “habría que hablar de ‘biopolítica’ para designar lo que hace entrar a la vida y sus mecanismos en el dominio de los cálculos explícitos y convierte al poder-saber en un agente de transformación de la vida humana.” (2010, 135) En este trabajo, biopolítica y biopoder son utilizados como sinónimos.

con el proyecto anatomopolítico. En este marco es que se explica la invención/administración del hombre hecha posible por el aparato institucional de la modernidad, dedicado, por un lado, al establecimiento de cuerpos normales, productivos y propios y, por otro, al procesamiento de cuerpos anormales, im-productivos e im-propios desde una inclusión mediada por el disciplinamiento, o la simple exclusión/expulsión del sistema.⁸

Si para Foucault, el biopoder está esencialmente vinculado a operaciones de visibilidad, lo está no sólo porque el mantenimiento de esta producción organizada del cuerpo depende de su sometimiento a un sistema de vigilancia y monitoreo constante del cumplimiento de la ley, sino también porque esta economía de lo espectacular es la que emblematiza la racionalización discursiva que hace a la posibilidad misma de administrar sentidos. De ahí el vínculo íntimo entre el biopoder y la confesión como principio de visibilización/discursivización de sí:

[A]l lado de los testimonios, pero también de los procedimientos científicos de observación y demostración, la confesión se convirtió en Occidente, en una de las técnicas más altamente valoradas para producir lo verdadero. Desde entonces hemos llegado a ser una sociedad singularmente confesante. La confesión difundió muy lejos sus efectos: en la justicia, en la medicina, en la pedagogía; ... se confiesan los crímenes, los pecados, los pensamientos y deseos, el pasado y los sueños, la infancia; se confiesan las enfermedades y las miserias... La gente confiesa –o es forzada a confesar–. Cuando la confesión no es espontánea ni impuesta por algún imperativo interior, se la arranca; se la descubre en el alma o se la arranca al cuerpo. (2010, 59/60)

Lo que caracteriza al régimen confesional, que Foucault adscribe a la pastoral cristiana, es su encuadre teleológico: su interés por ordenar, desambiguar, y someter a discurso a un individuo que se produce, justamente por eso, como una ficción tributaria de intereses que lo exceden, pero que lo determinan por necesidad. Lo que el biopoder ampara es la producción de sujetos privados-de que son interpelados como satélites y proyectos a administrar desde principios que los trascienden. No es casualidad que esta marcación con respecto a la ley esté vinculada a la lógica totalitaria, ya desde el sistema panóptico discutido por Foucault, propuesto como un modelo que administra lo más íntimo de tal modo que fuerza su confe-

⁸ No casualmente, el biopoder es un aspecto esencial de los proyectos de identidad que hacen a los Estados-nación a lo largo de los siglos XIX y XX, donde el saber educativo, el laboral, el biológico/medicinal, el psiquiátrico, el político-partidario, incluso el religioso, se conjugan para administrar la identidad individual de cuerpos educados, laboriosos, sanos, decentes, cuerpos que cuentan con partidas de nacimiento, documentos de identidad y partidas civiles, donde se incluyen rostros, huellas dactilares, edades y lugares de procedencia, para poder dar cuenta de qué y cuántos sujetos son módicos de acuerdo a intereses nacionales. Tal como plantea Gilles Deleuze al referirse a los planteos de Foucault: "Las sociedades disciplinarias tienen dos polos: la firma, que indica el *individuo*, y el número de matrícula, que indica su posición en una *masa*. Porque las disciplinas nunca vieron incompatibilidad entre ambos, y porque el poder es al mismo tiempo masificador e individualizador, es decir que constituye en cuerpo a aquellos sobre los que se ejerce, y moldea la individualidad de cada miembro del cuerpo." (1995, 250)

sión/visibilidad, y que constituye el modo de vigilancia emblemático en el campo de exterminio, en la medida que éste supuso la realización absoluta de la concepción anatómo-biológica del cuerpo: por un lado, operando como una fábrica/máquina caracterizada por el orden y la racionalización, en la que el cuerpo debía ser no sólo constantemente visible sino también productivo a condición de ser eliminado y, por otro lado, encontrando su justificación discursiva en el marco de la ciencia positivista, y, en particular en el fenómeno de biologización de la diferencia que, ya en el siglo XIX, amparaba la politización del cuerpo con el objetivo de establecer qué bases biológicas hacían a su anormalidad moral, legal y política.

Que la producción política de la vida se apoye en la producción del sujeto como falta a resolver, y que esta falta sea siempre en definitiva irresoluble, en la medida que si lo fuera la norma dejaría de tener efecto como autoridad de sentido, es lo que hace que Agamben plantee que el sujeto por excelencia de esta economía relacional es el sujeto culpable:

El emblema de esta aprehensión de la vida por el derecho no es la sanción..., sino la culpa (no en el sentido técnico que es concepto tiene en el derecho penal, sino en el originario que indica un estado, un estar-en-deuda, *–in culpa esse–*: o sea, precisamente el ser incluido a través de una exclusión, el estar en relación con algo de lo que se está excluido o que no se puede asumir íntegramente. *La culpa no se refiere a la transgresión, es decir a la determinación de lo lícito y lo ilícito, sino a la pura vigencia de la ley, a su simple referirse a algo.* (2010b, 41)

Esta vigencia de la ley es posible en el marco de lo que Agamben ha planteado como la impronta teológica de la política de Occidente, incluso cuando ésta es secular:

[D]e la teología cristiana derivan en general dos paradigmas políticos, antinómicos pero funcionalmente conectados: la teología política, que funda en el único Dios la trascendencia del poder soberano, y la teología económica, que sustituye a ésta por la idea de una *oikonomia*, concebida como un orden inmanente—doméstico y no político en sentido estricto—tanto de la vida divina como de la humana. Del primero derivan la filosofía política y la teoría moderna de la soberanía; del segundo, la biopolítica moderna hasta el actual triunfo de la economía y el gobierno sobre todo otro aspecto de la vida social. (2008, 13)

Este planteo, que re-escibe las críticas a la metafísica occidental realizadas por Michel Foucault, Jacques Derrida y, sobre todo, Gilles Deleuze, desprendidas de la problematización nietzscheana con respecto a la base platónica/cristiana de Occidente como configuradora de una subjetividad orientada hacia un ámbito trascendente imposible de satisfacer,⁹ es

⁹ En el caso del platonismo, esta orientación está dada por la jerarquía del mundo de las ideas/universales por sobre el mundo contingente de las apariencias. En el caso del cristianismo, por la producción teleológica de la praxis humana en los términos de un mundo divino que funciona como medida y destino de dicha

el que hace posible lo propuesto por Agamben con respecto a las nociones de culpa y deuda, también articuladas por Nietzsche.¹⁰

El estar-en-deuda¹¹ es la figuración de la subjetividad que, según Agamben, caracteriza al sujeto biopolítico, una figuración que es radicalizada de manera perversa cuando la propia ley se absolutiza porque se suspende y da paso a una deuda sometida de manera total a la propia fuerza de la ley. Este tema es trabajado por Agamben al conceptualizar el vínculo entre campo de concentración y estado de excepción¹²:

Los campos constituyen... un espacio de excepción, en el que no sólo la ley se suspende totalmente, sino en el que, además, hecho y derecho se confunden por completo: por eso todo es verdaderamente posible en ellos... Quien entra en el campo se movía en una zona de indistinción entre exterior e interior, excepción y regla, lícito e ilícito, en que los propios conceptos de derecho subjetivo y de protección jurídica ya no tenían sentido alguno. (2010b, 217)

Es precisamente esa liminalidad, esa suspensión de la ley que permite que todo sea posible, la que funciona como figura paradigmática de lo

praxis. El tema es más complejo de lo que puede articularse aquí, pero la recuperación filosófica del pensamiento de Nietzsche a partir de la segunda mitad del siglo XX no sólo incluye la problematización de la noción de autoridad, y por ende de la definición misma de soberanía, sino también la problematización de la noción de insuficiencia. Agamben, aún sin citar a estos autores, opera en su mismo horizonte temático. La discusión del falogocentrismo de Derrida es central a los planteos de Agamben: su problematización de la aporía de la soberanía es, básicamente, una traducción terminológica de los planteos derrideanos con respecto a la excepción y el carácter excéntrico de la ley. De la conceptualización de lo inmanente que caracteriza al pensamiento spinozista de Deleuze, Agamben recupera, aunque con límites, sus planteos acerca de la singularidad y la contingencia, para establecer a la relacionalidad no trascendente como modo a-teológico/im-político de la subjetividad.

- 10 Según Deleuze, "La grandeza de Nietzsche radica en haber mostrado, sin lugar a dudas, que *la relación deudor-acreedor era primera respecto a todo intercambio*." (1997, 178) En el marco del pensamiento nietzscheano, la noción de deuda/culpa (el alemán *schuld* ampara estas dos acepciones) es una de las marcas fundamentales de la lógica servil con que la economía platónica/cristiana ha definido a sus sujetos/objetos como tributarios de la ley.
- 11 En su análisis de la sociedad de control, la distinción que Gilles Deleuze propone con respecto a las sociedades de disciplina y vigilancia trabajadas por Foucault, radica en que "El hombre ya no es el hombre encerrado [de los espacios cerrados de la sociedad disciplinaria], sino el hombre endeudado [del espacio abierto de la sociedad de control]" (1995, 253). Este enunciado es problemático, no sólo por lo planteado anteriormente con respecto a la conceptualización nietzscheana de deuda que el propio Deleuze releva, sino también porque el encierro trabajado por Foucault es un espacio fundamentalmente acreedor, algo incluso presente en la expresión "pagar las deudas con la sociedad" con que a veces es referida la situación de los presidiarios. Además, los distintos saberes que producen al individuo en la modernidad, y que instituyen ámbitos de encierro como la escuela, el hospital o el hospicio, operan efectivamente como marcadores de insuficiencia individual. La sociedad de control no necesariamente clausura, sino que incluso radicaliza varios de los supuestos epistémicos de la sociedad de vigilancia. Eso es claro en la vigencia contemporánea del monitoreo de sí y del otro como modos de producción de la subjetividad, y también en la actual administración de dicho monitoreo a través de la visibilidad tecnologizada. Pero, en rigor, la sociedad de control también opera en términos diferentes a los de las sociedades de vigilancia, algo que Deleuze elabora desde su conceptualización de la inmanencia relacional. Este planteo será presentado más adelante en este trabajo.
- 12 Por una breve historización del estado de excepción, cfr. Agamben (2010a, 23-38), el cual culmina con esta referencia: "en la perspectiva de esta reivindicación de los poderes soberanos del presidente en una situación de emergencia, debe considerarse la decisión del presidente Bush de referirse constantemente a sí mismo tras el 11 de setiembre del 2001 como *Commander in Chief of the army*. Si... la asunción de este título entraña una referencia inmediata al estado de excepción, [es porque] Bush está tratando de crear una situación en que la excepcionalidad se convierte en regla y la distinción entre paz y guerra (y entre guerra exterior y guerra civil mundial) resulta imposible." (2010a, 38)

biopolítico contemporáneo para Agamben.¹³ Por momentos, Agamben refiere a esta operación como producción no política de la vida, pero en realidad, de lo que se trata es de una producción de subjetividad en que la politización se constituye como despolitización, esto es, en que la vida es politizada de manera absoluta justamente porque deja de estar amparada por lo político. El sujeto de esta liminalidad que ni siquiera habilita el estatuto de sujeto es llamado *homo sacer*, una figura que Agamben recupera de la designación que el antiguo derecho romano hacía del descastado y castigado con el exilio.

El *homo sacer* es esa/una cosa incluida en el sistema soberano desde su propia exclusión, y cuya existencia es tributaria de la propia operación soberana de ejercer fuerza de ley:

[S]oberano y *homo sacer* ofrecen dos figuras simétricas que tienen la misma estructura y están correlacionadas, en el sentido de que soberano es aquél con respecto al cual todos los hombres son potencialmente *hominis sacri*, y *homo sacer* es aquél con respecto al cual todos los hombres actúan como soberanos. (2010b, 110)

El *homo sacer* es esa/una cosa abandonada por la ley y, al mismo tiempo, abandonada a la ley, esa/una cosa que puede ser aniquilada sin que su muerte constituya un asesinato, ya que “dar muerte al *homo sacer*... [es] considerado como menos que homicidio” (2010b, 133):

Lo que define la condición del *homo sacer*... [es] la doble exclusión en la que se encuentra apresado y de la violencia a la que se halla expuesto. Esta violencia —el que cualquiera pueda quitarle la vida impunemente— no es clasificable ni como sacrificio ni como homicidio, ni como ejecución de una condena ni como sacrilegio. (2010b, 108)

Esta exposición a la violencia de la no ley, que es otro modo de la exposición a la soberanía absoluta de la ley, constituye para Agamben el espacio de la nuda vida, el que actualmente “va coincidiendo de manera progresiva con el espacio político, de forma que exclusión e inclusión, externo e interno, *bíos* y *zoē*, derecho y hecho, entran en una zona de irreductible indiferenciación.” (2010b, 19) Esta irreductible indiferenciación es, al mismo tiempo, sostenida por la diferenciación absoluta y jerárquica de cada uno de los elementos de esos pares: la captura absoluta de la vida desde lo político hace que vida política y vida no política

13 Para Agamben, y al margen de trabajar la ejemplaridad del campo de exterminio como modelo de la nuda vida, la producción de soberanía en Occidente ha estado ontológicamente vinculada a la producción politizada de la vida: “La biopolítica es, en este sentido, tan antigua al menos como la excepción soberana.” (2010b, 16) En este sentido, Agamben se distancia explícitamente de Foucault, a quien critica por plantear que el biopoder es emblemático de la modernidad. De todos modos, hay que consignar que la especificidad de lo biopolítico en la propuesta de Foucault debe leerse en el marco del aparato institucionalizado de saber que tiene a cargo la invención moderna del sujeto/hombre como unidad discreta.

sean indistinguibles precisamente porque una se ha totalizado en la otra. Como los combatientes ilegales de Donald Rumsfeld, ubicados en un régimen jurídico de ley sin ley que fue habilitado como parte de un estado de excepción indiferente a las convenciones de Ginebra, como la legitimación de la tortura o la lógica del daño colateral, como el sujeto cuya privacidad es monitoreada por motivos soberanos, el *homo sacer* es aquella forma de vida natural en la que el cuerpo existe sólo como ancla de la producción de soberanía.

De manera interesante, Agamben también se refiere a la biopolítica humanitaria como la otra cara de la nuda vida en la que se produce al *homo sacer*.¹⁴

Las organizaciones humanitarias... no pueden empero, comprender en última instancia la vida humana más que en la figura de la nuda vida... y por eso mantienen, a pesar suyo, una secreta solidaridad con las fuerzas a las que tendrían que combatir... Los "ojos implorantes" del niño ruandés, cuya fotografía se quiere exhibir para obtener dinero, constituyen quizás el ejemplo más pregnante de la nuda vida en nuestro tiempo, esa nuda vida que las organizaciones humanitarias necesitan de manera exactamente simétrica a la del poder estatal. (2010b, 169/107)

Si ambos proyectos son posibles en esta economía relacional, es porque ambos gestos resultan de una gestión política donde el otro im-propio es producido como *zoē*, totalizado en una corporealidad que sólo es procesada/interiorizada en la medida en que se abandona a la ley cuya suspensión misma lo produce. Lo que comparten ambos regímenes no es sólo la producción de sujetos/no-sujetos, sino, sobre todo, la legitimación de la soberanía misma que da cuenta de ellos.

LA IN-CONSISTENCIA DE LO POLÍTICO

24 (Fox, 2001-2010), la ficción previa de los productores de la serie *Homeland*, había dado cuenta sin ambigüedades del programa político del gobierno de George W. Bush, legitimando tanto la suspensión de la ley como su operación absoluta, a través de la validación de la tortura como herramienta de soberanía. Desde una temporalidad narrativa formalizadora del estado de emergencia, la serie validó la reducción del otro/im-propio a un *homo sacer* sobre el cual podía ejercerse violencia sin que esto constituyera un acto punible. La medida de dicha validación radicó en que la reducción del otro a un *zoē* era presentada como marca absoluta de la grandeza moral de

14 Lo mismo plantea Slavoj Žižek: "Quizá, la imagen definitiva del tratamiento del *Homo sacer* que reciben las 'poblaciones locales' sea la de los aviones de guerra estadounidenses volando sobre Afganistán; uno nunca puede estar seguro de lo que lanzarán, si bombas o paquetes de alimentos." (2005, 77)

los personajes a cargo de la defensa de la seguridad del territorio.¹⁵

La pregunta es si *Homeland* también constituye una re-escritura problemática del programa *homeland security*. Esto es, si reafirma la producción de un estado de emergencia sostenido por la suspensión/ejecución de la ley, si ejecuta desde la lógica del estado de excepción una aprobación de la *sacratio* como modo de ejercicio de la soberanía, si representa la relación entre lo interior/propio y lo exterior/im-propio a partir de la representación de la frontera material como frontera ideológica a cargo de la institución de la jerarquía ontológica de lo propiamente soberano.

Sin duda, la serie es tributaria de las coordenadas políticas que constituyen su base narrativa y, en particular, del quedarse-sin-tiempo propio de la temporalidad escatológica. En estado de emergencia permanente, los agentes de la CIA viven episodio tras episodio totalizados en la posibilidad de un ataque que ponga en jaque la seguridad claustrofílica del territorio, reproduciendo el programa político que da nombre a la serie a través de una economía relacional estructurada en términos de sospecha y vigilancia con respecto a todo aquello que parezca sospechoso.

Ya en la secuencia inicial del episodio piloto se representan los territorios en juego desde una lógica binaria. Primero es Bagdad, presentada a través de calles caóticas en las que el ruido de la gente y los coches obstaculiza la conversación telefónica que Carrie mantiene con uno de sus superiores de la CIA mientras conduce su coche de manera descontrolada. Estas imágenes son presentadas por medio de una cámara estática, ubicada dentro de un auto que oficia como refugio con respecto al caos de la ciudad, seguridad que se refuerza a través del contraste que se establece con la cámara en mano que sigue a Carrie una vez que ella abandona su coche. A partir de ese momento, la cámara replica sus movimientos apresurados, reforzando la presentación de Bagdad como un ámbito entrópico en el que hay que protegerse, una construcción redundada por el gesto de Carrie, que mira hacia atrás para asegurarse de que nadie la sigue. Considerando que la secuencia tampoco descuida la marcación religiosa del ambiente, a través de la imagen y el sonido de una mezquita convocando a oración, esta exterioridad territorial e ideológica es contrapuesta a la primera imagen de Estados Unidos que ofrece la serie: una gala política de apariencia casi estática, apenas puntuada por una conversación en voz baja que mantiene el Director del Centro de Contraterrorismo de la

¹⁵ El tema es trabajado por Slavoj Žižek en "Los Héroes Depravados de 24 son los Himmler de Hollywood" (2006), donde hace mención explícita de los planteos de Hannah Arendt con respecto a la banalidad del mal. En este artículo, Žižek refiere a la narración en tiempo-real de 24 como una formalización de la urgencia en que viven los personajes, una urgencia que la serie produce a través de la inscripción extradiagética de un reloj que marca el paso del tiempo, y el recurso a una pantalla dividida que muestra distintas acciones sucediendo al mismo tiempo. En *Homeland* no se llega a las búsquedas formales de 24, aunque podría establecerse que la urgencia es procesada a través de una edición en la que predominan los cortes instantáneos y en la que están ausentes las transiciones, que implicarían un procesamiento gradual del paso del tiempo.

CIA. Las imágenes posteriores muestran a Estados Unidos a través de una serie de espacios en los que se refuerza la estabilidad del ambiente desde una cámara fija o que apenas se mueve: el silencioso apartamento de Carrie, la conversación en voz baja que Carrie mantiene con el jefe de la división Oriente Medio de la agencia, la aséptica oficina de la CIA donde se informa el rescate de Brody. De más está decir que esa tranquilidad es posible porque los agentes del gobierno están cumpliendo con su deber, pero también, y a lo largo de los distintos episodios, esa tranquilidad inicial se revelará como un simulacro en que la posibilidad de la crisis, más que responder a agentes externos, responde a la configuración misma de su interioridad.

Parte de esta puesta en crisis incluye la construcción que *Homeland* propone del espacio doméstico, ya que en lugar de ser representado como anclaje de la realización del individuo y como territorio impoluto a ser defendido de amenazas externas, el espacio doméstico es propuesto como un territorio distópico que no sólo no puede dar cuenta de la seguridad individual que promete, sino que, además, la obstaculiza. Esta tematización de lo doméstico como dominio ajeno y ajenizador, recupera la nominación de lo privado como privado-de en términos que se contraponen a la producción del hogar como soporte de civilidad. En *Homeland, to be home*, el estar-en-casa, no necesariamente supone la posibilidad de una existencia estable, sino justamente la condición de su propia imposibilidad. Más que un lugar, el hogar es propuesto en la serie como un no-lugar.¹⁶

Este gesto desnaturalizador de la lógica de lo interior/propio y lo exterior/im-propio, es posible porque se muestra al hogar como un territorio contaminado justamente por aquello contra lo que pretende definirse en términos oposicionales. El regreso de Brody a Estados Unidos es narrado desde la incapacidad del ámbito doméstico por dar cuenta de su experiencia traumática de la guerra. Apenas recordado por sus hijos, recibido por una esposa con la que no puede comunicarse, y abrumado por la demanda de presentarse como un héroe de guerra, Brody se arrincona contra una pared de su dormitorio, en la misma posición que tenía en su prisión en Afganistán. Este paralelo entre hogar y cautiverio, construido por la propia edición de las imágenes, y que además contraviene la entrevista televisiva en la que Brody aparece como el prisionero de guerra que finalmente está a salvo en casa, evidencia la dislocación entre el discurso público/oficial estadounidense con respecto al hogar y la experiencia del mismo.

16 La distinción entre lugar y no-lugar es propuesta por Marc Augé, quien establece que un lugar es un ámbito "de identidad, relacional e histórico" (2008, 83) y un no-lugar es "un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional e histórico." (2008, 83) En la sociedad contemporánea, o sobremoderna en el lenguaje de Augé, el hogar funciona como el lugar por excelencia, el espacio que hace posible una estabilidad identitaria que opera como refugio con respecto a los espacios fuera de la casa, actualmente experimentados como no-lugares en la medida que habilitan relaciones efímeras y meramente transaccionales.

A lo largo de la serie, esta dislocación es mantenida por las dificultades que tiene Brody por reinsertarse en el marco de sus relaciones familiares y, también, porque es a través de su vínculo con espacios alejados de su hogar, que Brody puede constituirse como algo más de un extranjero en su propia tierra.

Esta problematización no es menor, ya que Brody es un *marine*, una de las figuras emblemáticas del discurso auto-heroicizante desprendido de los eventos políticos posteriores al 11 de setiembre. Considerando que este discurso supuso una re-escritura nostálgica del *G.I. Joe* modélico de la era Reagan con el objetivo de establecer continuidad entre la estructura binaria de ambos proyectos políticos, el soldado de *homeland security* fue producido como un ciudadano ideal¹⁷ en tanto agente de purificación política en el extranjero. Que el regreso de Brody a Estados Unidos sea representado como el de un intruso en/con su propia tierra invalida los supuestos de la propia estructura binaria que le da sentido.

Tampoco es menor que esta problematización se dé en el marco de lo que ha supuesto la idealización del prisionero de guerra, ejemplificada durante la administración Bush en la constante presencia mediática del político republicano John McCain. *Homeland* narra la experiencia del cautiverio desde una complejidad inarticulable en términos binarios. Porque si bien ésta es presentada como una situación en la que el rehén es sometido a maltrato, también es propuesta como un ámbito que habilita la puesta en crisis del discurso idealizado con respecto al soldado. Lejos de mantener una relación estoica con su aprisionamiento, Brody no sólo mata a su compañero de armas para poder seguir con vida, sino que también acepta la misericordia de su captor, Abu Nazir, quien lo alimenta y le permite pasar tiempo con su hijo pequeño. Incluso teniendo en cuenta que esto se trata de una operación de manipulación/conversión ideológica por parte de Abu Nazir, la importancia de este vínculo radica en que produce al soldado como un sujeto para quien es imposible operar sin falla con respecto a la ley de la que es agente. Esta desacralización del ciudadano modelo es posible porque la propia ley es propuesta como de ejecución imposible, no sólo para el propio soldado sino también para la voz enunciativa de la serie, la cual se resiste a explicar la relación del soldado con su cautiverio en términos que reivindiquen el programa político estadounidense. Esto vale para la conversión de Brody al islam, conversión que la serie justifica por la propia alienación que supone el encierro, en un gesto que si bien reafirma la importancia de la religiosidad, también evita marcarla desde la asociación oficial entre conflicto político y conflicto religioso.

Esta des-absolutización de lo que la retórica oficial plantea como

¹⁷ El soldado como ciudadano modelo fue incluso articulado a través de los programas de reclutamiento del gobierno de Bush, los cuales ofrecían ciudadanía estadounidense a los latinos indocumentados que estuvieran interesados en participar de la guerra en Irak y Afganistán.

absoluto, narrada no como una aberración moral ni como un gesto de traición, sino como un hecho tributario de la propia contingencia que la ley pretende someter, implica la imposibilidad universalizante de esa ley o, lo que es lo mismo, la existencia de un resto que es irre recuperable en términos simbólicos. La formulación ideológica más importante de *Homeland* consiste precisamente en relevar la inconsistencia de lo simbólico, declarando los límites de la ley que sostiene al programa político que da nombre a la serie.¹⁸

En los primeros episodios, la serie presenta a Brody como un sujeto del cual puede y no puede sospecharse al mismo tiempo. Esta ambigüedad es reforzada por la reducción de sus expresiones faciales y corporales a un grado-cero informacional que lo marcan como una suerte de autómatas imposible de decodificar. Por momentos, parece una amenaza a la seguridad estadounidense; en otros, parece simplemente un soldado fracturado por su experiencia en Irak. Cuando mata a un ciervo en su jardín, el gesto parece una anticipación posible de lo que supone su incierta pertenencia a Al-Qaeda, pero también la gratuidad del gesto parece revelar la relación automatizada de los soldados con la muerte, la simple instanciación del hábito de dar cuenta de cualquier vida sin pensar demasiado más. Esta ambigüedad es mantenida como una constante a lo largo de la primera temporada, produciendo una economía espectral en la que es imposible replicar los términos de la retórica oficial. Incluso, cuando hacia el final de la temporada se revela que Brody ha regresado a Estados Unidos para inmolarse en una misión donde matará al vicepresidente de Estados Unidos, la serie no demoniza este evento, sino que lo explica por medio de un video que Brody ha hecho para dar las razones de su inmolación.

En este video Brody confiesa que su acción es una respuesta a la lógica del daño colateral defendida por los oficiales del gobierno, a quienes define como criminales de guerra por haber aprobado un ataque de drones contra una madraza, un ataque que tal vez podría pensarse como la forma culminante de la praxis soberana, en la medida que la administración del cuerpo del otro se performa desde la prescindencia del propio cuerpo. Vestido de uniforme y mirando a la cámara, Brody declara al conflicto deshonroso. De todos modos, el que Brody apoye su causa en su pertenencia a una familia de tradición militar que ha contribuido a que Estados Unidos sea un país de excepción, podría pensarse como una argumentación funcional a la sacralización de lo estadounidense. Es así. Pero también es un gesto que marca las fallas internas de un proyecto que se presenta como impoluto. Al denunciar la relación entre soberanía estadounidense

¹⁸ Obviamente, estos planteos se desprenden de lo que ha propuesto la serie en sus dos primeras temporadas. Es posible que en el futuro *Homeland* reniegue de esta des-idealización y resuelva clausurar narrativamente la relación de Brody con su cautiverio castigándolo por haber traicionado su deber como soldado. Eso invalidaría más de uno de los planteos de este análisis.

y *sacratio*, al denunciar que quien se ha construido como garantizador de los derechos individuales es también y al mismo tiempo quien contribuye a su destrucción, Brody opera como una suerte de mancha en un sistema que se presenta sin mácula.¹⁹

Que sea precisamente un soldado, un agente de purificación ideológica, quien efectivamente ponga en evidencia las contradicciones internas del sistema, implica que la posibilidad de desarticulación del mismo no está en una exterioridad a demonizar, sino que es producida por la propia ley. En este sentido, Brody opera como configuración anamórfica, como una suerte de inconsciente que irrumpe para interrumpir el funcionamiento de un territorio que se presenta como clausurado ideológicamente. Lo que Brody actualiza es la inconsistencia de una articulación simbólica que se presenta como negadora de exterioridad, pero que, en definitiva, está marcada constitutivamente por la misma. En *Homeland*, los monstruos no sólo forman parte del sistema, sino que también son creados por él. No se trata de reivindicar el carácter total de lo amenazante, esto es, de plantear que hasta un soldado puede ser sospechado, sino de plantear que, justamente porque se trata de un soldado, de un producto maquinado por el propio sistema, es que sus acciones marcan la inconsistencia estructural de la agenda que lo ha producido. Es porque Brody es un estadounidense modelo que es monstruoso.

Si en los análisis de Agamben la figura del *homo sacer* es consignada fundamentalmente como un ejercicio de soberanía política sobre un otro cuya vida es reducida a una *zoë*, lo que hay en juego en *Homeland* es una articulación más compleja de dicha operación, en la medida que el propio soldado a cargo de ejecutar la soberanía estadounidense es producido en esos términos. Considerando que el *homo sacer* es aquel/aquello cuya muerte no puede constituir un sacrificio o un sacrilegio, esto es, aquel/aquello cuya muerte es abandonada a la imposibilidad de clausura simbólica, podría plantearse que un soldado es justamente lo opuesto, en la medida que el propio sistema se hace cargo de la sacralización de su muerte, simbolizándola como un sacrificio por la defensa de la propia tierra.²⁰

19 Quien también opera en estos términos es el personaje de Aileen Morgan, una joven graduada en Princeton que ha vivido en Arabia Saudita debido a los negocios de sus padres, vinculados al petróleo. Inicialmente, la serie la presenta como pareja de Raquim Faisel, un joven ingeniero y profesor universitario en Estados Unidos, quien es investigado por la CIA ya que se ajusta al perfil racial de sospechosos elaborado por la agencia. La serie revierte esta construcción al narrar que es ella, y no él, quien forma parte del grupo de Abu Nazir, estableciendo que su causa se desprende de haber visto a los sauditas pobres trabajando en condiciones inhumanas para mantener la vida de privilegio de los empresarios del petróleo.

20 Uno de los discursos de mayor mediatización durante la guerra contra Irak y Afganistán fue el de los familiares de soldados estadounidenses muertos en el conflicto. En momentos en que la operación militar del gobierno de George W. Bush comenzaba a ser fuertemente cuestionada por los medios de información, los testimonios de estos familiares se rehusaban a criticar el programa del gobierno. De hecho, sus testimonios seguían reivindicando la intervención estadounidense en el extranjero aún cuando esa intervención había sido responsable de la muerte de sus hijos. Esto bien podría interpretarse como un gesto de simbolización tendiente a rescatar a sus hijos de la lógica misma del *homo sacer*, en la medida que criticar la legitimidad de las acciones de gobierno hubiera también implicado reconocer a esas muertes como pérdidas en vano.

Incluso sin llegar a la muerte, la heroización del soldado es un emblema de esta lógica. En *Homeland* esto se hace evidente en la premura con que se representan los rituales de codificación político/militar/mediática con que se procesa el regreso de Brody a Estados Unidos para que su cautiverio no sea pensado como en vano. Pero, al mismo tiempo, Brody es también dejado en el vano de la simbolización. No sólo porque todos esos rituales se revelan como insuficientes para dar cuenta de la reinserción en un mundo en el que existe como un muerto viviente, sino también porque Carrie lo somete a un sistema de vigilancia que producen su vida privada y su vida íntima como objetos políticos, haciendo de él un sujeto y no/sujeto al mismo tiempo al que no se le permite la propiedad de lo propio.

Si, tal como plantea Agamben, la producción de soberanía está ligada a la configuración de lo biopolítico, ya que “*la producción de un cuerpo político es la aportación original del poder soberano*” (1998, 16), Carrie opera como agente soberano al producir el cuerpo de Brody como una entidad sometida a la fuerza de la ley. Aún a espaldas de sus superiores, Carrie es la instanciación perfecta de la lógica de soberanía oficial. *Homeland* presenta la casa de Carrie como un ámbito totalizado en referencias que hacen a su vida profesional, con la excepción de alguna imagen de jazz en la pared. La serie muestra a un hogar que opera como una dependencia gubernamental más: un living dominado por una cartelera con fotografías de sospechosos de terrorismo y una mesa de café donde se ubica el monitor desde el que Carrie vigila a Brody. Frente a esa pantalla, el sillón donde Carrie sólo duerme por momentos, sustituye a un dormitorio que nunca se presenta. Esta vigilia vigilante, tributaria de la economía de sospecha en la que ella opera, hacen de Carrie un sujeto emblemático de una administración de lo relacional que produce al otro como un objeto amenazante y a capturar a través de la mediación de lo tecnológico.

Pero lo que esta operación panóptica evidencia no sólo es la lógica de control vigilante de la que ella es sujeto, sino también su propio estatuto de objeto en dicha economía: para gestionar la privacidad del otro, debe fundamentalmente gestionar la suya propia, en los términos de un deber político que la producen como un objeto para quien no hay pausa con respecto a la ley. Esta totalización en la ley se corporealiza en una verbalidad no contenida y en una paraverbalidad siempre apresurada, marcada por la urgencia que supone el prevenir un ataque en suelo estadounidense. En contraposición al cuerpo de Brody, mostrado como el de un autómatas que parece estar siempre excluido del ámbito en el que está y que pierde el control en los momentos en que sus planes están en peligro, el cuerpo de Carrie es representado como una bomba de tiempo en pulsación permanente. Desde un constante estado en guardia que la hace decir, más de una vez, “*I don't have time to be patient*” [“No tengo tiempo para ser

paciente”], Carrie emblemata la lógica de la emergencia hecha norma. No es casualidad que sus primeras palabras en la serie sean *“I don’t care where he is, find him. It’s urgent.”* [“No me importa dónde está, encuéntralo. Es urgente”].

Lo que esta totalización en la ley implica es el horror al vacío de la ley. De ahí que para Carrie no exista un otro, ni siquiera el de su propio deseo, sino es a través de la norma del programa político al que se sujeta. De ahí su crisis cuando el monitoreo de Brody es suspendido y su casa se le revela como un ámbito im-propio y vacío de sentido, en el que ya no sabe qué hacer. Ajenizada en su propio territorio, Carrie es construida como un sujeto fundamentalmente operante en una economía de la deuda, justamente porque su existencia satelita alrededor del principio de la ley que debe ejecutar. De ahí que el otro espacio de su casa mostrado de manera recurrente sea el baño, que es representado siempre a través de la imagen de Carrie mirándose al espejo mientras se medica con las píldoras que le permiten seguir funcionando. Como sujeto biopolitizado, ella encuentra su realidad más íntima en el existir-en-relación con respecto a la autoridad del deber ser. Esta relación entre vida pública y vida privada no sólo se evidencia en el hecho de que Carrie mantiene la vestimenta formal de trabajo en su propia casa, sino también en que ella no puede vivir su ocio sino como un negocio, trabajando incluso en los momentos en que no trabaja: cuando va a escuchar jazz en un bar e interpreta los movimientos de los dedos del músico como un código, cuando visita a su familia para buscar las píldoras que su hermana le suministra, y, sobre todo, cuando tiene relaciones íntimas con Brody y la conversación de cama se convierte en un interrogatorio político que ella justifica diciendo *“I’m always working.”* [“Siempre estoy trabajando”].

Pero lo que supone la amenaza más fuerte a la lógica del sistema es el propio vínculo amoroso que en las dos temporadas se produce entre Carrie y Brody, que se articula en términos relacionales que reafirman y contradicen al mismo tiempo las reglas del juego político en que ambos están inmersos.

Inicialmente originado a través de la mediación tecnológica, en la medida que la serie construye el deseo de Carrie desde el momento en que ella lo espía a través de su pantalla, la relación comienza desde una pulsión escópica en la que el estatuto deseante de Carrie se produce en los términos de un *voyeur*, el sujeto por excelencia de una economía en que la subjetividad se produce a través de una relación incontaminada de y por el otro. Como agente de un goce mediado por el propio lenguaje, en este caso el tecnológico, Carrie se constituye como sujeto en la medida que se sutura en la imposibilidad de vínculo con el otro de su deseo. Justamente, porque su relación con la ejecución de la ley la producen como un satélite

del lenguaje mismo, es que ella es incapaz de un goce que no sea autista y, en cierta medida, masturbatorio. Este goce, inscripto en una economía relacional articulada alrededor de la captura anticipatoria del otro, es, de algún modo, un goce sin otro, porque el otro sólo existe como medio para la instanciación de la propia razón instrumental totalizante. Como una suerte de formulación especular de las propias condiciones deseantes de Brody, quien también es incapaz de una intimidad con su esposa que no sea masturbatoria, aunque en el caso de Brody esa incapacidad es tributaria de su liminalidad post-cautiverio, Carrie es sujeto del deseo emblemático de la economía político/retórica de la que participa: un deseo que establece como condición la producción y el mantenimiento de la distancia entre sujeto y objeto, un deseo que se constituye, en definitiva, como un gesto de soberanía en la medida que la opacidad permite asegurar el control de la situación. De algún modo, Brody es la excusa que la excusa de operar en los términos de un modelo relacional alternativo, ya que es justamente porque Brody está ahí, disponible y abierto a la captura óptica, que Carrie puede efectivamente producirse como sujeto soberano de relación.

LA IM-POLITIZACIÓN DE LA VERDAD

En el marco de esta relacionalidad óptica, el pliegue anamórfico de la cosa/causa que permite poner en marcha el deseo es el propio estatuto de Brody como sujeto fallado y fallante. Y es por esto que la propia economía de lo espectacular se presenta como marcada/contaminada por la posibilidad de su propia desarticulación, ya que el deseo de Carrie se produce en la medida que Brody se evidencia visualmente como un sujeto fracturado, determinado por la incapacidad de dar total cuenta simbólica de su vínculo con la ley. Lo que el monitor de Carrie muestra es un sujeto doliente, arrinconado en su cuarto, durmiendo en el piso, un sujeto fracturado, duplicado en el espejo del baño. Angustiado y asustado, corporalmente marcado por la tortura, Brody es un sujeto definido desde la incomunicabilidad de su propia experiencia. Como una suerte de reverso de Carrie, quien está totalizada en la dimensión de lo simbólico en la medida que es incapaz de dejar de hablar para evitar el encuentro con el vacío, Brody es un sujeto en que lo simbólico se evidencia como una máquina inhabilitada para suturar aquello de lo que intenta dar cuenta. Es interesante que la serie represente, una y otra vez, a Carrie mirando a Brody mirarse en el espejo del baño, porque el recurso de la-pantalla-dentro-de-la-pantalla no sólo evidencia la redundancia de un sistema de vigilancia que se multiplica para capturarlo todo, sino también la propia inaccesibilidad de un objeto que, en su multiplicación, se resiste a la captura.

Lo que esta situación prepara es la crisis de una economía de relación amparada por la distancia óptica. No es casualidad que, entre ambos, el vínculo se desplace a lo largo de los episodios al territorio de una proximidad háptica²¹ marcada por el contacto, sobre todo el de las manos. *Homeland* incluso utiliza este recurso para distinguir a la esposa de Brody, a quien él no le permite contacto, y Carrie, con quien una y otra vez se toca las manos. Incluso en su primer encuentro en la cabaña, esa distinción es producida al mostrar las manos de Carrie deteniéndose en las heridas del cuerpo de Brody, algo que su esposa es incapaz de hacer sin reticencia. Pero este desplazamiento de una economía relacional a otra no se da de manera inmediata y sin fracturas, sino que se produce desde la co-existencia.

Que en su primera temporada la serie elija ubicar el encuentro íntimo entre Carrie y Brody en las afueras del mundo en que ambos operan no es menor, porque de algún modo este lugar-otro, este espacio exterior a la *polis*, se presenta como potencialmente oposicional con respecto a la ajenezación con que es experimentado el espacio doméstico en la serie. Ya antes esto se ha vivido en un coche, un no-lugar por excelencia, y después de que el alcohol los hace desencuadrarse²² con respecto a la norma en que operan. En la cabaña, la naturaleza reivindica la suspensión momentánea de la ley, y es por eso que el encuentro entre Carrie y Brody se produce una vez que ambos explicitan la incomunicabilidad de su experiencia de guerra. Pero también esa misma naturaleza es la que es disciplinada por Carrie en los términos del programa político que vive para ejecutar. El encuentro no sólo comienza con Carrie guardando un arma en la cabaña, sino que termina con Carrie operando como agente de la CIA al someter a Brody a un interrogatorio en el que finalmente ella lo enfrenta como sospechoso. Que la serie mantenga el sonido ambiente en esta secuencia revela precisamente el carácter inquietante, incluso absurdo, de lo que está en juego: la producción de lo biopolítico en un ámbito en el que sonido de los pájaros y los grillos lo codifica como un encuentro amoroso.

Esta incapacidad de vivir su intimidad en términos que no sean políticos, evidencia la totalización de Carrie en su rol, pero también muestra el alcance problemático de una relación en que lo propiamente amoroso se

21 La distinción entre hapticidad y opticidad es propuesta por Gilles Deleuze y Félix Guattari como una distinción que implica, epistemológicamente, vínculos muy distintos entre sujeto y objeto: "la 'visión próxima', por oposición a la visión alejada; también el 'espacio táctil', o más bien el 'espacio háptico', por oposición al espacio óptico." (2010, 499) En contraposición al mantenimiento óptico de distancia aséptica entre sujeto y objeto, la proximidad de lo háptico implica una relacionalidad en la que sujeto y objeto se marcan y contaminan entre sí, haciendo imposible la determinación de soberanía unilateral.

22 Este desencuadre no es sólo figurativo. En la secuencia en que Carrie y Brody tienen sexo por primera vez en un auto, ambos personajes caminan tambaleantes hacia el coche producto del alcohol que han consumido en un bar. Brody entra y sale del cuadro mientras habla, como si la cámara no pudiera hacerse cargo de él. Es en el marco de esta inaprehensibilidad, que obviamente alude a la relación que Carrie mantiene con Brody, que el dispositivo filmográfico también sutura al espectador en términos de inestabilidad. Este es uno de los pocos momentos en que *Homeland* recurre a la cámara en mano, un recurso que por lo general utiliza para representar la inestabilidad de o entre los personajes.

articula en términos de *sacratio*, esto es, en los términos de una economía relacional en que la soberanía de uno implica la producción instrumentalizada del otro como una simple vida a manipular en términos políticos. Esta instrumentalización es compartida. La decisión de Brody de desmascarar a Carrie para hacerla perder su trabajo, y el final de la temporada marcado por la terapia electrocompulsiva a la que ella se somete, revelan que la relación no puede vivirse sino desde una intercambiabilidad de roles cuyo objetivo es producir al otro como un simple objeto politizado.

La primera temporada se clausura con la imagen de Carrie sujeta a la cama de un hospital, en la que se muestra a su cuerpo en convulsiones mientras es sometido a los impulsos eléctricos de la máquina a la que está conectada. El montaje de su cara y sus pies sacudiéndose sin control, acompañado por el sonido monocorde de la máquina que la somete a choques de electricidad, es, también, la escenificación de un cuerpo violentado por un tratamiento médico que la propia serie produce en términos que remiten a los de una tortura. No es menor que sea desde un discurso como el de la ciencia y su tecnologización²³ que la serie produzca este paralelo entre procesamientos biopolíticos del cuerpo.

Este procesamiento debe también pensarse en relación a la propia concepción de verdad que erige al programa *homeland security*, no sólo porque dicho programa se presenta a sí mismo como única/absoluta versión de los hechos, sino también porque su propia soberanía es jugada en el terreno de una limpieza ideológica que se orienta, pero que también es hecha posible por, la determinación/apropiación de una verdad final y sin mácula. Esa es la lógica detrás de la institucionalización del interrogatorio como herramienta política, y de la fetichización tecnológica de las máquinas como garantías de acceso definitivo a la verdad: en este marco, lo que se produce es, por un lado, una soberanía procesada a través de la capacidad de establecer qué es verdadero y qué no lo es, y por otro lado, la determinación de la propia búsqueda de una verdad última o, lo que es lo mismo, una verdad desnuda, como correlato lingüístico del concepto de nuda vida.

Sin dudas, y en el marco de sospecha que constituye su base narrativa, *Homeland* es una serie que reivindica el principio confesional, ya que los personajes se interpelan constantemente entre sí, induciéndose mutuamente a hacer visible aquello que se oculta. La abundancia de escenas de interrogatorio ejemplifica esta lógica. Pero, también, la serie da cuenta de los propios límites de ese principio, al poner en crisis la posibilidad de

23 Esta tecnologización podría pensarse como un marcador ideológico de la diferencia entre el Occidente civilizado y el Oriente atrapado en un pasado bárbarico. Pero, de hecho, y aunque constituye uno de los aspectos centrales de los primeros episodios de la serie, con el correr del tiempo la tecnologización también se revelará como un aspecto central de las operaciones de Abu Nazir, lo que podría entenderse como síntoma de una biopolitización ya universalizada en tanto gestión de soberanía.

establecer certezas cuando el propio detector de mentiras es evidenciado como una máquina a la que se puede manipular. Incluso los propios protagonistas lo saben: Carrie miente su consumo de drogas ilegales siendo agente de la CIA; Brody miente su encuentro con ella, mirando de frente al monitor desde el que lo mira la propia Carrie; Saul, a cargo de la división Oriente Medio de la agencia, dice que no ha facilitado el suicidio del sospechoso Afzal Hamid, y, cuando la máquina establece que está mintiendo, el oficial a cargo de administrar el test le sugiere que vuelva a otro día, cuando esté menos nervioso. Esta desarticulación de una concepción positivista del acceso a la verdad es, también, la desarticulación del encuadre epistémico de un régimen biopolítico cuyo objetivo es producir al sujeto en términos transparentes con respecto a la ley que lo sujeta. Si hay una verdad en *Homeland*, ésta refiere a la imposibilidad de la verdad última y absoluta, pero también, y en íntima relación con esto, a la imposibilidad de una verdad definida sólo en términos políticos.

Podría plantearse que hay más de un régimen de verdad en la serie: por un lado, la verdad politizada de lo biopolítico, aquella interpelada con el objetivo de legitimar el programa *homeland security*; y, por otro lado, la/s verdad/es que, aún produciéndose como una instanciación de ese programa, emerge/n para interrumpir su propio funcionamiento.

Esto sucede en el interrogatorio al que Brody es sometido en la segunda temporada, cuando la CIA descubre que ha estado trabajando para Abu Nazir. Esposado de pies y manos a una mesa, Brody es interrogado por Carrie, quien comienza el interrogatorio confesándose a sí misma. La cámara los muestra a través de un enrejado que los produce en un espacio carcelario, y, en ese marco, Carrie le dice que está enamorada de él. No se sabe si lo está haciendo para manipular la confesión política de Brody o no. Ella desactiva las cámaras de vigilancia, pero mantiene los micrófonos abiertos para que otros agentes puedan monitorear el interrogatorio. La imposibilidad de establecer si esa confesión es una estrategia o no para manipular a Brody está dada por la propia inconsistencia de esa distinción, ya que la confesión es, al mismo tiempo, tanto una verdad cuya pertinencia está dada por su adecuación al programa político al que responde, como una verdad cuya im-pertinencia desarticula el propio discurso que la enmarca.

Esta doble formulación de la verdad caracteriza buena parte de la segunda temporada, en particular cuando Brody comienza a trabajar como doble agente para la CIA. Exhausto porque sabe que está siendo manipulado por ambos frentes, Brody es sometido a la vigilancia de Carrie, quien opera como su contacto inmediato con la CIA. Lo que hay en juego en este momento de *Homeland* es la intrusión narrativa de una formulación de sentido que contraviene las implicaciones ideológicas de la verdad enten-

dida en términos referenciales. Lo que irrumpe es la verdad entendida en términos performativos, esto es, la verdad que resulta de su capacidad de hacer emerger el propio deseo aún a espaldas de la codificación de la ley. Esto sucede cuando Brody acude a un encuentro con Carrie mientras escapa de un evento político del que está participando, y le dice: *"I do feel used, and played, and lied to. But I also feel good"* ["Sí siento que me usan, y que me manipulan, y que me mienten. Pero también me siento bien"]. El enunciado reinicia la relación amorosa entre ambos.

Este poder de lo falso es también un poder que produce verdad: una verdad que, más allá de la violencia de lo político, es capaz de violentar la propia violencia ejercida por la ley. En este momento de suspensión de la ley, el todo-es-posible que se abre es el de un deseo que existe sin estar totalizado en términos políticos. Ese todo-es-posible no existe sin incertidumbre, en la medida que la relación entre Carrie y Brody sigue operando en el terreno difuso de la sospecha mutua. Pero también habilita el movimiento de la relación hacia un territorio en el que vivir con la sospecha también implica abandonarse a una verdad entendida en términos contingentes. O, de acuerdo a los planteos de Gilles Deleuze, en los términos de una verdad enferma y bastarda, cuya validez depende de la vida implicada en la situación en que ésta se produce:

Detrás del hombre verídico, que juzga la vida desde el punto de vista de valores presuntamente más elevados, está el hombre enfermo, 'el enfermo de sí mismo', que juzga la vida desde el punto de vista de su enfermedad, de su degeneración y de su agotamiento. Y quizás éste es mejor que el hombre verídico, porque la vida enferma es viva todavía, ella opone la vida a la muerte a la vida más que oponerle 'valores superiores'... Pero no se trata de juzgar la vida en nombre de una instancia superior que sería el bien, lo verdadero; se trata, por el contrario, de evaluar el ser, la acción, la pasión, el valor, cualesquiera que sean, en función de la vida que implican. El afecto como evaluación inmanente en lugar del juicio como valor trascendente: 'yo amo o yo detesto' en lugar de 'yo juzgo'. (1996, 190/191)

La importancia de este planteo no es menor, ya que permite desplazar el problema de lo biopolítico, en particular, desde los planteos realizados por Agamben, a un territorio en que lo biopolítico también habilita la emergencia de aquello que se plantea como desestructurador del propio disciplinamiento que supone su operación. Para Deleuze no hay administración de la vida a la que no se le fugue algo capaz de evidenciar la propia impotencia de toda administración,²⁴ y, junto a esa impotencia, la emergencia de una potencia realizada en una hapticidad no articulada en términos de insuficiencia trascendentalizada. Si desde los planteos de

²⁴ En rigor, esto es propuesto por Agamben cuando refiere a la Antígona de Sófocles y a *der Muselmann* del campo de exterminio, pero se trata de referencias puntuales que requieren mayor desarrollo.

Agamben con respecto a la teologización de lo político se desprendía la lógica soberana, para Deleuze, la posibilidad de una concepción a-teológica de la vida, esto es, una concepción no orientada hacia una teleología de lo universal, implica la propia producción de biopoder en términos no validables por valores establecidos como absolutos.²⁵

De ahí la crítica que Deleuze realiza de la noción del juicio, en la medida que enjuiciar no sólo implica el someter al otro al juicio de la ley, sino también el producir al otro como una entidad juiciosa. Considerando que juzgar ha sido una operación históricamente reivindicadora de leyes universales características de aparatos de enunciación interesados en la producción de su propia soberanía,²⁶ Deleuze propone un nuevo tipo de juicio que evalúa a las situaciones en función de su propia contingencia, esto es, en función del modo en que las relaciones se experimentan a sí mismas con respecto a la potencia/*puissance* de lo que son capaces de devenir. En el marco de la ética particular/singular de Deleuze, una ética que se resiste a la generalidad del *a priori* en la medida que el *a priori* predefine posibilidades aún antes de que éstas puedan ser articuladas como posibles, lo que Deleuze entiende por vida es justamente la capacidad de afectarse y ser afectado por el otro en los términos de una productividad que efectivamente se hace cargo de multiplicar las propias posibilidades de la existencia.

Lo enfermo, para Deleuze, no es un marcador negativo de relación. De hecho, es un modo de productividad marcado por la posibilidad de afectación/contaminación mutua, diferente a lo sano que se produce como auto-purificación distante con respecto a lo potencialmente afectante. Según Deleuze, "Cada fuerza tiene a la vez un poder de afectar (a otras) y de ser afectada (por otras), por eso implica relaciones de poder." (1987, 100) Este poder no es el poder en tanto *pouvoir/pou(r)voir*, un poder interesado en ejercerse en/desde la captura del otro, sino que es el poder en tanto *puissance*, esto es, el poder como potencia, como posibilidad de la/s diferencia/s que resulta/n del devenir en términos in-diferentes a lo codificado. No se trata de una distinción simple y *Homeland* no procesa esta distinción en términos de un pasaje a-problemático/absolutizado entre regímenes relacionales. El sufrimiento de Brody, a lo largo de la serie, es un sufrimiento teologizado, un sufrimiento basado en la angustia de no ser capaz de dar cuenta de las demandas de lo simbólico,²⁷ incluso cuando

25 La problematización de la vida y el poder es central en el pensamiento deleuzeano, pero el biopoder, nominado como tal, es apenas aludido en sus textos. Cfr. la aproximación al tema propuesta por Antonelli (2012).

26 De ahí que la lectura que Deleuze propone de Nietzsche evidencie el vínculo entre juicio y deuda/culpa: "Lo que Nietzsche supo poner de manifiesto es la condición del juicio: 'la conciencia de tener una deuda para con la divinidad', la aventura de la deuda en tanto que a su vez se vuelve *infinita*, por lo tanto impagable. El hombre solo recurre al juicio, sólo es juzgable, y sólo juzga en tanto en cuanto su existencia está sometida a una deuda infinita..." (1997, 176-177)

27 Los planteos de Deleuze respecto a este tipo de sufrimiento se desprenden de su crítica a la metafísica

su propia existencia marca la inconsistencia misma de lo simbólico. Pero también el de Brody es un sufrimiento que eventualmente se produce desde la desarticulación de lo propiamente trascendente, en la medida que, a espaldas de lo político, se instaura como un sufrir al otro y con el otro, esto es, como la apertura a marcar y ser marcado por una relación en que la soberanía no es producida en términos unilaterales. Ambos sufrimientos conviven en *Homeland*, relevando justamente que lo biopolítico produce su afuera pero al mismo tiempo se contamina con él.

Esto vale para la forma en que Carrie misma se vincula con Brody. Cuando ambos retoman su relación, ella le dice: *"This deal of ours, I think it's a way out for both of us. When you said you were all alone, well, you're not."* ["Este trato entre nosotros, pienso que es nuestra forma de salir de esto. Cuando dijiste que estabas solo, bueno, no lo estás"]. Si la situación de vigilancia a la que ella lo somete cuando él comienza a operar como doble agente de la CIA y de Al-Qaeda es también el modo en que ella lo protege de las demandas de la ley de ambos grupos, es porque la relación aquí se articula como una eventualidad monstruosa que, desde el mismo sistema, habilita su propia puesta en crisis. Como una suerte de virus creado por el propio sistema, este vínculo evidencia la corrupción epistemológica de lo biopolítico, esto es, la contaminación interna de una producción de sentido que habilita la operación de su propia alteridad. De algún modo, lo que la serie plantea es la imposibilidad de lo binario, en la medida que el afuera del sistema existe como un aspecto del mismo a cargo de su erosión.²⁸

La sociedad de control para Deleuze es no sólo un marco de administración de la vida. También es el marco que, desde su estructuración no binaria, permite la producción y multiplicación de la propia potencia de la vida. Esta hapticidad es la que se resiste a la distancia característica de la economía óptica, la cual define su sanidad en el lenguaje de la capa-

de Occidente. El sufrimiento platónico/cristiano es el sufrimiento teleológico, inscrito en una economía relacional orientada a la sacralización de la propia ley. Para Deleuze, este sufrimiento implica la resistencia a la propia vida, incluso el odio por ella, en la medida que se sufre para existir en relación a una autoridad de sentido que idealiza/beatifica a los que viven de espaldas a la contingencia accidentada de la existencia para producirse como satélites de la ley. Éste, podría plantearse, es el sufrimiento emblemático de la administración biopolítica de la subjetividad a la que refiere Foucault, ya que el sufrimiento por la adecuación a la norma se constituye en una marcación autocomplaciente de producción de sí mismo. Este sufrimiento es el que la cultura contemporánea produce y reproduce de manera constante en sus narrativas, algo que el sujeto instancia en un enjuiciamiento de sí basado en su propia capacidad de sujeción a la ley.

28 Según Deleuze, el afuera es aquello que no puede pensarse en términos de la distinción entre interioridad y exterioridad. "Hay que distinguir la exterioridad del afuera. La exterioridad sigue siendo una forma... Pero el afuera concierne a la fuerza: si la fuerza siempre está en relación con otras fuerzas, las fuerzas remiten necesariamente a un afuera irreductible, que ya ni siquiera tiene formas..." (1987, 115) La problematización del afuera es un aspecto central en la obra de autores como Jacques Lacan, Gilles Deleuze, Michel Foucault, Maurice Blanchot, Jacques Derrida. En el caso de Deleuze, en particular, la cita remite a la distinción entre una exterioridad que el sistema produce con el propósito de alterar lo que no puede integrar, y un afuera que efectivamente se relaciona con el propio sistema de tal modo que opera en él a través de la desestabilización de lo ya codificado. La noción de fuerza aquí releva su vínculo con la lógica del devenir, en oposición a la lógica del ser implícita en la noción de forma. Eventualmente, uno de los nombres que Deleuze da a este afuera es el de plano de inmanencia, establecido como lo im-pensado del pensamiento.

cidad aséptica del vínculo capturante de lo otro. La segunda temporada de *Homeland* intenta articular una economía de contaminación mutua entre ambos personajes, sostenida por la inconsistencia simbólica en que ambos operan. No sólo el encuentro es efectivamente una falla con respecto al deber ser que los define como sujetos, porque ambos son/están enfermos en más de un sentido, sino que esa falla no es operacionalizada en los términos de una teleología interesada en el disciplinamiento restitutivo característico del programa político que los ha reunido.

La inclusión de lo siniestro en el marco de lo político, porque de eso se trata el vínculo entre ambos, cierra la temporada, cuando Carrie facilita el escape de Brody aún sabiendo que él puede ser el culpable del atentado que efectivamente se produce en un acto donde mueren figuras políticas y agentes de la CIA. La decisión que ella toma, una decisión que implica su propio abandono a la contingencia de la relación y, junto a esto, su des-totalización con respecto a la ley que la ha definido como personaje, es posible en la medida que la validez de lo político es procesada desde su propia im-pertinencia. Si la biopolítica opera desde la politización de la vida, lo que irrumpe aquí es una concepción de vida que se valida de espaldas a esa politización. De alguna forma, ésta también es otra manera de operar como el inconsciente im-político de lo político, ya que lo que se reivindica en este momento es la posibilidad de afectación mutua entre los personajes a pesar de, pero también gracias a, las coordenadas políticas que los sujetan. Él se va. Ella vuelve a la CIA. La tercera temporada deberá tematizar en qué medida es posible la operación de un programa político oficializado como impoluto una vez que su propia constitución ha sido siniestrada.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agamben, Giorgio. (2008). *El Reino y la Gloria. Para una Genealogía Teológica de la Economía y del Gobierno. Homo Sacer, II, 2*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- (2010a). *Estado de excepción. Homo sacer II, 1*. Valencia: Pre-Textos.
- (2010b). *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida I*. Valencia: Pre-Textos.
- Antonelli, Marcelo. (2012). "Perspectivas Sobre la Biopolítica en la obra de Deleuze", en *Pensamiento Político*. Dossier N° 3: "Deleuze y lo Político". Santiago de Chile:

Universidad Diego Portales, Instituto de Humanidades. Recuperado el 1º de julio de 2013: <<http://www.pensamientopolitico.udp.cl/edicion-n3-dossier-sobre-deleuze-y-lo-politico/>>

- Arendt, Hannah. (1998). *La Condición Humana*. Barcelona: Paidós.
- Augé, Marc. (2008). *Los "No Lugares". Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- Deleuze, Gilles. (1987). *Foucault*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, Gilles. (1995). "Post-scriptum sobre las sociedades de control", en *Conversaciones 1972-1990*. Valencia: Pre-Textos.
- (1996). *La Imagen-Tiempo. Estudios sobre Cine 2*. Barcelona: Paidós.
- (1997). *Crítica y Clínica*. Barcelona: Anagrama.
- & Félix Guattari. (2010). *Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- Dyer, Richard. (1997). *White*. London & New York: Routledge.
- Foucault, Michel. (1993). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la Prisión*. México: Siglo XXI.
- (2010). *Historia de la Sexualidad. 1. La Voluntad de Saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Galindo Hervás, Alfonso. (2010). "La gloria y el concepto de lo político en Giorgio Agamben", en *Revista de Estudios Sociales* N° 35 (abril). Bogotá: Universidad de Los Andes, Facultad de Ciencias Sociales. Recuperado el 1º de julio de 2013: <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3257744>>
- Hardt, Michael. (2005). "La Sociedad Mundial de Control", en *Euphorion*. Dossier "De Nuevo el Pensamiento es Posible," diciembre. Asociación de Investigaciones Filosóficas, Medellín. Recuperado el 1º de julio de 2013: <http://www.revistaeuphorion.org/images/stories/pdf/dossiers/1/La_sociedad_mundial_de_control.pdf> Orig.: "La société mondiale de contrôle". *Gilles Deleuze. Une vie philosophique*. Eric Alliez, ed. Paris: Institute Synthélabo, 1998, pp.359-375. Trad.: Ernesto Hernández.
- Kaplan, Amy. (2008/2009). "In the Name of Security", en *Review of International American Studies*. Special Issue: "On Terror and Security". Vol. 3.3-4.1, (Invierno/Primavera). International American Studies Association. Recuperado el 1º julio de 2013: <http://www.iasaweb.org/uploads/85269a7a29636329bf5b99704b4d5257/RIAS_3_3-4.pdf>
- Lucas, Scott. (2008/2009). "Mobilizing Fear: US Politics Before and After 9/11", en *Review of International American Studies*. Special Issue: "On Terror and Security". Vol. 3.3-4.1 (Invierno/Primavera). International American Studies Association. Recuperado el 1º julio del 2013: <http://www.iasaweb.org/uploads/85269a7a29636329bf5b99704b4d5257/RIAS_3_3-4.pdf>
- Reese, Shawn. (2013). *Defining Homeland Security: Analysis and Congressional Considerations*. Washington, D.C.: Library of Congress, Congressional Research Service. Recuperado el 1º de julio de 2013: <<http://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc86623/>>
- Žižek, Slavoj. (2005). *Bienvenidos al Desierto de lo Real*. Madrid: Akal.
- (2006). "The Depraved Heroes of 24 are the Himmlers of Hollywood", en *The Guardian*, 10 de enero. Recuperado el 1º de julio de 2013: <<http://www.guardian.co.uk/media/2006/jan/10/usnews.comment>>

▼
Profesor de Filosofía (IPA) y docente universitario (ORT Uruguay). Director Nacional de Cultura (MEC) entre diciembre de 2002 y marzo de 2005. Autor de *Para mí los Blanes* (1995), *Cadenas de conocimiento* (1998), *Mirar y pensar. Ocho reflexiones sobre los medios* (en coautoría, 2008), *A ciencia cierta. Una historia reciente de lo que se sabe* (2010) y del estudio preliminar de la edición de *Arte, estética, ideal* de Pedro Figari, a los 150 años de su nacimiento (1861-2011). Ha investigado autores como Carlos Vaz Ferreira, Luce Fabbri, Carlos Quijano y Arturo Ardao. Fue columnista de *Cuadernos de Marcha* y editor de la sección culturales de *Letras Internacionales*. Actualmente escribe para *El País Cultural*.

MEDIOS Y MEDIADORES

Notas para un estudio del proyecto de Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual en Uruguay

▶ AGUSTÍN COURTOISIE, UNIVERSIDAD ORT URUGUAY

RESUMEN

En ocasiones identificado con el médiateur culturel ejercido en el ámbito estatal, otras veces asociado con los defensores del lector como figura interna de las empresas, el concepto de un defensor del pueblo ante los medios de comunicación merece ser examinado como una cuestión diferente y acaso alternativa de las normas que procuran regular los contenidos de los medios de comunicación en algunos países latinoamericanos. El presente artículo recoge la historia reciente de esa estrategia en el Uruguay, señala su interés filosófico vinculado a la neutralidad valorativa y explora las condiciones de posibilidad de su concreción eficiente. Para situar en su debido contexto el análisis, se examinan algunos aspectos del proyecto de Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual, hoy discutida en el ámbito del Poder Legislativo.

Palabras clave: Ombudsman / Política / Cultura / Medios

ABSTRACT

Sometimes identified with the role of médiateur culturel in a public context, others associated with the readers advocate within the firms, the concept of media Ombudsman deserves a new consideration as a possible category, perhaps one that could serve as an alternative to the laws that attempt to regulate media content in some Latin American countries. This paper reviews the contemporary history of a media Ombudsman strategy in Uruguay, underlines the philosophical edge of the concept— which is linked to its neutrality in terms of values— and explores the conditions of possibility for it to become a reality. Some aspects of the Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual, currently under discussion in the Parliament, are considered in order to provide context for the analysis.

Key words: *Ombudsman / Politics / Culture / Media*

INTRODUCCIÓN

En los países del Primer Mundo, los medios de comunicación se perfeccionan y autorregulan recurriendo al público. Figuras como el defensor del lector, del televidente y del internauta resultan familiares en otros continentes, donde la libertad de expresión se cultiva procurando no lesionar los derechos de terceros.

Medios de prensa, radiales y televisivos tan importantes como *The Washington Post*, *The National Public Radio*, *Radio Canadá*, *La Vanguardia* (Barcelona), *El País* (Madrid), *The Yomiuri Shimbun* (Japón), *Il Corriere de la Sera*, *The Guardian*, *Le Monde*, *Le Soir*, *Radio Televisión Española* (RTVE), entre muchos otros, cuentan con ese garante de la calidad de contenidos y de sintonía con los diferentes públicos.

Carlos Maciá-Barber, profesor de la Universidad Carlos III de Madrid, Licenciado en Ciencias de la Información y Doctor en Periodismo, asegura que los propietarios, directivos, profesionales de los medios e investigadores de la Comunicación convergen por lo menos en una convicción esencial: “la actividad profesional periodística no es perfecta, es mejorable”. (2003)

Agrega que “la misma presencia de la figura del Defensor en un medio de comunicación representa un reconocimiento expreso por parte de una empresa informativa de que su actividad puede contener errores y causar daños”. En tal sentido:

La sola implantación del Defensor supondría ya, por consiguiente, un claro ejercicio público de autocritica. Y esta voluntad de mejora y perfeccionamiento que lleva a determinados medios de comunicación a crear e implantar un Defensor apunta, como se verá, a la consecución de dos objetivos indisolublemente unidos: el primero, el lograr la excelencia profesional; el segundo, el servir con eficacia al ciudadano. (Maciá-Barber 2003)

El defensor del lector (o del televidente, o de la audiencia) es en este contexto una persona vinculada de un modo u otro a la empresa donde actúa, que procura mejorar el contacto con sus públicos y, al mismo tiempo, la calidad de los productos de la comunicación. No debe confundirse, aunque su espíritu es similar, con el *ombudsman*, cuya designación compete a las autoridades locales o departamentales, e incluso al parlamento cuando actúa a nivel nacional. El cargo de *ombudsman*, creado en el marco de las instituciones propias de un Estado de Derecho, debe ocuparlo una persona neutral, independiente, con alta capacidad técnica, sin otra subordinación que la normativa que lo rige. Es alguien que procura vencer los meandros de la burocracia y defender al ciudadano común en sus derechos políticos, sociales y económicos.

El defensor del público, en cambio, si bien se trata también de “una figura autónoma”, es “implantada por el medio para velar por el cumplimiento de los compromisos asumidos en los libros de estilo o en los códigos deontológicos, como uno de los principios rectores” de su actuación. (op. cit.)

En este caso emergen en un primer plano los derechos del ciudadano a la información, al conocimiento y, por qué no, a la cultura en general. La entidad que fija sus estatutos y elige a la persona adecuada para el cargo es el propio medio de comunicación. (Herrera Damas 2005)

Los objetivos de los defensores del público, según Maciá-Barber, son múltiples y entre ellos pueden enumerarse: el respeto de la ética profesional y de los códigos deontológicos del periodismo, la prevención del corporativismo entre periodistas y el fomento de la autocritica. El autor alude con buen tino a “la escasez de juicio crítico que los empresarios y profesionales de la información realizan sobre la labor y comportamiento propios” y se apoya en argumentos de otros investigadores al explicar que “la crítica a la labor de otro medio o periodista se convierte en un ataque a la libertad de expresión y, curiosamente, desde la libertad de expresión, se rechaza cualquier análisis crítico de la realidad de los propios medios”. (Maciá-Barber 2003)

Parece asistirle razón al recordar que, “puesto que los medios realizan una labor de escrutinio de las demás instituciones, no se entiende muy bien –y el público se da cuenta de ello– que se excluyan a sí mismos de ese ejercicio tan sano de la crítica”. Pasados los tiempos en que las equi-

vocaciones se disimulaban, hoy es vital para un medio o una empresa periodística “admitir, reconocer y, en la medida de lo posible, corregir el error. (...) La propiedad y la dirección de los medios, dado que el periodismo es ante todo servicio al público, deben estar dispuestas a arriesgarse a la crítica pública”. (op. cit.)

Consolidar la práctica de la rectificación y al mismo tiempo, fortalecer la cultura de la autorregulación de los medios, podrían bastar como argumentos para la implantación del defensor del público en las empresas que buscan ofrecer productos de calidad y mejorar su relación con el público. La figura del defensor del público apunta por ello a “recuperar, mantener o aumentar la credibilidad del medio de comunicación”, y para ello debe “promover el diálogo interno”, es decir, dentro de la empresa periodística, radioemisora o canal de televisión. Actuar a demanda o de oficio, atender las quejas, dudas y sugerencias de los públicos, e incluso propender a la “formación del ciudadano como consumidor de información”, son otras tantas de las nobles tareas de los defensores del público.

Carlos Maciá Barber, concluye con algunas precisiones relevantes:

En definitiva, un Defensor del Lector (del Oyente o del Telespectador) debe ser un centinela, avezado, valiente y experimentado que vigila las dependencias de la empresa, siempre atento para dar la voz de alarma ante las irregularidades que detecte, y que otea el horizonte periodístico con el fin de observar cualquier amenaza y, de este modo, proteger y salvaguardar los derechos y los intereses de los públicos. (op. cit.)

En otro lugar el mismo autor ha señalado fortalezas y debilidades de esa figura que procura sintonizar con el público de los diferentes medios de comunicación, ubicada dentro de las empresas propietarias de medios. Deben mencionarse al menos una de las dificultades advertidas por Maciá-Barber. Ésta proviene

de la existencia de concepciones incluso opuestas de la naturaleza, regulación y organización de la institución. Diversidad que guarda relación con las diferentes formas con que se concibe y ejerce el periodismo. Recordemos que solo en Europa encontramos tres grandes sistemas y culturas periodísticas: la mediterránea (Polarized Pluralist Model): Francia, Italia, España, Portugal; la del centro y norte de Europa (Democratic Corporatist Model): Austria, Alemania, Suiza, Holanda, Finlandia, Dinamarca, Noruega, Suecia; y la del Atlántico norte (Liberal Model): Reino Unido. (2012)

Similar en su naturaleza, pero hartamente diferente por el alcance y la profundidad de las consecuencias de su actividad, es el caso del *ombudsman* o defensor del pueblo ante los medios de comunicación. La propuesta de esta figura ocupará el apartado a continuación. El resto del presente artículo se ocupará de su incorporación en diferentes proyectos legales y

de aspectos parciales del actual proyecto de Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual.

ANTECEDENTES, 2009

Si bien existen antecedentes en otras partes del mundo, como el *ombudsman* en Suecia (Swedish Press Ombudsman 2013) o el *médiateur culturel* en Francia (ver por ejemplo, Lévy-Rosenwald 2011), la propuesta de creación de un defensor del pueblo para los medios de comunicación en el Uruguay está asociada a una fecha precisa. El jueves 28 de mayo de 2009, durante el encuentro realizado en la Sala 7 del Anexo del Palacio Legislativo, propuse la creación de un “*ombudsman* cultural”, entendido como complemento ineludible de una futura norma que regularía los contenidos culturales de los medios masivos de comunicación. En este apartado se consignan los principales tramos de las conversaciones mantenidas entonces con las autoridades del MEC y los representantes de los partidos políticos.

La reunión formaba parte de una serie de actividades sobre contenidos culturales y medios de comunicación, organizadas por el Departamento de Industrias Creativas (DICREA) de la Dirección Nacional de Cultura (DNC) del MEC y el apoyo de la OPP. Presidieron el encuentro la Ministra de Educación y Cultura, Ing. María Simon, y el Director de Cultura del MEC, Hugo Achugar, y asistieron a la reunión referentes de todos los partidos políticos con representación parlamentaria. Se encontraban también presentes asesores jurídicos y gestores culturales de la DNC.

Un precedente importante había sido el Foro “Contenidos Culturales y Medios de Comunicación / 2009”, realizado en la Sala de Conferencias y Eventos del Teatro Solís los días 22 y 23 de abril de 2009, en el marco del programa de “Fortalecimiento de las industrias culturales y mejora de accesibilidad a los bienes y servicios culturales”. Aquel Foro había sido financiado por la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo, a través de la UNESCO y el programa “Unidos en la Acción” Naciones Unidas.

Aquel jueves 28 de mayo las autoridades del MEC expresaron las líneas generales de una futura norma sobre contenidos culturales que se encontraba en una etapa de elaboración. La redacción del articulado se concretaría una vez culminada la ronda de consultas interpartidarias y con diferentes actores y organizaciones culturales. Al invitar a referentes de todos los partidos, el Poder Ejecutivo aspiraba a ir delineando un núcleo común de aspiraciones y valores para abordar luego los instrumentos legales más adecuados. Diversas cuestiones fueron comentadas durante las breves exposiciones de los jerarcas: la “TV chatarra”, la protección de

la identidad nacional y la producción nacional, las cuotas de pantalla, la legislación comparada, la erosión –en los medios masivos de comunicación– de la reglas de la convivencia civilizada o, incluso, de ciertos valores morales. El Director de Cultura del MEC, Hugo Achugar, enfatizó la intención de “ordenar” más que de “regular” el vínculo entre contenidos culturales y medios de comunicación, pero al mismo tiempo descartó la posibilidad de que la norma proyectada buscara establecer algún tipo de “censura”. Sin perjuicio del objetivo de preservar ciertos valores éticos, el jerarca puso el acento en tópicos tales como el respeto de la calidad y de la diversidad cultural.

Cuando llegó mi turno, recordé que las sociedades contemporáneas son, o tienden a ser, sociedades multiétnicas, multi-éticas y multi-estéticas. En el contexto de un Estado de Derecho, las autoridades políticas no pueden establecer jerarquías entre distintos estilos artísticos, o pronunciarse tajantemente sobre ciertos dilemas éticos o religiosos. Es cierto que la “neutralidad valorativa” no exime de la obligación de respetar los Derechos Humanos y la Constitución de la República, ni del deber de preservar la diversidad cultural y la armonía entre los ciudadanos. Pero los principios generales involucrados no siempre son fáciles de traducir con claridad al terreno de la acción, o de aplicar a cada caso concreto. Por ello sería una carga demasiado pesada, para el parlamento o para cualquier administración de gobierno, asumir toda la responsabilidad, “desde arriba”, en la tarea de regular los contenidos culturales de los medios masivos de comunicación.

Tal vez sea posible y deseable tomar en cuenta, además, muchos elementos que provienen “desde abajo”, esto es, desde el ciudadano común que puede ver lesionados sus derechos y sus libertades. Pero abrirse a los aportes de la ciudadanía en cuestiones culturales quizás requeriría la presencia de una figura que hasta ahora ha sido utilizada con éxito, en el Uruguay, en otro tipo de asuntos. Se trata del *ombudsman*, o *médiateur*, o “comisionado parlamentario”, o “defensor del pueblo”, por usar algunos términos que, aunque no son estrictamente sinónimos, han sido usados en la legislación de otros países. He aquí el texto de la designación de un *médiateur* en el ámbito de la música, a vía de ejemplo. El Ministro de Cultura y Comunicación, Renaud Donnedieu de Vabres, lo hace en estos términos:

Renaud Donnedieu de Vabres, ministre de la culture et de la communication, a confié à Pierre-François Racine, Conseiller d'Etat, Président de la Cour administrative d'appel de Paris, une mission de médiation entre les représentants de la filière musicale et les télédiffuseurs. La mission de Pierre-François Racine consiste à faciliter la conclusion d'un accord cadre interprofessionnel entre la filière musicale et les télédiffuseurs préconisé par le rapport Cayla, remis au Ministre en janvier 2005. Les points forts de cet

accord cadre devraient porter sur les principes qui ont été identifiés lors de la concertation menée l'an dernier:

- Reconnaissance des principes de liberté éditoriale et de liberté d'entreprendre des télédiffuseurs, et mise en œuvre d'une autorégulation.
- Amélioration de l'offre et de la diversité musicale, notamment en faveur des jeunes talents. Régulation des politiques de concentration et de la place faite dans la programmation d'une chaîne aux artistes liés à cette chaîne.
- Ouverture de négociations sur les tarifs de diffusion des vidéomusiques.
- Pierre-François Racine pourra également, si besoin, accompagner la conclusion d'accords bilatéraux entre chaque diffuseur et les représentants de la filière musicale. (Ministère de la Culture et de la Communication 2005)

En el Uruguay, la existencia de un “comisionado carcelario” (Ley 18.446 y Ley 17.919) y la de un “Defensor del Vecino” (Decreto N° 30.592 de la Junta Departamental de Montevideo) son de público conocimiento para la mayoría de los uruguayos. Algo menos visible por su carácter supraindividual pero igualmente eficiente es la Oficina de Defensa del Consumidor, dependiente del Ministerio de Economía y Finanzas. La creación de un *ombudsman* o defensor del público ante los medios de comunicación se encuentra muy próxima por su naturaleza a esas figuras e instituciones. Un “mediador cultural” permitiría atender, por ejemplo, tanto los reclamos de padres que sienten menoscabados sus derechos como educadores de sus hijos, frente a los modelos de comportamiento difundidos por la “TV chatarra”, como los de aquellos artistas y escritores que sientan sus libertades amenazadas por una ley de medios que podría ser aplicada en forma abusiva, más allá de la nobleza de intenciones de sus promotores. Culminé mi exposición consignando algunos fundamentos del “mediador cultural”. Por ejemplo, hice referencia al doctor Jorge Maiorano, ex Defensor del Pueblo de la Nación Argentina y Ex Presidente del Instituto Internacional del *Ombudsman* (IOI). Maiorano ha sostenido que el *ombudsman*

puede contribuir activamente frente al creciente clamor de las sociedades modernas que ya no se conforman con la proclamación retórica del derecho a la vida o a la libertad; quieren más y eso implica mejor calidad de vida, mayor protección de los valores comunes. (...) Ninguna duda cabe a esta altura del desarrollo de la figura que sus más recientes aplicaciones estuvieron motivadas por la misión de luchar por la defensa de los derechos humanos clásicos: vida, libertad, dignidad, entre otros. Pero [ante] las desigualdades sociales, le corresponde al Defensor del Pueblo asumir un importante rol en el ámbito de los derechos económicos, sociales y culturales. (2009)

Repárese en el tercer adjetivo usado por Maiorano para calificar los derechos. Además de los “derechos económicos” y “sociales”, es menester

preservar también los derechos “culturales”. Según el autor, el *ombudsman* también sería eficaz para preservarlos. Por su parte, el doctor José Aníbal Cagnoni, en una ineludible obra sobre el mismo tema, al referirse al *médiateur* de la legislación francesa ha recordado la esencia de esta figura, más allá de sus variantes nacionales. Es así que, parafraseando un informe del primer “mediador” en Francia, Antoine Pinay afirma que:

La finalidad de la misión puede establecerse en tres direcciones, por lo demás, coadyuvantes: humanizar las relaciones entre el público y una Administración cada vez más extendida y agobiante; hacer respetar las reglas cuando no lo han sido, o, simplemente, en nombre de la equidad suavizar sus efectos; eliminar los casos de “mala administración” tan nefasto a la imagen de la Administración frente a la opinión pública como frustrantes para aquellos que se convierten en sus “víctimas”. (Cagnoni 1995, 45)

No me es posible aquí reproducir todas las referencias o argumentaciones laterales que hilvané durante mi exposición, relevantes para la comprensión cabal de la propuesta. Debo agregar, sin embargo, que realicé una lectura selectiva de la norma de creación del Defensor del Vecino, Decreto de la Junta departamental de Montevideo N° 30.592, para explicar las similitudes y diferencias que presentaría la norma de creación de un “mediador cultural” –que naturalmente excedería el ámbito departamental–.

El lector interesado podrá consultar el Artículo 7º, donde dice “no recibirá instrucciones de ninguna autoridad”, o el Artículo 14º, sobre las atribuciones asignables al “mediador cultural”, imaginadas a partir de las atribuciones del “defensor del vecino”. Por ejemplo, “solicitar informaciones y formular recomendaciones” (14, 1); “realizar visitas...” (14, 2); “atender los reclamos referentes a los derechos humanos de los ciudadanos...” (14, 3) expresión que podría sustituirse por “derechos culturales”; “llevar el registro de todas las denuncias...” (14, 5); “elaborar estadísticas” (14, 6); “promover las acciones judiciales” (14, 7); y especialmente, “hacer públicos sus informes”. (Junta Departamental de Montevideo 2003) (Rodríguez Herrera 2007, 105-109)

Respecto de las reacciones de los asistentes a la reunión del 28 de mayo del 2009, las autoridades del MEC recibieron positivamente la iniciativa de crear la figura de un “mediador cultural”, en el sentido del término especificado líneas arriba. El Director de Cultura del MEC, Hugo Achugar, preguntó en un momento si la creación del “mediador cultural” debía incluirse en la norma objeto de la convocatoria, o bien debía tratarse en forma separada. Este punto quedó pendiente de definición. Sin embargo, la impresión general que parecía surgir de los participantes es que una norma que procura regular contenidos culturales y medios de comuni-

cación podría percibirse por la opinión pública o por sectores políticos como una amenaza, “desde arriba”, a las libertades de los ciudadanos y a la libertad de expresión en particular. Por eso resultaría oportuna una figura como la del “mediador cultural”. Ella podría constituir un buen complemento y un eficiente contrapeso, “desde abajo”, a los eventuales defectos de la norma principal, o a las interpretaciones abusivas de algunos de sus artículos. De todos modos, la figura de un “mediador cultural” puede significar una herramienta jurídica relevante en cualquier escenario imaginable, se aprueben o no nuevas normas sobre contenidos culturales y medios de comunicación.

El proyecto de ley resultante incorporó luego la creación del “mediador cultural”, además de numerosas disposiciones referidas a los medios de comunicación, con importantes exigencias de porcentajes de participación de contenidos de origen nacional. El 23 de noviembre de 2009, con la firma del entonces presidente Tabaré Vázquez, el Poder Ejecutivo envió a consideración de la Asamblea General el proyecto titulado “Ley de Promoción de la Cultura Nacional en Cine, Radio y Televisión”. Si bien el Director Nacional de Cultura en varias oportunidades reconoció la autoría del aporte, debe señalarse que la versión del “mediador cultural” recogida en dicho proyecto de ley reflejaba un alejamiento importante de mi propuesta original, pese a recoger los cometidos con que habitualmente se lo inviste. (Achugar 2009) Basta mencionar que en el Capítulo VI, Artículo 9º, el “mediador”, figura individual que por definición procura sortear los meandros de la burocracia, aparecía transformado en un “Instituto de Mediación Cultural”. El proyecto, finalmente, fue archivado durante la anterior legislatura. (Proyecto de Ley de Promoción de la Cultura Nacional 2009, Cap. VI, Art. 9º)

PROYECTO ACTUAL, 2013

El actual proyecto de Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual (SCA) retoma con vigor la idea original propuesta en la reunión de mayo de 2009 respecto del *ombudsman* o mediador cultural, con sus rasgos esenciales y como institución designada por el Poder Legislativo (Capítulo IV, Artículos 74 -78). Además, establece la exigencia para todos los medios de comunicación audiovisual la incorporación del defensor de la audiencia, el cual queda claramente diferenciado del *ombudsman*. (Proyecto SCA 2013, Capítulo VIII, Artículo 140) En primer lugar, importa recordar los cometidos que la norma presentada en 2013 establece para el *ombudsman* en su Artículo 75:

El Ombudsman tendrá los siguientes cometidos:

- a) Defender y promover los derechos de las personas hacia y ante los servicios de comunicación audiovisual;

- b) Promover la extensión y universalización del acceso de los ciudadanos a los servicios de comunicación audiovisual;
- c) Velar por la prestación con regularidad, continuidad y calidad de los servicios;
- d) Velar por las condiciones que aseguren la libre elección por los usuarios entre los diversos prestadores, en base a información clara, veraz y suficiente;
- e) Recibir y tramitar denuncias sobre el eventual apartamiento de los servicios de comunicación audiovisual regulados por esta Ley, respecto de las disposiciones que reconocen y garantizan el derecho de las personas.
(Proyecto SCA 2013, Capítulo IV, Art. 75)

En cuanto a sus atribuciones, el Artículo 76 dice:

Para el cumplimiento de sus fines, el *Ombudsman* de los Servicios de Comunicación Audiovisual tendrá las siguientes atribuciones:

- a) Recibir las quejas, opiniones y sugerencias del público y los canalizará previo conocimiento con el fin de asegurarse del impacto que las mismas tienen sobre el medio objeto de la iniciativa;
- b) Solicitar a los titulares o administradores de los servicios de comunicación audiovisual y los organismos estatales competentes, la información necesaria para cumplir con sus cometidos;
- c) Asesorar a las personas, usuarios y consumidores sobre sus derechos y los medios de defensa de los mismos;
- d) Comunicarse directamente con los titulares o administradores de los servicios de comunicación audiovisual para tratar de solucionar los eventuales apartamientos de la normativa;
- e) Comunicar y derivar a los organismos competentes las situaciones que, a su juicio y debidamente fundadas, constituyan infracciones a lo dispuesto en la presente ley a los efectos de que se implementen las acciones correspondientes;
- f) Ejercer la representación de intereses colectivos e intereses difusos ante cualquier órgano jurisdiccional o administrativo, así como frente a cualquier organismo público o entidad privada y cualquier órgano competente en la materia, sea éste de carácter nacional o internacional. En los procedimientos en los que el *ombudsman* ejercite una acción en defensa de los intereses colectivos y de los intereses difusos de los consumidores y usuarios en los órganos jurisdiccionales, no se requerirá caución, atendidas las circunstancias del caso, así como la entidad económica y la repercusión social de los distintos intereses afectados;
- g) Formular y proponer iniciativas, reglamentaciones, leyes, etcétera que crea necesario para el adecuado y justo funcionamiento del sistema de comunicación audiovisual;
- h) Realizar audiencias públicas con la citación a los directamente afectados en todo tema que considere conveniente;

- i) Formar un registro de las denuncias recibidas, presentar informes periódicos y públicos, y elaborar un informe anual de actuación que deberá ser presentado a la Asamblea General. Este informe deberá contener las acciones desarrolladas, las recomendaciones y soluciones encontradas y ser publicado en medios de difusión nacional;
- j) Podrá brindar informes extraordinarios a la Asamblea General cuando la gravedad o urgencia de los hechos lo aconsejen;
- k) Toda otra acción dirigida a promover y defender los legítimos intereses de las personas, los usuarios y los consumidores de acuerdo a los términos establecidos en la Ley;
- l) Asesorar al Poder Ejecutivo y al Poder Legislativo en su función de contralor del cumplimiento de la normativa vigente en la materia, así como en la elaboración de leyes y decretos atinentes a los Servicios de Comunicación Audiovisual, en cuanto le fuere requerido por dichos Poderes. (Proyecto SCA 2013, Capítulo IV, Art. 76)

El último artículo del tramo destinado a la figura aquí examinada, ha generado mucha inquietud, ya que remite el accionar del *ombudsman* al ámbito de la Institución Nacional de Derechos Humanos (INDDHH). En efecto, el Artículo 78 establece que “los cometidos y atribuciones del *Ombudsman* serán ejercidos por la Institución Nacional de Derechos Humanos y Defensoría del Pueblo, creada por la Ley N° 18.446 de 24 de diciembre de 2008”. (Proyecto SCA 2013, Art. 78)

Sin embargo, si se lee atentamente la Ley 18.446, se llega a la conclusión de que debería preocupar mucho menos. La INDDHH es una institución del Poder Legislativo y por su integración y cometidos no parece en absoluto que vaya a perjudicar la gestión del *ombudsman*. Hay que tener cuidado con esto, por cierto, por las mismas razones que obligan al Comisionado Parlamentario a referirse al INDDHH. Por ejemplo, según el documento de SERPAJ, *Derechos Humanos en Uruguay. Informe 2012*: “La INDDHH deberá coordinar sus funciones con el Comisionado Parlamentario para el Sistema Penitenciario (Artículo 10 de la Ley N° 18.446); se recomienda regular claramente esta coordinación para evitar confusiones o conflictos”. (SERPAJ 2012, 92)

No está de más la prudencia de SERPAJ, pero el Comisionado Parlamentario ha continuado actuando sin ningún problema dentro de ese marco (y por ello es de esperar que tampoco la INDDHH interfiera el accionar del *ombudsman*). Si acudimos a la norma citada, precisamente es lo que se solicita, ya que el Artículo 10 de la Ley N° 18.446 establece que “la INDDHH deberá coordinar sus funciones con el Comisionado Parlamentario para el Sistema Carcelario, los Defensores del Vecino y demás instituciones similares que se establezcan en el futuro”. (Ley N° 18.446, 2009)

PUBLICIDAD OFICIAL

Del proyecto de Ley de SCA se pueden decir muchas cosas, excepto que no haya sido largamente meditado y discutido por organizaciones diversas, personalidades y especialistas de plural procedencia. Por ejemplo, el “Informe y recomendaciones finales” de noviembre de 2012, surgido de las sesiones del Comité Técnico Consultivo (CTC), involucró a personas del sector privado, de la sociedad civil organizada, de ámbitos académicos y del gobierno. Y también aportaron allí su experiencia internacional funcionarios de UNESCO y UNICEF. Incluso hay pasajes de la Ley de SCA que reproducen literalmente algunos de los textos consensuados en ese trabajo, nutrido de sectores y criterios diversos. Por su parte, el suplemento del semanario *Brecha*, “Sociedad y Comunicación” (21/06/2013), cubrió ampliamente varios aspectos del proceso deliberativo que insumió la norma proyectada, subrayando esa diversidad. Debe enfatizarse que muchos de los tramos de la Ley de SCA están alineados con claridad también con otros documentos nacionales como el “Código de Ética Periodística” (2013) de la Asociación de la Prensa Uruguaya (APU), y el trabajo previo de “Periodismo de calidad y ética profesional. Una aproximación a los mecanismos de autorregulación y al análisis comparado de códigos de ética periodística”, redactado por la misma APU, Grupo Medios y Sociedad (GMS) y el Centro de Archivos y Acceso a la Información (Calfo).

De la lectura del exuberante articulado de la Ley de SCA, sin embargo, no surge que se dedique espacio alguno a los serios conflictos de interés que plantea la publicidad oficial. Mientras otras acusaciones referidas a supuestas amenazas contra la libertad de expresión carecen de fundamento sólido, en esa omisión sí que hay una amenaza a la libertad por la vía de la censura indirecta. Es preciso retener algunos datos: el 25% de toda la inversión publicitaria del Uruguay corresponde al Estado. En tal contexto, premiar a los medios de comunicación afines y castigar a los opositores es un caso de censura tácita, pero muy efectiva. (Buquet et al. 2012, 20)

Además, la mayor parte de los organismos públicos no cumplen el mandato legal de invertir el 20% del total de lo pautado en radio y TV en las radios del Sodre y en TNU. Al discutir la posibilidad de aprobar nuevas normas relativas a los medios de comunicación, habría que preguntarse por qué se incumple con las leyes “viejas”. Por ejemplo: la Ley 16.736 (Presupuesto Nacional 1996), Art. 373, sustituyó el Artículo 66 de la Ley 13.318 de 1964, estableciendo que todos los organismos del Estado deberán invertir un mínimo del 20% de los rubros de propaganda, publicidad o información, en los medios de difusión estatales, a excepción del Ministerio de Turismo. (op. cit., 29 y 32)

Habida cuenta de ese panorama, es difícil imaginar cómo podría ser contrarrestado por los defensores de la audiencia, mandatados para sin-

tonizar mejor a cada medio con su público. En cuanto al *ombudsman*, si sus denuncias contra las irregularidades ya tradicionales de la publicidad oficial fuesen efectivas, es de temer que su misma existencia podría ser puesta en tela de juicio, tal como ocurrió en Montevideo con el Defensor del Vecino. En cualquier caso, las bondades de un instituto como el *ombudsman* no deben despreciarse por el hecho de que, obviamente, no esté dentro de sus posibilidades resolver todos los problemas.

Si la Ley de SCA lograra disminuir, por lo menos, la publicidad destinada a los niños en lo referido a comida “chatarra”, el Uruguay cumpliría con las firmes recomendaciones de la OMS al respecto. En particular, eso supondría dar inicio a una política preventiva fundada en las investigaciones que han observado sugerentes correlaciones entre enfermedades como la diabetes y la obesidad infantil y el grado de exposición a la propaganda televisiva. (OMS 2010)

Es un error generalizar negativamente sobre la proyectada “ley de medios”, poniéndola del lado del control estatal y a los presuntos “liberales” del otro lado. La Ley de SCA uruguaya apunta a varios objetivos similares que, por ejemplo, las normas vigentes en Noruega y en Suecia, pero parece poco razonable atribuir a esas naciones presiones autoritarias sobre sus ciudadanos. (Norwegian Media Authority 2013; Swedish Press Ombudsman 2013)

Por cierto que habría que eliminar o modificar algunos puntos de la norma proyectada en nuestro país, pero argumentar a favor de dejar las cosas como están por temor al control estatal es una postura desconcertante. El asunto es distribuir la libertad mejor entre todos. En particular, parece excesivo denunciar los corporativismos que la norma proyectada podría habilitar en un *futuro*, pero ignorar los pesados corporativismos del *presente*. Esas objeciones se han formulado, por ejemplo, respecto de los pasajes de la norma que facilitarían a distintos grupos de la sociedad civil el disponer de medios de comunicación o incidir en ellos (por ejemplo, Artículo 6, c); Artículos 26 y 27). También se han criticado las disposiciones relativas a la publicidad infantil (Artículos 32 y 33).

Entretanto, de hecho, la balanza ya está inclinada en favor de quienes defienden que las empresas puedan seguir promocionando productos de consumo infantil, incluso si son dañinos, postura defendida por varios *lobbies* empresariales y políticos afines. Resulta muy poco convincente defender la “libertad” de las empresas, pero no la libertad de los menores y sus familias.

ALGO MENOS DE REGULACIÓN

En toda América Latina diferentes “leyes de medios” han suscitado

diferentes interpretaciones en cuanto a la posibilidad de constituir amenazas contra la libertad de expresión. El Uruguay no ha permanecido ajeno a esas polémicas y a los posibles usos autoritarios de las normas regulatorias de los medios de comunicación. Al seguir atentamente esos debates es que propuse en 2009 la figura de un “mediador cultural” que procurase representar los reclamos de la sociedad civil, “desde abajo”, ante posibles abusos de los gobiernos con fines políticos, o de los intereses empresariales, cuando se toman en cuenta exclusivamente criterios de mercado.

Reitero aquí que, coincidiendo parcialmente con dicha iniciativa, el Poder Ejecutivo envió el 23 de noviembre de 2009 un proyecto de ley a la Asamblea General que la recogía a partir de su Capítulo VI, Artículo 9 y siguientes. Sin embargo, el proyecto transformaba al “mediador” u “*ombudsman* cultural” en un “Instituto de Mediación Cultural”, olvidando la naturaleza esencialmente anti-burocrática de la figura propuesta. El proyecto contenía muchos otros artículos, entre otros los vinculados a la noción de “cuota nacional de pantalla”, y finalmente fue archivado.

Tres años después, el 20 de noviembre de 2012, se difundió el estudio del CTC “Informe y recomendaciones finales”, que expresaba:

La baja cantidad de denuncias enviadas a los organismos competentes (reguladores y autorreguladores) en los temas trabajados por este CTC puede estar relacionada con la falta de información de la población. Las autoridades responsables deben informar más y mejor a la población sobre los derechos que tienen niños, niñas y adolescentes y sus familias respecto a los medios de comunicación. (2012, 19)

Además, el CTC sugería en su apartado de “Sanciones”: “Se recomienda al INAU que se aplique en todos sus términos la legislación vigente, sin perjuicio de revisar el monto de las sanciones económicas previstas y seguir apostando al diálogo y al efectivo uso de mecanismos de autorregulación”.

Por último, se recomendaban “Estudios”:

Se recomienda que se realicen más estudios en Uruguay sobre la relación entre el papel de los medios de comunicación y los derechos de niños, niñas y adolescentes, sobre todo con un enfoque en los impactos de los mensajes mediáticos para el desarrollo integral de niños, niñas y adolescentes. (op. cit., 20)

Debe recordarse también que la Asociación de la Prensa Uruguaya (APU) en abril del 2013 difundió su “Código de Ética Periodística”. Entre otras expresiones allí se manifiesta que:

Las recomendaciones apuntan a fortalecer el ejercicio de un periodismo de calidad, desde la búsqueda y difusión de información, la cobertura de hechos, el rigor informativo, el uso correcto e inclusivo del lenguaje, el equilibrio periodístico y el respeto irrestricto hacia las comunidades y las personas con independencia de su sexo, pertenencia étnica, creencias religiosas, preferencias sexuales o aspecto físico. También promueven el respeto a la privacidad y la dignidad de las personas, sin perjuicio del derecho de los periodistas a investigar y difundir información de interés público o que refiera a funcionarios o personas públicas. (2013, 2)

Luego se agrega:

Este código incorpora reglas claras para quienes están vinculados con el ejercicio de la profesión periodística en Uruguay (periodistas, camarógrafos, fotógrafos, productores, presentadores, conductores, locutores, comunicadores) sabiendo el alto impacto que tienen los medios de comunicación en la conformación de cultura y ciudadanía. Incluye, además, una serie de recomendaciones orientadas de manera particular hacia el periodismo digital y el uso de las redes sociales en Internet. (op. cit.)

Por último:

Este cuerpo de sugerencias éticas constituye, en definitiva, un mecanismo de autorregulación del periodismo. Aspiramos, por tanto, a que los medios de comunicación que desarrollan actividades periodísticas también lo adopten como un código de referencia o, en su caso, hagan públicos los mecanismos de autorregulación que guían su labor profesional así como los instrumentos para que el público pueda exigir explicaciones. (op. cit., 3)

Esos documentos del ámbito nacional recién aludidos, el Código de la APU (2013) y el Informe de la CTC (2012), deben ser completados con la vasta panorámica de las recomendaciones de asociaciones profesionales, códigos de honor de distintos medios y documentos de organismos internacionales, especialmente, los propuestos por UNICEF, como *Estado Mundial de la Infancia. Niños y niñas en un mundo urbano* (2012) y la UNESCO, como *Principios internacionales de ética profesional en periodismo* (1983), *Memoria del mundo* (2002), *Hacia las sociedades del conocimiento* (2005), e *Invertir en la Diversidad Cultural* (2010).

Por su parte, recogiendo todas esas experiencias y reflexiones, en particular las referidas a la protección de la diversidad cultural, los derechos de niños y adolescentes, y el equilibrio entre normas jurídicas y mecanismos de autorregulación, los legisladores quizás deberían inclinarse por no dispersar el esfuerzo y, siguiendo el ejemplo sueco, combinar lo mejor de los dos mundos: el de la regulación y el de la autorregulación. (Swedish Press Ombudsman 2013)

Salvo que se defiendan intereses monopólicos o la discrecionalidad del Poder Ejecutivo, algunos tramos de la Ley de SCA parecen muy saludables. Por ejemplo, la limitación relativa a la concentración de la propiedad de medios (Proyecto SCA 2013, Capítulo I, artículos 42-47). Muy pertinente resulta también la exigencia de la presentación de un “Proyecto comunicacional” para la asignación de canales o señales, como lo establece con toda claridad el Artículo 94 (ver también Proyecto SCA 2013, Título II, Artículos 7-8; Título VII, Capítulo II, Artículo 91 y sigs.). Pero quizás el Uruguay deba transitar por ciertas etapas preliminares.

Por ello, quizás, debería comenzarse por la creación de un *ombudsman* o mediador cultural que procure establecer puentes entre los medios de comunicación y los ciudadanos, con el propósito de contribuir a consolidar hábitos pacíficos de convivencia, y de preservar la pluralidad de los contenidos culturales con el debido respeto de la diversidad de razas, de religiones, de clase social, de género, o de perfil educativo y demás dimensiones sensibles para la vida armoniosa en sociedad. En tal sentido, la iniciativa de incorporar en nuestra legislación un “mediador cultural”, tal como hemos dicho, podría tomar como referencia la norma de creación del “comisionado carcelario” (Ley 18.446 y Ley 17.919) y la del “Defensor del Vecino” (Decreto N° 30.592 de la Junta Departamental de Montevideo).

Lo más razonable sería reducir ciertas regulaciones a lo estrictamente necesario. Y con muy pocos ajustes de redacción podrían postergarse para mejor oportunidad gran parte de las disposiciones proyectadas. Entre tanto:

a) Dejar la regulación “fuerte” para evitar monopolios y asignaciones discrecionales;

b) Consolidar la vigilancia de la publicidad infantil, sobre todo de tipo alimentario, para hacerla de veras efectiva;

c) Apostar a la des-judicialización de los conflictos a través del adecuado *empowerment* del *ombudsman*.

d) Todo ello sin olvidar el control riguroso de la publicidad oficial, gran ausente del proyecto y por ello la vía más probable de la censura indirecta. Más allá de detalles técnicos, la norma así reformulada debería atender la rica experiencia de nuestro país en este tipo de figuras que apuntan al diálogo, a la regulación voluntaria, a la información de calidad para las decisiones de autoridades y ciudadanos, y a un cambio cultural humanista, que procure acercar siempre a todas las partes en potencial conflicto.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Achugar, Hugo (2009). “Promoción de la cultura nacional. Que digan lo que quieran” en Portal montevideo.com. http://www.montevideo.com.uy/notnoticias_90187_1.html
- “Proyecto crea la figura del mediador cultural” en Portal 180.com.uy: <http://www.180.com.uy/articulo/Proyecto-crea-la-figura-del-mediador-cultural>
- “Crearán ombudsman para ordenar contenidos de medios” en Últimas Noticias: <http://www.ultimasnoticias.com.uy/hemeroteca/200709/prints/act13.html>
- “Redactan proyecto de ley de contenido cultural en medios” en el diario *El País*: <http://historico.elpais.com.uy/090721/pespec-430811/novedades/redactan-proyecto-de-ley-de-contenido-cultural-en-medios/>
- “Más cultura y menos chatarra” en *Sala de Redacción* de Liccom (Udelar): <http://sdr.liccom.edu.uy/2009/07/31/mas-cultura-y-menos-chatarra/> Enlaces obtenidos el 8 de Julio de 2013.
- Buquet, Gustavo; Lanza, Edison; Rabinovich, David. (2012). *Ni premio, ni castigo. Inversión, mecanismos y procedimientos de asignación de la publicidad oficial en Uruguay. Estándares de protección de la libertad de expresión para una regulación democrática de este recurso estatal*. Montevideo: FESUR.
- Cagnoni, José Aníbal. (1995). *Control de la administración: ombudsman, comisionado parlamentario, médiateur, defensor del pueblo*. Montevideo: Editorial Universidad, 3ª edición (ampliada).
- Comité Técnico Consultivo sobre Derechos de Niños, Niñas y Adolescentes, Libertad de Expresión y Medios de Comunicación (CTC). (2012). “Informe y recomendaciones finales”. Obtenido el 8 de julio de 2013: http://medios.presidencia.gub.uy/jm_portal/2012/comite_ninez_medios/informe-recomendaciones-finales-CTC.pdf
- Código de Ética Periodística de la APU. (2013). Obtenido el 8 de julio de 2013: <http://www.apu.org.uy/wp-content/uploads/2013/04/C%C3%B3digo-de-%C3%Agtica-period%C3%ADstica-Versi%C3%B3n-Final-9-4-13.pdf>
- Herrera Damas, Susana. (2005). “Situación del ombudsman en el mundo”. *Sala de Prensa* N° 76 (febrero). Año VI, Vol. 3. Obtenido el 7 de julio de 2013: <http://www.saladeprensa.org/art586.htm>
- Junta Departamental de Montevideo (2003). Defensor del Vecino. Decreto 30.592 del 18/12/2003. Obtenido el 10 de julio de 2013: <http://normativa.montevideo.gub.uy/articulos/86411>
- Ley N° 18.446 - Institución Nacional de Derechos Humanos (Publicada D.O. 27 de enero de 2009). Obtenida el 8 de julio de 2013: <http://www.parlamento.gub.uy/leyes/ AccesoTextoLey.asp?Ley=18446&Anchor>
- Maciá-Barber, Carlos. (2003). “Un centinela de los públicos en la redacción”. *Sala de Prensa* N° 53 (marzo). Año V, Vol. 2. Obtenido el 7 de julio de 2013: <http://www.saladeprensa.org/art432.htm>
- (2012). “Principales luces y sombras en la implantación del ombudsman de la prensa” (17/09/2012). Obtenido el 7 de julio de 2013. <http://www.clasesdeperiodismo.com/2012/09/17/principales-luces-y-sombras-en-la-implantacion-del-ombudsman-de-la-prensa/>

- Maiorano, Jorge Luis. (1996). Conferencia en el VI Congreso Internacional del Ombudsman, organizado por el Instituto Internacional del Ombudsman, Buenos Aires, 20 al 24 de octubre de 1996. Obtenido el 8 de julio de 2013: http://www.jorgeluismaiorano.com/index.php?option=com_content&view=article&id=87&Itemid=56
- (2009). “El Ombudsman: una historia de 200 años y más...”. Obtenido el 8 de julio de 2013: http://www.jorgeluismaiorano.com/index.php?option=com_content&view=article&id=93&Itemid=56
- Ministère de la Culture et de la Communication. (2005). “Diversité musicale à la télévision: Renaud Donnedieu de Vabres nommé médiateur”. Obtenido el 10 de julio de 2013: <http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/communiq/donnedieu/racine.html>
- Lévy-Rosenwald, Marianne. (2011). Rapport du Médiateur de l'Édition Publique Pour l'Année 2010. Obtenido el 10 de julio de 2013: http://www.culturecommunication.gouv.fr/content/download/22025/187446/file/Rapport_mediateur_edition_publique_2010.pdf
- Norwegian Media Authority. (2013). Legislación en Noruega: <http://www.medietilsynet.no/no/English-menu/Legislation/> Ver también otra documentación útil: <http://www.medietilsynet.no/no/English-menu/Links> obtenidos el 8 de Julio de 2013.
- OMS (2010). “A framework for implementing the set of recommendations on the marketing of foods and non-alcoholic beverages to children”. Obtenido el 8 de julio de 2013: http://www.who.int/dietphysicalactivity/framework_marketing_food_to_children/en/ He aquí una muestra de artículos médicos que ilustran la correlación aludida: <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/18755740> <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/17381920> <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/16045635>
- Proyecto de Ley de Promoción de la Cultura Nacional en Cine, Radio y Televisión. (2009). Obtenido el 8 de julio de 2013: http://archivo.presidencia.gub.uy/_web/proyectos/2009/11/EC1423.pdf
- Proyecto de Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual (SCA). (2013). Obtenido el 8 de julio de 2013: http://archivo.presidencia.gub.uy/sci/proyectos/2013/05/cons_min_682_anexo.pdf
- Rodríguez Herrera, Fernando. (2007). *Defensoría del Vecino. Primer informe anual. Diciembre 2006 – Noviembre 2007*. Equipo de trabajo: Elena Goiriena, Laura Guinovart, Rosana De Boni, Alejandro Casas, Marianela Fernández, Fabiana Solsona y Paola Banchemo. Incluye el texto completo del Decreto de Creación N° 30592. Obtenido el 8 de julio de 2013: <http://www.defensordelvecino.gub.uy/INFORME%202007%20PDF.pdf>
- Servicio Paz y Justicia / Uruguay (SERPAJ). (2012). *Derechos Humanos en Uruguay. Informe 2012*. Obtenido el 8 de julio de 2013: <http://www.serpaj.org.uy/serpaj/index.php/documentos-de-interes/file/39-informe-2012>
- Swedish Press Ombudsman. (2013). *Etiska regler för Pressen*. <http://www.po.se/english/instruction> Sistema sueco de autorregulación: <http://www.po.se/english/how-self-regulation-works> Para consultar el Código de Ética para Prensa, Radio y Televisión” en Suecia: <http://www.po.se/english/code-of-ethics> Links obtenidos el 8 de Julio de 2013.

▼
 Docente universitaria e Investigadora en temas relacionados con: Nuevas Tecnologías (TICs), Medios sociales, Innovación e Inclusión y Cooperación Internacional. Cuenta con una Maestría en Estudios en Comunicación por la Universidad de Leeds (Reino Unido) y otra Maestría en Desarrollo Internacional por la Universidad de York (Toronto, Canadá). Ha desempeñado funciones en organizaciones públicas y privadas nacionales y extranjeras. Su principal línea de investigación es el análisis de nuevos espacios virtuales de representación y reconocimiento simbólico.

Nuevos desafíos de la comunicación para el desarrollo

► MÓNICA STILLO, UNIVERSIDAD ORT URUGUAY

RESUMEN

A la salida de la Segunda Guerra Mundial y en el preludio de la Guerra Fría, los debates sobre el desarrollo internacional constituyeron el marco dentro del cual las potencias clasificaron el mundo definiendo qué lugar ocuparía cada una en el nuevo mapa geopolítico. Esta definición implicó el inicio de algunas categorías que nos marcan hasta ahora: pobreza, Tercer Mundo, subdesarrollo, orden mundial. Enfrentado y denostado desde el sur, el concepto de Desarrollo ha sido revisado, re-apropiado y re-significado por nuevos actores. Si bien se ha enfrentado varias veces a cuestionamientos sobre su viabilidad o su ideología, constituye un espacio de pensamiento muy actual sobre el otro, el presente y las relaciones de poder. Un área de trabajo cada vez más dinámica que puede devolverle a la Comunicación su compromiso social y ayudarla a moverse de los planteamientos estrictamente mediáticos o utilitaristas. No obstante, para ocupar un lugar protagónico en el debate sobre el cambio social, el campo debiera visitar los debates sobre el rol del comunicador en contextos globalizados y multiculturales.

Palabras clave: Comunicación para el Desarrollo / Participación / Modelos

ABSTRACT

Debates on international development at the end of World War 2 created the frame for world powers to define their roles in a new geopolitical atlas. This definition was the origin of categories that would affect us until today: poverty, Third World, underdevelopment, world order. The concept of Development

—challenged and rejected from the south— has been reviewed, re-appropriated and re-signified by new actors. Even though such concept has been repeatedly questioned in terms of viability and ideology, it is present in contemporary reflections on the Other, the present, and power relations. It constitutes a field of research increasingly dynamic that could bring social commitment back into the studies in Communication, helping them to move on from points of view that are either media-oriented or strictly utilitarian. In order to occupy such protagonist place in the social change debate, this field should review past debates on the role of communicators in global and multicultural contexts.

Keywords: *Communication for Development / Participation / Models*

INTRODUCCIÓN

Desde los años 50, en que el campo del “desarrollo” se inició formalmente (si bien, estrictamente forma parte del discurso internacional desde los inicios del imperialismo europeo), se ha interpelado a las Ciencias de la Comunicación y a los comunicadores sobre su función en relación con el cambio social. Las cuestiones e ideologías que marcaron el trabajo internacional en términos, primero, de “aliviar” la pobreza, y luego directamente de “desarrollo social” (un concepto más abarcador y ambicioso), fueron incorporados por la Comunicación profesional, definiendo marcos técnicos que conllevaran resultados medibles en términos de impactos.

El proceso se consideraba linealmente: para lograr que una sociedad “mejore” sus condiciones de vida—y éste es el discutible, pero obvio objetivo de cualquier política de desarrollo— se requiere que los actores involucrados asuman la existencia de algún problema y se hagan cargo de las acciones necesarias para superarlo.

Estas fórmulas de resolución pueden ser generadas localmente (endógenas) o incorporadas desde el afuera (exógenas), pero en cualquier caso el diagnóstico indicará que se observa una carencia, y ésta debe ser enmendada o corregida. Esta es la lógica tradicional que explica todas las políticas de desarrollo y las relaciones de cooperación o ayuda internacional: el dictamen de una carencia (o necesidad).

Si bien podríamos analizar las raíces históricas y político-económicas que explican que esta mirada (inter-cultural/inter-étnica/inter-género) se establezca siempre desde “lo que le falta” al otro, sin duda una operación esencial del imperialismo, ahora nos interesa pensar cómo se ubica el comunicador en esta relación, para sostenerla o para cuestionarla.

1. EL PENSAMIENTO ÚNICO MODERNIZADOR

Durante los años 60 o incluso los 70, era usual que un comunicador entendiera que su especificidad en cooperación internacional incluía *difundir* un mensaje modernizador y occidental; *promover* cambios de conductas; *facilitar* procesos de transformación y *convencer* sobre nuevas maneras de operar en la realidad. En tal sentido, podríamos citar las acciones llevadas adelante en comunidades rurales para que adoptaran nuevas formas de producción; o las campañas de salud pública que suponían cambios en la conducta vincular; o incluso el énfasis puesto en la alfabetización como única vía de inclusión social. Al comunicador le cabía un lugar utilitario y funcional en el concierto de las políticas internacionales.

Este rango tan limitado de acción se estableció desde el origen; la mirada clásica fundada por la Doctrina Truman (1947) circunscribió el desarrollo humano a un proceso de acumulación material, subordinando procesos sociales y políticos.

En consonancia con las necesidades de reconstrucción que se vivían después de la 2ª Guerra Mundial y a partir de los procesos de descolonización, el Presidente estadounidense Harry S. Truman (1945-1953) estableció las bases de una nueva plataforma internacional que apoyaba los procesos de independencia de las ex colonias, liberándolas de la pobreza, el hambre y la inseguridad, y ganando en influencia para los Estados Unidos. En 1949, en su discurso inaugural, Truman declaraba:

Tenemos que embarcarnos en un nuevo programa para poner a disposición los beneficios de nuestros avances científicos y el progreso industrial para el mejoramiento y crecimiento de las áreas subdesarrolladas. El viejo imperialismo no tiene lugar en nuestros planes. Hemos previsto un programa de desarrollo basado en el concepto de comercio justo y democrático. (en Valcarce 2006, 5)

En este marco, se fundaban las bases de la política internacional con las ex colonias y los países del sur para los siguientes 50 años. Cabe destacar de estas palabras la idea explícita de que existían naciones más avanzadas que otras en el concierto internacional de postguerra, y que Estados Unidos (y su sistema) era una de las más aventajadas en ese orden. Conjuntamente, que las naciones “atrasadas”, “deficitarias” o “subdesarrolladas” no podían sino desear la modernización de sus sociedades y el “progreso” hacia una sociedad industrial y de consumo, dejando atrás las ataduras tradicionales (léase criollas, indígenas, exóticas).

A la luz de nuestro tiempo, estos valores propios de una mirada “modernizadora” y “occidentalizadora” marcaron las políticas económicas de las décadas siguientes. Se observa una clara asociación entre crecimiento económico y avance social; se imprime de valores positivos el desarrollo

industrial y capitalista, y se establece la idea de que lo local-tradicional, por lo menos en ciertas áreas del planeta, es atrasado y *desvalorizante*. Sería un error considerar que esta postura se ha dejado atrás. Basta con revisar los discursos públicos de jefes uruguayos –civiles y militares– para justificar las Misiones de Paz en comunidades de África o el Caribe a las que se define como “rezagadas” o “primitivas”. Estos discursos sobre “el otro”, cargados de discriminación, esconden los prejuicios frente a otras maneras (que podríamos definir como en el borde del capitalismo) de entender las relaciones sociales, pero sobre todo la gestión de los recursos.

2. LA COMUNICACIÓN PREDICA INNOVACIÓN

Ciertas teorías de la Comunicación se apropiaron y ampliaron esta tesis. Juzgaban que las condiciones de vida y producción de ciertas comunidades debían modernizarse y que la clave estaba en la incorporación de tecnologías. En otras palabras, la afiliación a una economía de mercado, sus herramientas, sus reglas y asistir en el abandono de aquellas formas “arcaicas” de producción y consumo.

En tal sentido, la teoría sobre la “Difusión de Innovaciones” de Everett Rogers fue una clara aplicación. Sostenía que la carencia en tecnologías e información era generadora de pobreza y proponía superarla a través de los medios masivos. Por lo tanto, la transferencia de conocimientos lograría cambiar (superar) conductas y hábitos preestablecidos por la tradición, el ambiente y la cultura.

Rogers entendía que los medios eran centrales en el proceso de modernización ya que generaban una atmósfera favorable al cambio y lograban la apertura de las comunidades subdesarrolladas “al mundo”, con el objetivo explícito de que el modelo de libre mercado se expandiera también a las nuevas naciones y ex colonias. En 1976, Rogers escribía:

[aunque] India, China, Persia y Egipto eran antiguos, viejos centros de civilización [...] sus ricas culturas han provisto de hecho la base de las culturas occidentales [...] su vida familiar brinda una intimidad más cálida y sus logros artísticos fueron más grandes, esto no es desarrollo. No podría ser medido en dólares y centavos. (Rogers en Servaes 1999)

El proceso comprendía ciertas fases: (1) El conocimiento de la innovación (información); (2) la comunicación de la innovación; (3) la decisión de adoptarla o rechazarla y (4) la confirmación de la innovación por parte del individuo. Rogers observa que el rol de los medios masivos se concentraba en la primera etapa del proceso mientras que “...las fuentes personales son más importantes en la etapa de evaluación del proceso de adopción.” (en Servaes 1999)

En Rogers se pueden interpretar algunas influencias clásicas de los estudios sobre los medios en Estados Unidos que Servaes cita (1999), desde Daniel Lerner (1958), quien entendía que los medios estimulaban de forma directa e indirecta el desarrollo económico, y los calificaba como “motivadores” y “movilizadores”, pasando por Wilbur Schramm (1954), que los consideraba “hacedores de políticas” y “maestros” del cambio y la modernización. Asimismo, podrían descubrirse huellas (en una lectura que creo superficial) de Marshall McLuhan, quien, parado en su celebración tecnológica, parecía cargar de puro valor transformador a los medios (las herramientas) relegando los mensajes (la cultura) a un plano más confinado.

La clave estuvo en asociar la comunicación con la persuasión y aculturación, operaciones por las que se exponía a la población a mensajes exaltadores sobre el consumo y la novedad técnica. El público era considerado receptor pasivo de políticas y mensajes. Sus modos de ver y hacer en el mundo eran desvalorizados bajo la categoría de “indígenas” o “vetustas”. Esta posición también resiste hoy: los discursos sobre el Plan Ceibal, por ejemplo, centran en las computadoras la puerta para un cambio que habilite la superación de la pobreza y la exclusión y otorgue herramientas para acceder a un mercado laboral, un tanto incierto y arbitrario.

3. LA DEPENDENCIA COMO INICIO PARA PENSAR LA AUTONOMÍA

Si bien esta postura permanece, y parece particularmente vital en algunos ámbitos gubernamentales, los años 70 fueron una década fértil en producción crítica frente a estos modelos modernizadores occidentalistas. En dicha postura, uno de los aportes más interesantes y contundentes provino justamente del sur. La Teoría de la Dependencia, propuesta desde la CEPAL (Chile) por (entre otros) Raúl Prebisch, Fernando Henrique Cardoso y Enzo Faletto, implicó una relectura sobre los modelos, tal como los habían pensado Truman y sus seguidores. Según estos autores, la dependencia entre naciones es un sistema geopolítico y no una circunstancia histórica superable. Implica una situación “condicionante” en la que la economía de un grupo de países es determinada por la expansión de otros que se sirven de ella, y subsiste gracias a la complacencia de alianzas de poder entre oligarquías.

De esta forma, se constituye un sistema comercial en el que algunos países pueden expandirse con su propio impulso mientras otros, que están en posición de dependencia, sólo pueden crecer como un reflejo de la expansión de los países dominantes (Servaes 1999). Jan Servaes resume la teoría de la siguiente manera:

Las naciones dominantes ejercen un predominio sobre los países dependientes en tecnología, comercio, capital y lo socio-político (la forma del predominio varía de acuerdo al particular momento histórico) y pueden extraer parte del excedente económico generado localmente. Se basa en la división internacional del trabajo que hace que el desarrollo industrial se concrete y concentre en algunos países mientras se restringe en otras naciones, cuyo crecimiento es condicionado y sujeto a los poderosos centros del mundo. (1999)

Esta teoría permitió imaginar, tanto en ámbitos económicos como simbólicos, un desarrollo autónomo que buscara disminuir la dependencia con los centros industrializados y fundar procesos propios de cambio, disociándose de los mercados controlados por las naciones industrializadas. En términos macro-económicos, el análisis justificó las políticas de sustitución de importaciones en el continente latinoamericano (1950-1970).

En las Ciencias de la Comunicación también se advierte una corriente de autores latinoamericanos que cuestionó las teorías que le endilgaban como único objetivo la promoción de modelos exógenos. Por su parte, el malogrado Informe McBride de la Unesco (1980) supuso la denuncia –estéril en su momento, pero relevante como gesto político– de los mecanismos simbólicos de representación de las ex colonias y el Tercer Mundo siempre como problemáticos, violentos y carentes de pericia política según las agencias internacionales de información.

En términos simbólicos y mediáticos, se denunció al sistema de medios y las industrias culturales como promotores activos de una imagen distorsionada, reforzando la dependencia, particularmente en sus dimensiones ideológicas y culturales. La estrategia militante fue luchar por democratizar los medios, facilitando su apropiación por las comunidades; darle (devolverle) voz a los excluidos. Se multiplicaron así los radios comunitarios (especialmente los mineros) y los comunicadores populares. Una comunicación nacida de las luchas anti-coloniales y anti-dictatoriales de la periferia y preocupada por fomentar una recepción crítica de los medios masivos, problematizar la relación con la tecnología y descentralizar la producción simbólica.

4. PARTICIPACIÓN: DESDE ABAJO HACIA ARRIBA

Si bien esta postura abrió nuevas puertas para la práctica de la Comunicación, en su esencia seguía basándose en los medios como único espacio de negociación simbólica, dejando de lado las experiencias micro y el diálogo interpersonal.

El “Consenso de Washington” (1990), propuesto por organismos financieros, promovió un “neoliberalismo periférico” que abogaba por una disciplina fiscal, reordenamiento del gasto público, reforma impositiva, privatización, desregulación y liberalización del comercio internacional. Se afianzó durante la década de los 90 un modo hegemónico en la región de “salida de la crisis”.

Los efectos socio-económicos de estas políticas tuvieron y tienen influencia en las relaciones internacionales. El Consenso no produjo la expansión económica que se esperaba, pero provocó acumulación de deuda externa, fragmentación subsidiaria de las políticas laborales y reducción de los Estados y sus sistemas de contención.

En América Latina, a estas cuestiones se le sumaron el debilitamiento del sector público que perdió su función distributiva e integradora, el agotamiento del modelo de participación de masas y fuertes liderazgos que había caracterizado a la región durante la segunda mitad del siglo, y el decaimiento de la capacidad de inclusión de los ámbitos educativos y laborales. Estos fenómenos aceleraron la fragmentación social y las desigualdades estructurales que sumaron minorías relegadas (pueblos originarios, minorías raciales, grupos de migrantes, etc.).

En 1992, la *Declaración de la Conferencia de Río* formalizó el concepto de desarrollo sumando su carácter *sostenible*: “Satisfacer las necesidades de las generaciones presentes sin comprometer las posibilidades de las del futuro para atender sus propias necesidades.” (UNESCO 1992). Allí se asumen tres pilares que deben reforzarse mutuamente: desarrollo económico, social y protección del medio ambiente. Sin embargo, el escenario de fin de siglo se ensombrece debido a (1) políticas neo-liberales que extienden la desigualdad y (2) síntomas cada vez más tangibles del deterioro ecológico. Cuestiones como pobreza, inmigración, seguridad alimentaria, discriminación, deterioro ecológico y otras, imponen una nueva agenda y demandan la revisión de metodologías de trabajo. (Rist 2002)

Durante estos años, además, se hizo evidente el balance absolutamente negativo de la gran mayoría de los proyectos de desarrollo enmarcados en el ideal modernizador. Reconocimiento negativo que se basaba no solamente en su casi nula efectividad para alcanzar cambios significativos en las condiciones de vida de las personas, sino también en el daño generado a comunidades y naturaleza.

Este oscuro escenario tuvo su impacto en el pensamiento sobre el desarrollo, el que se propuso (por lo menos en la teoría) democratizar sus abordajes y enfatizar el carácter participativo e integrador de todo proceso de cambio social que tuviera como objetivo la sostenibilidad a través del tiempo. En otras palabras, para evitar seguir fracasando

y lograr que las intervenciones se hicieran duraderas y justas, era imprescindible incorporar a las comunidades y los protagonistas como agentes activos, y ya no como meros receptores de políticas asistencialistas y parciales.

El paradigma participativo reemplazó al modernizador en las políticas del área y se planteó como propósitos (1) fortalecer la participación local, (2) construir ciudadanía activa, (3) comprometer a la comunidad en un concepto de desarrollo propio y (4) promover (facilitar) el diálogo público para articular necesidades y demandas. Este paradigma ostenta tres principios que es necesario mencionar:

1. Las personas son vistas como protagonistas y no objetos de su desarrollo;
2. los ciudadanos son capaces de determinar sus necesidades de acuerdo a un proceso de diálogo;
3. las decisiones que se toman y la distribución de los recursos en las intervenciones deben controlarse desde la propia comunidad.

El desarrollo humano, por lo tanto, se va constituyendo en un complejo que incorpora factores sociales, económicos, demográficos, políticos, ambientales y culturales, y en el que deben participar distintos agentes sociales. No es difícil detectar el rol de la Comunicación en una propuesta que se basa en el diálogo y la participación:

La comunicación como proceso se convierte en uno de los ejes centrales, porque es desde el universo comunitario, desde donde deben surgir las propuestas de acción en un marco de crecimiento colectivo y dialógico, con el fin de conseguir la descentralización de los programas de desarrollo. (Servaes 1999)

5. LAS DIFICULTADES PARA DELIMITAR UN ROL

Con el advenimiento del siglo XXI aparece un número creciente de iniciativas de cooperación internacional que incorporan el abordaje comunicativo como componente de trabajo; ya no solamente en el área de la difusión, sino también en el terreno mismo, donde las necesidades se constituyen y los deseos se gestan. Emergen oportunidades para la práctica en políticas locales y nacionales; los trabajos en las áreas rurales de la FAO han sido pioneros en metodologías participativas; UNESCO y Banco Mundial han investigado y aportado experiencia.

En términos disciplinares, la “Comunicación para el Desarrollo” propicia que los individuos y las comunidades produzcan y se apropien de los procesos de cambio. La gestión de la Comunicación, como sinónimo de participación y no limitada solamente al manejo de los medios masivos,

devuelve el poder a la comunidad en un proceso de cambio protagonizado por los propios involucrados. La reflexión sobre el Desarrollo Humano abandona modelos verticales y empieza a valorizar procesos horizontales y participativos tales como la construcción de ciudadanía, la democratización de las decisiones, la defensa de la diversidad y el fortalecimiento de las autonomías. Asimismo, el nuevo paradigma encuentra en la Comunicación un área de reflexión sobre su propia práctica y un conjunto de herramientas especialmente apropiadas para el diagnóstico, planificación y evaluación de los proyectos surgidos en la propia comunidad. La Comunicación es, desde el inicio, parte fundamental en el fortalecimiento de los lazos comunitarios, capaces de considerar a través del diálogo sus propios desafíos y enfrentar las posibles transformaciones. En tal sentido, los sujetos sociales son entendidos como protagonistas y dueños de sus propios procesos y a los comunicadores como facilitadores, impulsores y articuladores de dichos procesos.

A pesar del afianzamiento de su labor, en Uruguay todavía se observan déficits: baja presencia de comunicadores entre decisores, planificadores y ejecutores; falta de investigación específica para que el área haga aportes decisivos en la planificación; dificultad metodológica para incorporar transversalmente la comunicación en la matriz de los proyectos; reducción del abordaje a “medios” solamente y la real (o supuesta) inaccesibilidad a los profesionales de las industrias informativas y culturales que producen las agendas informativas.

Con las evoluciones mencionadas y las nuevas circunstancias del siglo XXI, se impone entonces una pregunta: ¿cuáles son los roles específicos del comunicador dedicado al trabajo en desarrollo?

Uno de los conflictos para afianzar el área se encuentra justamente en la dificultad para encontrar una respuesta certera y cerrada a esta pregunta. Los cambios en el debate y la práctica que he esbozado en este artículo han movido los marcos de referencia, haciendo que aquel carácter utilitario y superficial del comunicador-difusor de mediados de siglo XX se vuelva insostenible; pero, al mismo tiempo, hoy su labor parece tocarse con la de sociólogos, psicólogos sociales o antropólogos, dedicados todos al territorio donde se gestan las dependencias y las significaciones que la sostienen.

En términos formales, el profesional de la Comunicación se encuentra ante el desafío de facilitar la puesta en común de aspiraciones (diálogo), promover espacios de encuentro y, al mismo tiempo, ayudar en los procesos de transformación, generando prácticas, actitudes y pensamientos innovadores. Pero en el escenario de la práctica esta labor no es sencilla; las instituciones parecen no estar preparadas para trabajar con un comunicador que desde el inicio del proyecto se instala para problematizar sus

preconceptos y trabaja lejos de la oficina, en la comunidad: allí donde se construyen las significaciones y los marcos simbólicos de la desigualdad golpean con mayor fuerza, para desarmar sus raíces.

En tal sentido, el área y las instituciones relacionadas con la comunicación profesional se deben una reflexión crítica sobre este rol, su especificidad en el trabajo de campo y en el momento específico en el que el comunicador debe empezar a trabajar: en el origen mismo del deseo de cambio de la comunidad, o como puro intermediario entre burócratas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALFARO, Rosa María. (1993). *Una comunicación para otro desarrollo*. Lima: Calandria.
- CARDOSO, Fernando Enrique y Faletto, Enzo. (1969). *Dependencia y desarrollo en América Latina*. México: Siglo XXI.
- RIST, Gilbert. (2002). *El desarrollo: historia de una creencia occidental*. Madrid: Libros de la Catarata.
- SERVAES, Jan. (1999). *Comunicación para el Desarrollo: tres paradigmas, dos modelos*. Recuperado 14 de febrero 2012: <http://www.infoamerica.org/selecciones/articulo2.htm>
- UNESCO. (1992). *Declaración de la Conferencia de las Naciones Unidas sobre el Medio Ambiente y el Desarrollo*. Cumbre Mundial de la CNUMAD.
- VALCARCE, Marcel. (2006). *Desarrollo, génesis y evolución del concepto y enfoques sobre el desarrollo*. Pontificia Universidad Católica del Perú. Recuperado el 4 de enero del 2012: www.pucp.edu.pe/departamento/ciencias/marcel_valcarce.pdf

▼
Su actividad cultural más permanente se ha desarrollado en torno al cine, con cargos directivos o ejecutivos en el cineclubismo (1959-68) y la Cinemateca Uruguaya (1967-1995). Hizo crítica en diversos medios (1963-1990), y publicó artículos y ensayos en revistas y libros nacionales y extranjeros. Da cursos desde 1964 en diversas instituciones culturales o terciarias. Desde 1997 es invitado asiduamente a los Simposios Internacionales que organiza el Festival de Cine Recobrado de Valparaíso. Desde 2001 dicta el curso de Historia del Cine en Universidad ORT-Uruguay.

Contra el “cine clásico”: Modernismo y Posmodernismo en Raúl Ruiz*

► LUIS ELBERT, UNIVERSIDAD ORT URUGUAY

RESUMEN

El chileno Raúl Ruiz fue reconocido tempranamente como un un importante director de cine y como un artista claramente moderno, creador de una insólita cantidad de films personales y algo extraños. Esa estatura se apoyó en su inventiva para un uso original e inspirado de las herramientas del lenguaje cinematográfico, en una poética de inflexiones experimentales que constituyeron un identificable estilo personal. Todo ello a despecho de las características usuales de la industria del cine y la TV, generalmente apoyada en desarrollos argumentales más o menos convencionales. Ruiz llegó a fundamentar explícitamente su rechazo a esas convenciones en entrevistas, cursos y textos diversos, mientras avanzaba en una obra personal muy elogiada por la crítica, ignorada por el público mayoritario y particularmente exaltada por el llamado posmodernismo. En esta corriente pudieron inscribirse algunos rasgos de su estilo y sobre todo sus opiniones en temas variados, cine incluido.

Palabras clave: Cine clásico / Cine moderno / Raúl Ruiz / Guión de cine

ABSTRACT

Chilean Raúl Ruiz has been recognized early as an important film director and a modern artist, the creator of an astounding number of quite personal and somehow bizarre films. This appreciation was grounded in his ingenuity that allowed him to make an inspired use of the tools of the trade, developing a remarkably personal poetics with experimental undertones. Ruiz's

* Este artículo está basado en la disertación que el autor realizó en el *Simposio Internacional Raúl Ruiz* en Valparaíso, Chile, noviembre 2012.

achievements occurred despite the characteristics of commercial TV and cinema, usually reliant on more or less conventional plots. Ruiz elaborated in clear terms his rejection of these conventions in interviews, courses and writings, while developing his own personal work, much praised by critiques, ignored by massive audiences, and enthusiastically exalted within Postmodernism. It is within the latter that some features of his style — and especially his opinions on a series of issues — could be inscribed.

Keywords: *Classic Cinema / Modern Cinema / Raúl Ruiz / Screenwriting*

El capítulo 1 de *Poética del cine* de Raúl Ruiz (1995) se titula “Teoría del conflicto central” y empieza con este anuncio:

Vamos a hablar de cine y, principalmente, de cine norteamericano. Estados Unidos es el único país del mundo en el que el cine haya desarrollado desde temprano una teoría narrativa y dramática global, conocida bajo el nombre de “teoría del conflicto central”. Hace treinta o cuarenta años, esta teoría ponía al alcance de los principales fabricantes de la industria cinematográfica norteamericana una serie de modos de operar, cuyo uso era sólo facultativo. Hoy se ha vuelto palabra de ley. (2000, 17)

Luego Ruiz expone lo que llama “primer enunciado de esta teoría: *Una historia tiene lugar cuando alguien quiere algo y otro no quiere que lo obtenga. A partir de ese momento, a través de diferentes digresiones, todos los elementos de la historia se ordenan alrededor de ese conflicto central*”. Al presentarla marca también sus discrepancias, cuestiona que una historia no pueda existir “sino en razón de un conflicto central”, y le parece “detestable” la “ideología subyacente” que convierte todo posible argumento en una trama de enfrentamientos.

John Howard Lawson, hombre de bien, muy comunista y, por lo tanto, víctima del macartismo, es autor de un tratado de construcción dramática (*Cómo escribir un guión*), que leí y releí antes de extraviarlo durante mi estada en el Convento de La Merced, de Concepción, en 1961, a menos que se me hubiera quedado en “El Huaso”, un burdel vecino al convento. Lawson formaliza y extiende las normas narrativas que rigen la actual industria cinematográfica, y es uno de los primeros teóricos en proponer un tipo de narración que sea espejo del capitalismo imperante. (op. cit., 186-187)¹

¹ Lawson fue un activo militante y dirigente del Partido Comunista estadounidense. Guionista en Hollywood desde 1928, su carrera se clausuró en 1950 como consecuencia de los interrogatorios anticomunistas llevados adelante por una comisión de la Cámara de Diputados: integró con otros guionistas, un productor y un director el grupo de los “Diez de Hollywood” que, acusados de desacato al Congreso (se negaron a contestar preguntas sobre filiación ideológica), fueron encarcelados y multados.

Agrega que, según el manual, esa teoría viene del dramaturgo noruego Henrik Ibsen y del irlandés George Bernard Shaw, y sobre esto precisa:

En cuanto al así llamado “postulado Ibsen-Shaw”, valga señalar que en esta expresión cabe una buena parte de las supersticiones narrativas del cine comercial norteamericano. No se olvidará que tal postulado, hasta donde yo sepa, nunca fue “postulado” al cabo de un supuesto encuentro entre ambos autores. Estos mismos no siempre aplicaron las normas que él impone: ni *Hombre y super-hombre* ni *Peer Gynt* aplican la estructura del “conflicto central”. (op. cit., 188-189)

Es fácil reconocer la tal “teoría” en infinidad de productos cinematográficos y televisivos –estadounidenses y de casi todo otro origen– que constituyen el grueso de la producción industrial. Es un mecanismo para armar argumentos –no sólo en films de ficción– y por cierto figura en muchos manuales de escritura de guiones. Pero no es una teoría, sino algo mucho más elemental: es una *herramienta* a disposición de quien quiera servirse de ella, una técnica para la elaboración de argumentos y desarrollos dramáticos, una más entre varias otras que se usan para la fabricación de una obra. Esta herramienta ha sido frecuente, además, durante toda la historia de la literatura, cuando el autor pretende dramatizar valores en conflicto y los encarna en personajes e intereses que chocan. Es cierto que el cine estadounidense, y principalmente el hollywoodense, ha hecho de estos conflictos una fórmula permanente, pero debe entenderse que la fórmula funciona para el objetivo principal de la producción industrial cinematográfica que Hollywood representa como nadie: hacer films que se vendan, que tengan el apoyo de un mercado fiel compuesto por una *masa* de espectadores, y así asegurar las bases sociales para que esa producción industrial continúe.

La actitud permanente de Ruiz como creador cinematográfico ha sido la del artista que en cada film quiere decir lo suyo con las herramientas del cine, con la *poética* que encierra el uso de la imagen y del audiovisual, en temas muy variados, y casi siempre de espaldas a los requisitos habituales de la industria y las eventuales expectativas de un consumidor masivo. Esto explica que las revistas especializadas hablen de Ruiz en abundancia y con elogios superlativos, y que el público mayoritario del cine, la televisión o el video lo desconozca por completo. Así las cosas, es una gran paradoja que Ruiz haya hecho más de un centenar de films –siempre ajeno a pretensiones de éxito público– en diversas duraciones, formatos y géneros, primero en su Chile natal entre 1963 y 1973, luego exilado principalmente en Francia, por fin integrando también a Chile en su carrera internacional, hasta su muerte en 2011; allí se incluyen varias docenas de largometrajes y hasta la participación de estrellas muy reconocidas en la

industria; la paradoja se explica por su empeño constante en hacer cine, su profesionalismo, su capacidad de generar apoyos y fidelidades (en varias instituciones del mundo, en algunos productores) y, por supuesto, su enorme talento. En esa inquietud creativa no caben las fórmulas industriales, las de la producción masiva guiada por la necesidad de “entretener”. Sus gustos de espectador se corresponden con su actitud artística: en el mismo capítulo (p. 22) llega a proponer jocosamente una “modesta defensa del aburrimiento”, porque

las películas que me interesan provocan a veces algo parecido. Digamos que tienen una elevada calidad de aburrimiento. Aquellos de ustedes que han visto películas de [Michael] Snow, [Yasujiro] Ozu o [Andrei] Tarkovskii, saben de qué estoy hablando. Otro tanto puede decirse de [Andy] Warhol o de [Jean-Marie] Straub.²

Las técnicas del cine industrial empezaron mucho antes de que Ruiz las conociera en las salas comerciales de barrio o en las seriales de televisión; en Estados Unidos, sus fórmulas visuales y argumentales se fueron diseñando y perfeccionando desde fines de la primera década del siglo XX, y estuvieron básicamente prontas en la segunda mitad de la década siguiente; luego se agregaron detalles, pulidos, modas, estilos diversos de iluminación, y por supuesto el sonido. Sus productos más típicos tienen hoy una definición: “cine clásico”. Pero este término pasó por varios significados hasta su uso actual.

CLÁSICOS DE ANTES VS. CLÁSICOS DE AHORA

Para la generación de Ruiz (nacido en 1941) y las anteriores, el “cine clásico” era un concepto muy distinto y bastante preciso. En la consideración de la crítica cinematográfica más exigente, y de los principales historiadores del cine, a algunas películas más o menos antiguas se les había reconocido una especial calidad como cumbres y como modelos del arte cinematográfico: eran “los clásicos”. La expresión recogía una abundante tradición de la crítica artística desde alrededor del año 1500, a partir de los entusiasmos de intelectuales y humanistas (toscanos y milaneses, principalmente) cuando redescubrieron el gran arte de la antigüedad grecorromana “clásica”.

En la consideración de los aficionados al cine-como-arte, los films “clásicos” incluían las obras mayores de David Griffith, Erich von Stroheim, René Clair, Jean Epstein, Louis Delluc, Friedrich Murnau, Fritz Lang, Georg Pabst, Sergei Ėizenšteĭn, Vsevolod Pudovkin, Aleksandr Dovženko,

² Los siete primeros capítulos de la *Poética* traducen otras tantas disertaciones de Ruiz a alumnos de la Duke University y la Università di Palermo en 1994; por esto el tono coloquial que se emplea a veces.

Victor Sjöström, Mauritz Stiller, Benjamin Christensen, Carl Dreyer, Robert Flaherty, y algunos más, con ciertos títulos sueltos como *Caligari* (1919). Estos realizadores y films se conocían en el reducido ámbito del cineclubismo y las cinematecas, con el apoyo de los historiadores del cine y las revistas de crítica y ensayo que llegaron a tener una singular importancia formativa para esos aficionados en las décadas de 1940 y 1950. Hacia estos años, aquellos ámbitos reducidos habían logrado una modesta figuración pública y hasta surgieron unas pocas salas comerciales, casi siempre pequeñas, programadas en base a criterios selectivos de valor.

Hacia 1960 la calificación de “films clásicos” empezó a intentar otro contenido: el comercio cinematográfico utilizó publicitariamente el prestigio de esa etiqueta para reestrenar algunas películas de veinte o treinta años antes, como compensando con una pátina de calidad superior el hecho de que se trataba de films antiguos.³ Ese nuevo contenido conceptual era desde luego muy ajeno al interés artístico; la crítica no le prestó atención. Pero el comercio y los medios masivos lo apuntalaron, contribuyeron a su difusión, y se llegó a crear en el público un vago concepto de periodización según el cual había películas clásicas (= antiguas) y modernas (= actuales). La vigencia de ese nuevo concepto de clásico se consolidó en los trabajos académicos sobre cine desde 1985, cuando se publicó el libro *The Hollywood Classical Cinema – Film Style & Mode of Production to 1960*, escrito por David Bordwell, Janet Staiger y Kristin Thompson tras una extensa e importante investigación en fuentes primarias.

Sin embargo, en la actual definición de “cine clásico” (el atenido a fórmulas y técnicas de producción masiva) cabe el grueso de la producción cinematográfica (de Hollywood y de los demás centros de la industria audiovisual) de antes y también de ahora, y seguramente de mañana, por la simple/compleja razón de que las características de planeamiento y realización de ese cine obedecen a su condición de *producto masivo* de rasgos conocidos que el *consumidor habitual* confía en reencontrar en cada nueva compra de ese producto. Esa razón *requiere* recetas que permitan una fabricación veloz y en serie de una gran cantidad de productos (películas, seriales, shows, documentales, noticieros) que *parezcan* distintos, con soluciones rápidas y a mano, sin tiempo para una elaboración pensada o creadora, de modo de atender a la demanda de un número de consumidores que hasta aproximadamente 1950 era mayor que el de *todos* los concurrentes a todos los espectáculos deportivos; la televisión ha multiplicado aquel número por seis o siete: el producto audiovisual debe abastecer una enorme cantidad de pantallas a toda hora en todo el mundo. El personal involucrado en las muchas tareas de esta fabricación

3 En ese tiempo la industria cinematográfica todavía disputaba con la televisiva el público que ésta estaba ganando y aquélla venía perdiendo.

en serie suele ser muy profesional y capaz de aplicar velozmente las soluciones que requiera todo problema de elaboración. La técnica que Ruiz identifica como “teoría del conflicto central” es parte de ese andamiaje industrial.

MODERNIDADES

En la década de 1950, a la zaga de avances tecnológicos en la producción de cámaras más livianas, película fotográfica más sensible y grabadores más livianos con buena fidelidad, aparecen algunas tendencias nuevas en el cine, mayormente vinculadas a la inquietud de aficionados que lograban filmar en condiciones económicamente más accesibles. Los historiadores del cine ubican, por ejemplo, movimientos de renovación en el cine inglés (como el *Free Cinema*) y en el estadounidense con centro en New York (los realizadores agrupados en torno a la revista *Film Culture* y luego en el *New American Cinema Group*); el más notorio de esos movimientos será el de la *Nouvelle Vague* francesa, centrado en varios críticos de la revista *Cahiers du Cinéma* que a mediados de la década empiezan a hacer cortos y desde 1958 largometrajes con fuerte impacto en la crítica y los principales festivales cinematográficos europeos. A los films de Claude Chabrol, François Truffaut, Jean-Luc Godard, Éric Rohmer y otros debutantes del equipo de *Cahiers*, se unieron los primeros largometrajes de Alain Resnais, Louis Malle, Jacques Demy. Los rasgos estilísticos de esos films, su manejo argumental novedoso, la libertad con que manejaban cámara, sonido, montaje y estilos de actuación, fueron parte de una revelación que en ese momento se hizo notoria: en la exhibición cinematográfica “normal” estaba apareciendo un cine distinto al que era inevitable calificar como más actual y “moderno”.

En esa misma década, la exigente obra de Michelangelo Antonioni mostraba otros rasgos modernos. Su sexto largometraje, *L'avventura*, se estrenó en 1960 en Cannes ante un público más bien turístico que la acogió con ruidos, insultos y silbatinas; en cambio, la crítica exigente exaltó el film que revelaba en la pantalla un cine dramático casi “desdramatizado”, en el que los personajes no parecen tener un objetivo claro o abandonan o traicionan sus mejores sentimientos, y el deambular se convierte en una imagen verdaderamente existencial, como si el radical modernismo novelístico de James Joyce hubiera llegado finalmente, cuatro décadas después, al cine. Esa línea novedosa avanzó en *La notte* (1960) a algunas imágenes de composición abstracta en base a líneas mayormente rectas, donde de pronto aparece minúsculo un personaje deambulando y entonces se advierte que la composición era una perspectiva sobre grandes edificios y una calle allá lejos, al principio sin gente ni movimiento. Este

tipo de expresividad era el de las vanguardias cinematográficas desde la década de 1920 en adelante (expresionismo, impresionismo, dadaísmo, constructivismo, surrealismo), pero ese cine, minoritario en cantidad y en público (Ruiz lo menciona en 2000, 88-89) casi nunca había llegado a las salas comerciales como lo estaba haciendo ahora. Así, en poco tiempo, en muchas películas, en muchos directores, empezó a aparecer un cine muy distinto del comercial común y corriente (que seguía dominante, desde luego) luciendo una diversidad temática y de significados, y que en su conjunto marcó un hito en la afición cinematográfica. Parecía que la “modernidad” había llegado finalmente al cine, saludada y auspiciada por una actividad crítica que había alcanzado, también en esos años, su mayor nivel de capacidad analítica y formativa.⁴

Como concepto de la crítica artística, esa modernidad tenía ya cerca de un siglo y había sido estudiado en literatura, pintura, música, escultura. Implicaba un quiebre importante con las prácticas anteriores y se explicaría luego como parte o reflejo de una evolución económica y política que cambió velozmente el perfil social de Europa, consecuencia de una revolución industrial en pleno proceso. En la última década del siglo XIX, la pintura fue dejando de ser figurativa y la música empezó a desfigurarse sus estructuras melódicas tonales, dos rasgos que habían dominado esas artes durante cuatro siglos. Con el cine que en ese entonces recién estaba naciendo, ese proceso debía ser forzosamente distinto: sus requisitos tecnológicos necesitaban capital y el camino fue el de una industria para el entretenimiento masivo que, como tal, debía evitar complejidades intelectuales y vender ilusión y fantasía escapista, fácil de comprender por amplias capas de consumidores. Pero hubo un cine experimental y vanguardista, con ejemplos importantes en Francia, Alemania y Rusia en la década de 1920, y en Estados Unidos en la de 1940, que llegó a algunos circuitos de exhibición pequeños. No llegó al gran público ni a la crítica de los principales medios masivos, pero las cinematecas y el cineclubismo difundieron parte de esa producción. Fue en verdad notable que alrededor de 1960 algunos rasgos de ese experimentalismo con cierta carga de abstracción llegaron a integrar y alterar la rutina de la exhibición comercial. Estas presencias renovadoras y experimentales en el cine se mantuvieron

⁴ La exhibición comercial de films “difíciles” siempre fue escasa, pero se hizo algo más frecuente a fines de los años 50 y en los 60. A esta altura el cine había perdido casi todo su público más tradicional o veterano, emigrado a la televisión casera. Quedaba el público relativamente joven, más sensible a novedades y audacias, y desde luego los aficionados al “buen cine”, ambos diversamente estimulados por la crítica especializada a atender los films de Federico Fellini, Ingmar Bergman, Antonioni, Luis Buñuel, Truffaut, Godard, Resnais, Stanley Kubrick y otros audaces, y que podían conformar un mercado potencial interesante. Fuera de este período es muy difícil imaginar que Kubrick obtuviera de Metro-Goldwyn-Mayer la financiación de 2001: A Space Odyssey en 1965-68, o que Alain Resnais pudiera hacer y estrenar en todos los mercados importantes del mundo su muy vanguardista *L'année dernière à Marienbad* (1961). Algunas películas de esos directores fueron distribuidas por empresas estadounidenses (United Artists fue la principal) mediante sus filiales en varias partes del mundo. También distribuidores locales o independientes se animaron con tales materiales que en otros tiempos no habrían llegado a las carteleras.

luego gracias al apoyo de algunas redes de televisión. Varios de los realizadores más interesantes e importantes de las últimas cuatro décadas se beneficiaron de este apoyo. Ruiz fue uno de ellos.

Apuntar algunos rasgos de la “modernidad” cinematográfica que aparece en varios films alrededor de 1960 obliga a recordar que hubo antes otros, hechos en el marco industrial, cuyo valor creativo y artístico pareció –en su momento y en la consideración posterior de críticos e historiadores– singular y excepcional. Ese grupo coincide en buena parte con lo que *antes* los aficionados conocían como “los clásicos”: películas que en la revisión posterior, o aun en la apreciación de una primera visión, seguían pareciendo singularmente valiosas y “modernas” a pesar de su antigüedad.⁵ Fue lo que ocurrió, por ejemplo, cuando los críticos presentes en el Festival internacional de cine de São Paulo en 1954 (entre ellos, dos uruguayos: Homero Alsina Thevenet por la revista *Film* y Antonio Larreta por el diario *El País*) vieron algunos films que Stroheim hizo en los años 20, destacaron la modernidad de *Greed* evidente a cuarenta años de su producción, y terminaron por considerar que la retrospectiva Stroheim había sido el punto de calidad más alto de un evento que, desde luego, había congregado una buena cantidad de films recientes y estrellas famosas. La alta calidad creativa y artística suele asegurar la “modernidad”, independientemente de la fecha de producción.

El cine creativo que hacia 1960 impresionó a muchos realizadores en ciernes, principalmente el de la *Nouvelle Vague*, está detrás de muchos de los rasgos que Ruiz iba a desplegar en sus films. Su primer corto, *La maleta* (1963), tiene rasgos del surrealismo (hace recordar fuertemente a *Un chien andalou*) con algún toque expresionista. Su primer largo, *Tres tristes tigres* (1967-68), está inequívocamente influenciado por la *Nouvelle Vague* y especialmente por el Godard de *À bout de souffle*; los personajes en desplazamientos frecuentes, seguidos y perseguidos por la cámara en tomas prolongadas, a menudo en exteriores o en interiores plausiblemente realistas y con técnicas de registro de apariencia inmediata, vienen de la *NV*. Estas variantes de apariencia más libre con que Ruiz maneja el lenguaje audiovisual, se apoyan en bases cinematográficas sólidas, visibles en el ajuste del encuadre que resulta una herramienta de primer orden para la expresión de los contenidos del film.⁶ Lo que hay allí es una voluntad de hacer un cine moderno en temática y estilo que no es una mera copia de modelos, sino una creación cabal; el resultado es uno de los mejores films

⁵ En 1954 en París, Éditions Universitaires inició su colección “Classiques du Cinéma” dirigida por el veterano historiador del cine Jean Mitry. Sus libros estuvieron dedicados a John Ford (1954), Vittorio de Sica (1956), Eisenstein (1956 y 1961), *Charlot* Chaplin (1957), Alfred Hitchcock (por los todavía críticos Éric Rohmer y Chabrol, 1957), Robert Bresson (1960), Bergman (1960), Clair (1960), Dreyer (1962), Sjöström (1963), Kenji Mizoguchi (1963), Kurosawa (1964), Murnau (1965), Dovzenko (1966), etc.

⁶ Ese control siempre fue notable en Ruiz; se ve incluso en trabajos menores como el breve *Ombres chinoises* (1982).

latinoamericanos con tema urbano en un período de particular brillo y prestigio en el cine del sub-continente.

Esa actitud creativa cinematográfica es siempre un rasgo notable de Ruiz. Varias veces en sus films, el argumento o la anécdota parecen pensados para un trabajo audiovisual original, imaginativo, y varias veces la anécdota queda en un plano de importancia menor o secundaria frente a la elocuencia casi autónoma del tratamiento de imágenes y sonidos. Por ejemplo, en *Het dak van de walvis* (1981) hay una imagen de una mano a la que se le superpone otra imagen con otra mano: vemos las dos manos superpuestas, moviendo los dedos, creando una figura plástica compleja en movimiento; no se advierte allí ningún simbolismo, pero la imagen es altamente sugerente, vinculada al contexto en que aparece pero no dependiente de él. Detalles como éstos permiten relacionar constantemente al cine de Ruiz con las vanguardias artísticas, en primer lugar las francesas y alemanas de los años 20 con pintores y otros artistas plásticos puestos a hacer cine (Hans Richter, Viking Eggeling, Fernand Léger, Man Ray), con acento en la imagen en movimiento y a menudo prescindencia de todo lo que pudiera parecer o sugerir un relato verbalizable; el objetivo era crear impresiones fuertes o por lo menos sugerentes, a veces sutiles; y cuando había argumentos, éstos podían interrumpirse o subvertirse por la fuerza de imágenes que parecían ajenas a ellos, poniendo al *relato* como una apariencia más, como una herramienta para una composición que no era narrativa sino plástica y, en el caso, cinematográfica. Nada de esto puede lograrse con fórmulas o automatismos.

L'hypothèse du tableau volé (1977) es, en su propuesta temática y, sobre todo, en el tratamiento audiovisual, uno de los mejores ejemplos de la creatividad y el control que Ruiz ejerce sobre su material. En lo más superficial el tema es un misterio y la investigación que pueda solucionarlo. Sin dejar este hilo permanente, el film crea un universo estético denso y con apariencias de inmovilidad, aunque hay movimiento en casi todo momento, como para admirar también la administración de ritmos que Ruiz impone a la cámara, a los actores y a los elementos escenográficos. Tras la foto fija inicial y dos carteles sobre pantalla negra, una primera toma de 2'04" establece un modo estético y detalla sus elementos: una sala de museo, una voz en *off* que parece corresponder a un visitante que mira a través de la cámara, un personaje del museo que deambula y reflexiona en voz alta, varias pinturas, mobiliario y las decoraciones de las paredes, una iluminación más bien escasa a pesar de varios candelabros con lamparitas que provocan halos en el lente de la cámara; todo se ve en encuadres fijos de rigurosa composición, o –sobre todo– en los *travellings* de igualmente riguroso control sobre qué va apareciendo o desapareciendo durante el movimiento, en toda la toma. La segunda es de duración casi idéntica y pa-

recidos contenidos. La tercera está prácticamente concentrada en objetos sobre un escritorio, y dura apenas un minuto. La cuarta retoma el universo más amplio de las dos iniciales, y avanza en complejidad: la abre una composición rígida en base a una pintura sobre la mitad izquierda, luego el hombre del museo aparece desde detrás del cuadro y la cámara lo sigue hacia la derecha, hasta un nuevo encuadre fijo con el hombre a la izquierda y señalando hacia la derecha con su mano izquierda: explica durante un tiempo detalles de una pintura que no se ve (baja la mano que desaparece del encuadre y vuelve a aparecer y luego desaparecer), después el hombre avanza hacia la derecha seguido por la cámara hasta que aparece la pintura de la que habla y ambos (el hombre y la pintura a la que encuadra con sus brazos) ocupan la pantalla en un nuevo encuadre fijo, tras la explicación el hombre se vuelve hacia la izquierda y la cámara lo sigue; hombre y cámara se detienen en un encuadre prácticamente igual al inicial de la toma; entonces, antes del minuto y medio, el ritmo se acelera en velocidad y complejidad: rápidamente (como lo serán todos sus movimientos inmediatos) el hombre va hacia la izquierda seguido por la cámara, hasta un encuadre casi fijo (permanecerá así hasta el fin de la toma) cuyos dos tercios a la izquierda muestran un mueble con un candelabro (lmparitas con halo) y otros objetos encima, duplicados en un espejo contra la pared; en el tercio de la derecha, más oscuro, el hombre desaparece hacia el fondo a la derecha; se ve su sombra que se aleja sobre la pared, y a la vez su imagen reflejada en el espejo alejándose hacia la izquierda y desapareciendo; en otro espejo más lejano reflejado por el primero, el hombre reaparece más pequeño alejándose desde la derecha (de ese segundo espejo) hacia el fondo y vuelve con algo, desapareciendo del segundo espejo y en seguida reapareciendo en el primer espejo al mismo tiempo que su sombra, todo ello anunciando su reaparición "real" desde la derecha, ahora lentamente, siempre en el tercio derecho del encuadre, sector donde el hombre queda mientras se vuelve despacio y se sienta, mirando el objeto que fue a buscar (unos binoculares, como lo revela la toma siguiente que arranca de inmediato). Esa cuarta toma, de 1'42", dura menos que sus dos análogas anteriores, la primera y la segunda: es como si la aceleración del ritmo (en velocidad del movimiento y en complejidad compositiva) hubiera "acortado" la toma con respecto a sus referentes, pero descontando no solamente el tiempo que dura la mayor intensidad (12"), sino algunos segundos más, a cuenta del efecto perceptivo-emocional provocado por ella. Puede analizarse también que si las tres tomas anteriores construyen una cierta pauta de duración de tomas (un esquema de 2', 2', 1'), se puede plantear si la cuarta completará una pauta de 2-2-1-1 o de 2-2-1-2; y bien, al minuto y 6" la cámara *vuelve* al encuadre inicial de esta toma, lo que podría indicar (según una convención de la gramática cinematográfica) su inmediata finalización; en cambio la

toma sigue, como hacia la pauta 2-2-1-2 pero con la modificación producida por el cambio de ritmo.

Con la importante salvedad de que es difícil y hasta imposible traducir un lenguaje artístico visual en palabras meramente descriptivas, el objetivo es señalar que Ruiz trabaja su encuadre, sus movimientos, sus ritmos y su montaje como un compositor musical, con énfasis sutiles en desarrollos y pequeñas variaciones que no “relatan”, sino que conforman una atmósfera *dentro* de la cual el relato es un componente más. Aun teniendo en cuenta que los elementos de la descripción precedente tienen muchos ejemplos análogos en el cine de Ruiz, vale comentar que *L'hypothèse* hace recordar escenas y momentos del cine de Max Ophüls (en *Le plaisir*, en *Lola Montès*) alineando al realizador chileno con artistas que trabajan sus films como orfebres, dando formas exquisitas (y cuidando detalles infinitos y a veces infinitesimales) al material que modelan con evidente preocupación y cariño, sabiendo que todos esos detalles hacen a la construcción de su obra y a su acabado final. Los “*tableaux vivants*” que aparecen más tarde en el film parecen salidos de *L'année dernière à Marienbad*, otro “parentesco” que ubica a Ruiz en una línea creativa donde la actitud vanguardista consiste en ejercer la vocación artística con ambición, inquietud, libertad y amplio dominio del medio expresivo.⁷

Es seguro que tanto hoy como en el futuro, los interesados en las posibilidades artísticas específicas del cine podrán ir descubriendo la riqueza creativa de realizadores como Ruiz y aprender, en la visión reiterada y analítica de los films, las herramientas expresivas de mayor calidad y el uso inspirado—sin fórmulas ni recetas— que puede hacerse de ellas.

IMPRECISIONES Y POSMODERNISMOS

Ruiz ha dejado varias pistas de sus búsquedas formales, en sus propios films y en los textos que ha publicado. En los films está clara su preocupación por la toma, el encuadre, el montaje, y la relación audiovisual, incluido el inspirado y siempre “moderno” apoyo musical del chileno, también emigrado, Jorge Arriagada. En los textos avanzó en un par de especulaciones de interés. La más sugerente es la de considerar que en la creación artística, cine incluido, el autor tiene un “plan secreto” (así lo llama Ruiz), a veces poco o nada conocido por el propio autor, plan que preside las soluciones formales y eventualmente los contenidos que derivan de ellas; dedica a este tema buena parte del capítulo VII de su *Poétique* (2000, 123-138). En un par de oportunidades dejó establecido que “por lo menos en el cine narrativo [...] es el tipo de imagen producida lo que determina la narración,

7 Un eslabón de este parentesco es la presencia del gran director de fotografía Sacha Vierny en ambos films. Vierny trabajó con Ruiz también en *La vocation suspendue* (1971) y *Les trois couronnes du matelot* (1982).

y no lo contrario" (2000, 14; 2007, 13). Ahora, el "plan secreto" podría llegar a compartir, pero también a subvertir lo que el film parece decir en principio. El interés estético del planteo es considerar que no todas las soluciones que aplica el artista son conscientes ni dirigidas a la coherencia sistémica con que encara cada obra. Ruiz va más allá y especula con que el "plan secreto" pertenece a alguna órbita esotérica, indefinible, quizás cósmica, en la línea de otras reflexiones similares que Ruiz despliega en sus escritos con el apoyo de una impresionante cantidad de textos y autores.

Otra especulación se dirige al corte entre dos tomas, que interrumpe la *percepción* de un flujo continuo de la acción en el tiempo: ¿qué pasa *durante* el corte? (2000, 32; 2007, 67). Es, desde luego, una negación radical de lo que el llamado "cine clásico" suele postular sobre la "invisibilidad" del corte. Al mismo tiempo, Ruiz llega a decir que una película de 500 tomas podría ser en realidad 500 películas distintas, lo cual fragmenta y quizás deshace la idea de la película que se percibe como un todo. Una solución que se encuentra en sus films (y que varios realizadores han recorrido antes) es la de la toma larga, meditada en su principio, desarrollo y final, hasta que viene el corte y la nueva toma empieza como una nueva construcción. Ruiz sabe, sin embargo, que ese corte tiene también sus enormes posibilidades expresivas (así lo ha practicado en muchas ocasiones), que son la mejor respuesta a la pregunta inicial. Pero prefiere especular con la fragmentación.

Estas líneas de pensamiento colocan a Ruiz a tono con el posmodernismo, tendencia que comparte con muchos de sus admiradores. El postmodernismo empezó a ser una expresión de uso continuo en ámbitos académicos hacia fines de la década de 1970; tuvo antecedentes intelectuales en las décadas anteriores, que pueden ubicarse en el estructuralismo; en el pensamiento cinematográfico, esto arrancó con Roland Barthes y Christian Metz, pero antes, con lenguajes mucho menos "científicos", se encuentran los movimientos de crítica que exaltaron la actitud subjetiva y la emoción, en contra de adoptar como criterio de valoración el análisis formal y conceptual global, erudito y presuntamente despersonalizado. Precisamente *Cahiers du Cinéma*, fundado en 1951, fue desde 1955 una trinchera de ese subjetivismo.

El posmodernismo no fue un movimiento orgánico ni homogéneo, pero muchos pensadores se adscribieron al nombre y mediante diversos abordajes pudieron postular nada menos que el fin de la historia o el de las estructuras ideológicas, políticas, sociales, culturales o religiosas más o menos establecidas; dieron por cerrado el ciclo de la "modernidad" (otro término muy impreciso: sus rasgos principales serían el pensamiento racionalista y sistematizador y la idea de progreso) que habría durado tres o cuatro siglos. En cambio, los "posmodernos" abrieron visiones múltiples de los fenómenos, y valoraron la experiencia individual o sectorial como

fuentes de conocimiento válido al mismo nivel que otros hallazgos de experiencias más amplias. Ha resultado paradójico que los principales referentes iniciales del posmodernismo, como Michel Foucault o Gilles Deleuze, abundaran en el uso de un lenguaje marcadamente científicista, cuando la ciencia y sus lenguajes fueron rasgos tan salientes de la “modernidad”.⁸ Entre estas atenciones a lo particular en desmedro de explicaciones más sistémicas (como las políticas o ideológicas), y los avances del esoterismo bajo diversas formas filosóficas o religiosas, el panorama es típicamente el de un período histórico de cambio cuyas primeras señales principales son de disgregación y decadencia. Pero ese mundo puede considerarse *separado* de las personas, como Ruiz lo sugiere varias veces, por ejemplo en una escena de su *Klimt* en que un grupo de personajes, en medio de un restaurante, conversa ante la cámara quieta ante ellos, mientras el fondo (el decorado, otras personas presentes) gira como si la cámara estuviera montada en un trompo; es un truco trabajoso que desconecta dos “realidades” que en principio parecían una sola.

La conceptualización imprecisa también puede encontrarse en los textos de Ruiz. Ya se ha dicho que no hay “teoría del conflicto central”. Debe agregarse que no hay un texto de John Howard Lawson llamado *How to Write a Film*. Lawson publicó en 1936 su libro *Theory and Technique of Playwriting*, donde estudiaba la dramaturgia teatral y sus antecedentes, desde luego mencionaba (entre varios otros) a Ibsen y Shaw, y había un capítulo sobre la “ley del conflicto” al que estudiaba como un conjunto de complejas relaciones personales, psicológicas, ideológicas y sociales. Cabe recordar que Lawson defendía una explicación amplia, de base marxista, para todo fenómeno, dramaturgia incluida. El libro fue reeditado en 1960, pero antes, en 1949, tuvo una reedición ampliada con una parte nueva dedicada al guión cinematográfico; el volumen se llamó *Theory and Technique of Playwriting and Screenwriting*. En 1963, el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficas, que venía implementando cursos de realización, editó una traducción castellana de la mitad “cine” del libro de Lawson, que tuvo cierta difusión en la época, desde luego con posterioridad a 1963; el traductor fue Tomás Gutiérrez Alea, el más importante guionista y director cubano de entonces. La imprecisión de Ruiz puede comprobarse al comparar el “primer enunciado” que atribuye a la “teoría” (ver al principio de este artículo) con lo que dice Lawson respecto a su “ley del conflicto”:

El carácter esencial del drama es el conflicto social: personas contra otras personas, individuos contra grupos, grupos contra otros grupos, o individuos o grupos contra fuerzas sociales o naturales, en donde la voluntad consciente, ejercida en pos de metas específicas y comprensibles, es lo suficientemente fuerte para traer el conflicto a un punto de crisis. (Lawson 1960, 168)

⁸ El libro *Imposturas intelectuales* de los físicos Sokal y Bricmont (1999) resalta y castiga esta paradoja.

En 1949 Lawson sintetiza esos conceptos en este párrafo inicial del primer capítulo (titulado “El conflicto en movimiento”) de la parte cinematográfica: “El film representa un conflicto en el cual la voluntad consciente, trabajando para lograr un fin específico y comprensible, es bastante fuerte para provocar una crisis en el concepto mismo.” (1963, 13) No existe en esa parte la expresión “conflicto central”; hay unas pocas menciones de Ibsen, y ninguna de Shaw.

En su batalla contra el “conflicto central”, Ruiz reivindica los directores de films clase B que, según él, no se atenían a la “teoría” e hicieron las películas que a él y a sus amigos les gustaban, luego hicieron las seriales de TV que también les gustaban, e implica que la supremacía de la “teoría” radió a esos directores de la actividad y las seriales dejaron de ser entretenidas. Sorprende un poco leer estas disquisiciones porque: a) los seis directores mencionados trabajaron según las reglas industriales luego identificadas como pertenecientes al “cine clásico”, reglas que nunca dejaron de usarse en la industria habitual o mayoritaria; b) cuatro trabajaron para la TV con cierta asiduidad, uno lo hizo solamente en una serial, y otro en ninguna; c) ninguno de ellos tuvo que ver con las seriales de TV que Ruiz cita como ejemplos. No hay *casí* errores, pero sí imprecisiones.

Al empezar el primer capítulo de su *Poética 2*, Ruiz recuerda que “La primera parte de mi *Poética del cine 1* empezaba con una afirmación que dio lugar a muchos malos entendidos” (2007, 13). Pero tal afirmación no estaba en la “primera parte” sino al final de la Introducción: es la ya citada que afirma “es el tipo de imagen producida lo que determina la narración”. No menciona ahora la “teoría del conflicto central”, que era no sólo el título y el tema principal de este capítulo 1, sino que Ruiz lo planteaba en tono de polémica desafiante. La imprecisión o el error —como la presunta “teoría” de Lawson o la mención sobre los seis directores que pasaron a la TV— tienen dos consecuencias posibles: 1) son detalles sin importancia, la importancia está en otras cosas, y Ruiz puede seguir siendo un ícono del posmodernismo, como ciertamente lo fue para muchos; 2) son claramente errores, subsanables con un poco de atención, pero cuya presencia obliga a desconfiar de las otras múltiples referencias a autores, textos, hechos, y hasta del contenido global del libro mismo. Hay desde luego un camino del medio, que comprende ambas posibilidades y trata de hacerlas convivir, quizás dialécticamente. Y hay aún otro camino, que considera también ambas posibilidades y decide que la segunda es descartable.

Queda lo más importante, valioso, duradero: los films de Ruiz y su estatura artística.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bordwell, David, Janet Staiger y Kristin Thompson. (1997). *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona: Paidós. [Traducción de: (1985). *The Hollywood Classical Cinema – Film Style & Mode of Production to 1960*. New York: Columbia University Press]
- Lawson, John Howard. (1960). *Theory and Technique of Playwriting*. New York: Hill and Wang.
- (1963). *Teoría y técnica del guión cinematográfico*. Traducción de Tomás Gutiérrez Alea. La Habana: ICAIC. [Versión castellana parcial de: 1949. *Theory and Technique of Playwriting and Screenwriting*. New York: Putnam's]
- Ruiz, Raúl. 2000. *Poética del cine*. Traducción de Wilson Rojas en consulta con el autor. Santiago: Sudamericana Chilena. [Versión castellana ampliada de: 1995. *Poétique du cinéma*. 1995. Paris: Dis Voir]
- Ruiz, Raúl. 2007. *Poetics of cinema 2*. Paris: Dis Voir. [Versión inglesa de: 2006. *Poétique du cinéma 2*. Paris: Dis Voir]
- Sokal, Alain, y Jean Bricmont. 1999. *Imposturas intelectuales*. Barcelona: Paidós. [Publicado en París en 1997 y (ampliado) en Londres en 1998; este mismo año se publicó en New York como *Fashionable nonsense: Postmodern intellectuals' abuse of science*]

FILMS MENCIONADOS

- À bout de souffle** (Sin aliento), Francia 1959, 90'. Producción SNC-Imperia Films. Productor, Georges de Bauregard. Director y guionista, Jean-Luc Godard, sobre idea de François Truffaut. Consejero artístico, Claude Chabrol. Fotografía, Raoul Coutard. Con Jean-Paul Belmondo, Jean Seberg.
- L'année dernière à Marienbad / L'annoscorso a Marienbad** (El año pasado en Marienbad), Francia/Italia 1960. Terra-Cormoran-Precitel-Argos-Como-Tamara-Cinétel-Silver/Cineriz, pantalla ancha, 94'. Productores ejecutivos, Pierre Courau y Raymond Froment. Director, Alain Resnais. Guión, Alain Robbe-Grillet. Fotografía, Sacha Vierny. Con Giorgio Albertazzi, Delphine Seyrig, Sacha Pitoëff.
- L'avventura** (La aventura), Italia/Francia 1959, 142'. Producción Cino del Duca/PCE. Director y argumentista, Michelangelo Antonioni. Guión: Antonioni, Tonino Guerra, Elio Bartolini. Fotografía, Aldo Scavarda. Con Monica Vitti, Gabriele Ferzetti, Lea Massari.
- Het dak van de walvis** [exhibida en Francia como *Le toit de la baleine*], Holanda 1981, color, 90'. Producción Springtime. Productores, Monica Tegelaar, Kees Kasander. Director, Raúl Ruiz. Guión, Ruiz y Rolando Kay. Fotografía, Henri Alekan y Theo Bierkens. Con Fernando Bordeu, Jean Badin, Willeke van Ammelrooy.
- Greed** (Codicía), Estados Unidos 1923, duración comercial definitiva 3068 metros (aprox. 134 minutos). Producción Goldwyn para MGM. Director y guionista: Erich von Stroheim, sobre novela *McTeague* (1899) de Frank Norris. Fotografía: Ben Reynolds, William Daniels, Ernest Schoedsack. Con Gibson Gowland, ZaSu Pitts, Jean Hersholt.

- L'hypothèse du tableau volé***, Francia 1977, 63'. Producción Institut National de l'Audiovisuel. Director, Raúl Ruiz. Guión de Ruiz y Pierre Klossowski inspirado en la novela *Le baphomet* (1965) de Klossowski. Fotografía, Sacha Vierny. Con Jean Rougeul, Gabriel Gascon.
- Das Kabinett des Dr. Caligari*** (El gabinete del Dr. Caligari), Alemania 1919, 1780 metros (unos 78'). Producción Decla Bioscop. Productor, Erich Pommer. Director, Robert Wiene. Guión, Carl Mayer y Hans Janowitz. Fotografía, Willi Hameister. Con Werner Krauss, Conrad Veidt, Friedrich Fehér, Lil Dagover.
- Klimt***, Austria/Francia/Alemania/Inglaterra 2005, color, 127'. Producción Epo Film/Gemini/Film Line/Lunar Films. Productor, Andreas Schmid. Director y guionista, Raúl Ruiz, sobre argumento de Herbert Vesely, inspirado en la vida de Gustav Klimt (1862-1918) y en relatos de Arthur Schnitzler. Fotografía, Ricardo Aronovich. Con John Malkovich, Veronica Ferres, Stephen Dillane.
- Lola Montès / Lola Montez*** (Lola Montes), Francia/Alemania 1955, color, pantalla ancha, 110'. Producción Gamma-Florida/Union, Productor, Albert Caraco. Director, Max Ophüls. Guión, Annette Wademant y Ophüls sobre novela *La vie extraordinaire de Lola Montès* de Cécil Saint-Laurent. Fotografía, Christian Matras. Con Martine Carol, Peter Ustinov, Anton Walbrook.
- La maleta***, Chile 1963, Cine Experimental de la Universidad de Chile, 40'. Director y guionista, Raúl Ruiz, basado en su obra teatral homónima (1961). Fotografía, Enrique Urteaga.
- La notte / La nuit*** (La noche), Italia/Francia 1960, 115'. Producción Nepi/Softedit-Silver. Productor, Emanuele Cassuto. Director, Michelangelo Antonioni. Guión: Antonioni, Ennio Flaiano, Tonino Guerra. Fotografía, Gianni di Venanzo. Con Jeanne Moreau, Marcello Mastroianni, Monica Vitti.
- Ombres chinoises***, Francia 1982, color, 8'. Producción Antenne 2. Director y guionista, Raúl Ruiz, inspirado en *Les 36 situations dramatiques* (1895) de Georges Polti.
- Le plaisir*** (El placer), Francia 1951, 95'. Stera-CCFC, 95'. Productores: François Harispuru y Ben Barkay. Director, Max Ophüls. Guión de Jacques Natanson y Ophüls sobre cuentos de Guy de Maupassant *Le masque* (1889), *La Maison Tellier* (1881) y *Le modèle* (1883). Fotografía: Christian Matras, Philippe Agostini. Con Claude Dauphin, Madeleine Renaud, Danielle Darrieux, Jean Gabin, Jean Servais, Daniel Gélin.
- Tres tristes tigres***, Chile 1967-68, 105'. Producción Los Capitanes. Productor, Gustavo Meza. Director y guionista, Raúl Ruiz, sobre obra teatral homónima (1966) de Alejandro Sieveking. Fotografía, Diego Bonacina. Con Shenda Román, Nelson Villagra, Luis Alarcón, Jaime Vadell.
- Les trois couronnes du matelot***, Francia 1982, color, 119'. Producción Institut National de l'Audiovisuel-Antenne 2-Panthéon. Productor, Pierre Braunberger. Director, Raúl Ruiz. Guión: Ruiz, con Emilio del Solar y François Éde. Fotografía, Sacha Vierny. Con Jean-Bernard Guillard, Philippe Deplanche, Jean Badin.
- 2001: A Space Odyssey** (2001, odisea del espacio), Inglaterra 1965-68, color, pantalla ancha, 160' reducidos a 141'. Producción Stanley Kubrick para MGM. Productor y director, Kubrick. Guión, Kubrick y Arthur Clarke, con motivos del cuento *The sentinel* (1948) de Clarke. Fotografía: Geoffrey Unsworth, John Alcott, Gilbert Taylor, Michael Wilson, Robert Gaffney. Con Keir Dullea, Gary Lockwood.
- La vocation suspendue***, Francia 1971, color/blanco y negro, 95'. Producción Institut National de l'Audiovisuel. Director y guionista, Raúl Ruiz, sobre novela homónima (1950) de Pierre Klossowski. Fotografía, Sacha Vierny y Maurice Perrimond. Con Didier Flamand, Pascal Bonitzer, Maurice Bénichou, Pascal Kané.

LOS RECURSOS MULTIMEDIA DE LOS
CIBERMEDIOS DEPORTIVOS ESPAÑOLES

Análisis del “Clásico” entre Real Madrid C. F. y F. C. Barcelona (2010-11)

▼ DANIEL BARREDO IBÁÑEZ

Doctor en Periodismo por la Universidad de Málaga. Licenciado en Comunicación Audiovisual (2008), Máster en Comunicación (2006) y Licenciado en Filología Hispánica (2005) por la Universidad de Granada. Realizó su tesis doctoral basada en el análisis de la información sobre el rey Juan Carlos en los periódicos digitales españoles. Investigador y docente junior en el Proyecto Prometeo – SENESCYT.

MARTÍN OLLER ALONSO

Doctor en Periodismo por la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid (2012). Máster Universitario en Estudios Avanzados en Comunicación por la Universidad de Murcia (2009). Licenciado en Periodismo (2008) y en Publicidad y Relaciones Públicas (2011) por la Universidad de Murcia. Involucrado en dos proyectos (NEPOCS y WJS) basados en el análisis comparativo internacional del periodismo político. Investigador y docente junior en el Proyecto Prometeo – SENESCYT.

▶ DANIEL BARREDO IBÁÑEZ / MARTÍN OLLER ALONSO

ESCUELA SUPERIOR POLITÉCNICA DE CHIMBORAZO, ECUADOR

RESUMEN

En este artículo clasificamos los recursos audiovisuales de dos de los principales ciberdiarios españoles, MARCA.com y SPORT.es y que fueron empleados en las coberturas que realizaron sobre los cinco enfrentamientos que se produjeron entre Real Madrid C. F. y F. C. Barcelona en la temporada 2010 - 2011. En este estudio utilizamos un análisis de contenido manual que cuestionaba 24 variables de cada unidad analizada. La otra gran interrogante que hemos querido averiguar ha sido el protagonismo otorgado por estos ciberdiarios a esos dos equipos, porque consideramos que esta técnica puede ser útil para visualizar sus tendencias internas. Los resultados señalan que la fotografía se impone todavía como recurso hegemónico en ambos cibermedios. Además, el estudio global de la representación audiovisual muestra que MARCA.com organiza una escenificación equilibrada entre los dos equipos, mientras que SPORT.es concede la mayor parte del protagonismo al entorno del F. C. Barcelona.

Palabras clave: Real Madrid C. F. / F. C. Barcelona / Análisis de contenido manual / Clásico / Recursos audiovisuales / MARCA.com / SPORT.es.

ABSTRACT

In this article we classify the multimedia resources of two of the most important Spanish online newspapers, MARCA.com y SPORT.es, in the informative coverage of the five games that were played between Real Madrid C. F. and F. C. Barcelona in the season 2010-2011. To develop our project, we have used a manual content analysis which evaluated 24 variables of each analyzed unity. The other big question that we attempted to respond was the prominence which was assigned by these digital newspapers to each football team. It is a very useful technique to find out the internal tendencies. In the results we show that photography is still the most frequent resource in both media. Also the global conclusions of the audiovisual representation point out that MARCA.com represented both football teams equally, while SPORT.es gave the most part of his representative space to the contexts of the F. C. Barcelona.

Keywords: *Real Madrid C. F./ F. C. Barcelona / Manual Content Analysis / The "Clásico" / Multimedia Resources / MARCA.com / SPORT.es.*

1. INTRODUCCIÓN

El Real Madrid C.F. y el F.C. Barcelona, representantes de las principales capitales españolas, encarnan sendas estrategias económicas y políticas distintivas (Kase, Gómez, Urrutia *et al.* 2006; Cubeiro y Gallardo 2010), basadas en valores culturales característicos (Fitzpatrick 2012). Se trata, por lo tanto, de una rivalidad deportiva, acrecentada por las divergencias ostensibles entre dos modelos hegemónicos fuertemente reñidos por significados simbólicos.

En la temporada de fútbol 2010-2011, ambos equipos tuvieron que enfrentarse cinco veces en el desarrollo de las distintas competiciones¹. Este hecho –inaudito en la historia del fútbol español– ocasionó un aumento de los flujos sobre “el Clásico”, al situarlo dentro de un primer nivel informativo; pero es que los cibermedios, además, conscientes de la repercusión mundial de unos eventos de estas características, forzosamente incrementaron sus recursos multimedia en aras de desarrollar una cobertura más completa.

¹ Dos partidos de Liga, la final de la Copa del Rey y dos partidos de semifinales de la Liga de Campeones.

Al escoger como objeto de análisis esos cinco encuentros, hemos pretendido evaluar el grado de desarrollo de los cibermedios deportivos españoles, personificados en dos de sus cabeceras más representativas: *MARCA.com*² y *SPORT.es*³.

La *multimedialidad* suele ser citada como uno de los rasgos estructurales del periodismo digital (Palacios y Díaz Noci 2009), ya que en los medios anclados al ciberespacio –a diferencia de sus semejantes convencionales– es posible integrar una variada galería de recursos. Esa facilidad viene amparada por el abaratamiento de los costes de difusión y, en un marco más general, por el elevado “dinamismo” (en López García, Limia, Isasi *et al.* 2005, 45) de los contenidos en red. Son contenidos en continua expansión y recreación, no definidos por marcos estructurales –como las ondas, en el caso de la radio, o el papel, en los periódicos–, sino especificados únicamente por la convergencia de las posibilidades plásticas. Algunas herramientas concretas, como el hipertexto, permiten gestionar todos esos aportes informativos. Y no olvidemos que, de acuerdo con Sundar (2000), los recursos permiten comprender mejor la información.

De este modo, al estudiar la implementación de los recursos multimedia en dos de las principales tendencias deportivas, observaremos asimismo el “grado de adecuación”⁴ del ciberperiodismo español. Y complementaremos ese análisis, de un perfil más general, con el estudio de la representación multimedia otorgada por *MARCA.com* y *SPORT.es* al Real Madrid C.F. y al F.C. Barcelona, un extremo aún no revisado por la literatura académica.

Para la redacción de las siguientes páginas hemos empleado una metodología basada en el análisis de contenido manual, organizado a través de una ficha que cuestionaba 24 variables de cada unidad analizada⁵. Nuestro estudio transversal, de perfil empírico y cuantitativo, se ha centrado en dos ejes generales: la detección de los recursos multimedia, y en segundo lugar, la asignación del protagonismo deportivo de cada una de estas cabeceras.

2 Pertenciente al grupo Unidad Editorial, es el primer ciberdiario deportivo español, según el consultor global *Alexa.com* (datos obtenidos el 18/03/2013).

3 Pertenciente al Grupo Zeta, es el tercer ciberdiario deportivo español, según el consultor global *Alexa.com* (datos obtenidos el 18/03/2013).

4 La expresión “grado de adecuación” hace referencia al nivel de acomodamiento de las piezas potenciales del ciberespacio –multimedialidad, hipertextualidad, interactividad y frecuencia de actualización– al molde que configuran los contenidos y el usuario de un determinado medio en línea (López García 2005, 45).

5 La precisión instrumental de esta ficha ha sido probada en algunos trabajos iniciáticos de Barredo y Oller (2012a, 2012b, 2012c).

2. OBJETIVOS

1. Averiguar qué recursos multimedia fueron empleados en la cobertura informativa de los enfrentamientos entre Real Madrid C. F. y F. C. Barcelona en *MARCA.com* y *SPORT.es* en la temporada 2010-11.
2. Explorar e indicar las tendencias que existen dentro del ciberperiodismo deportivo en España a partir del análisis de la cobertura de los enfrentamientos entre Real Madrid C. F. y F. C. Barcelona de la temporada 2010-2011 llevada a cabo por *MARCA.com* y *SPORT.es*.
3. Averiguar el protagonismo que conceden los ciberdiarios españoles *MARCA.com* y *SPORT.es* a los equipos Real Madrid C. F. y F. C. Barcelona a partir de los recursos multimedia empleados.

3. METODOLOGÍA

El análisis de contenido ha sido seleccionado como método de análisis en este estudio ya que se muestra como una técnica de investigación ideal en la descripción objetiva, sistemática y cuantitativa del contenido manifiesto de la comunicación (Berelson 1952). De este modo, se adecua a la finalidad de nuestro estudio basado en medición de determinadas variables, y nos facilita la identificación de las características del mensaje (Holsti 1969).

El diseño del análisis de contenido utilizado en este estudio busca extraer las propiedades del documento para localizar su sentido (Gaitán y Piñuel 1999). Por esta razón, se ha realizado un análisis categorial con el objetivo de describir el tipo de cobertura que ambos ciberdiarios realizaron sobre el “Clásico” y los recursos audiovisuales manejados en el período de estudio elegido.

En concreto, pretendemos averiguar el cariz que la información y los eventos adquieren y la capacidad de aprovechamiento de las herramientas audiovisuales que ofrecen estos dos cibermedios. Finalmente, hemos llevado a cabo un análisis temático con el objetivo de identificar qué tipo de representación gráfica aparece en las coberturas sobre los enfrentamientos entre Real Madrid C. F. y F. C. Barcelona.

3.1. HEMEROTECAS DIGITALES

Las unidades de análisis se han descargado de las hemerotecas digitales que ofrecen tanto *MARCA.com* como *SPORT.es*:



Ambos cybermedios permiten navegar intradía por sus contenidos pasados. Concretamente, *MARCA.com* establece una triple marca que posibilita observar sus archivos en función de si fueron publicados en las diferentes ediciones del día (de la mañana, del mediodía o de la tarde).

3.2. FECHAS DE BÚSQUEDA

La localización de los contenidos se basó en el algoritmo de ± 7 días de la fecha de cada partido:

FIG. 2. ENFRENTAMIENTOS Y FECHAS DE BÚSQUEDA DE LAS UNIDADES DE ANÁLISIS

Enfrentamiento	Competición	Resultado	Fecha del encuentro	Fechas de búsqueda	Año
Barcelona – Real Madrid	Liga	5 – 0	29 de noviembre	22 de noviembre – 6 de diciembre	2010
Real Madrid – Barcelona	Liga	1 – 1	16 de abril	9 abril – 23 de abril	2011
Barcelona – Real Madrid	Copa del Rey	0 – 1	20 de abril	13 abril – 27 de abril	2011
Real Madrid – Barcelona	Liga de Campeones	0 – 2	27 de abril	20 de abril – 4 de mayo	2011
Barcelona – Real Madrid	Liga de Campeones	1 – 1	3 de mayo	26 de abril – 10 de mayo	2011

Fuente: Elaboración propia.

Con ese algoritmo pretendíamos, además de recabar las repercusiones, examinar los flujos previos de los encuentros. En total se han localizado los siguientes contenidos:

FIG. 3. DISTRIBUCIÓN MENSUAL DE LOS CONTENIDOS LOCALIZADOS

		<i>MARCA.com</i>		<i>SPORT.es</i>	
Año	Mes	Número	%	Número	%
2010	Noviembre	238	23	190	18,2
2010	Diciembre	37	3,6	80	7,6
2011	Abril	604	58,4	590	56,4
2011	Mayo	156	15,1	186	17,8
TOTAL UNIDADES		1035	100	1046	100

Fuente: Elaboración propia.

3.3. FICHA DE ANÁLISIS

La ficha de análisis ha sido probada y desarrollada en algunos trabajos anteriores (Barredo y Oller 2012a, 2012b, 2012c). Consta de 24 variables, que, tras una clasificación contextual de la unidad, se centran en dos ejes complementarios de sentido:

- 1. Detección de los recursos audiovisuales.** Dentro de esa variable hemos cuantificado todos esos accesorios (de sonido, gráficos, fotográficos y videográficos) que complementan o determinan a la información.
- 2. Asignación del protagonismo deportivo.** Para ello hemos cuantificado, en la medición de cada recurso, la aparición de un protagonista vinculado (persona, objeto, escenario, etc.) con el Real Madrid C. F. o con el F. C. Barcelona, la aparición conjunta de ambos equipos o bien la concesión del protagonismo a otros personajes relacionados con las agendas de los Clásicos.

La codificación de la ficha se ha realizado a través del concurso de dos jueces, entrenados para ello, mediante el programa *SPSS Statistics* (versión 19).

4. RESULTADOS

Desde una perspectiva global, el ciberdiario *SPORT.es* generaba una media de 0,96 (n=1008) recursos por unidad, frente a los 0,81 (n=842) de *MARCA.com*. Ese incremento del cibermedio del Grupo Zeta se debía

fundamentalmente a una abultada complementación fotográfica de sus contenidos:

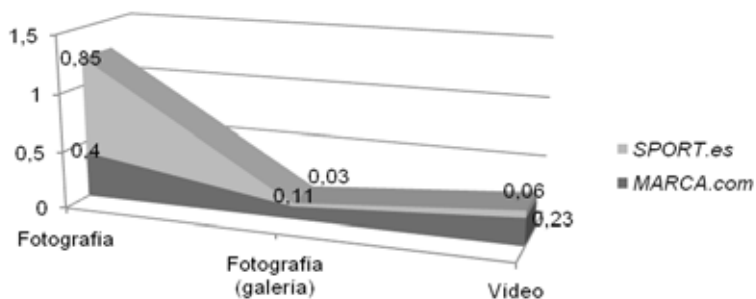
FIG. 4. RECURSOS AUDIOVISUALES EN LAS COBERTURAS DEL CLÁSICO (2010 - 11)

Recursos	MARCA.com		SPORT.es	
	Nº	%	Nº	%
Corte de audio	7	0,8	0	0
Corte de audio (galería)	0	0	0	0
Infografía	42	5	14	1,4
Infografía (galería)	11	1,3	2	0,2
Fotografía	421	50	890	88,3
Fotografía (galería)	115	13,7	32	3,2
Vídeo	244	29	68	6,7
Vídeo (galería)	2	0,2	2	0,2
TOTAL	842	100	1008	100

Fuente: Elaboración propia.

En *MARCA.com*, según puede apreciarse en la tabla anterior, se detectaron siete de los ocho recursos, por los seis de *SPORT.es*. Pero además de contar con una mayor diversidad, el ciberdiario de Unidad Editorial mostraba una distribución más homogénea de los accesorios, sensiblemente liderada por la fotografía, con un 50% del total de los recursos. El del Grupo Zeta, en cambio, concentraba prácticamente todos sus recursos en la fotografía, con un 88,3% del total; los otros elementos aparecían en frecuencias muy bajas (salvo en el caso de los vídeos, con un 6,7%).

FIG. 5. MEDIA DE LOS PRINCIPALES RECURSOS POR UNIDAD EN LAS COBERTURAS DEL CLÁSICO (2010 - 11)



Fuente: Elaboración propia.

En el gráfico anterior puede observarse cómo la fotografía, en ambas tendencias, suponía todavía el recurso hegemónico, más en *SPORT.es*. Sin embargo, *MARCA.com* tendía a incorporar más abundantemente (con niveles que triplicaban o cuadruplicaban) los demás accesorios parainformativos.

4.1. IDENTIFICACIÓN DE LOS RECURSOS

Las etiquetas de los recursos⁶ son esas marcas identificativas de carácter textual que se utilizan para contextualizar al recurso al que se adosan. Los hemos analizado en dos ejes estructurales:

- Según si desarrollan la acción a la que, portanto, describen (*etiquetas descriptoras*).
- Según si reproducen al personaje al que, por tanto, nombran (*etiquetas nominales*).

FIG. 6. ETIQUETAS IDENTIFICATIVAS EN LOS RECURSOS DEL CLÁSICO (2010 - 11)

Recursos	MARCA.com				SPORT.es			
	Descriptoras		Nominales		Descriptoras		Nominales	
	Nº	%	Nº	%	Nº	%	Nº	%
Corte audio	7	1,1	0	0	0	0	0	0
Infografía	30	4,7	25	18,7	12	1,5	3	1,5
Fotografía	360	56,5	107	79,9	720	91,5	200	97,6
Video	240	37,7	2	1,5	55	7	2	1
TOTAL	637	100	134	100	787	100	205	100
% GLOBAL	82,6		17,4		79,3		20,7	

Fuente: Elaboración propia.

En el estudio global de las etiquetas identificativas, *SPORT.es* mostraba una mayor tolerancia de las etiquetas nominales, con un 20,7% frente al 17,4% de *MARCA.com*. La relativa ausencia de recursos, en el ciberdiario del Grupo Zeta, determinaba una mayor concentración de

⁶ Suelen denominarse como *pie de foto*, *acotaciones*, etc. Escogemos la expresión *etiquetas de los recursos* porque creemos que ofrece una visión más integradora del funcionamiento de estos elementos en los diferentes accesorios analizados.

las etiquetas en las fotografías que en el de Unidad Editorial, cuya distribución ofrecía un carácter más equilibrado, sobre todo de las etiquetas descriptoras.

4.2. PROTAGONISMO DE LOS RECURSOS

El análisis del protagonismo de los recursos, cifrado en estratos cuatricotómicos, ha revelado importantes conclusiones para clasificar los valores asumidos por cada tendencia:

FIG. 7. PROTAGONISMO EN LAS COBERTURAS DEL CLÁSICO (2010 - 11)

MARCA.com									
		Madrid		Barcelona		Ambos		Otros	
Protagonismo	Nº	%	Nº	%	Nº	%	Nº	%	
Corte de audio	1	0,4	3	1,2	3	1,2	0	0	
Corte de audio (galería)	0	0	0	0	0	0	0	0	
Infografía	8	3	7	2,8	25	9,8	2	1	
Infografía (galería)	6	2,3	5	2	2	0,8	0	0	
Fotografía	112	42,1	105	42,7	106	41,7	89	43,6	
Fotografía (galería)	74	27,8	62	25,2	54	21,3	59	28,9	
Vídeo	65	24,4	63	25,6	63	24,8	53	53	
Vídeo (galería)	0	0	1	0,4	1	0,4	1	0,5	
TOTAL Nº	266	100	246	100	254	100	204	100	
% GLOBAL		27,4		25,4		26,2		21	

Fuente: Elaboración propia.

En MARCA.com observamos una cobertura que tendía a escenificar el equilibrio protagónico entre Real Madrid C. F. y F. C. Barcelona: prácticamente en todos sus recursos comprobamos la escasa diferencia porcentual asignada a uno o a otro equipo. Sí que percibimos –mediante las diferentes frecuencias de uso que hemos señalado en la tabla anterior– un desnivel representacional hacia los contenidos adjudicados al Real Madrid C. F. En SPORT.es, en cambio, el desfase entre el protagonismo concedido a ambos equipos señalaba abiertamente las tendencias del cibermedio:

FIG. 8. PROTAGONISMO EN LAS COBERTURAS DEL CLÁSICO (2010-11)

SPORT.es								
	R. Madrid		Barcelona		Ambos		Otros	
Protagonismo	Nº	%	Nº	%	Nº	%	Nº	%
Corte de audio	0	0	0	0	0	0	0	0
Corte de audio (galería)	0	0	0	0	0	0	0	0
Infografía	1	0,5	6	1,4	7	4,1	0	0
Infografía (galería)	0	0	0	0	0	0	0	0
Fotografía	167	88,8	346	83	145	85,8	232	93,9
Fotografía (galería)	5	2,7	21	5	9	5,3	11	4,5
Vídeo	14	7,4	42	10,1	8	4,7	4	1,6
Vídeo (galería)	1	0,5	2	0,5	0	0	0	0
TOTAL Nº	188	100	417	100	169	100	247	100
% GLOBAL	18,4		40,8		16,6		24,2	

Fuente: Elaboración propia.

En el ciberdiario del Grupo Zeta, la escenificación mediática escogía como propios los valores del equipo barcelonista: en general el F. C. Barcelona solía aparecer en el doble de recursos que el Real Madrid C. F.

Mientras en el ítem *Otros* ambos cibermedios mantenían unos niveles relativamente similares (ligeramente superiores en el ciberdiario del Grupo Zeta), en los recursos compartidos protagonicamente por los dos equipos notamos una diferencia de casi diez puntos porcentuales entre *MARCA.com* y *SPORT.es*. Es decir, este último tendía a evitar la representación del Real Madrid C. F. tanto por separado como junto a los protagonistas del F. C. Barcelona.

5. CONCLUSIONES

Los cibermedios estudiados encarnaron dos de las formas posibles del periodismo en red, según los niveles y las tipologías de los recursos detectados. *MARCA.com*, sobresaliente en el modelo digital, se acercaba al modelo multimedia, en tanto que *SPORT.es* proyectaba un modelo adaptado de su versión impresa, según la propuesta de Cabrera González (2001). Esa clasificación general se visualizaba por:

a) Fotografía. La fotografía fue el recurso más utilizado por ambos ciberdiarios. Sin embargo, en *SPORT.es* los elevados niveles de frecuencia situaban a la fotografía única en una supremacía representativa, como una fosilización del periodismo impreso, que debido a limitaciones técnicas no podía incorporar otros elementos audiovisuales.

b) Vídeo. La habilitación de vídeos alcanzó una segunda opción, más relevante en *MARCA.com* (con un 29% de sus recursos globales) que en *SPORT.es* (con un 6,7%). El cibermedio de Unidad Editorial manifestaba una actitud relativamente apegada a los valores de su similar textual, aunque la emergencia de los recursos videográficos, característicos del lenguaje multimedia, acusaba ya las pautas evolutivas que pueden determinar la distinción a medio y largo plazo de *MARCA.com*.

c) Otros recursos. Durante las coberturas de los Clásicos destacó, más en *MARCA.com* que en *SPORT.es*, el uso de otros recursos plásticos. El porcentaje de infografías, por ejemplo, superaba ampliamente al que encontramos en una investigación paralela sobre el Día Internacional de la Mujer Trabajadora (Barredo y Oller, 2012b), en la ciberprensa de orientación nacional. Los numerosos datos estadísticos de las celebraciones deportivas exigen, probablemente, una mayor representación icónica porque es una forma de gestionarlos sin producir una acumulación ilegible. Los recursos de sonido, en ambos ciberdiarios, fueron –y con mucha diferencia– los menos utilizados; es decir, el lenguaje del periodismo en internet se centra en unas representaciones identificadas por lo textual y por lo visual.

Las etiquetas nominales, elementos fósiles del periodismo convencional, representan opciones descendentes según los datos obtenidos en ambas tendencias. El espacio en internet es *a priori* ilimitado (Oller y Barredo 2012), por lo que la explicación contextual de la representación se produce de forma normalizada.

Por último, dentro del análisis del protagonismo, nos encontramos con algo que ya distinguimos en un trabajo anterior⁷, dos modos excluyentes de organizar la información deportiva:

1. Comunidad mediática. En el análisis de los Clásicos, hemos observado que los ítems propuestos (Real Madrid, Barcelona, ambos, otros personajes), obtuvieron una distribución porcentual similar, ligeramente balanceada hacia las representaciones alusivas madridistas y los recursos con un protagonismo conjunto. Sospechamos que esa compensación representativa procede de un concepto más profundo relacionado con la escenificación de una comunidad mediática, integradora, según el cual *MARCA.com* intenta reproducir un equilibrio entre las tendencias que transitan por el ciberdiario.

2. Comunidad deportiva. En el análisis de *SPORT.es*, por el contrario, nos encontramos con unos recursos protagonizados por los personajes o los

⁷ Barredo, Daniel y Oller, Martín (en evaluación). La polarización de la información deportiva: Análisis de los titulares en *MARCA.com* y *SPORT.es* de los enfrentamientos entre Real Madrid C. F. y F. C. Barcelona (2010-11).

entornos barcelonistas, a mucha distancia de las otras respuestas posibles. La segunda opción preferida del ciberdiario del Grupo Zeta señalaba una prevalencia audiovisual de otros personajes vinculados con los Clásicos antes que con el otro equipo, Real Madrid C.F. En esa proyección distintiva *SPORT.es* gestiona el concepto de comunidad deportiva, excluyente; se diferencia, en conclusión, de los otros cybermedios deportivos por unas pautas generales que tienden a caracterizar su cobertura.

Estos nuevos conceptos que proponemos se han decidido en función de un análisis cuantitativo, en el cual hemos evaluado más la composición estructural que la intencionalidad de ambos cybermedios.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bardin, Laurence. (1986). *Análisis de contenido*. Madrid: Akal.
- Barredo, Daniel y Oller, Martín. (2012a). “Tratamiento de género en las informaciones ofrecidas sobre el Día Internacional de la Mujer Trabajadora (2001-2010) en www.abc.es”, en Suárez, Juan Carlos, Liberia, Irene y Zurbano, Belén (Eds.): *Libro de Actas del I Congreso Internacional de Comunicación y Género*. Sevilla: Editorial Mad, pp. 520 – 540.
- (2012b). “Género, ideología y prensa digital. La construcción informativa del Día Internacional de la Mujer Trabajadora en www.abc.es y www.elpais.com (2001 – 2010)”, en *Revista Mediterránea de Comunicación*, Alicante. Recuperado el 17/03/2013: www.rmedcom.org/libros/2Barreda-Oller.pdf
- (2012c). “Las fuentes de información y los enlaces hipertextuales en las coberturas informativas de los enfrentamientos entre Real Madrid C.F. y F.C. Barcelona en MARCA.com y SPORT.es”. *Miguel Hernández Communication Journal*, 3, 217-234. Recuperado el 17/03/2013: http://mhcommunicationsjournal.files.wordpress.com/2012/11/12_37_barredo-y-oller.pdf.
- Berelson, Bernard. (1952). *Content Analysis in Communication Research*. Glencoe, IL: Free Press.
- Boyle, Raymond. (2006). *Sports Journalism: Context and Issues*. Londres: SAGE.

- Cabrera González, María Ángeles (2001): "Convivencia de la prensa escrita y la prensa on line en su transición hacia el modelo de comunicación multimedia", en *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 7. Recuperado el 10/10/2012: http://www.ucm.es/info/periol/Period_I/EMP/Numer_07/7-4-Comu/7-4-01.htm.
- Cea D'ancona, María Ángeles. (1996). *Metodología cuantitativa. Estrategias y técnicas de investigación social*. Madrid: Síntesis.
- Cubeiro, Juan Carlos y Gallardo, Leonor. (2010). *Mourinho versus Guardiola. Dos métodos para un mismo objetivo*. Barcelona: Alienta.
- Fitzpatrick, Richard. (2012). *El Clásico. Barcelona y Real Madrid: Football's Greatest Rivalry*. Londres: Bloomsbury.
- Gaitán Moya, Juan Antonio y Piñuel Raigada, José Luis. (1998). *Técnicas de investigación en comunicación social. Elaboración y registro de datos*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Holsti, Ole. (1969). *Content Analysis for the Social Sciences and Humanities*. Reading, Mass: Addison-Wesley.
- López García, Xosé; Limia, Moisés; Isasi, Antonio et al. (2005). "Tipología de los cibermedios", en Salaverría, R. (coord.): *Cibermedios. El impacto de internet en los medios de comunicación en España*. Sevilla: Comunicación Social.
- Kase, Kimio, Gómez, Sandalio, Urrutia, Ignacio, Opazo, Magdalena y Martí, Carlos. (2006). "Real Madrid - Barcelona: Business Strategy v. Sports Strategy, 2000-2006", en *Occasional Paper 6/12E*. IESE Business School: Universidad de Navarra.
- Krippendorff, Klaus. (1990). *Metodología de análisis de contenido*. Barcelona: Paidós.
- Oller, Martín y Barredo, Daniel. (2012). *La Sociedad de los Ideantes: Repensando los conceptos de opinión y esfera pública y las teorías democráticas relacionadas con el fenómeno comunicativo ciudadano*. Tenerife: Sociedad Latina de Comunicación Social. Recuperado el 17/03/2013 : http://www.revistalatinacs.org/067/cuadernos/29_Oller.pdf.
- Palacios, Marcos y Díaz Noci, Javier (ed.). (2009). *Ciberperiodismo: Métodos de investigación. Una aproximación multidisciplinar en perspectiva comparada*. Bilbao: UPV.
- Piñuel Raigada, José Luis y Gaitán Moya, Juan Antonio. (1999). *Metodología general: Conocimiento científico e investigación en la comunicación social*. Madrid: Síntesis.
- Popping, Roel. (2000). *Computer-Assisted Text Analysis*. Londres: Sage.
- Riffe, Daniel, Lacy, Stephen y Fico, Frederick G. (1998). *Analyzing media Messages: Using Quantitative Content Analysis in Research*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum.
- Sundar, S. Shyam. (2000). "Multimedia Effects on Processing and Perception of Online News: A Study of Picture, Audio, and Video Downloads", en *Journalism & Mass Communication Quarterly*, 77(3), 480-499.
- Sierra Bravo, Restituto. (2001). *Técnicas de investigación social*. Madrid: Thomson.
- Tian, Yan y Stewart, Concetta M. (2005). "Framing the SARS Crisis: A Computer-Assisted Text Analysis of CNN and BBC Online News Reports of SARS", en *Asian Journal of Communication*, 15(3), 289-301.
- Wimmer, Roger y Dominick, Joseph. (1996). *La investigación científica de los medios de comunicación*. Barcelona: Bosch.

ANEXO 1: FICHA DE ANÁLISIS

IDENTIFICACIÓN DE LA UNIDAD

V1. Fecha

V2. Número de referencia

V3. Enfrentamiento

1. 29 de noviembre
2. 16 de abril
3. 20 de abril
4. 27 de abril
5. 3 de mayo

V4. Protagonismo. El Clásico:

1. Es protagonista
2. Es coprotagonista
3. Es una alusión accidental

RECURSOS GRÁFICOS

V5. Fotografía (única)

1. Sí
2. No
3. Es una galería

V6. Protagonismo fotografías únicas

1. Real Madrid
2. Barcelona
3. Aparecen ambos
4. Otros

V7. Pie de foto

1. Sólo aparece el nombre
2. Desarrolla contenido
3. No hay pie de foto

V8. Protagonismo galerías fotográficas

1. Real Madrid
2. Barcelona
3. Aparecen ambos
4. Otros

V9. Pie de foto galerías fotográficas

1. Sólo aparece el nombre

2. Desarrolla contenido
3. No hay pie de foto

V10. Infografía (única)

1. Sí
2. No
3. Es una galería

V11. Protagonismo infografías únicas

1. Real Madrid
2. Barcelona
3. Aparecen ambos
4. Otros

V12. Marca textual

1. Sólo aparece el nombre
2. Desarrolla contenido
3. No hay marca textual

V13. Protagonismo galerías infográficas

1. Real Madrid
2. Barcelona
3. Aparecen ambos
4. Otros

V14. Marca textual galerías infográficas

1. Sólo aparece el nombre
2. Desarrolla contenido
3. No hay pie de foto

RECURSOS DE SONIDO

V15. Corte de audio

1. Sí
2. No
3. Es una galería

V16. Protagonismo corte de audio

1. Real Madrid
2. Barcelona
3. Aparecen ambos
4. Otros

V17. Marca textual

1. Sólo aparece el nombre

2. Desarrolla contenido
3. No hay marca textual

V18. Protagonismo galerías de sonido

1. Real Madrid
2. Barcelona
3. Aparecen ambos
4. Otros

V19. Marca textual en galerías de sonido

1. Sólo aparece el nombre
2. Desarrolla contenido
3. No hay marca textual

RECURSOS AUDIOVISUALES

V20. Vídeo (único)

1. Sí
2. No
3. Es una galería

V21. Protagonismo vídeo único

1. Real Madrid
2. Barcelona
3. Aparecen ambos
4. Otros

V22. Marca textual

1. Sólo aparece el nombre
2. Desarrolla contenido
3. No hay marca textual

V23. Protagonismo galerías videográficas

1. Real Madrid
2. Barcelona
3. Aparecen ambos
4. Otros

V24. Marca textual en galerías vid.

1. Sólo aparece el nombre
2. Desarrolla contenido
3. No hay marca textual



Docente en la Facultad de Comunicación y Diseño. Ha publicado una docena de libros de narrativa, entre los cuales figuran *El señor Fischer* (Alfaguara 2011, Primer Premio Literatura Inédita, Ministerio de Educación y Cultura, Uruguay); *El hombre quieto* (Planeta, 2008); *El collar de ámbar* (Linardi & Risso 2005); *Scottia* (Alfaguara, 1999); *Apuntes encontrados en una vieja Cray 3386* (Aymar, 1998); y *Tarde de Compras* (Cal y Canto 1997; Tercer Premio Ministerio Educación y Cultura). Ha obtenido las becas de la Fundación John S. Guggenheim (2000; junto al periodista Andrés Alsina); de la Fundación Rockefeller (Bellagio, 2004), de la Fundación Bogliasco (2005), y el patrocinio de la International Writers and Translators Center (Rhodes, 2005).

Espejito, espejito

▶ ANA SOLARI, UNIVERSIDAD ORT URUGUAY

RESUMEN

La figura real y simbólica del espejo, que durante el imperio carolingio (siglo VIII) dio lugar a los specula principi (conjunto de virtudes que un soberano o autoridad mayor debía cumplir para ser "bueno" en el sentido de no gobernar según su propio interés), basados a su vez en conceptos teológicos de Santo Tomás de Aquino, es analizada en relación con dos cuentos infantiles, Blancanieves y Alicia a través del espejo, el mito de Narciso, así como vinculada al concepto de Michel Foucault de las tecnologías del yo y de la construcción de la verdad siempre en relación con el Otro. Espejo, especular, despejar y especulación, son palabras cuya raíz común se refieren a una manera de llegar al conocimiento sobre la base de la experiencia directa, de una comparación con lo reflejado.

Palabras clave: Espejo / Especulación / Conocimiento / Cuentos infantiles

ABSTRACT

Real and symbolic dimensions of mirror gave birth, during the Carolingian empire (8th century), to the specula principi, a set of virtues required from a sovereign in order to be "good"; that is, in order not to govern following his own interests. These principles were in turn grounded in Saint Thomas Aquinas' theological concepts. Those dimensions of mirror are here analyzed in connection with two children narratives, Snow White and the Seven Dwarfs and Through the Looking Glass, as well as with the myth of Narcissus. Michel Foucault's concepts of technologies of the Self and his idea of construction of truth in relation to an Other also play a role in the analysis. Mirror (espejo), speculate, speculation, and Spanish despejar (to clear up), all have a common root that makes reference to a way of acquiring knowledge based on direct experience, a comparison with what is reflected.

Keywords: Mirror / Speculation / Knowledge / Children narratives

Por tanto, si se contempla este espejo con los
ojos de la mente, como si lo hubiera escrito
Dios, yo espero que la salud y la integridad
esperarán a tu pueblo, porque se verá aligerado
de súbditos nocivos y el fisco enriquecerá
gracias a las riquezas de los ciudadanos
(Belluga, siglo XIV)

El término especulación viene del latín, *specular*, y se traduce por “observar”, “investigar” o “escudriñar”, de modo que el sustantivo se refiere a las distintas prácticas vinculadas a hacer inferencias sin que existan bases empíricas o una experiencia que las demuestren (Abbagnano 1982). La especulación se vincula con la argumentación, pero, básicamente, ocurre entre el yo y el sí mismo. O el yo y un Otro que hace las veces de testigo o abogado del diablo.

La palabra espejo viene también del latín, *speculum*, que es una derivación del latín antiguo *specere*, “mirar”, que se empieza a usar en español alrededor del año 1220 (Corominas 1994, 249). A su vez, espeleología viene de *spelaión*, que significa “caverna” y *logos*, “tratado”. Se puede pensar en la caverna (¿la de Platón?) como el lugar de la investigación, de la especulación y el descubrimiento, un sitio al que generalmente se ingresa en soledad, y donde se vive en soledad. Los ermitaños de antaño –y aún en el siglo pasado era costumbre de algunas castas de la India el abandonar la vida social y comunitaria y retirarse a meditar (Eliade 2001)– se recluían en cavernas y pozos para llegar a la iluminación y el conocimiento.

Existe una relación entre el *specula principii* (el espejo de los príncipes)¹, el hecho de mirarse en el espejo y la acción de especular. La raíz es la misma, y no es casual que en un caso se trate de una representación simbólica (el espejo de los príncipes) y que en otro se use verdaderamente el espejo tal como lo conocemos: una superficie brillante que refleja objetos y personas. Detrás de ambos usos se encuentra una misma idea: *despejar* una cuestión, y para hacerlo, se especula, y el término *despejar* ya da noción del asunto.

Los *specula principii* dieron paso a un género literario que proponía un conjunto de valoraciones morales y éticas, destinado a los reyes y príncipes, pero que también alcanzó a alcaldes y burgomaestres y se vuelven una práctica en la Edad Media, durante el imperio carolingio, alrededor del siglo VIII, si bien su origen es muy anterior.

Es posible pensar que el género tomara su nombre de una creencia, de larga data, de que los espejos reflejan el espíritu o alma de quien se observa (y quizá por eso, en la tradición, los vampiros –seres sin alma– no tienen reflejo); consultado o reflejado el soberano en el *speculum principii* vería su alma, sin tapujos, al desnudo.

1 Más cercano en nuestro tiempo, *El príncipe*, de Maquiavelo, puede ser considerado un *speculo*.

La literatura, sobre todo la fantástica, ha usado el recurso del espejo en diferentes ocasiones, y así lo encontramos en el cuento *Blancanieves*, pero también en *Alicia a través del espejo*, de Lewis Carroll, y mucho antes de eso podría rastrearse en el mito de Narciso, en el que el ojo de agua hace de espejo.

El cuento de *Blancanieves* ha sido estudiado desde el punto de vista psicoanalítico y es Bruno Bettelheim quien lo analiza a la luz de las teorías freudianas del inconsciente, el complejo de Edipo y también la fijación narcisística. “El narcisismo de la madrastra está representado por el espejo mágico y su continua búsqueda de seguridad respecto a su belleza, mucho antes de que la hermosura de Blancanieves eclipse la suya.” (1978, 283) Sin embargo, no se detiene en otros detalles, que en relación con el tema parecen interesantes o, al menos, llamativos.

La versión de los Hermanos Grimm, del siglo XVIII, dice:

Un año más tarde, el rey tomó otra esposa. Era una mujer bella, pero orgullosa y arrogante, y no podía soportar que nadie la superara en belleza. Tenía un espejo maravilloso y cuando se ponía frente a él, mirándose, le preguntaba: ¡Espejito, espejito de mi habitación! ¿Quién es la más hermosa de esta región? (1977, 50)

Es interesante detenerse en la expresión “espejo maravilloso”: no usa la palabra “mágico”, lo que permite pensar, lejanamente, que existía en aquella época una especie de espejos que respondían o que le permitían al consultante obtener una respuesta. La versión original en alemán usa el término *wunderbar*, que se traduce como maravilloso, milagroso, y no como “mágico”. Se debe tener en cuenta que la magia estaba asociada a prácticas vinculadas a la brujería y el satanismo, mientras que un espejo calificado de milagroso o maravilloso se vincula con lo divino, lo luminoso, lo bueno (quizá por eso resulte tan perverso el uso que se hace del espejo en el film *Candyman*—Rose, 1992—, que funciona como la puerta de entrada para el fantasma asesino).

El cuento, que data de entre 1812 y 1815, podría tener su origen mucho antes, en los habitantes del castillo de Lohr, en el Río Meno, donde nació, en 1725, María Sophia Margaretha Catharina von Erthal, que habría inspirado la historia, según las investigaciones del Dr. Karlheinz Bartel, que, incluso, ubica el espejo en el Museo de la ciudad.² Según Bartel, María Sophia era una niña caritativa que se preocupaba mucho—entre otros— por los mineros de la región, desnutridos y envejecidos prematuramente (lo que habría originado a los siete enanitos del cuento) y habría despertado la envidia de otras mujeres de la corte.

Lo que interesa aquí no es tanto que Blancanieves haya existido, sino el papel del espejo en la historia, y cómo se relaciona con los *specula principi*.

2 Hay quienes afirman—pero podría formar parte de la leyenda— que el espejo de Lohr “hablaba” debido a efectos acústicos

Quien consulta el espejo maravillo es la madrastra. El cuento está ubicado –como todos los cuentos infantiles– en un tiempo sin tiempo, que remite lejanamente a príncipes, reyes, reinas y castillos, y que podría ocurrir en la Edad Media. Es probable pensar que las mujeres de aquella época fueran ágrafas, salvo excepciones, y que, al no tener que ejercer el poder o el gobierno, no necesitaban consultar los *specula*. Sin embargo, la posibilidad –simbólica, en este caso– existía, y es lo que de algún modo retrata el cuento.

El historiador Francisco Bertelloni afirma que desde el siglo IX –y antes de que las teorías políticas fueran asumidas como tales– existió “una reflexión prepolítica” (2013, 147), para señalarle al gobernante si su función era exitosa. El éxito en el ejercicio del poder no se medía sino a través de vicios y virtudes (detallados en los *specula*), con los que el gobernante se comparaba. El paradigma de los *specula* hacía énfasis en la virtud y la bondad, en la ética, antes que en la política. En un tiempo en que la reflexión era filosófica y teológica, “ser un buen príncipe o un buen gobernante, significaba, de modo predominante, ser un buen hombre”. (op. cit., 147) Los tratados y manuales para príncipes y reyes no son originarios de la Edad Media, sino que se remontan a griegos y romanos, al Medio y Lejano Oriente, a Egipto, India y China, pero es durante la Edad Media en que se vuelven una herramienta y un género.

Sin embargo, su importancia se revela alrededor del siglo XIII, cuando la discusión teológico-política se centraba en dos asuntos: el poder religioso y el poder secular (¿es el Papa también el Emperador?) y en el peligro de que un régimen se convirtiera en una tiranía, lo que Tomás de Aquino denominaba “el mal político”. En 1272, Tomás de Aquino escribió *De regno*, considerado un *speculo*, en el que se ocupa de precisar cómo surge el *regnum* –vale decir, el dominio del hombre por el hombre– y qué es el *officium regis*, las obligaciones de un rey. Según Tomás, el peor de los regímenes es la tiranía, porque el *officium* es alcanzar el bien común o de la comunidad, y en una tiranía el que gobierna sólo persigue el bien propio y es injusto.

Históricamente, el debate o la preocupación por este tema se vincula al conflicto entre el papado en Roma, su contraparte en Bizancio, y específicamente entre Felipe el Hermoso, rey de Francia, el clero francés y el papa Bonifacio VIII. De esta discusión surgió, posteriormente, la noción de la independencia de los dos poderes, el eclesiástico y el secular. Y la discusión se centró en definir el “mal” político. Cabe entonces preguntarse sobre el “mal”. La discusión, en el siglo XIII, se basó en la expresión “El mal no actúa sino en virtud del bien” (Schäfer en Corti 2013, 23), dicho atribuido a Dionisio el Aeropagita, siglo VI n.e., y fue Tomás de Aquino el que lo interpreta como “privación o ausencia de bien” (op. cit., 30). De acuerdo a Schäfer, la distinción que hace Tomás es importante, porque se refiere antes a la perfección moral, es decir, a una característica humana (que puede recibir

la gracia divina y retornar a Dios), antes que al bien en el sentido religioso del término. Tomás de Aquino se ocupa del mal y desarrolla la doctrina de los vicios capitales, de corte profundamente humano.

Lo que interesa en este trabajo es la aproximación que hace a los vicios, que define, al igual que a la virtud, como un hábito, en el caso del vicio, que predispone a obrar mal. El vicio es una exacerbación de una virtud, es el exceso de una práctica de una virtud, que se vuelve un hábito pernicioso, “malo”. Así, la procreación sexual, como impulso o instinto, es una virtud que debe practicarse para asegurar la continuidad de la especie, pero vuelta un vicio, se transforma en lujuria. De modo similar, el exceso de honor y gloria se transforman en la soberbia y la vanagloria (es interesante la reflexión de Tomás sobre el odio, del que considera no se corresponde con ningún instinto natural positivo, es decir, el odio no es el vicio del amor, por ejemplo). La explicación de Tomás, entonces, aclara el porqué de la afirmación de que “el mal no actúa sino en virtud del bien”.

¿Qué debían hacer entonces los soberanos enfrentados al espejo? Analizar si sus acciones y conductas, incluso sus pensamientos, eran virtudes, propias del bien, o si se habían vuelto vicios, por lo tanto, agentes del mal. Se trataba menos de medir una manera de gobernar, sino una capacidad humana de ser bueno, de inclinarse al bien. Y, se ponderaba, alguien así no caería nunca en el vicio de la tiranía.

¿Cómo se relaciona esto con la madrastra del cuento de Blancanieves? ¿Y qué papel juega el espejo en el proceso? No hay que olvidar que durante la Edad Media –y posteriormente también– había determinadas características físicas asociadas al bien, y otras vinculadas con el mal. Así, las mujeres feas, jorobadas, con alguna malformación, se identificaban con las brujas, eran acusadas y torturadas hasta la muerte (en caso de que la bruja no tuviera estas características, se debía claramente al intercambio con el diablo, que las embellecía, o las convertía en súcubos, hermosas mujeres que seducían a los hombres). La creencia popular asocia la belleza física con la belleza del alma; la literatura tiene una larga lista de personajes monstruosos (el esperpento, Barbarroja, Frankenstein, Quasimodo, Calibán, Gregorio Samsa, orcos) cuyo aspecto los condena a ser malos, y los estudios de la escuela italiana de criminología relacionaban determinadas características morfológicas del ser humano con la delincuencia, la degradación moral, la perversidad y la ausencia de bien. De modo que, en el cuento, *a priori* nadie tendría por qué sospechar de la madrastra, ya que era considerada –por todos y, especialmente, por el espejo maravilloso– como la mujer más hermosa del reino. La belleza se consideraba una virtud –es decir, agente del bien, expresión del bien–, de modo que la madrastra debía ser buena, y seguramente fue gracias a su belleza que engañó al rey viudo, padre de Blancanieves, y terminó de condenar a la huérfana.

El espejo de la madrastra, materialización del *specula principi*, funciona del mismo modo: hecha la pregunta, la respuesta no puede si no, en este caso, demostrar la belleza, y por lo tanto la bondad. ¿Qué desencadena la tragedia? Otra virtud: la honestidad, la verdad. El espejo responde, una vez que Blancanieves alcanzó determinada edad, que su belleza supera a la de la madrastra, quien pierde el lugar que había tenido hasta el momento. El honor se vuelve soberbia, la gloria se transforma en vanagloria, y de la belleza surge la fealdad, encarnada en la bruja, dispuesta a asesinar a Blancanieves para mantenerse en el sitio.

Habría que preguntarse si el cuento no sólo se refiere al análisis que hizo Bettelheim sobre el narciso infantil, la construcción de un yo que es reflejo del de los padres, sino también a un modo –probablemente instalado en el imaginario de la época– de distinguir vicios de virtudes y operar en relación con la respuesta.

Es interesante introducir aquí dos conceptos desarrollados por Foucault en relación con –no los llama así, naturalmente– la especulación y la verdad. En *Tecnologías del yo*, el autor define esta práctica como el modo en que un individuo actúa sobre sí mismo (2008). Foucault pasa revista a las antiguas tradiciones a las que vincula con una suerte de máxima –que se relaciona con el *a priori* de los *specula principi* para que efectivamente surtan efecto–: la obligación de decir la verdad sobre sí mismo. Rastrea el origen de esta postura, de esta obligación (cabe la pregunta por qué el ser humano decidió que decir la verdad es mejor que faltar a ella), y se propone, en la obra mencionada, “trazar una historia de las diferentes maneras en que, en nuestra cultura, los hombres han desarrollado un saber acerca de sí mismos.” (op. cit., 47)

Como se mencionó más arriba, las maneras son definidas como las tecnologías del yo, a las que ubica en dos contextos históricos muy diferentes: los dos primeros siglos antes de nuestra era, en la filosofía grecorromana, y los finales del cuarto y quinto siglos del imperio romano, bajo la espiritualidad romana. Foucault advierte que hubo un desplazamiento del *cuidate* (preocúpate por) a ti mismo socrático por el “conócete a ti mismo”, que supone una transformación moral. Dice: “Hemos heredado la tradición de moralidad cristiana que convierte la renuncia de sí en principio de salvación” (op. cit., 54). Si relacionamos esta herencia con los *specula principi*, podemos notar que prevenir la tiranía, evitarla, determinarla como “mal” tiene que ver con la renuncia del sí mismo: tirano es aquel que gobierna en su propio bien. Para Foucault, el cuidado del sí “es el cuidado de la actividad y no el cuidado del alma como sustancia” (op. cit., 59), y agrega: “Uno debe saber en qué consiste el alma. El alma no puede conocerse a sí misma más que contemplándose en un elemento similar, un espejo” (op. cit., 59), y “el esfuerzo del alma por conocerse a sí misma es el principio sobre el cual solamente puede fundarse la acción política”

(op. cit., 59). No menciona Foucault ni a Tomás de Aquino, ni a los *specula principii*, si bien su razonamiento se vincula directamente con ambos, y eso permite inferir –especular– que en la búsqueda histórica de Foucault sobre el vínculo del sujeto con su alma –con su yo– fue hasta más allá de la institución de los *specula*, hasta sus propios orígenes filosóficos. Agrega: “La nueva preocupación de sí implicaba una nueva experiencia del yo”, a la que hay que localizar en los siglos I y II, “cuando la introspección se vuelve más detallada y se desarrolla la relación entre la escritura y la vigilancia” (op. cit., 62). Pasando revista a diferentes filósofos, entre otros a Séneca, afirma que “las faltas son simples buenas intenciones que se han quedado sin realizar” (op. cit., 71), que remite a la exageración de la virtud que la convierte en vicio; en este caso, no es por excedencia sino por carencia o debilidad (se han quedado sin realizar).

En *Tecnologías del yo*, a Foucault no le interesa el tema de la verdad, si bien su trabajo se inicia con la afirmación de la obligación de decir la verdad. Es en *El coraje de la verdad* (2011), un texto que resume las últimas clases que dictó, a lo largo de 1984, en que aborda el tema. Instala el asunto al declarar que su intención es continuar la cuestión de la *parrhesía*, el decir veraz. Para Foucault, el decir veraz sobre uno mismo supone, siempre, la existencia de un Otro, que escucha y que exhorta a hablar. Sin embargo, ese otro, y la noción de decir veraz, son una noción política, que se refiere “a las relaciones de poder y su papel en el juego entre el sujeto y la verdad” (op. cit., 26). Dice: “Para que haya parrhesía es menester que el sujeto, al decir la verdad, corra cierto riesgo, un riesgo que concierne a la relación misma que él mantiene con el destinatario de sus palabras.” (op. cit., 30)

Tanto si un soberano practica el arte de la parrhesía, como si se enfrenta al *speculo principii*, más allá de que se hable a sí mismo, examine su conciencia, la presencia del otro es insoslayable. La pregunta aquí es, en el fondo, si la verdad es posible en ausencia de un otro que sea testigo de ella o de su ausencia. ¿Qué es entonces mirarse en el espejo? ¿Quién es el otro que nos observa? ¿Y cómo se construye un monólogo? En el caso de *Blancanieves* el espejo maravilloso es el *otro* al que la madrastra se dirige. En *Alicia a través del espejo*, la protagonista afirma: “Primero, ahí está el cuarto que se ve al otro lado del espejo y que es completamente igual a nuestro salón, sólo que con todas las cosas dispuestas a la inversa...” (Carroll 1972, 4), lo que instala exactamente la noción opuesta a los puntos de partida de los autores de los *specula principii* y del propio Foucault cuando habla de la verdad. Para el autor de *Alicia*, lo que hay detrás del espejo es lo inverso de lo que refleja. ¿Qué significa eso? Lewis Carroll fue el seudónimo de Charles Dodgson, profesor de matemática, lógica, fotógrafo, escritor y diácono de la Iglesia Anglicana. Nació en una familia vinculada al Ejército y a la Iglesia. Es interesante pensar que en su formación religiosa,

para llegar a ser diácono, tuvo que tener un entrenamiento teológico más profundo que un creyente laico. A la luz de la parrhesia foucaultiana, de los *specula principi*, de la discusión sobre el mal como debilitamiento del bien o exceso de virtud y celo, ¿qué preguntas filosóficas pudo haberse planteado Carroll para responderlas en un mundo detrás del espejo, que es la inversa del nuestro? Podría pensarse que la verdad que dice el espejo debe ser interpretada exactamente al revés del enunciado. Se cumple en el caso del espejo de *Blancanieves*; y de algún modo permite construir los *specula*: el vicio no deja de ser la virtud invertida.

Si el espejo—cualquier superficie pulida o lo suficientemente lisa como para que no distorsione la imagen que se refleja en ella— cumple el fin de devolver la inversión de la pregunta: ¿qué le ocurrió a Narciso cuando se contempló en el lago? ¿Qué vio, qué le devolvió su reflejo? El mito dice que se enamoró de sí mismo, y eso da nombre a la flor que crece junto a los lagos y los ríos. Pero ¿se enamoró realmente Narciso de sí? Narciso creyó que el reflejo era otro, el Otro. Parece injusta la acusación que se le hace de haberse quedado absorto contemplándose, arrobado. Narciso no sabía que se estaba viendo. Quizá habría que analizar este mito a partir de esta confusión, de esta alteración (alteridad) del yo, que no es capaz de reconocerse, ni siquiera frente a un espejo, el mismo espejo que retoma Carroll en su novela. Puesto así, podría pensarse que ni siquiera el espejo es garantía de verdad, de conocimiento.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abbagnano, Nicola. (1982). *Diccionario de Filosofía*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- Andersen, Perrault, Collodi y otros. (1977). *El cuento infantil*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Bettelheim, Bruno. (1978). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona: Grijalbo
- Corominas, Joan. (1994). *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos.
- Corti, Enrique (compilador). (2013). *El mal en la filosofía medieval*. Buenos Aires: Jorge Baudino Ediciones.
- Eliade, Mircea. (2001). *Diarios 1945-1969*. Barcelona: Kairós.
- Foucault, Michel. (2008). *Tecnologías del yo*. Buenos Aires: Paidós.
- (2011). *El coraje de la verdad*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Tarín Martín, L.P. (2005). "Relaciones intertextuales de los espejos de príncipes y Graciano de Bolonia", en *Revista Cultura y Sociedad*. Madrid: Instituto de Humanidades.



Magister en Periodismo (Universidad de San Andrés, Buenos Aires). Catedrático de periodismo digital y Coordinador Académico Adjunto de Periodismo, Universidad ORT Uruguay. Investigador de las nuevas formas que asume la mediatización en los países de la región. Su último libro se titula *Huffington Post vs. New York Times ¿Qué ciberperiodismo?* (La Crujía, Buenos Aires, 2012).

¿POR QUÉ NOS SENTIMOS DESINFORMADOS EN TIEMPOS DE ABUNDANCIA INFORMATIVA?

Déficits de la mediatización

► DANIEL MAZZONE, UNIVERSIDAD ORT URUGUAY

RESUMEN

Las audiencias multiplican circuitos de agregación y fragmentación informativa y revelan las limitaciones de los medios tradicionales, que gestionan las redes sociales en forma unilateral. La escasa interacción de ambos universos alimenta el ruido y la confusión, que contrasta paradójicamente con la abundancia informativa. Las novedades que se insinúan en esta transición entre el ecosistema industrial de control centralizado y el informacional descentralizado muestran que la innovación proviene de quienes rompen más audazmente con los viejos modelos.

Palabras clave: Audiencias / Ecosistema / Redes sociales / Información / Periodismo

ABSTRACT

Audiences multiply the circuits of informative aggregation and fragmentation, revealing the limits of traditional media, which manage social networks in a unilateral way. Scarce interactions between both universes feed noise and confusion, which in turn, and paradoxically, contrast with current abundance of information. In this transitional space between two ecosystems — the industrial one of centralized control and the informational decentered one — novelty shows that innovation comes from those who more actively break with the old patterns.

Key words: Audiences / Ecosystems / Networks / Information / Journalism

La sociedad legitimó a tal punto a medios y periodistas en el establecimiento de la agenda pública, que la sociología trabaja con “la hipótesis de que los hechos sociales –objeto de estudio de la sociología desde sus comienzos– ya no tienen una ontología propia, exterior a los medios de comunicación de masas” (Muniz Sodré 1998, 139)

El ecosistema mediático industrial, nacido con los grandes diarios en el siglo XIX, y complementado en el siglo XX por la radio y la TV, logró, con sus eficaces efectos de redundancia, generalizar la divulgación masiva de las historias relevantes. Lo hizo bien desde los comienzos, pero desde hace por lo menos una década presenta muestras crecientes de fatiga. Con cada falla que puso de manifiesto, sea porque los medios silenciaron o minimizaron colectivamente asuntos de fondo, la mediatización se empobreció y se sintió la construcción de sentido.

Esto quiere decir que se ocluyeron conductos vitales mediante los cuales la sociedad reflexiona sobre sí misma. Las consecuencias pueden no ser ostensibles, como las de un corte de energía o del agua en una ciudad, pero la anomalía podría alimentar la paradójica percepción de vivir desinformados en un tiempo de abundancia informativa. Este trabajo procura identificar algunas razones que podrían explicar déficits de la transición entre ecosistemas.

LA CONFUSIÓN COMO UNA DE LAS FORMAS DEL RUIDO

Los escándalos que últimamente involucraron a medios referentes y evidenciaron su falibilidad (ver más adelante) también incrementaron el ruido que asumen las formas de la confusión o la información incompleta, y de hecho coexisten con la nueva actitud asociativa de los internautas. Los agrupamientos en colectivos de afinidad, donde comparten enfoques y puntos de vista, son nuevos ámbitos en los que se construyen las verdades que los usuarios solían recibir de los medios tradicionales.

El viejo ecosistema evidencia dificultades para orientar y articular las diferentes cosmovisiones mediáticas, en medio del repliegue de la cultura organizacional vertical, centralizada, cerrada y autoritaria. Ese formato, proveniente de la revolución industrial del siglo XIX, presidió la transformación mediática de las ciudades que luego se mediatizaron, estructurándose en torno a la centralidad creciente de sus medios.

En la situación actual, que algunos denominan “en vías de postmediatización” (Verón 2004, 225) o “hiper mediatización” (Balpe 1995), los medios empiezan a autonomizarse y a desarrollar fenómenos como la “autocomunicación de masas”, que Castells (2009) emplea para caracterizar las formas horizontales de comunicación adoptadas por los movimientos sociales a través de los dispositivos móviles en la última década.

No se trata de cambios que puedan explicarse sólo a partir de la tecnología o las redes, que como creaciones sociales constituyen una condición necesaria, pero no suficiente para comprender los nuevos comportamientos mediáticos y sociales.

Las redes se conocen desde que los viejos imperios crearon sistemas de rutas para comunicarse con la periferia. También el comercio, el correo, el teléfono o el *broadcasting* constituyeron redes, pero todo cambió con la revolución electrónica de mediados del siglo XX, que permitió a jóvenes ingenieros de las universidades de Stanford y California, Los Angeles, crear la primera red descentralizada de la historia. Si hasta el surgimiento de Internet las redes eran controlables desde el centro, en las nuevas redes ya no hay monopolio del centro, porque no hay centro. El nuevo ecosistema digital, reticular y abierto, modificó irreversiblemente las bases de nuestra forma de vivir.

EL MODO EN QUE LOS CAMBIOS INCIDEN EN LA INFORMACIÓN

Pese a que los cambios llevan décadas, la serie de transformaciones que desataron distan de ser metabolizadas, no ya por el público –que se mueve a sus anchas en la nueva situación–, sino por buena parte de quienes trabajan en medios. No son pocos los confundidos que creen ver peligrar el periodismo de calidad, y hasta la propia profesión, como si la calidad debiera permanecer inmutable en el tiempo, o el contrato de lectura del periodismo de la sociedad industrial o post-industrial pudiera sostenerse sin modificaciones en la sociedad informacional.

¿Quién toleraría, por ejemplo, seguir leyendo los diarios de hace 150 o 160 años? ¿Qué hubiera pasado si la retórica organizada en torno a una masa de texto lingüístico no hubiera dejado paso a la imagen, el color y el rediseño armónico del espacio? Del mismo modo ocurrió con los nuevos géneros y formatos que reorganizaron los contenidos y condujeron a la redacción a la exigencia de una creciente y constante profesionalización. La enunciación también tomó el desafío de contribuir a la construcción del ciudadano lector y la sociedad compleja del siglo XX.

El periodismo nunca dejó de adaptarse a los nuevos tiempos, respondiendo a los desafíos que la propia sociedad le planteaba, hasta llegar a la situación actual en que, como veremos, el viejo periodismo de calidad hace tiempo dejó de serlo.

En las última década estallaron los casos de Jayson Blair (2003), Judith Miller-Valerie Plame (2005), la cobertura tendenciosa de la guerra de Irak por medios norteamericanos (2003), la desinformación del gobierno español tras el atentado criminal de Atocha (2004), el escándalo Lance Armstrong (2012), el de Jimmy Savile, presentador estrella de la BBC, y el

escándalo de escándalos: el del periódico londinense de Rupert Murdoch, *News of the World* (2011).

Claro que en todos los casos se trata de situaciones bochornosas en sociedades democráticas. En los países totalitarios, con sus medios bajo tutela del déspota de turno (Cuba, Norcorea), o bajo censura (China o Irán), o bajo presión de partidos hegemónicos al borde del desvío totalitario (Venezuela, Ecuador), el escándalo se perpetúa en la realidad construida desde o con el aval del poder.

Una hipótesis presupone que la nueva reticularidad desbordó a los medios y condujo a la inédita situación de que el público, en ocasiones, sepa más que lo informado por el ecosistema. La afición deportiva conocía las denuncias sobre dopaje en ciclismo y existían centenares de denuncias sobre la pedofilia y los abusos sexuales de Savile, así como de las prácticas violatorias de la intimidad por parte del periódico de Murdoch. Por las razones que fueran, el ecosistema no transformó esos hechos en noticias, lo que recién ocurrió una vez que los escándalos estallaron.

Parece ilusorio suponer que, en una época en que los dispositivos del público desbordaron al gobierno español en 2004 (Atocha) y al gobierno iraní, acusado de fraude en 2009, y una frágil bloguera ridiculizó a los poderosos Castro en Cuba, los usuarios no vayan a tomar nota y extraer sus propias conclusiones de las fallas del ecosistema de medios.

El periodismo está sometido a más controles, cada vez más inteligentes, y los medios tradicionales ya no son protagonistas hegemónicos de la construcción de sentido. La nueva actitud de las audiencias desnudó al ecosistema industrial dirigido por pequeñas cúpulas y demanda un nuevo periodismo de calidad a la altura de los tiempos.

UNA GESTIÓN UNILATERAL DE LAS REDES SOCIALES

Hace unos cuatro años se informó por primera vez que el *New York Times* tenía más lectores en Twitter que compradores del impreso. Que la modalidad se haya generalizado al conjunto de los medios no debe impedir la reflexión sobre el mensaje que ya en 2009 enviaban los lectores: querían seguir a los medios en las redes.

Cuatro años después, sin que el pedido haya sido internalizado por sus destinatarios, las audiencias subieron nuevamente las apuestas: ahora esperan que la información-conversación sustituya a la información-monólogo. Los medios fueron llevados a las redes por los usuarios, y debieron adaptarse al nuevo ambiente, pero de hecho siguen sin sentirse allí a sus anchas. En realidad utilizan las redes apenas como una forma del *marketing*, sin interactuar de verdad.

Esta es la comprobación de los estudiantes de mi curso de Nuevas Tecnologías (5° semestre, Licenciatura en Comunicación Periodística, Universidad ORT Uruguay) en su observación de cinco medios de la región, tres medios nacionales (un diario, una radio y un nuevo medio digital), un diario brasileño y otro argentino.

Expondré algunas conclusiones primarias de la observación—los resultados completos, no disponibles al cierre, lo estarán cuando esta edición esté circulando— cuyo objetivo fue comprender el modo en que algunos medios referentes interactúan con sus audiencias en las redes sociales.¹

Ninguno de los medios observados se adapta a Twitter, y no utilizan su lógica al no incluir *hashtags*, con lo cual reducen su impacto. Tampoco diferencian—salvo en un caso—lo que publican en Twitter y Facebook, como si no se tratara de redes con lógicas propias.

La casi totalidad de las notas publicadas en Twitter y Facebook tienen enlaces hacia contenidos del propio medio; es decir que utilizan las redes para promover los propios contenidos. Las excepciones son insignificantes.

En el caso de la radio, no se permiten los comentarios. La comunicación es unidireccional, no hay *feedback* con los usuarios de las redes.

Escasísimas veces preguntan por la opinión de los lectores. Sólo en el caso del diario brasileño, en su sección “recomendaciones”, los lectores informan sobre novedades y expresan su punto de vista sobre el medio. Cuando en Twitter los lectores informan de alguna noticia, entonces el diario responde y agradece.

El diario argentino cuenta con 36 cuentas oficiales de Twitter, entre las que se destacan: deportes, política, espectáculos, campo, autos, ecología, moda y belleza, pero la más activa lleva el nombre del medio, que realiza hasta 100 *tweets* diarios en forma intermitente. Los mensajes están vinculados a la noticia que, salvo un caso—un nexo a YouTube— siempre conduce a la *web* del diario.

La interacción es baja—la cantidad de re-*tweets* no llega a diez, y sólo en temas de política—y los comentarios de los lectores presentan una fuerte connotación política, aunque la noticia provenga de la astronomía: una nota sobre “cómo se vería Júpiter desde la Tierra” obtuvo 107 comentarios, y varios hablaban de enviar a Júpiter a los políticos corruptos.

El diario argentino diferencia sus publicaciones en Facebook respecto a Twitter, y en el transcurso del día se publican entre cuatro y cinco estados, siempre con soporte de fotografía, y ocasionalmente de video. Pero los enlaces conducen siempre a la propia página. Las noticias que más se comparten son los “pedidos de solidaridad” para hallar personas.

¹ La observación utilizada para este artículo fue llevada a cabo por estudiantes del 5° semestre, Licenciatura en Comunicación Periodística, Universidad ORT Uruguay: Alonzo, Sofia; Barrios, Mandy; García Castro, Pablo; Machiñena, Sofia; Soba, Marcelo.

En los comentarios sobre noticias políticas o de actualidad fue frecuente encontrar insultos e injurias, por lo general hacia la presidente o su gabinete, que evidentemente no fueron filtrados. El medio parece no leer los comentarios de los internautas, ya que el 10 de mayo se publicó una noticia celebrando el día del himno nacional, que recibió 1.932 comentarios, de los cuales 40% cuestionaba la fecha, generándose un debate entre los seguidores. El medio no aclaró si se trataba de un error ni ratificó la información.

INDICIOS DEL NUEVO ECOSISTEMA

ProPublica es una institución sin fines de lucro dedicada a producir periodismo de investigación que obtuvo el primer Pulitzer otorgado a un medio digital en 2009. Fue en la categoría *Investigative Reporting* por su informe sobre las consecuencias del huracán Katrina (New Orleans, 2005), según el cual directores de hospitales aceleraron la muerte de enfermos terminales para liberar camas destinadas a los damnificados del temporal.

Con su presupuesto anual de 10 millones de dólares obtenidos del mecenazgo y donaciones del público, ProPublica publicó el informe en su *web*, pero además lo ofreció gratuitamente a los medios tradicionales que desearan publicarlo. El *New York Times* lo hizo en su revista dominical, multiplicando el efecto exponencialmente. El proceso condujo a los responsables ante la Justicia, y demostró las posibilidades reales de una interacción inédita. Pero además reveló que, de no haber sido por ProPublica, los hechos hubieran pasado inadvertidos para los grandes medios y, por tanto, para la agenda pública. Actualmente, ProPublica tiene acuerdos con 78 socios editoriales, entre ellos *The Guardian* y *The New Yorker* (*Nie-man Journalism* 2013).

Un segundo aspecto interesante a considerar es que si en el ecosistema industrial los medios presentaban una fuerte dependencia económica de la publicidad, ahora sabemos que el *New York Times* –con su modalidad *freemium* inaugurada en febrero 2011– recaudó 91 millones de dólares por concepto de suscripciones digitales en 2012, lo que representa 12% del total de suscripciones (770 millones). Esta cifra, 40 millones superior a lo que el diario recaudó por publicidad, es una novedad histórica que, de afirmarse como tendencia, podría transformar las condiciones del periodismo.

Un tercer ámbito en el que ocurren novedades en el ecosistema informacional reticular se relaciona con el papel que ya juega el periodismo de datos, consistente en aprovechar la enorme masa de datos públicos a la que hasta ahora –por carencia de dispositivos– era muy dificultoso y

costoso acceder. Las posibilidades algorítmicas y la utilización de capacidades interdisciplinarias—incorporar ingenieros a la gestión informativa—permiten a la cabeza periodística, precisamente equipada y organizada para comprender y ordenar realidades caóticas, habérselas con realidades opacas como las de los Estados, y devolverlas en forma inteligible a la ciudadanía.

Por el momento son pocos los grandes diarios que practican el *open data*, pero es una de las firmes tendencias que anuncia el nuevo periodismo de calidad en la sociedad informacional. En su reunión de junio en París, el Global Editors Networks (GEN 2013) premió a dos diarios que desarrollan periodismo de datos: *The Guardian*, de Londres, en la categoría *Data-Driven Storytelling Big Media*, por su informe sobre “Gay Rights for State” en Estados Unidos, y el diario *La Nación*, de Buenos Aires, en la categoría *Data-Driven Investigations Big Media*, por su informe “Argentina’s Senate Expenses, 2004-2013”. El periodismo de datos representa un antes y un después, no sólo para las prácticas periodísticas, sino también para la transparencia democrática en las sociedades abiertas.

Aun sin terminar de configurarse, el nuevo ecosistema parece contribuir a jerarquizar a los periodistas al desplazarlos de las tareas más mecánicas del *gatekeeping* hacia actividades para las que están mejor capacitados en el nuevo periodismo de calidad, que será interactivo, hipertextual y multimedial.

Sin retorno a la estructura organizacional del siglo XIX, el campo de los periodistas se amplía y profundiza en la medida en que la información llega y desde los dispositivos móviles, permitiendo incorporar a millones de nuevos protagonistas que expanden las posibilidades informativas, sustituyendo el modelo de expertos por otro en el que prima la inteligencia colectiva. Sin embargo, por el momento, nada de similar eficiencia ha sustituido a la construcción social de la realidad que las audiencias del siglo pasado recibían de los medios tradicionales.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Balpe, Jean Pierre. (1995). "L'hyper-médiatisation". Conferencia DEA Enjeux Sociaux et Technologies de la Communication. Universidad de París VIII. Citado en Verón, Eliseo (1997), "Esquema para el análisis de la mediatización", en *Diálogos de la Comunicación* Nº 48 (octubre).
- Castells, Manuel. (2009). *Comunicación y poder*. Madrid: Alianza.
- Coddington, Mark. (2013). "ProPublica", en *Nieman Journalism Lab* (mayo 9). Recuperado el 3 de Julio de 2013: <http://www.niemanlab.org/encyclo/propublica/>
- Global Editors Network*. (2013). "The 2013 Data Journalism Awards: The 8 Winners announced!" Recuperado el 1º de Julio de 2013: <http://www.globaleditorsnetwork.org/dja/>
- ProPublica*. (2013): www.propublica.org
- Sodré, Muniz. (1998). *Reinventando la cultura*. Barcelona: Gedisa.
- Verón, Eliseo. (2004). *Fragments de un tejido*. Barcelona: Gedisa, 2ª edición.

▼
 Licenciado en Artes Plásticas y Visuales, Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes (UdelaR). Profesor Agregado, Departamento de las Estéticas, Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes (UdelaR). Investigador: Coordinador responsable del "Grupo de Investigación para al estudio y análisis de las Prácticas Artísticas Contemporáneas y sus Enunciados Estéticos" (G.I.P.A.C.E.E.) Grupo N° 1732 / CSIC (UdelaR). Coordinador responsable del Espacio de Apoyo a la Investigación del Dpto. de las Estéticas del Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes (asimilado a Facultad) (UdelaR). Miembro titular de la Comisión Central de Carrera Docente (UdelaR). Docente de la asignatura Arte y Estética, Facultad de Comunicación y Diseño, Universidad ORT.

CUERPO HERMENÉUTICO

Aporías de la formación docente universitaria en artes visuales

► **NORBERTO BALIÑO,**
 UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA / UNIVERSIDAD ORT URUGUAY

El arte, hundiendo sus raíces en la tradición moderna y romántica, dejó las huellas de sus prácticas transformadas en artefactos artísticos que se manifiestan —aún hoy— como reflejo de la creatividad, el ingenio, la originalidad y trascendencia de una pretendida subjetividad universal en que sus enunciados estéticos procuran legitimación en la univocidad de una autoría que pugna por un horizonte de sentido a desocultar. Y ahí, el misterio del arte. Desde esa perspectiva, humanista al fin, se constituyó lo que llamamos la gesta artística, signada por el propósito porfiado y tenaz de marcar un origen, un punto de partida reconocible y fundante de un estatuto del arte, una categoría, una práctica y un ser-diferente. Es decir, un producir arte afianzado también en el esencialismo metafísico de una episteme basada en la especificidad de una experiencia, que bajo el rótulo de experiencia estética se manifiesta en el pathos, o lo aurático de la obra de arte.

Palabras clave: Arte / Experiencia estética / Hermenéutica

ABSTRACT:

Art's roots within the Modern and Romantic tradition have left artifacts that witness the creativity, ingenuity, originality and transcendence of what pretends to be a universal subjectivity. The aesthetic enunciations of this subjectivity search for legitimacy in

univocal authorship, while the latter struggles to unveil a horizon of meaning—hence the mystery of art. From this Humanistic perspective evolved what we call the artistic “gesta”, marked by the intention of signaling an origin for art status. This status is at once a category, a practice and a difference in being. In other words, an art product based in a specific, experience-based episteme, which is metaphysically essentialist. Under the label of aesthetic experience, this episteme manifests itself in pathos, or the auratic dimension of the work of art.

Key words: Art / Aesthetic Experience / Hermeneutics

PRE-LOGOS / PRO-LOGOS

En su teoría del ser, Heráclito utilizaba la palabra *logos* en el sentido de *decir*, o *discurso*, expresando: “No a mí, sino habiendo escuchado al *logos*, es sabio decir junto a él que todo es uno.” (Hottois 1997) Así, y concibiendo al *logos* como co-perteneciente con la *physis*,¹ Heráclito pide al hombre sabio que escuche su *logos*, pues del manifestarse de la *physis* emergerán mundos posibles, y es de esta idea de mundo que surgirá para él la única certidumbre: el cambio permanente, el devenir. Pero Heráclito también expresa que ese “escuchar al *logos*” debe estar conducido por la inteligencia, pues la mera acumulación de saberes no forma al que sabe, sino que lo sabio está dirigido por la inteligencia que da orden y armonía a esos cambios, permitiendo superar las tensiones que se producen en el devenir de la existencia.

La inteligencia para Heráclito, entonces, es cualidad sustancial del hombre y se presenta en la existencia humana como una racionalidad que hace que lo uno y lo múltiple (los cambios) co-habiten; de allí que el sentido heracliteo de *logos* esté asociado con la *physis*, pues ella contextualiza esa co-habitación donde lo uno y lo múltiple *es*.

Consecuentemente, cuando un ente pierde esa co-participación, pierde su esencia existencial y se aparta del *logos*, pues el *logos* de Heráclito deriva de *leguein* (reunión) y se manifiesta en el *ser* a través de la “fuerza imperante que brota, permanece y es en sí misma, la apariencia que aparece... Ser quiere decir aparecer, lo cual indica algo suplementario, es decir, lo que a veces sale al encuentro del ser. Éste se esencializa como aparecer”. (Heidegger 1960a, 141)

¹ Palabra griega que en un sentido moderno se traduce por *naturaleza*. El sentido que Heráclito le da se vincula con su significado primitivo: brotar, crecer, hacer salir. Es decir, el término *physis* tiene un sentido dinámico y hace referencia a aquella fuerza o fuente de donde nacen los entes. A este sentido alude también M. Heidegger (1960) cuando refiere a la *physis* como co-habitación con el *logos*.

Este sentido del *logos* como *legein* se perfila como un modo-de-ser y éste, en definitiva, es también una manera de concebir el *ser*. De ese modo-de-ser surge la *verdad* (*alétheia*) que sólo se muestra en la conciencia del cambio y en “la desocultación de lo que ocultándose permanece, la *physis*...” (Heidegger 1960a) De allí que la conocida frase de Heráclito: “en el mismo río entramos y no entramos, pues somos y no somos (los mismos)” (Hottois 1997) resulte la expresión de esa noción de mundo en la que *logos* y *physis* son la reunión de lo uno y lo múltiple; por el contrario, la ruptura de esa unión entre *logos* y *physis* no tiene sentido. Por otra parte, es importante percibir que en esta concepción de Heráclito el *logos* no es argumentativo, no es explicación de lo que es, y además la verdad no es única sino que emerge de lo contingente del cambio permanente.

Sin embargo, tal vez por la confirmación de los cambios, esta concepción se altera sustancialmente con el pensar platónico-aristotélico, pues en éste la verdad es producto del apartamiento del *logos* y la *physis*, es decir, de la ruptura entre *ser* y *apariencia* antes concebidos ambos como lo uno-todo.

Así, el pensar platónico-aristotélico sustituye la idea de *logos-legein-physis* como unidad, por la noción de la existencia de un orden esencial primario, concebiendo a la esencia (sustancia primera) como aquello que no cambia, que es inmutabilidad y origen. Allí el *logos* no es *legein*, sino que es argumento procesado por la razón dialéctica que ordena la *apariencia* y permite alcanzar la verdad esencial. Desde esta noción, el *logos* se aparta de la *physis* y pasa a ser instrumento de una racionalidad que expresa la verdad; a su vez, la *physis* deja de ser lo que crece en el cambio para ser *naturaleza*, de cuyos secretos se abastecerá “una ciencia que estudiará al ser en tanto que ser y sus atributos esenciales”. (Aristóteles 1964)

Esa *ciencia*² es la que puede indagar, a través de la contemplación, más allá (*methai*) de la *physis*, es decir, *más allá de la apariencia-presencia* de los cambios para alcanzar una verdad última y perdurable. Esa *ciencia* es la metafísica y sus bases son fundamento de la ciencia moderna. En ella el *logos* será instrumento de expresión de la verdad y ésta emerge del discernimiento racional que, al apartar *lo-esencial* (origen invisible) de lo *derivado* (la *apariencia*), permite organizar el mundo en *naturaleza categorizada*, donde el *ser* y el *pensar* son mundos aparte mediados por el *logos*. Acorde a esta idea,

2 El término *ciencia* escrito en itálica indica el “deseo de conocer”, es decir, el acceso a un conjunto de conocimientos obtenidos mediante la observación procesada por la razón dialéctica y la lógica en procura del acceso a la verdad que supere la doxa. Lo diferenciamos del concepto de ciencia moderna en la que opera como elemento instrumental un método sistemático (método científico) que aplicado al mundo permite su ordenamiento en categorías formales y disciplinas del conocimiento (las ciencias). (En Hottois 1997)

el logos se torna categórico, pues el ser se presenta de diversas formas (categorías) y determinará de ahora en más, la manera correcta de darse el ente (la verdad en sentido epistemológico-normativo) sentando un principio fundamental cuando un enunciado se opone a otro. (Casalla 1977)

De aquí en más, sólo el logos concebido como el buen uso de la razón-lógica que ordena (ratio) constituirá la *episteme* del hombre sabio, pues ésta abandonará la *doxa*³ y lo conducirá al saber verdadero, a un saber fundado concebido por y para lo metafísico.

Pero hay algo más. Aristóteles plantea una dimensión ética de ese “saber fundado que conoce las causas”, y esa eticidad radica en que debe ser enseñado⁴. Así, ese saber socializado, que es básicamente *explicativo*, intenta dar respuestas *universales y verdaderas* mediante el instrumento de un logos articulado bajo la norma de la razón lógica. De acuerdo a esta concepción, el logos es sinónimo de *razón-lógica* (ratio) y de ella emerge un mundo. En ese mundo, Heráclito ya no existirá más; todo será certidumbre. En ese mundo, al decir de Heidegger (1960a), “los dioses han huído”.

EDUCERE - SEDUCERE

¿Qué otra cosa pudo alentar este artículo sobre la formación docente en artes visuales, sino el incursionar en algunos aspectos que, relacionados con estas cuestiones, nos hacen reflexionar acerca del ejercicio de la docencia, la creación y la investigación-en-arte en el ámbito universitario?

Contextualmente descontamos que, para elaborar cualquier proyecto que intente una puesta en común respecto a la formación docente en arte, es imprescindible salir al encuentro de cuestiones que entendemos están implícitas en la insistencia de un pedagogismo disciplinador y disciplinante que parece querer predominar en la Universidad actual.

No obstante, procurar una puesta en común, para nosotros, no implica buscar consensos, sino apreciar discontinuidades que permitan extraer saberes ocultos tras la hegemonía poderosa de un pensar que muchas veces pasa inadvertido hasta en sus detractores, y que tiene

3 Palabra griega que se traduce por “opinión”. Fue un concepto utilizado por Parménides, al distinguir la “vía de la verdad” de la “vía de la opinión”. Para Platón la *doxa* se trata de un conocimiento fenoménico y, en consecuencia, según él, engañoso; la *doxa* comprende dos grados: imaginación y fe o creencia. Platón contraponen la *doxa* a la *episteme*; a veces esta última se traduce como conocimiento científico pero la *episteme* sólo tiene desarrollo en el mundo de las ideas (conocimiento intelectual), pero no el mundo sensible (conocimiento sensible). (En Hottois 1997)

4 Aristóteles en *Ética a Nicómaco*, plantea: “Todo saber, toda acción y toda deliberación tienden a un fin... y este fin es el bien... y el bien es deseable cuando concierne al individuo aislado, pero es mucho más bello cuando se aplica a un pueblo y a Estados enteros”.

a la lógica-formal-metafísica por fundamento. Esa hegemonía predominante propende a la universalidad conceptual y a un tipo de construcción de identidades categorizadas (los artistas, los médicos, los ingenieros, etc.) y que, sustentada en un logocentrismo formal, contiene lo que Heidegger (2009) definió como “la historia de un largo error: el olvido del ser”.

Esta operativa logocéntrica nos afecta, pues mucho antes de que el término Arte se aplicara en el sentido moderno los filósofos griegos ya especulaban y diferenciaban distintos tipos de conocimiento y modos de crear. Por ejemplo, Platón, en el Libro X de la *República*, propone tres tipos de saber: (a) el saber del *demiurgo*⁵ que, guiado por la *episteme* producida en la contemplación directa de las Ideas “en todo su esplendor e inmediatez”, posee la *techné* que, como saber humano, intenta producir aquello que los dioses “ven plenamente el ser tal y como es en su esencia”, fundando su saber-hacer en esta visión (*theoría*) limitada de las ideas; (b) el saber del *technites*, que produce cosas, objetos, tomando como modelo las ideas; y (c) el saber del *artista*, que no está relacionado con la idea y sólo produce simulacros (*copias, trampas*). Pero además nos afecta porque de esa categorización platónica, la *techné* deriva en Arte (*Ars*) y éste, a su vez, deviene en técnica, en modo-de-hacer, en contraposición a modo-de-pensar.

Consideramos que esto resulta ancestral en el *aquí y el ahora* del Arte y el (los) sentido(s) de sus prácticas en la trama social. Sin embargo, para nosotros esos sentidos emergen de la producción de subjetividades en ese entramado social, razón por la cual en este texto no se va a encontrar nada más allá de una reflexión abierta, no hay en él un modelo proposicional ni una búsqueda de lo esencial-trascendente. Ello no obsta para que procuremos construir una *epistemología*⁶ que permita superar la *doxa*, la retórica metafísica o la tentadora teleología del enunciado del tipo “lo necesario o innecesario en el que aprende para llegar a un final adecuado”.

Intentamos, en todo caso, transitar por un pensar que ubica a lo humano en un horizonte constelado de posibilidades en el territorio de las prácticas concebidas como producción de subjetividades.

Nuestro propósito, entonces, no pretende teorizar en el sentido estricto de instaurar *logos* legitimante, sino que procura salir al encuentro de esas subjetividades que, como lenguaje, permita a lo-humano

5 Platón plantea que el *demiurgo* se compadece de la materia y copia en ella las ideas, obteniendo con ello los objetos que conforman nuestra realidad. De esta forma explica la separación entre el mundo de las ideas, que son perfectas, y el mundo real (material) que, siendo imperfecto, participa como una copia de la perfección.

6 Pensamos en una dimensión epistemológica no centralizada ni sinónimo de “el-conocimiento-verdadero”, acorde con las dimensiones especulativas planteadas por la epistemóloga Esther Díaz (2007) o el concepto debilista de Gianni Vattimo (1980).

ser-humano, en la contingencia del *habitar* (*ser-en-el-mundo*⁷), tal vez poéticamente.⁸

Por ello, y conscientes de que todo pensar-crítico, lejos de poner distancia, es involucrarse y problematizar las bases de un modo-de-ser-pensar-situado acerca de algo, éste no se trata del afán de un profesor universitario dialogando con sus antepasados, pues lejos de un quehacer meramente personal, el nuestro es, a sabiendas, el intento de inserción en un mundo que nos incluye y traspasa, al tiempo que nos cautiva y propone reflexionar acerca de la dimensión ontológica de sus certezas para superarlas.

LA PREGUNTA POR EL ENUNCIADO ARTÍSTICO

Reflexionar acerca del Arte en nuestros días, sus prácticas y enunciados estéticos, supone que meditemos sobre cuestiones que nos sitúan en territorios de apertura y de fuga de significados, es decir, del agotamiento de logocentrismos y estetocentrismos. En otras palabras, salir al encuentro de las prácticas artísticas contemporáneas es, para nosotros y desde esta dimensión interpretativa, indagar sobre sus alcances como proyecto y función social⁹. En ese contexto, entonces, nos preguntamos: ¿cómo salir al encuentro significativo de acontecimientos que se diluyen y reproducen al momento de su emerger? ¿Existe alguna posibilidad de abordaje sin acudir a herencias significativas sustentadas en una lógica que nos dice que necesariamente en esas prácticas existen una intención, un significante y la certidumbre de un único horizonte de sentido, y que por eso es obra?

Estas interrogantes nos llevan a reflexionar sobre los códigos implícitos de un pensar, es decir, a meditar sobre esos aludidos residuos signi-

7 Aludimos al *dasein* heideggeriano. Allí el término *Da-sein* expresa la relación del ser con el hombre y la relación del hombre con el ser. El ser (*Sein*) entra en la relación con el hombre en cuanto, al revelarse está ahí (*Da*) para el hombre. Éste es el *Dasein* del ser. El hombre es el *Da* del *Sein*, es decir, el ámbito en que el ser se hace patente. Pero, también, el *Da* del *Sein* es el ámbito en que el hombre es. El *Da* del *Sein* es el *Da* (ahí) del hombre. No es una relación objetiva, pues el hombre llega a ser hombre dentro de la relación. La palabra *Dasein* señala el punto en que se cruzan el hombre y el ser.... El ser-en-el-mundo es otro modo de ser del hombre. Mundo equivale aquí a horizonte de sentido. El mundo es apertura del ser, en cuyo horizonte está la existencia. Este mundo cambia con los cambios en la historia de la relación el hombre con el ser. Heidegger ha expresado que "el mundo no es lo que es y cómo es por el hombre, pero tampoco puede serlo sin él". Para profundizar al respecto recomendamos G. Vattimo, *Introducción a Heidegger*. Barcelona: Gedisa.

8 Heidegger, aludiendo a Hölderlin, dice que la poesía es el modo en que el ser aparece: "El poeta, si es poeta, no describe el mero aparecer del cielo y de la tierra. El poeta, en los aspectos del cielo, llama a Aquello que, en el desvelarse, hace aparecer precisamente el ocultarse, y lo hace aparecer de esta manera: en tanto que lo que se oculta. El poeta, en los fenómenos familiares, llama lo extraño como aquello a lo que se destina lo invisible para seguir siendo aquello que es: desconocido". (1960b, 149)

9 El uso de la noción de proyecto está utilizado a partir de la propuesta del arquitecto argentino Roberto Fernández en su trabajo *El Proyecto final*, en el que se conciben los proyectos culturales como la conformación "a imagen y semejanza de su autor" y como experiencia básica del proyecto humanista del Renacimiento y a través del cual "esa nueva Europa que se extiende por América... forzó a la cultura europea a modernizarse radicalmente, a transformar sus esquemas mentales, a adaptar las nuevas circunstancias al modelo existente de pensamiento". (2000, 11)

ficativos de una lógica operativa al momento de establecer un sentido posible. Reflexionar sobre esa lógica es reconocer sus límites, visualizar las fronteras de posibilidades acorde a los límites que rigen un código, y esto culturalmente define un tipo de racionalidad. Los límites de esa racionalidad son reconocibles bajo la normativa que implica un tipo de procedimiento que, en procura de lo verdadero, nos dice que conocer es desocultar¹⁰ la causa de lo indagado a través de una racionalidad dialéctica. Es decir, la presencia firme de un modelo donde el conocimiento surge –en su aspiración hacia la verdad estable– de superar la *doxa* de lo sensorial-fenoménico para ir al encuentro con lo esencial (un punto de partida, un origen), y desde esa racionalidad instaurar *logos*¹¹.

Sin embargo, esto solo no es suficiente, pues ese proceder en la *episteme* moderna nos muestra también la necesaria re-asignación de la verificabilidad de ese orden transformado en regla, es decir, su canonización a través de la racionalidad del cálculo y la medida, que como instrumentos procedimentales contribuyen a delimitar los fines de ese pensar logo-teórico y racionalizante (*ratio*) para materializarlo en acción (*actio*).

De esa lógica emerge un mundo representacional que es básicamente reflejo de su naturalización a través de un sujeto-que-piensa-y-crea y un *logos* que lo justifica. Y en ese mundo, el Arte y sus prácticas, como territorio de producción simbólica, adviene reivindicando autonomía gnoseológica. Situación que no sólo se extiende frente a otras actividades y funciones, sino que, al procurar también canonizar sus alcances cognitivos y reconocimiento epistemológico, lo afecta.

En el contexto de aspiración autonómica del Arte visualizamos el Laocoonte¹² de Lessing, surgido en 1766, que, desde una perspectiva iluminista, al pretender poner fin a la disputa comparativa entre palabra e imagen, especula a partir de la frase de Horacio “*ut pictura poesis*” (el arte es como la poesía) y configura las bases de la teoría humanista del Arte. En el centro de la cuestión, la crítica de G. E. Lessing delimita los territorios al exponer que el lenguaje de la poesía y el de la pintura no sólo son distintos sino que además son opuestos, pues “lo propio de la poesía es la narración de las acciones y de los caracteres en el curso de

10 En el sentido del juego de desocultación-ocultación y su sometimiento al *logos*, que hace alusión Heidegger en *La época de la imagen del mundo* al referir el comienzo del pensar occidental. Allí expone que “la *physis* como fuerza imperante que brota y permanece es, al mismo tiempo y en sí misma, la apariencia que aparece”. En ella están reunidas la “apariciencia” y “realidad”, pero la realidad queda relegada a aquella a través del *logos* concebido como expresión de “desocultación (*alétheia*) de lo que ocultándose permanece, la *physis*”, por lo que el *Logos* es un modo de ser de la *physis* que al emerger como verdad aparta lo que estaba reunido. Para profundizar se sugiere ver “El concepto heideggeriano de metafísica” en Casalla 1977, 58.

11 Citamos aquí una de las acepciones de Platón en *Teeteto* que señala al *logos* como expresión definitoria del saber verdadero: “creencia verdadera asociada a un *logos*”.

12 Para profundizar en el Laocoonte de G. Lessing y sus proyecciones hacia el análisis de las artes visuales ver Gombrich 1990, 28 y sgs.

las acciones, y lo propio de la pintura y la escultura es la representación de los objetos y de las figuras.” (Gombrich 1990, 28 y sgs.)

Para justificar su distinción, Lessing utiliza las categorías kantianas de “artes del tiempo” y “artes del espacio”. A partir de allí vincula la poesía a “lo sublime masculino, de carácter temporal” (op. cit.) y las artes visuales (pintura y escultura) a “lo bello femenino, de carácter espacial” (op. cit.). Sin embargo, al referirse a la dicotomía poesía/artes visuales, su reflexión no aspira a una cuestión de fidelidad a la taxonomía que surge de lo categorial, sino que su preocupación se centra en el rol intermediador del lenguaje, pues para Lessing las imágenes representan, de acuerdo a su “propia naturaleza”, aspectos que las palabras, acorde a su “específica naturaleza lingüística”, no pueden aprehender. Por esto, para Lessing, “la pintura no es como la poesía”¹³.

Para la teoría humanista del Arte, ese “no-es-como” re-envía el enunciado estético al territorio de lo esencial, es original y aporta localía, pues en palabras de Lessing allí, en el origen, “radica la esencia que existe entre la cosa y el lenguaje que la dice” (op. cit.). Esa localía contiene la noción de un punto de partida reconocible como “lo propio de cada lenguaje”. Su presencia se da necesaria y precisamente a través de un significante que lo caracteriza, a la vez que el dualismo ordenador, al definir que “la pintura no es como la poesía”, instaura una relativa independencia entre ambas a través de la existencia de “signos arbitrarios” (las palabras) y de “signos naturales” (los iconos). Esto muestra también el reflejo del modelo que requiere lo propio de un campo cognitivo, lo propio de un reconocerse, de un pertenecer-a, aquello que lo identifica y se aparta de lo-otro-distinto.

La racionalidad imperante (*ratio*) en este modelo categorial domina no sólo el mundo de las palabras y las cosas, sino las cuestiones propias del “mundo-de-la-vida”¹⁴ que quedan subsumidas bajo la finitud del límite. Ese límite indica que, en la experiencia de la vida, sentir y pensar son mundos apartados. Y en ese modelo todo es finito, límite, frontera, modo.

Ahora bien, ¿cómo superar ese orden, sin reproducir en la propia superación la mismidad del modelo? Aquello que escapa al límite de esa normativa del modelo, a su finitud, sería lo que desestabiliza los principios en los que se basa, es decir, los principios de identidad y no-contradicción del *logos*. Sería desarticular la certidumbre de lo claro y distinto. Sería lo voluble y ambiguo. Sería renegar de sus cadenas causales a través de una metamorfosis continua de significados que fugan del

13 Gombrich dice al respecto que “cuanto más se lo lee, el Laoconte, más fuerte se hace la impresión de que no es un libro sobre las artes visuales, sino contra ellas” y prosigue con una cita de Lessing que dice: “Si en realidad la pintura es hermana de la poesía, por lo menos que no sea una hermana celosa.” (1990, 35-36)

14 Aludimos a la concepción fenomenológica de percepción elaborada por Merleau-Ponty (1988), en que la percepción tiene una dimensión activa, pues representa una apertura primordial al mundo de la vida.

sentido unitario de un “después” antecedido por un “antes”. Sería incurSIONAR en un espacio-tiempo diverso y difuso. Sería dejarnos llevar por la “fascinación de lo infinito”¹⁵. En definitiva, sería superar la mismidad del modelo para ubicarse en el mundo de Hermes¹⁶ y desde ese mundo pensar *lo-alternativo*. Meditemos entonces: ¿qué significa lo-alternativo?

Lo-alternativo, concepto que en nuestros días se ha vuelto casi una moda, implicaría ubicarnos en un espacio designante de lo *no-oficial*, es decir, lo contrapuesto a lo designado por el dualismo clasificatorio que refleja un orden instituido. Es el escape de aquel orden que nos habla de la necesidad de los opuestos (igual-desigual; racional-irracional; natural-artificial; cuerdo-loco, etc.) para aportar sentido a lo señalado como *lo-otro*. Por tanto, *lo-alternativo* sería también superar también *lo-otro*, es decir, deconstruir los límites de un territorio cuyos bordes fronterizos delimitan a y con *lo-mismo* hegemónico, pues la discursividad que aspira a *lo-otro* al articularse dialécticamente con *lo-mismo* necesita, para aspirar a ser también *logos*, reforzar *su-otredad* contraria a *la-mismidad*. Es decir, *lo-mismo* es para y con *lo-otro* un círculo vicioso.

De allí que, al invocar el escape al orden que implica *lo-alternativo*, tendríamos que apelar al trastocamiento de lo imaginable, a lo no-pensable, a lo abyecto, a lo inhabitable de un *sí-mismo*, a lo excluido de la racionalidad dialéctica y dualista. Nos tendríamos que ubicar en la deriva de un mundo irreconocible y cambiante; en el delirio y la inhabitabilidad del lenguaje significativo; algo así como el mundo del “Yo es otro” de Rimbaud en *Carta al vidente*. En ese escenario no puede intervenir ninguna “explicativa”, pues allí *lo-alternativo* emerge de la exclusión misma y en la exclusión misma.

Desde allí, cualquier conocimiento que aspire a “ser-verdadero” tendrá necesariamente que ser de *otro-orden*, de una *ajenidad* que ya no seamos capaces de entender con los dispositivos que culturalmente poseemos, y en esa búsqueda advenediza habitar, como dice Lacan, “un doble espejismo”¹⁷. En ese estadio,

15 Umberto Eco dice en “Interpretación e historia” que el mundo griego está continuamente atraído por el infinito (*apeiron*) y que esa “fascinación por lo infinito” se refleja en que junto a las nociones de identidad y no-contradicción permanece la idea de la metamorfosis continua, simbolizada por Hermes. (en Collini 1995, 25)

16 De acuerdo a la mitología griega, Hermes es el dios de las fronteras y los viajeros, de los pastores, de los oradores, literatos y poetas, de los inventos y el comercio en general, pero también de los mentirosos y de la astucia de los ladrones. Como traductor, es el mensajero entre los dioses y los humanos. Un intérprete que cruza las fronteras con extraños es un *hermeneus*. De Hermes procede la palabra “hermenéutica” como designación al arte de interpretar los significados ocultos. (*Diccionario enciclopédico Garzanti*, 1992, Barcelona)

17 Jacques Lacan creó el concepto de “estadio del espejo” como forma de imaginar el proceso de “autoconciencia” en los individuos, esto es, de identificarse con una representación como parte de una búsqueda constante. Por eso: “El estadio del espejo [es] la transformación producida en el sujeto cuando asume una imagen. La función del estadio del espejo es establecer una relación del organismo con su realidad [...] el estadio del espejo es un drama cuyo empuje interno se precipita de la insuficiencia a la anticipación; y que para el sujeto, presa de la ilusión de la identificación espacial, maquina las fantasías que se sucederán desde

si miramos afuera y procuramos penetrar en las cosas, todo nos resulta extraño y ese “mundo externo” pierde solidez, se desvanece al punto de llegar a pensar que no existe por sí, sino a expensas nuestras. Pero también, si convencidos de esa realidad ajena, miramos adentro, entonces todo nos parece venir de fuera y es nuestra subjetividad, nuestro mundo interior, nosotros mismos, lo que se desvanece. (1989)

¿Qué hacer entonces? Carl G. Jung (1999) explica que, cuando una imagen divina se nos hace culturalmente demasiado familiar pierde su misterio, por ello de tanto en tanto necesitamos volvernos hacia las imágenes de otras civilizaciones, porque sólo los símbolos exóticos a nuestra mirada todavía son capaces de mantener un aura de sacralidad.

En ese sentido, tal vez en nuestra contemporaneidad reciente, venga al caso la expresión heideggeriana de asistir a una era en que los dioses han huído, pues

la era moderna es la desdivinización o pérdida de dioses. Esta expresión no se refiere sólo a un mero dejar de lado a los dioses, es decir, al ateísmo más burdo. Por pérdida de dioses se entiende el doble proceso en virtud del que, por un lado, y desde el momento en que se pone el fundamento del mundo en lo infinito, lo incondicionado, lo absoluto, la imagen del mundo se cristianiza, y, por otro lado, el cristianismo transforma su cristiandad en una visión del mundo (la concepción cristiana del mundo), adaptándose de esta suerte a los tiempos modernos. La pérdida de dioses es el estado de indecisión respecto a dios y a los dioses. Es precisamente el cristianismo el que más parte ha tenido en este acontecimiento. Pero, lejos de excluir la religiosidad la pérdida de dioses es la responsable de que la relación con los dioses se transforme en una vivencia religiosa. Cuando esto ocurre es que los dioses han huído. El vacío resultante se colma por medio del análisis histórico y psicológico del mito. (Heidegger 1986)

Algo similar expone Umberto Eco (1995) al mostrar la co-habitación de lo inentendible en el mundo greco-romano del siglo II d.C. Allí Eco dice que el racionalismo clásico greco-romano denominó “bóroboros” (los que balbucean) a aquéllos que, por provenir de otras regiones, no hablaban adecuadamente y que deriva en el término “bárbaro”, cuya etimología significa el extranjero, “el que habla raro” (el que balbucea), el que resultaba extraño e incomprensible. Pero también, acota Eco, había en ese mundo greco-romano del siglo II d.C. un conocimiento secreto sólo abordable por iniciados que eran capaces de descifrar el código de un mundo-de-la-vida incomprensible y que conectaba

el mundo espiritual con el mundo astral y el sublunar, lo que significaba

una imagen fragmentada del cuerpo hasta una forma que llamaremos ortopédica en su totalidad –y la armadura por fin asumida de una identidad enajenante, que va a marcar con su estructura rígida todo su desarrollo mental.” (en Magan De Cid, 2002)

que actuando en una planta era posible influir en el curso de las estrellas, que el curso de las estrellas afectaba al destino de los seres terrestres y que las operaciones mágicas realizadas ante la imagen de un dios obligaban a ese dios a obedecer nuestra voluntad. Como es abajo, así es arriba. El universo se convierte en una gran sala de espejos, donde cualquier objeto individual refleja y significa todos los demás. Mientras que para el racionalismo griego una cosa era verdadera si podía explicarse, ahora una cosa verdadera es algo que no puede explicarse... (1992, 25)

En ese trastocamiento del orden del sentido oficial, lo sagrado emerge desde *lo-otro* como *lo-incomprensible*, con una carga de misterio a través de *lo-inexplicable* a los ojos de la lógica clásica. A su vez, en ese “mundo” emerge “otra lógica”, una *lógica empática* entre las palabras y las cosas; un mundo donde las *palabras son las cosas*; es decir, un mundo *reversible* habilitado por el inalcanzable y perdurable misterio de la presencia divina de la que emana todo como producción de verdad. En ese mundo el principio de identidad y no-contradicción no tiene lugar, pues el sentido no emerge por la analogía de *lo-similar* como un *sí-mismo-unitario* y objetivable, sino por la deriva que nos dice que

Una planta no se define por sus características morfológicas o funcionales, sino por su parecido, bien que parcial, con otro elemento del cosmos. Si se parece vagamente a una parte del cuerpo humano, entonces tiene significado porque remite al cuerpo. Pero esa parte del cuerpo tiene significado porque remite a una estrella, y esta última tiene significado porque remite a una escala musical, y esto a su vez porque remite a una jerarquía de ángeles y así *ad infinitum*. (Eco 1992, 25)

Esa indefinición de un origen del origen—el misterio de lo divino—es también indefinición de un significado final, pues indica que también existe un misterio al aspirar a lo significativo en un mundo sin significantes, allí donde toda cosa encierra un secreto a través del cual se justifica una relación con el mundo, que a su vez es enigmática.

Ese enigma no se resuelve a través del discurso explicativo sino a través del rito; es decir, una especie de *puesta en escena* que re-envía las cosas a las palabras y deshabilita la linealidad de una cadena causal que indica que todo acontecimiento tiene una causa que está antes. Esa deshabilitación indica asumir la posibilidad de que el efecto puede actuar sobre sus propias causas y que estas prácticas le dan cuerpo a una deriva interpretativa que no remite a un final explicativo. Y esto resulta inconcebible e incomprensible para una aspiración logocéntrica que orienta el sentido a través de lo designado sobre una base identitaria que expresa que algo es igual a algo.

Por el contrario, en la cultura moderna, la identidad, la afirmación de lo idéntico, nos indica la reducción del espacio entre los dos términos—el comparado y el comparante referencial—y el signo de *igual-a* aporta el único sentido posible de un enunciado. Toda cosa es igual a sí-misma y esto es regla, porque desde esa perspectiva las cosas son lo que son en-sí-mismas.

Si la verdad adviene como un procedimiento de desocultación; si en la era tecnológica el pensar moderno se encuentra jerárquicamente instaurado como conocimiento-legítimo a través de lo procedimental del método, la consumación de ese pensar dialéctico, el método y su “objeto” se vuelven expresamente idénticos, pues es necesario la adecuación del “objeto de estudio” como algo claro y definido para que el método pueda probar su existencia y utilidad. De manera que el método lleva al objeto y el objeto es necesariamente adecuado al método.

Como sostiene Heidegger (1986):

El principio de identidad habla del ser de lo ente. El principio vale sólo como ley del pensar en la medida en que es una ley del ser que dice que a cada ente en cuanto tal le pertenece la identidad, la unidad consigo mismo. Lo que expresa el principio de identidad, escuchado desde su tono fundamental, es precisamente lo que piensa todo el pensamiento occidental, a saber, que la unidad de la identidad constituye un rasgo fundamental en el ser de lo ente. En todas partes, donde quiera y como quiera que nos relacionemos con un ente del tipo que sea, nos encontramos llamados por la identidad. Si no tomase voz esta llamada, lo ente nunca conseguiría aparecer en su ser. En consecuencia, tampoco se daría ninguna ciencia. Pues si no se le garantizara de antemano la mismidad de su objeto, la ciencia no podría ser lo que es. Mediante esta garantía, la investigación se asegura la posibilidad de su trabajo. Con todo, la representación conductora de la identidad del objeto no le aporta nunca a las ciencias utilidad tangible. Así, el éxito y lo fructífero del conocimiento científico, reposan en todas partes sobre algo inútil.

De este proceder emerge un mundo ensimismado, tedioso, repetitivo. Y en ese mundo encontramos lo adecuado de la expresión de Jung: “faltan nombres sagrados”.

UN SENDERO DE CENIZAS

En el juego del espejo, la subjetividad emerge del fabricar de ficciones a expensas del repertorio estereotipado de las ficciones que son la cultura misma. La realidad emerge del texto, todo lo demás incluso la propia vida no es más que una aproximación al círculo del relatos.
J. Lacan (1989)

En un artículo anterior decíamos:

Superar la lógica-formal implícita en el orden de la descripción dualista del mundo –base de lo instituido como “conocimiento legítimo” – para dejar emerger lo contingente de la producción de subjetividad cuyo despliegue se intuye como tensión, en la disyuntiva entre el abordaje analítico del acontecimiento artístico y el devenir multívoco de la experiencia estética, es tal vez el mayor desafío que el arte, sus prácticas y enunciados estéticos tuvieron y tienen por delante. (Baliño 2012)

Lo traemos aquí porque en él intentamos mostrar que la perspectiva dualista fue un recurso que permitió e impulsó la razón-de-ser-del-Arte como *lo-diferente* (el escape a la razón, fluir de la *interioridad-subjetiva*, o reivindicaciones desde perspectivas étnicas, de género, etc.) y que, como correlato del discurso científico, se auto-constituyó en *lo-excluido* y a la vez excluyente de aquel orden de raíz metafísica. Pero, paradójicamente, esa exclusión lo remite al orden del que quiere apartarse, pues también el Arte *es* en función de su referente, también metafísico.

Por otra parte, y consecuentemente, el Arte hundiéndose, sus raíces en la tradición moderna y romántica, dejó las huellas de sus prácticas, configuradas en *artefactos artísticos* que se manifiestan –aún hoy– como reflejo de la creatividad, el ingenio, la originalidad y trascendencia de una subjetividad universal, en el que sus enunciados estéticos pretenden la univocidad del juicio estético y de una autoría que pugnan por un posible horizonte de sentido a desocultar. Y de ahí el pretendido *misterio* del Arte.

Desde esa perspectiva, humanista al fin, se constituyó lo que llamamos la *gesta artística*, signada por el propósito porfiado y tenaz de marcar un origen, un punto de partida reconocible y fundante de un estatuto del Arte, una categoría, una práctica y un *ser-diferente*. Es decir, un producir Arte afianzado también en el esencialismo metafísico de una *episteme* basada en la especificidad de una experiencia que, bajo el rótulo de *experiencia estética*, se manifiesta en el *pathos*, o lo *aurático* de la obra de arte.

Pero ante lo que se ha llamado la “superación de la metafísica, la estetización del mundo y la comunicación generalizada” (Vattimo 1988), nos preguntamos: ¿existe, hoy, alguna concepción del Arte que permita ser considerada *producción de saber*, desde esa dimensión autárquica¹⁸ de la experiencia estética? ¿De dónde provienen las voces que indican lo inclusivo o excluyente del campo del Arte en todas sus manifestaciones y sus implicancias con el mundo-de-la-vida?

Responder a estas cuestiones resulta difícil. Sus *artefactos* hoy no

¹⁸ En el sentido de su especificidad autosuficiente y evocadora de la experiencia del arte.

surgen sólo dentro de los límites establecidos por las prácticas tradicionales, sino que pertenecen a un universo diverso y global cuya constitución y organización son proyectadas, conducidas y atravesadas por la tecnología. En este sentido, y aludiendo a Nietzsche, Heidegger hablaba del “triumfo del método sobre la ciencia”¹⁹ y su proyección en el mundo cibernético, es decir, en el mundo de la analogía entre los sistemas de control y comunicación, en el mundo maquínico y su aplicabilidad, en los mecanismos de regulación biológica a través de la tecnología. En ese mundo, donde prevalecen los sistemas de control mediatizados por la información automatizada y la autorregulación, la toma de decisiones y su desarrollo se articulan por un indiferenciado proceso de información cuyos límites están pautados por la *realidad* del tiempo en que se procesan, por su propia condición tecnológica.²⁰

Pero, además, la tradición moderna instauró un mundo que devino *representacional*, donde el hombre es *sujeto* y su cuerpo irrumpe como límite en la *realidad de los objetos*, siendo ése el modo en que él mismo interviene esa realidad a través de su técnica. Por otra parte, la técnica moderna y su reproductibilidad automatizada también muestran que esa intervención no es pasiva, pues allí surgen interacciones, dispositi-

19 En *La voluntad de poder* (2006), Nietzsche dice: “No es el triunfo de la ciencia lo que caracteriza a nuestro siglo XIX, sino el triunfo del método científico sobre la ciencia.” Esta frase le da pie a Heidegger (1960b) para pensar en “La proveniencia del arte y la determinación del pensar”: “La frase de Nietzsche requiere de una explicitación... ¿A qué se llama aquí ‘método’? ¿Qué significa ‘el triunfo del método’? ‘Método’ no se refiere aquí al instrumento, con cuya ayuda la investigación científica trabaja el área temáticamente fijada de los objetos. ‘Método’ se refiere, más bien, a la forma y el modo de delimitar con anterioridad el área respectiva de los objetos a investigar en su objetividad. El método es el proyecto preconcebido del mundo, que confirma en cuanto a que únicamente puede éste ser investigado. ¿Y qué quiere decir esto? Respuesta: la calculabilidad total de todo lo accesible y comprobable en el experimento. A este proyecto de mundo quedan sometidas las ciencias particulares en su proceder. Es por eso que el método así entendido es ‘el triunfo sobre la ciencia’. El triunfo contiene una decisión que dice: ‘Únicamente tiene validez algo verdaderamente real y efectivo, lo que es científicamente comprobable, es decir, calculable. Por medio de la calculabilidad el mundo se ha convertido en algo por completo calculable para el hombre en todo tiempo y lugar. El método es la victoriosa provocación del mundo a una disponibilidad completa para el hombre.”

20 Viene al caso el *Seminario de Le Thor* dictado por Heidegger en 1969: “Ser, hoy, es ser reemplazable. La idea misma de ‘reparación’ ha llegado a ser una idea ‘anti-económica’. Para todo ente de consumo es esencial el ser consumido ya, y llama así a su reemplazo. Tenemos aquí uno de los rostros de la desaparición de lo tradicional, de lo que se transmite de generación en generación. Incluso en el fenómeno de la moda lo esencial no es ya el aspecto (en cuanto tal, la moda se ha convertido en algo tan anacrónico como el remiendo), sino la reemplazabilidad de los modelos, de temporada en temporada. La vestimenta no se cambia más cuando y porque se ha hecho defectuosa, sino porque tiene el carácter esencial de ser ‘el vestido del momento esperando el siguiente’.

Transpuesto al tiempo, este carácter da la actualidad. La permanencia no es más la constancia de lo transmitido, sino lo siempre nuevo del cambio permanente. Los slogans de mayo de 1968 contra la sociedad de consumo ¿llegan a reconocer en el consumo el rostro actual del ser?

Sólo la técnica moderna hace posible la producción de todos esos stocks explotables. Ella es más que la base, es el fondo mismo, y así el horizonte. Así, estas materias sintéticas reemplazan cada vez más las materias ‘naturales’. También aquí la naturaleza en cuanto naturaleza se retira... Pero no es suficiente con determinar ónticamente estas realidades. La cuestión es que el hombre moderno se encuentra de aquí en más en una relación con el ser totalmente nueva –y que él no sabe nada de eso.

En el Gestell, el hombre es puesto en el apremio de corresponder a la explotación-consumo; la relación con la explotación-consumo obliga al hombre a ser en esta relación. El hombre no tiene la técnica en sus manos. Es el juguete de ella. En esta situación reina la más completa *Seinsvergessenheit*, el más completo ocultamiento del ser. La cibernética se convierte en el *Ersatz* de la filosofía y de la poesía. La politología, la sociología, la psicología, llegan a ser disciplinas preponderantes que no tienen ya la menor relación con su propio fundamento. En este sentido, el hombre moderno es el esclavo del olvido del ser.”

vos de retro-alimentación, *ritornelos*²¹ que tienen en la información y su velocidad de procesamiento la modificación y disolución de los límites de las dicotomías sujeto-objeto, material-inmaterial, cuerpo-espíritu, mundo inanimado-seres vivos. De allí que podamos decir también que el *corpus de la modernidad* deviene en tecnológico, pues el hombre es *artefacto* de la tecnología como proyección de sus órganos, y ésta como proyección de los seres-humanos que se reproducen a sí mismos en la conquista de un espacio y un tiempo *en-tiempo-real*. Incluso la cultura misma puede ser entendida como una forma de tecnología, como un instrumento de colonización del ambiente humano y, en tanto tal, una sofisticada proyección de órganos corporales e intelectuales.

Ese emerger tecnológico del cuerpo no pertenece al orden de la clasificación que indica una deformación, es decir, una patología del “cuerpo-natural” o dislocación de un “cuerpo-propio”, normal, limitado, trascendental y vital. Tampoco parece poseer un orden-propio-característico-orgánico, ni parece ser la consecuencia dialéctica situacional que le da localía y temporalidad a su *ser-en-el-mundo*.

Precisamente su monstruosidad²² radica en la contingencia de una *presencia-no-presente* de un “cuerpo espectral”²³ como el que expresa Virilio, pero sin culpa. Ese cuerpo espectral es la cultura misma y todo lo que habita en ella (las individualidades, los colectivos, las instituciones) en un espacio-tiempo no canónico, ni ejemplificable, pues ese “cuerpo no reside en ningún lugar propio o ajeno” (Viscardi 2003), al ausentar toda huella subjetiva que habilite la distinción entre lo-propio y lo-ajeno, entre lo-natural y lo-artificial. El *cuerpo tecnológico* deviene entonces en *cuerpo natural-normal* y sus correlatos; es una interfaz que co-habita con otras interfaces en un devenir cibernético, y esto no sólo por y ante la presencia de artefactos tecnológicos distinguibles como artificialidad en un proyecto de mundo natural y humano.

Ahora bien, ¿cómo concebir las prácticas artísticas en la circunstancia del devenir cibernético –*cyborg*– del cuerpo? Heidegger, en su célebre *El origen de la obra de arte* (1996), medita sobre la performatividad que adviene, y a la vez inaugura vivencias en el *impacto*

21. Deleuze y Guattari exponen en *Mil mesetas* (1988) que, a pesar de la variedad de componentes de sujeción, a pesar de la diversidad de temas de expresión y de enunciación lingüísticas y maquinicas, discursivas y no discursivas que nos atraviesan, conservamos un sentimiento relativo de unicidad y de clausura, de completitud. Este sentimiento de unicidad y de completitud viene dado por lo que Deleuze y Guattari llaman *ritornelo*. De este conjunto de dispositivos se escinde un “tema”, un *ritornelo* en que “Las diferentes componentes conservan su heterogeneidad, pero son capturadas sin embargo por un ritornelo” que las mantiene juntas. El *ritornelo* además es la condición para que funcione la “máquina abstracta”, que, a pesar de su nombre, es la máquina más singular y que llega a funcionar transversalmente y a todos los niveles, dotándolos de una consistencia no solamente cognitiva o estética, sino sobre todo existencial.

22. No lo decimos en el sentido estético del término sino como expresión irónica de desorden que, según la concepción de un orden natural y canónico, las cosas deben tener.

23. “Pienso que por culpa de las tecnologías estamos perdiendo el propio cuerpo en aras del cuerpo espectral, y el mundo propio, en aras de un mundo virtual.” (Virilio 1997, 47)

ante la creación artística. Efectivamente, al decir que el Arte se corresponde con la *physis* “como primer nombre del ser”, como lo que deviene en *poiesis*²⁴ que no es reproducción ni imagen (en el sentido de representación) de lo ya presente, denota un sutil apartamiento entre la técnica del *technites* y la *techné* del Arte. Mientras aquélla se remite a la esencia de un origen (*arché*) que tiene en sus prácticas y producción un referente, la *techné* se co-pertenece con la *physis* de forma misteriosa, pues el *sí-mismo* de su *poiesis* (auto-*poiesis*²⁵) es su propia esencia.

Ante esa manifestación de co-pertenencia adviene un estado de perplejidad, pues damos cuenta de lo insoportable que es ese misterio, nos resulta inaudito. Como concebirlo en la era de la reproductibilidad, el consumo y las nuevas tecnologías, donde el sentido categorial del arte y del mundo se diluye en la cultura mediática y en el espectáculo de la vida cotidiana, al tiempo que buscamos nostálgicamente una esencia fundadora que aporte certidumbre.²⁶

Pero ¿hay alguien ahí?, ¿podemos saberlo?, ¿importa saberlo?, ¿dónde está “lo-otro” proclamado y reclamado por la especificidad autonómica del Arte?

Y aquí la institucionalidad como inevitable territorio donde hurgar. Aparatos institucionales. Enunciados que son reglas. Panoptismo del Estado-Nación. Institucionalidad normativa en la formación de ciudadanos. Espacios de encuentro de estrategias clasificatorias del *ser* y el *deber-ser* que constante y prolijamente se mezclan e interpenetran, sin confundirse, pues ese emplazamiento desde la locación de una autoría que legitima una identidad aporta cuerpo, certidumbre y domicilio, a la vez que enmascara saberes oficiales y miradas perspectivadas, abyectando las otras-miradas que, a lo Duchamp, “hacen suya la obra”.

Tal vez ahí radique lo medular de la aventura del arte, en la performatividad no predeterminada por un *deber-ser* reflejo del pensar dicotómico y metafísico, pues, al fin y al cabo, la apertura es posible si

24 Heidegger se refiere a *poiesis* como *apertura de mundos* en el sentido del momento en que algo se aleja de lo que es para dejar brotar otro. En esa apertura emerge una verdad no presente ni trasladable en el tiempo y, por tanto, contingente.

25 Auto-*poiesis*: (*auto-por* sí mismo; *poiesis*—producción, creación). Este concepto proviene del campo de las ciencias biológicas y fue forjado por los científicos chilenos Maturana y Varela, quienes al estudiar la red viviente proponen como su característica ser autopoietica. Es decir, se entiende la vida desde un punto de vista sistémico (como sistema de vida), con propiedades que emergen al ser estudiado según niveles de complejidad.

26 Gianni Vattimo alude a esto en *La sociedad transparente*, al decir que la sociedad del espectáculo no es sólo la sociedad de las apariencias manipuladas por el poder, sino aquélla en la que es posible una experiencia del juego como experiencia constitutiva del arte. Desde esa perspectiva, Vattimo presagia que tal vez esta sea la única vía para la creatividad en un mundo estetizado y tecnológico, pues en él aquel sentido unitario de lo estético moderno a través de una experiencia estética identificada con el arte en un marco generalizado, muta en heterotopía propia de la pluralidad de mundos posibles, y por tanto pura contingencia.

el saber está en juego permanente y si los saberes, las prácticas y los roles (estudiantes, docentes, etc.) no se agotan en la repetición institucionalizada de certezas.

Pensar la producción de subjetividad, comprender el presente como un devenir a través de un “pensamiento del *entre*”²⁷ es, en definitiva, acudir a aquello inconcebible para lo establecido, a la cita con lo inaudito, asumiendo que “la alta realza del Sujeto [yo único, yo coherente] y de la representación [ideas claras que yo atravieso con la mirada] está minada”. (Foucault 1990)

Heidegger dijo que Hölderlin ya lo sabía, y por eso escribió:

En verdad, nuestro tiempo de vida está
estrechamente limitado.
Vemos y contamos la cifra de nuestros años.
Pero los años de los pueblos
¿qué mortal los ha visto?
Si tu alma alza nostálgico el vuelo por encima
de tu propia época, tú en cambio permaneces triste
en la fría ribera
junto a los tuyos y jamás los conoces.

EPÍLOGO

De alguna manera, el poema de Hölderlin aporta sentido a nuestro planteo. Para nosotros el interés no está depositado en la visualización de una “profesión” (el Arte) que resulta emblemática en nuestra cultura, es decir, una actividad social como extensión de la celebración ritual que, desde lo institucional o las categorías de sus actos, produce imaginarios.

Para nosotros ni siquiera tiene mayor significación la originalidad (fidelidad, autenticidad, ¿modalidad?) o no de nuestro decir, de nuestras prácticas, o la mediación institucional en la “formación”, “divulgación” o “preparación” en Arte, pues esto, en el fondo, inclusive desde lo transgresor-innovador, reproduce la *mismidad-del-Arte* de raíz metafísica.

Una vez más nos preguntamos: ¿es eso lo importante? ¿El problema es legitimar un saber para que merezca ser enseñado y/o aprendido correctamente, tras una pedagogía y un didactismo pre-diseñado? Pre-

27 Al decir *pensamiento del entre* estamos invocando a Deleuze. En un sentido parecido, Ruben Tani y N. Guigou hablan de una “antropología del entre”: “Si este siglo será deleuziano (como lo profetizaba Foucault), una antropología del ‘entre’ (o bien una antropología del devenir), ya es una antropología de la fuga y de la velocidad. Un nomadismo capaz de fugarse—justamente fugarse—de cualquier centralidad cierta. Dinamitar, por tanto, los mismos postulados de una antropología que procure el sentido y su máscara (identidad), al mismo tiempo que sabemos que no podemos más que trabajar ‘entre’ el sentido y sus cristalizaciones.”

cisamente, y en un sentido más benjaminiano²⁸, aspiramos a superar el simulacro que implica la ficción de la democratización de la educación –en nuestro caso artística– concebida sobre la base de su entrar en escena como ejemplo pedagógico y en procura de una reproductibilidad y mediatización del modelo basado en residuos significativos heredados²⁹.

Pensamos que el hecho de que hoy estemos aquí, indicando aporías de la formación docente universitaria en Arte, es parte de esa construcción de mundo donde el Arte, mediante procedimientos de memoria institucional naturalizada, confirma y re-instaura un ritual sacralizante que sintetiza *en-sí-mismo* la religión. Pensamos también que esta práctica ritual que propone distorsionar los *límites-categoriales-del-mundo-vivo* nos ubica como protagonistas privilegiados en el devenir de una racionalidad estético-religiosa compartida.³⁰

En otras palabras, asistimos a la apertura de un mundo estetizado a través de la disolución de las fronteras entre Arte, Religión y Política. A esto Heidegger lo llamó “La época de la imagen del mundo”. Desde allí percibimos esas aporías a que aludimos en el título de este trabajo y la inclusión del epígrafe de Lacan que antecede a este apartado. Pero ¿y entonces? ¿El Arte?

En este contexto, y más allá de los dualismos, el Arte se encuentra ante otro desafío, tal vez más gratificante: atreverse a navegar en mares de incertidumbre más allá de los dualismos y las categorías para que, tal vez allí, y más allá del *logos* surjan sentidos posibles. Al respecto acude a nuestra mente la frase de Hölderlin que dice: “allí donde crece el peligro también crece lo que salva”.

28 Aludimos a W. Benjamin y sus conceptos en relación a la reproductibilidad técnica, el arte y la “democratización” del arte a través de la pérdida de la auraticidad del arte. Ver W. Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*.

29 Incorporamos aquí lo expuesto por la epistemóloga Esther Díaz (2007), quien al abordar la cuestión epistemológica distingue dos grandes grupos sobre el debate acerca de si la epistemología construye conocimientos tomando como bases los conceptos extraídos de la ciencia. Ese debate se plantea en dos dimensiones: 1) la a-historicidad, forzosidad, universalidad, formalización y neutralidad ética del conocimiento científico y 2) la responsabilidad moral, origen epocal, contingente, sesgado, interpretativo y atravesado por lo político-social de ese conocimiento. A los ubicados en la primera dimensión se les llama “línea fundadora” o “concepción heredada”, mientras que a la segunda dimensión se la reconoce como “epistemología crítica”.

30 Efectivamente, para nosotros, estas acciones constituyen algo así como la concreción del gran sueño romántico expresado en la correspondencia entre Schelling, Hegel y Hölderlin en 1794.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Baliño, N. (2006). “Más allá de los dualismos”, en la revista *Hermes Criollo*. Montevideo: Ed. Hermes Criollo.
- (2012). “El Proyecto artístico. Entre sobreexposición y nihilismo”, en *In/Mediaciones de la Comunicación* N° 7 (agosto). Montevideo: Universidad ORT.
- Benjamin, W. (1999). “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos*. Madrid: Cátedra.
- Bowie, A. (1990). *Estética y subjetividad*. Madrid: Visor.
- Casalla, M. (1977). *Crisis de Europa y la reconstrucción del hombre*. Buenos Aires: Castañeda.
- Deleuze, G. y Guatarri, F. (1988). *Mil mesetas*. Madrid: Pre-Textos.
- Díaz, Esther. (2007). *Entre la tecnociencia y el deseo. La construcción de una epistemología ampliada*. Buenos Aires: Biblos.
- Diccionario enciclopédico Garzanti*. (1992). Barcelona: Ed. Garzanti.
- Eco, U. (1995). “Interpretación e historia”, en Collini, Stefan, *Interpretación y sobreinterpretación*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fernández, Roberto. (2000). *El Proyecto final*. Montevideo: Ed. Facultad de Arquitectura, Udelar.
- Foucault, M. (1990). *Ética, estética y hermenéutica*. Barcelona: Paidós.
- Gadamer, H. (1993). *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Salamanca: Sígueme.
- Gombrich, E. (1990). *Tributos*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- Heidegger, M. (1960a). *Introducción a la metafísica*. Buenos Aires: Nova.
- (1960b). “La proveniencia del arte y la determinación del pensar”, en *Conferencias y artículos*. Buenos Aires: Ed. del Serbal.
- (1986). “La época de la imagen del mundo”, conferencia dictada en Friburgo en 1938, en *Ensayos y Conferencias*. París: Gallimard.
- (1995). *Seminario de Le Thor*. Buenos Aires: Alción.
- (1996). “El origen de la obra de arte”, en *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza.
- (2000). *Ser y tiempo*. México DF: Fondo de Cultura Económica (2ª ed.).
- Hottois, G. (1997). *Historia de la Filosofía del Renacimiento a la Posmodernidad*. Madrid: Cátedra.
- Jung, Carl Gustav (1999). “Civilización en transición”, en *Obras completas* (sección 10). Madrid: Trotta.
- Lacan, J. (1989). “El estadio del espejo” (conferencia presentada en el XVI Congreso Internacional de Psicoanálisis, Zurich, 17 de julio de 1949), en *Escritos*, T. 1. Barcelona: Siglo XXI.
- Magan De Cid, Irene. (2002). *Ideas en psicoanálisis: El estadio del espejo*. Buenos Aires: Longseller.
- Merleau-Ponty, M. (1988). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta-Agostini.

- Nietzsche, Friedrich. (2006). *La voluntad de poder*. Madrid: Edaf (2ª ed.).
- Tani, Ruben y Guigou, Nicolás Guigou. "Por una antropología del 'entre'", en <http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Tani/AntropoEntre.htm>
- Vattimo, G. (1980). *Pensamiento débil*. Madrid: Cátedra.
- (1988). *El fin de la modernidad*. México: Gedisa.
- (1990). *La sociedad transparente*. Barcelona: Anagrama.
- Virilio, P. (1997). *Cibermundo ¿Una política suicida?* Santiago: Dolmen.
- y David, C. (1996). "Alles Fertig: se acabó (una conversación)", en *Acción Paralela N° 3*: <http://www.accpar.org/numero3/virilio.htm>
- Viscardi, Ricardo. (2004). "La desarticulación de la subjetividad", en *Revista de Filosofía Contemporánea*. Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UdelaR.





con / textos

▼
 Doctor en Derecho y Ciencias Sociales, Facultad de Derecho, Universidad de la República. Miembro asociado de la Asociación Europea de Abogados. Se ha desempeñado como investigador, autor y conferencista para Unesco e IESALC (Instituto de Educación Superior para América Latina y el Caribe). Es autor de artículos, monografías y libros de derecho y educación superior. Docente de Derecho en la Facultad de Comunicación y Diseño de Universidad ORT.

La protección jurídica de la creatividad publicitaria

▶ JORGE I. MASCHERONI, UNIVERSIDAD ORT URUGUAY

RESUMEN

El artículo trata de la calificación de originalidad que la ley exige para la protección del derecho de autor, en particular del discernimiento entre la idea y su expresión en obras publicitarias concretas. En algunos casos, incluso, la expresión puede superar en creatividad a la idea original. Sostenemos que es necesario que los creadores de contenidos de (ideas) originales—luego contenidas en obras—puedan ser abarcados por el amparo de los derechos intelectuales.

Palabras clave: *Derecho de Autor / Ideas / Publicidad / Apropiación / Competencia Desleal / Obra / Invención*

ABSTRACT

This paper deals with the concept of originality included in Uruguay's current Intellectual Property Law, discriminating between the idea and its expression in specific advertisement pieces. Sometimes the expression might be judged more creative than the original idea. I contend that the authors of original ideas—then included in specific pieces—should be included under the protection of Intellectual Property Law.

Key words: *Copyright / Ideas / Advertising / Appropriation / Unfair Competition / Work / Invention*

INTRODUCCIÓN

“Las ideas no son *‘res nullius’*, por lo tanto pueden ser apropiables”¹. En el ámbito de la legislación de Propiedad Intelectual, un principio esencial del Derecho de Autor es aquél que distingue la obra protegible como creación intelectual y objeto principalísimo del Derecho de Autor, de la idea desprotegida, que carece de amparo legal. La ley autoral protege exclusivamente las obras que son la expresión de una idea, pero no la idea considerada en sí misma. Como elemento primero de esta reflexión se desprende que no puede haber propiedad sobre las ideas, que, como dijimos, no se encuentran tuteladas por el derecho autoral ni por otros derechos que se imponen *erga omnes*.

La primera norma uruguaya que refiere a la Propiedad Intelectual es el artículo 443 del Código Civil: “Las producciones del talento o del ingenio son una propiedad de su autor y se registrarán por leyes especiales”. La noción del objeto protegido se encuentra en el artículo 1°, Ley de Derechos de Autor (LDA), N° 9.739 (y sus reformas por Ley 17616 y Ley 17.805). Establece que la ley protege el derecho moral del autor de toda creación literaria, científica o artística, y le reconoce derecho de dominio sobre las producciones de su pensamiento, ciencia o arte.

El artículo 4° LDA impone la no discriminación de obras ni de autores al determinar su protección. Establece que la protección legal de este derecho será acordada en todos los casos, cualquiera sea la naturaleza o procedencia de la obra o la nacionalidad de su autor, sin distinción de escuela, secta o tendencia filosófica, política o económica.

Por su parte, el artículo 5° LDA dispone que la protección legal abarcará las expresiones, pero no las ideas, procedimientos, métodos de operación o conceptos matemáticos en sí; incluye una extensa enumeración y culmina estableciendo que ampara “en fin, toda producción del dominio de la inteligencia.”

De los artículos mencionados surge que el punto de inicio para determinar si estamos ante una obra protegida es que haya creación del intelecto exteriorizada.

PARTE PRIMERA / LA FORMA EXPRESIVA Y EL CONTENIDO EN LA CREACIÓN INTELECTUAL

Es concepto arraigado el clásico principio de que el derecho de autor no protege los contenidos susceptibles de ser expresados por un autor, sino la precisa forma concebida por aquel para manifestarlos. También es indiscutible que todo autor necesita ser amparado en relación a aquellos usos que consistan en utilizar esos contenidos de igual forma o de una forma derivada

¹ Frase popular en el mundo del derecho de autoría incierta.

de la que escogió en su momento, pero no será protegido por el uso o aplicación de los contenidos de forma diferente y no derivada de la que el autor haya seleccionado para expresarla.²

El Acuerdo Internacional más reciente con disposiciones sobre protección por derecho de autor, entre otras, es el Acuerdo sobre los ADPIC (Aspectos de los Derechos de Propiedad Intelectual relacionados con el Comercio), concluido en diciembre de 1993 como parte de la Ronda Uruguay de Negociaciones Comerciales Multilaterales en el marco del antiguo GATT (actualmente la Organización Mundial del Comercio), en vigor desde el 1º de enero de 1996. El Acuerdo sobre los ADPIC estipula que los países miembros cumplirán con lo dispuesto en los Artículos 1 a 21, así como con el Anexo al Acta de París de 1971 del Convenio de Berna. Contiene una disposición que establece el principio ampliamente conocido de que la protección por derecho de autor se extiende a las expresiones y no a las ideas, procedimientos, métodos de operación o conceptos matemáticos. Dispone en su art. 9.2: “La protección del derecho de autor abarcará las expresiones, pero no las ideas, procedimientos, métodos de operación o conceptos matemáticos en sí”.

Finalmente, se refuerza con la aprobación del Tratado de la OMPI sobre Derecho de Autor (TODA) en el año 1999, que copió esa fórmula y bajo el título “Ámbito de la protección del derecho de autor” dispone: “La protección del derecho de autor abarcará las expresiones, pero no las ideas, procedimientos, métodos de operación o conceptos matemáticos en sí”.

Es en este punto donde resulta claro un gran impedimento para la protección de las ideas a través de las leyes de propiedad intelectual, a partir de las fronteras expresivas, entre las que debe forzosamente contenerse cualquier objeto para que amerite calificar como obra protegida por la ley autoral, en necesaria conexión con formas de utilización engendradas a la medida de objetos a los que se asigna bastante concreción expresiva.

De esta forma, seguramente uno de los más repetidos conceptos en lo que refiere a propiedad intelectual es que la ley autoral no protege ideas, principios, teorías, procedimientos o métodos que de una forma u otra puedan conformar el contenido de una obra protegida por derechos de autor, en consonancia con el principio de que lo que la ley protege no son los contenidos capaces de ser expresados por el autor, sino la concreta forma elegida por él para expresarlos. En relación a esta distinción entre forma y contenido (ideas), el clásico autor Claude Colombet expresa que:

2 Hubmann, H. y Rehinder, M. (1995). *Urheber- und Verlagsrecht*. Munich: C.H. Beck, 8ª ed., p. 43; Baylos Corroza, H. (1978). *Tratado de Derecho Industrial*. Madrid: Civitas, pp. 529-530; Ulmer E. (1980). *Urheber- und Verlagsrecht*. Berlin-Heidelberg-Nueva York: Springer Verlag, p. 119; Desbois, H. (1978). *Le droit d'auteur en France*. Paris: Dalloz, 3ª ed., pp. 22-31; Bertrand, A. (1991). *Le droit d'auteur et les droits voisins*. Paris: Masson, p. 162; Piola-Caselli, E. (1927). *Trattato del diritto di autore*. Nápoles-Turín: Marghieri, p. 83; Greco P. y Vercellone, P. (1974). *I diritti sulle opere dell'ingegno*. Turín, p. 38; Bercovitz Rodríguez-Cano, R. (1997). *Comentarios a la Ley de Propiedad Intelectual*, Madrid: Tecnos, 2ª ed., p. 165.

La idea como elemento conceptual no es objeto de apropiación del derecho de autor, ya que sería peligroso que una persona se dijera propietaria de sus ideas. En efecto, se sanciona severamente el derecho de autor que crea un monopolio a favor del creador, porque se considera intolerable el hecho de tutelar ideas; las creaciones podrían verse obstruidas al tener que solicitar la autorización de los pensadores: por ejemplo en el campo de la ciencia, sería de difícil acceso a los avances del progreso si se exigiera la aprobación de los científicos, cuyas ideas hubieren sido la base de los descubrimientos. Además de este aspecto, no hay duda de que las ideas deben circular libremente; ello constituye su esencia y su destino; por lo tanto, esta exclusión de las ideas del campo del derecho de autor aparece como un principio universal. (1997, 10)

Concluye: “la propiedad literaria y artística excluye las ideas de su campo de aplicación y sólo toma en cuenta la forma en que éstas se expresan y se componen”. (op. cit.).

También señala con énfasis Colombet que son pocos los casos en los que semejante principio se ha expresado específicamente en una ley o tratado; menciona, a nivel nacional, el caso de la sección 102.b) de la Copyright Act estadounidense: “la protección que otorga el derecho de autor a toda obra original no se extiende a ninguna idea, procedimiento, sistema, proceso, método de operación, concepto, principio o descubrimiento, independientemente de la manera en que sea descrito, explicado, ilustrado en dicha obra o incorporado en la misma”. Y en el ámbito internacional el artículo 2º del Tratado OMPI sobre Derecho de Autor, ya mencionado: “la protección del derecho de autor abarcará las expresiones, pero no las ideas, procedimientos, métodos de operación o conceptos matemáticos en sí”, y el artículo 9º.2 del Acuerdo TRIPS.³

En ocasiones, ciertas personas realizan un encomiable trabajo intelectual y descubren que la legislación de propiedad intelectual no las ampara con suficiente protección, ante la utilización que otros hacen del producto de su esfuerzo y talento. Hay circunstancias en que no sucede que estas personas no concluyeran trabajo bastante y sobradamente creativo, original y novedoso; o que no lo pudieran condensar en objeto provisto de definida y conveniente forma de expresión. Por el contrario, concretan en un objeto preciso y definido, una obra original y creativa, pero el uso que otras personas realizan de esa obra no se concreta en aprovecharse de esa forma, o valerse de otra derivada de aquélla, sino de los contenidos que palpitan en ella, destinándolos de manera real a la consecución de alguna finalidad práctica. Como enseñara Baylos Carroza, la propiedad intelectual

no protege directamente el contenido en sí; es decir, no garantiza que no han de ser utilizadas, aplicadas y aprovechadas por otros las ideas que se exponen en esa forma (...), sino el sistema y la vestidura formal en que esas ideas se

³ *Repertorio Universal de Derechos de Autor*. (1990). Madrid: Dirección General del Libro y Bibliotecas, pp. 1499 y ss.

expresan. Defiende la obra literario-científica contra la copia, la reproducción y el plagio; pero no puede impedir que otros utilicen las ideas que en dicha obra (...) encuentren su expresión. (1978, 531).

Corresponde ahora decir que luego de las ideas señaladas, y a partir de tal reflexión, también valdría rechazarse que los referidos usos lo fueran realmente de elementos cosechados del trabajo intelectual de otros. Si es que no se utiliza la forma expresiva concretada por el primer autor, y tampoco otra forma derivada de aquélla, sería muy difícil que alguien pudiera señalar que la utilización sea precisamente el resultado o consecuencia del trabajo intelectual de aquel autor. Según prestigiosos autores, ésta sería el evidente impedimento para determinar la autoría, y el posible plagio, sobre la idea latente en la obra, lo que marcaría la imposibilidad de la susceptibilidad de las ideas para ser protegidas por las leyes de la propiedad intelectual. (Lipszyc 1993)

También militan razones de política cultural para justificar la inconveniencia y dificultades para proteger las ideas por la legislación autoral, según ponen de relieve prestigiosos juristas, como por ejemplo Franceschelli (1961, 36-37) en Italia, o Bercovitz Rodríguez- Cano (1997, 165-167), y Amat Llari (1992, 111) en España. Se señala que una protección de cuestiones elementales—nucleares— que adjudicara tal monopolio a una persona significaría un obstáculo para el desarrollo científico y cultural, atentatorio de la libertad de expresión, creación y enseñanza.

PARTE SEGUNDA / EL OBJETO QUE PROTEGE LA PROPIEDAD INTELECTUAL

En el presente trabajo abogamos por una interpretación de la legislación de propiedad intelectual y derecho autoral que sea abarcativa de un nivel de protección a los contenidos de las obras y las ideas. No obstante esta necesidad, que proclamamos de amparo, en el ámbito de la Propiedad Intelectual, se consagra el principio de que mediante el derecho autoral no se protegen las ideas, sino tan sólo la forma concreta de expresión bajo la cual la idea se exterioriza; y este principio se ha constituido con el correr del tiempo en uno de los cimientos en el que se funda la legislación de Propiedad Intelectual en la legislación nacional de los Estados, concepción elaborada y desarrollada por la doctrina y consagrada por la ley, y por los tribunales de los Estados más avanzados de Occidente, a lo que pasaremos revista a continuación.

A) POSICIÓN DE LA JURISPRUDENCIA ESPAÑOLA

Es inevitable citar al clásico autor Felipe Sánchez Román, quien enseñaba que “las ideas en sí mismas consideradas no son de nadie; en el momento que se hayan consignadas en un medio material son de quien las dice como nadie”. Decía además que “reconocemos que las ideas no pueden apropiarse

por ser de todos, una vez emitidas; por pertenecer a la sociedad como producto de las generaciones que pasaron, posesión de las presentes, y forzoso legado de las del porvenir”. La Justicia española ha puesto de manifiesto en muchas ocasiones que las ideas *per se* no pueden protegerse jurídicamente. En sentencia del Tribunal Supremo Español, se consigna que “no se infringe la Ley de Propiedad Literaria adoptando en una obra una idea dada a conocer anteriormente por otro, para exponerla y desarrollarla de diferente modo”. En otro pronunciamiento, reza:

para que las ideas puedan constituir una propiedad particular a la que sean aplicables las disposiciones que regula el dominio, es menester que concurren circunstancias especiales que son las tenidas en cuenta por la Ley (...), sin que fuera de ellas sea de estimar la apropiación de ideas, ya que por su propia naturaleza cuando no concurren determinados requisitos, no se puede conceptualizar que ninguna sea derivación exclusiva de un solo entendimiento, consistiendo en esto la razón de la expresada Ley.

B) POSICIÓN DE LA JURISPRUDENCIA FRANCESA

La doctrina clásica francesa—en la que se destaca un clásico europeo en la materia de la propiedad intelectual, Eugene Pouillet—sostenía que las ideas tenían el privilegio de ser eternamente libres: “las ideas escapan a toda apropiación” (1908). En la doctrina moderna francesa destacan las opiniones de Henri Desbois, que pone énfasis en que las ideas, cualquiera que sea su grado de ingeniosidad, e incluso en la hipótesis de ser geniales, no se ven obstaculizadas en su propagación y explotación por las servidumbres y límites inherentes al Derecho de Autor (1966). Esta tesis ha sido consagrada por la ley francesa de propiedad Literaria y Artística que dispone que “se protege la forma de expresión de las creaciones del espíritu”, siendo contundente que esta norma recoge expresamente el principio de que no se protegen las ideas, sino tan sólo la forma que reviste la idea al ser expresada. El legislador francés otorga relieve únicamente a la forma de expresión que adopta una idea, que en sí misma considera es libremente apropiable.

En este sentido tiene dicho en pronunciamiento del Tribunal Civil de Estrasburgo que “aunque sea ingeniosa y nueva, una idea no es susceptible de protección: sólo la forma especial que la idea revista puede ser objeto de un derecho de exclusiva”. Y el Tribunal Supremo Francés consideró, en sentencia seguida por la jurisprudencia gala, “que las ideas *per se* no son apropiables y quedan, por lo mismo, fuera del ámbito de la protección conferida por el Derecho de Autor”.

La Justicia Francesa ha aplicado estos principios generales en un caso por imitación de ideas publicitarias por parte del demandado, donde el Tribunal estableció que

la idea publicitaria que es común a los anuncios del demandante y del demandado, no puede ser objeto de apropiación exclusiva por parte del demandante porque la idea que preside una creación del espíritu pertenece a todos; y el derecho de exclusiva sólo se concede a la forma que revista la idea.

Señalan los comentaristas franceses que el Tribunal razona que en la actualidad los comerciantes y los industriales utilizan intensamente la publicidad: las ideas publicitarias no son infinitas, por lo cual no cabe admitir que determinadas ideas publicitarias sean propiedad de una sola persona. En famoso caso judicial planteado ante el Tribunal de Comercio de París, que luego obtuvo sentencia definitiva en segunda instancia en el Tribunal de Apelaciones de París, Lever S.A. demandó a Procter & Gamble S.A. La primera utilizaba el tema “Comparación de blancura” para promover su detergente Persil, y el tema “Recomendación de empleo” para promover su detergente Skip. Luego, la demandada Procter & Gamble utilizó los mismos temas para promover sus productos Lavy y Dash. La Justicia declaró, entre otros aspectos, que las técnicas o temas publicitarios que la demandante (Lever) pretendía reivindicar en exclusiva, constituían una idea o tema común y generalizado que no era susceptible de apropiación.

C) POSICIÓN DE LA JURISPRUDENCIA ALEMANA

La posición de la doctrina alemana, coincidente con la española y francesa, propugna el principio de que las ideas no son jurídicamente protegibles en el ámbito del Derecho de Autor, expuesta con abundante argumentación por el reconocido autor suizo Alois Troller. Éste fundamenta su posición señalando que “la idea es la expresión más general que existe para circunscribir el resultado de la actividad intelectual y el contenido del pensamiento: todo lo que el ser humano puede pensar se traduce en ideas” (1952). Justamente porque el ámbito de protección de las ideas sería infinito y no tendría un horizonte determinable, Troller opina que carecería de sentido pregonar la protección general de las ideas. Según este autor, en el plano jurídico las ideas están situadas en “tierra de nadie”: no son susceptibles de protección y, por lo mismo, pueden ser libremente utilizadas por todos: en la lucha competitiva, los terceros competidores pueden utilizar las ideas de un empresario, incluso para debilitar la eficacia de su actividad empresarial.

Otro autor moderno y eminente tratadista contemporáneo del derecho autoral, el alemán Eugene Ulmer, enseña que las ideas pueden ser aprovechadas y explotadas libremente por cualquier persona porque las ideas pertenecen al dominio público. Desde la perspectiva del Derecho de Autor las ideas no pueden ser objeto de un derecho exclusivo e individual de disfrute. El autor establece a modo de conclusión que “aunque una idea nunca es protegible, pueden protegerse jurídicamente las formas concretas de expresión

de un idea” (1975). Destacamos que esa distinción, valiosa y básica, es acogida por la doctrina alemana, y los comentaristas de la ley alemana de Derecho de Autor ponen de relieve que las ideas abstractas, los motivos generales y un determinado estilo o método quedan fuera de la protección conferida por el derecho autoral, porque en el mismo se exige que la idea se concrete en una forma determinada o, lo que es lo mismo, que adopte una configuración externa que sea perceptible por los terceros.

En los pronunciamientos judiciales, la línea seguida es igual a la francesa, y así el Tribunal Supremo alemán tiene fallos en los que específicamente señala que en ningún caso es protegible una idea o un motivo abstracto: “jurídicamente sólo puede protegerse la configuración concreta de una creación individual”; o que “no puede protegerse jurídicamente una idea abstracta con independencia de la configuración concreta que adopte”.

D) POSICIÓN DE LA JURISPRUDENCIA EN ESTADOS UNIDOS

La falta de protección de las ideas por la legislación de propiedad intelectual en Estados Unidos es un principio que tiene antiguo y profundo arraigo tanto en la doctrina como en la jurisprudencia. Afirma el reconocido especialista Raymond Nimmer (2005) que las ideas son tan libres como el aire, y retrotrae la vigencia de este principio a tiempos de Séneca, quien en sus epístolas expresaba que las ideas son propiedad de todos. Añade también que “a través del derecho autoral se protegen tan sólo las expresiones de una idea, es decir la selección particular y orden de las ideas, así como su forma específica y determinada de expresión”, y concluye que las ideas *per se* se encuentran situadas en la zona de la libertad de expresión, al tiempo que en la zona del Derecho de Autor se encuentran situadas tanto la expresión de una idea en forma específica como la selección y ordenación de las ideas. Hay autores que fundamentan esta posición en la propia Constitución norteamericana. (Bathae 2008)

La justicia en Estados Unidos ha aplicado estos conceptos básicos al supuesto de idea publicitaria, en la sentencia del caso *Ansehl contra Puritan Pharmaceutical Company*, en que el Tribunal proclama que el derecho de autor del demandante no protege las ideas contenidas en un anuncio, sino que tan sólo protege la ilustración y la expresión de tales ideas en imágenes y en lenguaje. Establece, además, que los demandados pueden apropiarse de las ideas publicitarias de la demandante y expresar tales ideas en sus propias imágenes y en su propio lenguaje. Concluye en que lo que no pueden hacer los demandados es apoderarse del anuncio del demandante, copiando su ordenación de los materiales, sus ilustraciones y su lenguaje para de este modo realizar la misma composición substancial en la misma forma substancial.

PARTE TERCERA / EL VÍNCULO ENTRE LA FORMA EXPRESIVA Y EL CONTENIDO DE LA CREACIÓN

La oposición entre forma e ideas no puede decretarse de idéntica manera para todas las especies de obras del intelecto, por cuanto en algunas es indiscutible que el contenido domina como un componente forzoso, siendo el límite para su reproducción formal muy acotado. En otros casos, la materialidad formal soporta un margen de variación mayor en relación al contenido ideal latente que yace bajo esa forma.

Si en las primeras es complicado lograr algún nivel de originalidad importante, salvo que se actúe directamente sobre lo primordial del contenido, en las segundas es posible lograr elevados márgenes de originalidad, variando apariencias en la forma. Deseamos con esto dejar de manifiesto que el rol que cumple cada término de la dicotomía es de carácter inverso en unas y otras especies de obras. Por lo tanto, no es incoherente para nosotros entender que, de la misma manera en que puede relevarse un repertorio detallado de tipos de obras producidas esencialmente en función del medio de expresión aplicado, podría llegar a definirse un repertorio semejante de clases de ideas, según el género al que correspondan.

EN EL ÁMBITO DE LAS CREACIONES INTELECTUALES PUBLICITARIAS

En el ambiente de las creaciones publicitarias podemos percibir un alto grado de separabilidad entre la idea o ideas latentes o yacentes en la obra, y su apariencia expresiva, y un considerable predominio del aspecto ideal sobre el formal. El ejemplo típico sería en la propiedad intelectual el caso de los autores científicos que cuentan con escasas alternativas para lograr un resultado creativo plenamente original, debido a que inevitablemente su empeño intelectual tiene que recurrir a informaciones, experimentos, estadísticas y teorías que, naturalmente, no son el resultado de su inventiva e imaginación, sino todo lo contrario.

Otro ejemplo tradicional de reconocimiento de autorías de ideas, en que la originalidad no surge de forma relevante de las palabras utilizadas por el autor o de la forma de representarla, sino del exclusivo contenido conceptual e inmaterial que representan, resulta de la indiscutida autoría de la teoría de la relatividad de Einstein, o del teorema de Pitágoras. En las obras científicas, la protección no se limita a la mera forma: es la riqueza de las nociones, la abundancia de ejemplos y de pruebas, la diversidad de referencias intelectuales y de métodos de solución, al mismo tiempo que la presentación de la obra, lo que constituye lo que protegemos con el derecho de autor. Por consiguiente, en el caso de las obras científicas, no hay que limitarse a afirmar que la individualidad de la obra se basa únicamente en el hecho de darle forma (Ulmer 1972, 76).

El caso de la ficción coloca en el tapete que el derecho del autor también es abarcativo de algunos elementos del contenido de la obra, que son el contenido creado, las características originales e individualizantes de los personajes, el desarrollo de la intriga, la trama de los diversos elementos y todo ello puede ser protegido por el derecho de autor.

En la creación publicitaria, obras que incorporen lenguaje plástico o solamente textos están orientadas a una finalidad determinada que las caracteriza como tales, pues su intencionalidad es persuadir a los consumidores para que adquieran determinados bienes o servicios. Para la consecución de tal fin resulta fundamental e inherente a la creación que, por encima de la forma o apariencia externa del anuncio publicitario, el mensaje sea percibido con claridad y nitidez por los destinatarios del aviso.

Dicho esto, queda claro que aun más importante que la estética de la expresión y la precisa concreción de la creación publicitaria, es la representación que yace por debajo de ella: lo más trascendente es la concepción del esquema inspirador en el que se concibe.

Enseña el autor francés André Françon que

en el campo de la publicidad las ideas revisten capital importancia. Resultantes de un trabajo de reflexión que suele ser largo y peliagudo, que las agencias importantes encomiendan a profesionales peritos ..., representan un valor mercantil que no es de descuidar. (1980, 6-7)

Puede acompañarse esta reflexión recordando que en España la ley establecía que el contrato de creación publicitaria se define como “aquél por el que, a cambio de una contraprestación, una persona física o jurídica se obliga en favor de un anunciante o agencia a *idear* y *elaborar* un proyecto de campaña publicitaria, una parte de la misma o cualquier otro elemento publicitario” (op. cit.).

En una licitación donde se le solicita que plasme las principales ideas artísticas, lúdicas y de organización de su propuesta, una agencia de publicidad debe confeccionar muchas veces un *breve* informe de estrategia sugerida. Finalmente, ese mismo conjunto de “ideas”, que en algunos casos tiene gran originalidad, es llevado a cabo por otro proveedor menos costoso.

Es en virtud de estas valoraciones que las agencias de publicidad cuentan con un equipo de personas exclusivamente dedicadas a la concepción de ideas, que luego serán aprovechadas y aplicadas en la elaboración del mensaje publicitario.

Por estas consideraciones insistimos en que no parece razonable rechazar de plano la posible originalidad en la concepción de una idea publicitaria, cuando queda claro que es justamente en ese punto en el que se concentra la mayor tarea y aplicación de talento de los publicistas, y en el punto en que se puede instalar la diferencia entre una creación publicitaria –entre una campaña publicitaria– y otras.

Es absolutamente inadmisibles que una idea publicitaria original no genere en quien la concibe, con el esfuerzo de su talento y creatividad, el derecho autoral; que no pueda invocar su posición de autor y que tal condición le habilite a resguardarse ante terceros que pretendan servirse de la misma idea, y defenderse cuando pueda deducirse que se la ha copiado. Es necesario proteger al creativo de tales ideas, en su condición de autor trabajando para una agencia de publicidad, y frente a ésta. De la misma forma, ello permitiría a la agencia o anunciante defenderse frente al advenimiento de creaciones de terceros que se aprovechen de la utilización de la misma idea, en condiciones tales que permitan deducir que se ha copiado.

NO EXISTE DUALIDAD ENTRE FORMA EXPRESIVA E IDEA

Debería admitirse como hipótesis de reflexión lo inadecuado de sostener radicalmente la dualidad entre la forma expresiva como algo contrario a la idea, de maneras irreconciliables o incompatibles. Es obvio que en el proceso creativo hay una etapa de ideación, luego de composición y finalmente surge la expresión, sin que tampoco puedan distinguirse en todos los casos etapas tan determinadas. Es inevitable reconocer que lo que existe es una serie de gradaciones que transcurren desde lo abstracto hasta lo concreto, y por ello acompañamos las posiciones que se muestran críticas, en alguna medida, con la concepción tradicional—y simplista—del irreconciliable binomio forma-ideas o forma-contenido.⁴

Ocurre también en el camino a definir una idea que hay ideas poco definidas, otras exageradamente simples, ideas elaboradas, y también obras producidas con enorme complejidad. Hay ideas elaboradas del mismo modo en que hay obras formalmente complejas. También existen obras o formas u objetos extremadamente imprecisos o indefinidos, que por tales razones no pueden ameritar el amparo de la ley autoral, pero ello ocurre tanto en el plano de la expresión o formas como en el terreno de los contenidos o ideas. Así la conclusión que propiciamos es que debería ser tan imposible el amparo de una frase banal o un trazo de color sobre un papel, como la idea elementalmente elaborada para un guión teatral o un rudimento informático o contable. Así opinan prestigiosos autores como Pierre-Yves Gautier, quien luego de formular críticas a la tendencia de la jurisprudencia francesa de considerar indiscriminadamente todas las ideas, sean o no originales, enseña que “en realidad es porque la idea es banal por lo que no se la protege, pero aunque [una idea así] fuera dotada de forma, no correría mejor suerte” (1991, 49).

La simplificación que se hace de la cuestión es a todas luces falsa, por cuanto puede apreciarse que lo que corrientemente se señala como idea no

⁴ Laddie, H., Prescott, P. Victoria, M. (1995). *The Modern Law of Copyright and Designs*. Londres-Dublin-Edimburgo: Butterworths, 2ª ed., p. 62; Chaloupka, P., “La propiedad de las ideas”, en *Derechos intelectuales* N° 3, p. 49; O’Farrell, M. (1989). *La apropiación de las ideas en la ley* 11.723, LL, C-250

carece por completo de perfil expresivo. Para ello alcanza con pensar en la exposición que se hace de una idea para llevar a cabo un spot publicitario: se requiere del auxilio de un discurso que la exprese, por más abreviado, simple y genérico que se haga el planteo, porque de otra forma esa idea no podría ser captada y asimilada por el oyente. Así seguimos el pensamiento del citado Gautier, quien expresa al respecto:

la exposición que se puede hacer a otro, oralmente o de cualquier otra manera, determina los contornos de algo que no será ya un tema vago, un argumento etéreo, sino una obra en vía de constitución, cuyos componentes comienzan a diseñarse. (op. cit.)

De esta forma concluimos sin violencias que, a pesar de su innata abstracción, las ideas, luego de expuestas y especificadas, disfrutan de un apreciable y forzoso e ineludible grado de concreción y precisión. (Laddie *et al* 1995, 62)

Como apunte o digresión ponemos de relieve la imprecisión terminológica que rodea toda la cuestión relativa a la posible protección de las ideas por el derecho autoral, la cual está seguramente motivada por el carácter eminentemente polisémico del término *idea*. En este tema reina una falsa apariencia de certeza y seguridad. Se transita en la ficción de que hubiera un exacto consenso sin fisuras acerca de lo que es “una idea”. Basta profundizar en el análisis de las opiniones, teorías y definiciones de los filósofos a lo largo de los siglos para descubrir las más diversas apreciaciones de lo que es “una idea”. Algunas se acoplan a lo que la jurisprudencia mayoritaria llama “idea”, y otras, por el contrario, encajan dentro de lo que los escritores de derecho llaman “obra”.

Esto conlleva que pueda hablarse de idea como mero pensamiento o concepción mental no expresada, como elemento subyacente de una obra ya exteriorizada, o como elemento central de un discurso expresivo destinado precisamente a explicar o expresar esa idea. Hay autores y pronunciamientos judiciales que para resolver estas cuestiones han desglosado los distintos significados que admite la palabra “idea”, y en particular las acepciones que interesan dentro del campo de la propiedad intelectual. En este sentido, seguramente algunos de los supuestos por nosotros considerados como ideas pudieran reconducirse a la noción de forma interna o estructuración de la obra. Teniendo en cuenta que algunos de los elementos de la obra literaria que connotados autores consideran susceptibles de ser encuadrados dentro del aspecto formal,

el sistema, la disposición del discurso, la concatenación de razonamientos, la ordenación de los datos o de las proposiciones. Todos ellos integran la forma en que la idea es precisada y constituyen expresiones personales de su autor, que no pueden ser reproducidas lícitamente o plagiadas sin su consentimiento. (Baylos Corroza 1978, 530).

Así entonces en este apartado queremos formular dos precisiones luego de las precedentes reflexiones.

Uno: las obras, que son expresiones u objetos que se exhiben en un mínimo nivel expresivo intrascendente y superficial, pueden quedar sin el amparo de la legislación autoral; es preciso que la originalidad, es decir, la novedad objetiva tenga una relevancia mínima. Y Dos: no debería descartarse *a priori* la posible protección de las llamadas ideas, si aceptamos que lo que queda al amparo del derecho de autor es la consecución de una formulación expresiva original de cierta precisión. Esta formulación será de menor o mayor complejidad y rebuscamiento, de acuerdo a su grado de abstracción, la cual podría ameritar el amparo legal como auténtica obra. Arthur Miller, profesor de Copyright Law de la Escuela de Derecho de la Universidad de Harvard, propuso en un extenso artículo reconocer un derecho específico sobre las ideas que sean novedosas y concretas (2006, 703).

Nuestra tesis radica en que ideas que presentan sobrada originalidad no siempre aparecen despojadas de atuendo expresivo; y que en algunas categorías de obras, el aspecto ideal o contenido de la obra, al calificar la originalidad que la ley exige para la protección del Derecho de Autor, puede ponderar tanto y aun más que la envoltura material exterior o aspecto formal. Sostenemos que se hace necesario que los creadores de contenidos (ideas) originales, luego contenidos en obras concretas, puedan ser abarcados por el amparo de los derechos intelectuales.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Amat Llari, M.E. (1992). "La distinción entre idea y forma en el derecho de autor en España", en *La protección de las ideas*. Sitges: ALAI.
- Bathae, Yavar. (2008). *A Constitutional Idea-Expression Doctrine: Qualifying Congress' Commerce Power When Protecting Intellectual Property Rights*, 18 Fordham Intell. Prop. Media & Ent. L.J.
- Baylos Corroza, H. (1978). *Tratado de Derecho Industrial*. Madrid: Civitas.
- Bercovitz Rodríguez-Cano, R. (1997) *Comentarios a la Ley de Propiedad Intelectual*. Madrid: Tecnos, 2ª ed.
- Bertrand, A. (1991). *Le droit d'auteur et les droits voisins*. Paris: Masson.
- Cabanellas, Guillermo. (1991). "Protección jurídica de los elementos informáticos", en *Derechos Intelectuales*, Vol. 5. Buenos Aires: Astrea.
- Chaloupka, Pedro. (1988). "La propiedad de las ideas", en *Derechos Intelectuales* N° 3.
- Colombet, C. (1997). *Grandes principios del derecho de autor y los derechos conexos en el mundo*. Madrid: UNESCO/CINDOC, 3ª ed.

- Desbois, H. (1978). *Le droit d'auteur en France*. París: Dalloz, 3ª ed.
- Emery, Miguel Ángel. (2003). *Propiedad Intelectual*. Buenos Aires: Astrea, 2ª reimpresión.
- Franceschelli, R. (1961). "Le idee come oggetto di rapporti giuridici", en *Rivista Industriale* N° 1.
- Françon, André. (1980). "La protection des créations publicitaires par le droit d'auteur", en *RIDA* N° 103 (enero).
- Gautier, Pierre-Yves. (1991). *Propriété littéraire et artistique*. París: PUF.
- Greco, P. y Vercellone, P. (1974). *I diritti sulle opere dell'ingegno*. Turín: UTET.
- Hubmann H. y Reh binder, M. (1995). *Urheber- und Verlagsrecht*. Munich: C.H.Beck, 8ª ed.
- Laddie, H., Prescott, P. y Victoria, M. (1995). *The Modern Law of Copyright and Designs*. Londres-Dublin-Edimburgo: Butterworths, 2ª ed.
- Lipszyc, Delia (1993). *Derechos de autor y derechos conexos*. UNESCO/Cerlac.
- (1996). "El derecho de autor y los derechos conexos en el acuerdo sobre los ADPIC (o TRIPS)", en *Temas de Derecho Industrial de la Competencia* N° 6, LL.
- Millé, Antonio. (1991). "La información ante el derecho de la propiedad intelectual", en *Derechos Intelectuales* N° 5. Buenos Aires: Astrea.
- Mouchet, Carlos, Lipszyc, Delia y Villalba, Carlos. (1978). "La protección jurídica de las ideas (Derecho de Autor y Derecho Industrial)", en *La Propiedad Intelectual* Vol. 1. Ginebra: OMPI.
- Nimmer, R. T. (2005). *Licensing of intellectual property and other information assets: selected federal and state statutory sections relevant to licensing of information*. LexisNexis.
- O'Farrel, Ernesto. (1989). *La apropiación de las ideas en la ley 11.723, LL, C-250*.
- Piola-Caselli, E. (1927). *Trattato del diritto di autore*. Nápoles-Turín: Marghieri.
- Pouillet, Eugene. (1908). *Traite theorique et pratique de la propriété littéraire et artistique et du droit de la representation*. París: Marchal et Billar.
- "Repertorio Universal de Derechos de Autor" (1990). *Dirección General del Libro y Bibliotecas*. Madrid.
- Satanowsky, I. (1954). *Derecho intelectual* (Vol. 1). Buenos Aires: Tipográfica Editora Argentina.
- Scelzi, José Licinio. (1991). *Análisis actualizado de la protección penal de la obra intelectual*. LL, E-170.
- Troller, A. (1952). *Das internationale Privat- und Zivilprozessrecht im gewerblichen Rechtsschutz und Urheberrecht. Verlag für Recht und Gesellschaft* ("Los Conflictos de Leyes y el Proceso Civil Internacional sobre Propiedad Intelectual"). Basilea: Verlag für Recht und Gesellschaft.
- Ulmer, E. (1980). *Urheber- und Verlagsrecht*. Berlín-Heidelberg-Nueva York: Springer Verlag, 3ª ed.
- (1975) *Die Immaterialgüterrechte im internationalen Privatrecht* ("Propiedad Intelectual en los Conflictos de Leyes"). Berlín: Köln.
- (1972) "La protección por el derecho de autor de las obras científicas en general y de los programas de computadores en particular", en *RIDA* N° 74 (octubre).
- Vibes, Federico (Director). *Derecho del entretenimiento*.
- Villalba, Carlos. (1999). *La puesta en práctica de los juegos de azar*. LL, B-678.
- *La apuesta triple: Un fallo que pone en juego los elementos básicos que regulan la actividad intelectual*. LL 156-1222.

Casas en el aire

▶ RENÉ FUENTES GÓMEZ, UNIVERSIDAD ORT URUGUAY

▼
 Poeta, narrador y dramaturgo nacido en Cuba (1969). En su país de origen se graduó en la Escuela Nacional de Teatro (1990) y obtuvo varios reconocimientos literarios. En Uruguay ha publicado **Las trampas del paraíso** (novela, 1996), **La ida por la vuelta** (novela, 1998), **Una oscura pradera va pasando** (poesía, 2000), **Postales que nadie pedía** (poesía, 2004), **El mar escrito** (novela, 2006; Primer Premio de Narrativa Inédita del Ministerio de Educación y Cultura de Uruguay, 2004), **Silbidos dispersos** (Premio de Poesía de la Intendencia Municipal de Montevideo, 2009) y **Noveno círculo** (novela, 2011). Su obra de teatro *Un gaucho, dos gauchos, treinta y tres gauchos* fue finalista del Premio de Teatro Breve, España, 2009. En 2002 la Facultad de Comunicación y Diseño de la Universidad ORT Uruguay le otorgó el Premio a la Excelencia Docente. Ha colaborado como periodista cultural en varias publicaciones uruguayas y extranjeras.

RESUMEN

El motivo principal del artículo es reflexionar sobre las relaciones entre la educación estética y la educación artística, a partir de tres libros de la gran profesora argentina y Magister en Didáctica, Gabriela Augustowsky, quien ha investigado mucho sobre el tema. Durante el desarrollo, haré algunos comentarios a partir de mis experiencias como profesor de Expresión Oral y Escrita, Redacción Expresiva y Redacción Creativa; talleres que forman parte de la currícula de la Licenciatura en Comunicación de la Universidad ORT Uruguay.

Palabras clave: Enseñanza / Redacción / Arte / Estética

ABSTRACT

This article reflects on the relations between aesthetic and artistic education, with reference to three works of the Argentine professor Gabriela Augustowsky, who has done important research on the subject. I will include comments based on my own experience as instructor of Spanish language workshops (Redacción Expresiva and Redacción Creativa) at Licenciatura en Comunicación (Communication MA studies), Universidad ORT Uruguay.

Key words: Education / Creative Writing / Art / Aesthetics

DEFINICIONES

La educación estética está relacionada con la enseñanza y el aprendizaje de actitudes y conductas vinculadas a la experiencia estética, que no es idéntica a la experiencia artística. Esta última, sin embargo, se ocupa de temas y objetos artísticos, y es un tipo particular de experiencia estética (Barragán 1997). Un factor relevante para diferenciarlas “radica en que (...) la educación estética se centra en la recepción, en tanto que la educación artística destina parte de su interés al desarrollo de conductas y habilidades relacionadas con la producción artística.” (Augustowsky 2005, 52-53)

El objetivo principal de los talleres de Redacción es que los estudiantes apliquen con pertinencia y precisión el código oral y el código escrito en diferentes situaciones comunicativas, durante la carrera y en la vida profesional. O sea, el resultado de estos talleres no se “mide” con una prueba eventual ni con una competencia ulterior, cuando el estudiante se gradúe; al contrario, se espera que mejoren rápidamente la expresión lingüística de los estudiantes en todas las materias, durante la carrera. Incluso, en Redacción Creativa, ellos tienen un acercamiento mayor a la literatura y a la redacción literaria.

Sin embargo, esta funcionalidad acelerada muchas veces fracasa. Abundan los ejemplos de estudiantes que aprobaron la enseñanza media sin leer un libro, sólo unas cuantas hojas de fotocopias sin títulos ni autor. Y en literatura aprobaban repitiendo las notas que dictaba el docente o copiando lo que leían en Wikipedia. Precisamente, son esos estudiantes a quienes por lo general les cuesta más comprender y asumir que se espera que sean adultos inmersos en una formación universitaria, que no debería proyectarse ni ser entendida como una forma unidireccional ni trasmisora de información y conocimiento finitos. Es desde esta situación de conflicto donde el aprendizaje de viejos y nuevos contenidos curriculares referentes a la redacción permite apreciar mejor que “los procesos creativos están estrechamente vinculados a (...) una comprensión sensible en cuyos resultados se ponen en juego también la experiencia de los sujetos, [quienes] se convierten así en receptores activos, en espectadores/creadores.” (Augustowsky 2012, 125)

EL ESPACIO ARQUITECTÓNICO Y EL ESPACIO DISPUESTO

El lugar del aprendizaje curricular tradicional ha sido el aula; por eso el aula siempre ha dado cuenta en su forma, en los objetos, en los sujetos y en los métodos de enseñanza de cómo se aprende y qué tipo de educación sustenta. El aula es un espacio y un concepto infinitamente construido.

Hablar o relacionar el aula con una poética es pretender articular un sistema para un proceder característico. Por lo general, se asocia la envergadura de una poética con características prescriptivas o *a posteriori* de la obra de un creador. Sin embargo, “enseñar implica necesariamente habitar. Componente ineludible de toda práctica de enseñanza, limitación y a la vez posibilidad, el espacio del aula cobra multiplicidad de sentidos al convertirse en objeto de reflexión didáctica.” (Augustowsky 2005, 135)

Se denomina “poética de la exhibición” a la práctica de producir significado a través del orden interno y la conjugación de componentes, separados pero relacionados, de una exhibición (Lidchi 2003). El término poética se utiliza aquí en el significado original de hacer, fabricar, construir, crear. Desde esta perspectiva, es posible avanzar hacia la definición de una “poética del aula”, entendida como una práctica de producción de significado y sentido a partir de su disposición espacial. (Augustowsky 2012, 35)

Nuestros talleres de Redacción en la Facultad de Comunicación y Diseño son presenciales, y trabajamos en salones que compartimos con otras asignaturas de varios semestres. Hay algunos rasgos físicos para la caracterización del aula; pues la disposición del espacio, en sus sucesivas remodelaciones edilicias, cada vez se asemeja más a una sala de redacción. Además, se ha mejorado el aprovechamiento de la circulación del docente y los posibles cambios del foco de atención.

En nuestros salones, cada alumno tiene un procesador de textos. Cada alumno puede acceder a la Web. También el profesor. Hay una producción de significados a partir de la disposición espacial: es un aula para redactar y para redactores; así está aplicada la tecnología. También a veces “caracterizamos” la cartelera del salón con contenidos afines a los talleres de redacción; pero ese espacio de pertenencia, tan afín a la formación escolar (como se ejemplifica de diferentes maneras en los libros de Gabriela Augustowsky), no es exclusivo para un grupo de trabajo ni genera mucha pertenencia en estudiantes adultos. Es más, en ocasiones es un espacio que está ocupado exclusivamente por la información institucional. Sin embargo, contamos con otro espacio y con otra dimensión del aula para continuar el hacer y su poética: el aula virtual, que precisamente se llama Aulas, y así tratamos de hacerla funcionar.

De manera que para nuestro trabajo contamos con dos modalidades de aulas: una compartida y tangible: la edilicia; otra virtual, a la cual accedemos a través de una dirección electrónica, y que es profundamente generadora de autonomía, interacción y pertenencia. Porque, como otro indicador de los cambios que están operando actualmente en la cognición, ahora y en nuestros alumnos, “no se trata de un sistema cerrado

y autónomo, sino en constante interacción con los sistemas culturales y sociales. De este modo los sujetos que intervienen o participan de la cultura digital no son sólo receptores o espectadores; son agentes productores y constructores de conocimiento.” (op. cit., 77) El aula digital es nuestra *pared construida*¹; porque además de todo el material que “subo” antes del comienzo del taller y durante su desarrollo, también es, de manera presencial y a distancia, otro “registro [en] común de las tareas realizadas, testimonio material de logros y obstáculos individuales y colectivos.” (Augustowsky 2005, 71)

Esta doble proyección del espacio (real-virtual) nos permite un margen de tiempo mayor para trabajar sobre la aparición de dudas, errores, preguntas, discusiones inusitadas... Todo eso que se puede consolidar cuando se tienen en cuenta “los dos tipos de tiempos del aula: uno cronológico, social, y otro privado, del grupo” (op. cit., 77). Asimismo, hay otro motivo más abarcador y poderoso para tratar de encontrar puntos de relación y aplicación entre la educación estética y la educación artística, y entre el aula real y la virtual en una carrera de ciencias sociales: “La educación no es sólo una técnica de procesamiento de la información bien organizada. (...) Es una empresa compleja de adaptar una cultura a las necesidades de sus miembros, y sus formas de conocer, a las necesidades de la cultura.” (de Bruner 1997, en op. cit., 33)

EL DOCENTE COMO CREADOR

El arte es un modo de aprendizaje tangencial y múltiple, erigido por una memoria colectiva a través de otra grupal o individual, pero siempre en diálogo con una época. Y cada época tiene en sus artistas y en sus obras formas sublimes y abiertas para enseñar y para enseñar a aprender. Por eso el aprendizaje artístico no debería ser exclusivo de los artistas, porque “las experiencias estéticas son (...) manifestaciones para desarrollar una vida más digna e inteligente. No sólo los artistas considerados dotados o los intelectuales críticos de arte, todos estamos en condiciones de participar de experiencias estéticas.” (Augustowsky 2012, 30)

Enseñar a través de las artes también goza de otras ventajas: no es un aprendizaje excluyente de otros, al contrario, propicia y construye una cosmovisión flexible, para seres sensibles y con capacidad de vincular saberes diferentes. Las obras artísticas, además, pueden servir “como instrumento para involucrar cognitiva y emocionalmente a nuestros alumnos con el pasado.” (op. cit., 130)

1 G. Augustowsky utiliza principalmente este término para referirse a las carteleras escolares cuyos contenidos son seleccionados y gestionados, de manera compartida, por alumnos y maestros.

Ser un profesor de Redacción, en cualquier nivel educativo, implica ser también un conocedor de la literatura y sus sedimentos. Y ser profesor de Redacción Creativa implica, por lo menos desde mi punto de vista, tener una experticia creativa y didáctica en constante actualización; pues también como creador el profesor de Redacción debería ser un referente activo de los procesos de composición, lectura y análisis que comparte en el aula.

Pero el profesor creador no debería tomar el aula como una extensión dependiente de sus otros trabajos o vocaciones profesionales. La docencia es un universo conexo, también es un universo sustentable en sí mismo. El profesor creador aporta mucho cuando sabe buscar soluciones didácticas que provienen de experiencias prácticas propias o ajenas, y cuando conoce muchas fuentes de aciertos y errores para los problemas que sus alumnos (en función de sus metas y de su formación curricular) deben afrontar para encontrar soluciones propias, no imitativas.

La relación entre la enseñanza universitaria y la enseñanza estética, directa o indirectamente, implica además tener en cuenta que el alumno (y en este punto conviene hablar en singular, no en plural, pues cada uno de ellos así se percibe y así debe ser asumido) ya trae un gusto estético en curso, con más o menos una vocación definida o no. Y el profesor creador, como cualquier otro, se debe a una época precisa y limitada, pero tiene una novia joven y antiquísima: la técnica. Esa técnica que se adquiere con el conocimiento teórico-práctico, una y otra vez, hasta que pasa a ser una capacidad que fluye, no un esfuerzo totalmente visible y consciente.

Sin embargo, “el estudio y la enseñanza de las técnicas y los materiales no constituyen un objeto en sí mismo, sino un medio para entender, participar y crear amplios procesos de creación, percepción y conocimiento.” (op. cit., 139) El profesor creador, como cualquier profesor, no está para dictar soluciones ni para ponderar unas sobre otras en función de sus filiaciones o preferencias. Debe, sí, incluso por encima de sus aciertos y errores como creador, ser capaz de aportar estímulos positivos para que los alumnos hagan su propio aprendizaje significativo. Algo parecido ocurre con la percepción de una casa en el aire: en la realidad recurrente, nada la hace posible ni la sostiene; en la creación verbal y para la belleza lingüística, sí.

La lengua tiene en el lenguaje literario un territorio de casas aéreas, puertas cerradas y llaves extrañas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Augustowsky, Gabriela. (2011). *Enseñar a mirar imágenes en la escuela*. Buenos Aires: Tinta Fresca.

———(2012). *El arte en la enseñanza*. Buenos Aires: Paidós.

———(2005). *Las paredes del aula*. Buenos Aires: Amorrortu editores.

Barragán, J. M. & Moreno, A. (1997). *Experiencia artística y producción cultural, ámbitos para la intervención socioeducativa* [pdf]. Recuperado: 3 de julio de 2013. Disponible en: [www.experiencia%20estética%20\(Barragán%2C%201997\)](http://www.experiencia%20estética%20(Barragán%2C%201997))

Bruner, J. (1997). *La educación, puerta de la cultura*. Madrid: Visor.

▼ Comenzó a dedicarse a la fotografía en 1974, mientras residía en Francia. Entre 1978 y 1986 fue responsable del Departamento Audiovisual de la empresa petroquímica Cdf Chimie, y realizó reportajes fotográficos institucionales. A partir de su regreso a Uruguay, en 1986, se desempeñó como fotoperiodista de prensa (*Brecha*, *Alternativa Socialista*, *Posdata*, *Tres*, *Galería*) y entre 1988 y 1992 integró Prisma, la primera agencia de imágenes de América Latina. Ha realizado varias exposiciones personales y participado en muestras colectivas en Uruguay y el exterior. Desde 1993 es docente de fotografía en el Foto Club Uruguayo y desde 2009 en la Universidad ORT Uruguay.

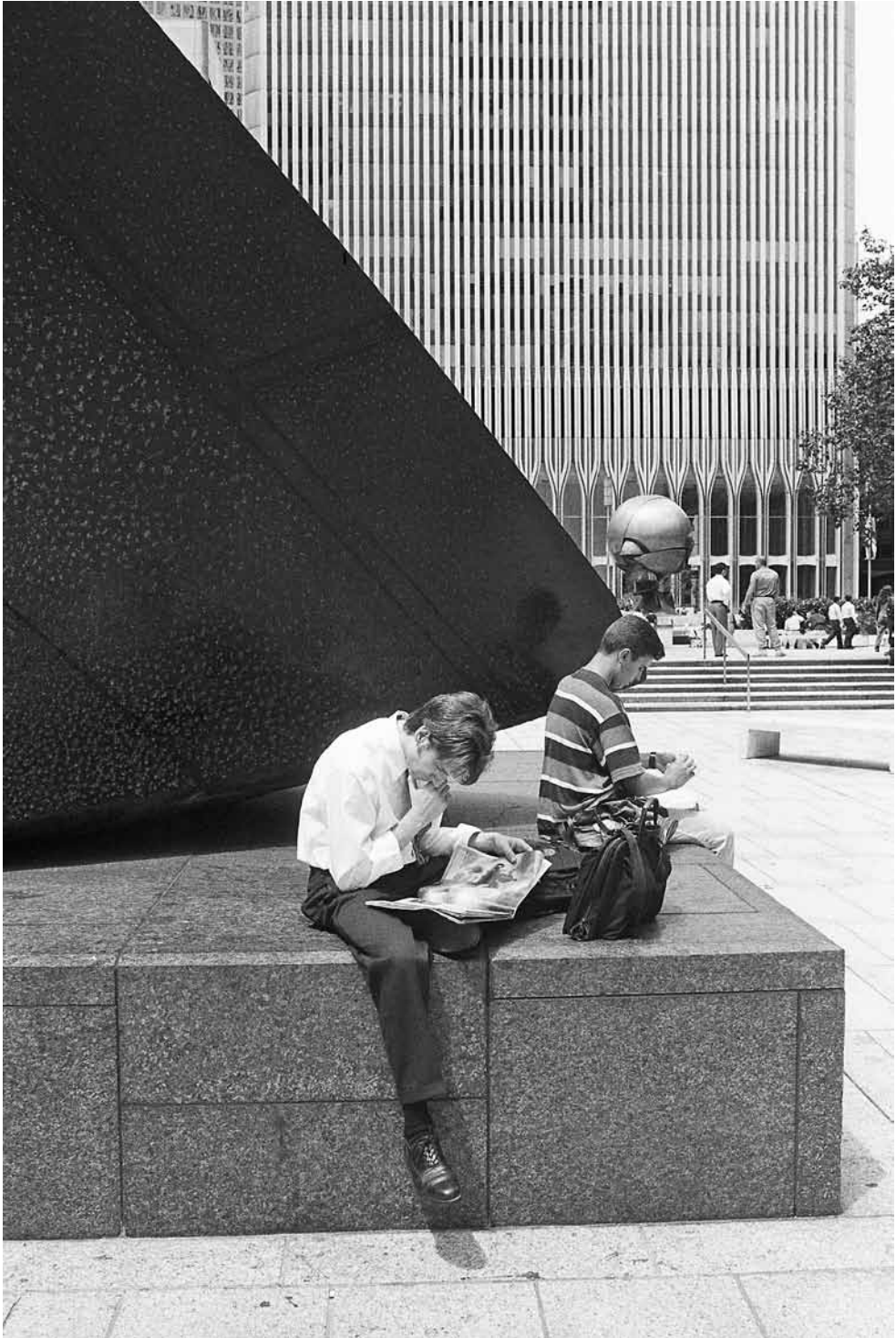
FOTORREPORTAJE

Lectores

▶ JORGE AMEAL, UNIVERSIDAD ORT URUGUAY

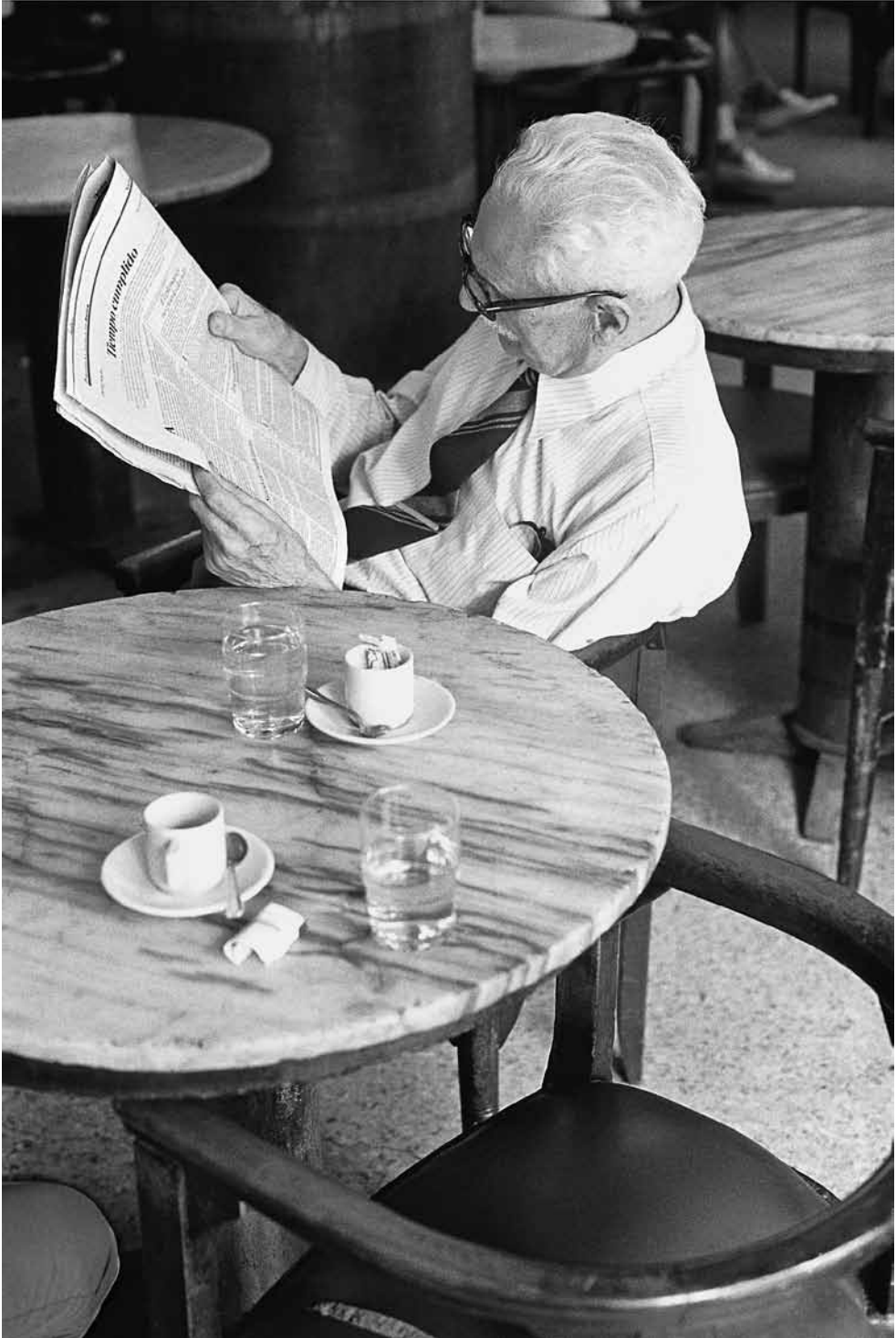




















Socióloga (UdelaR), docente universitaria (Universidad ORT), escritora, blogger. Autora del Festival Zona Poema. Presidente de la Casa de los Escritores del Uruguay. Ha publicado artículos en distintos medios nacionales e internacionales y dictado seminarios y conferencias sobre sociología del diseño en universidades extranjeras.

El paisaje dentro de la casa

▶ ROSANA MALANESCHII, UNIVERSIDAD ORT URUGUAY

RESUMEN

El paisaje es un conjunto indisociable que se caracteriza por ser la unión de la diversidad. Formado por objetos, olores, imágenes, también los logotipos son parte de ese universo. El espacio es el movimiento, la acción de la sociedad sobre los objetos del paisaje. La visión de los logotipos, demostrativa de la del diseño gráfico, se enriquece desde la geografía, y los estudios de paisaje y espacio, así concebidos, los precisa. La casa, las casas, introducen el paisaje en su interior. Como toda continuidad, ésta asegura equivalencias, la vida en un mismo tiempo, lugar, clase, género, planeta. El paisaje, pensado como conjunto indisociable, muestra el aquí y ahora de los lugares. El espacio, como movimiento, muestra el futuro.

Palabras clave: Logo / Paisaje / Diseño gráfico / Espacio

ABSTRACT

Landscape is an indivisible set, the union of diversity. Composed of objects, smells, and images, logotypes would also be part of this universe. Space is movement, the action of society upon landscape objects. Observation of logotypes, a token of graphic design in general, is enriched by Geography. Landscape and Space Studies makes such observation more precise. As any continuity, this one provides equivalences, life in one time, place, class, gender, planet. Landscape, conceived as an indivisible set, shows the here and now of places. Space, as movement, shows the future.

Key words: Logo / Landscape / Graphic Design / Space

Todo lo que vemos o lo que nuestra visión alcanza es el paisaje. Eso nos dice Santos (1996) y continúa, luego, hablando de la percepción. El paisaje está formado por volúmenes, colores, movimientos, olores y sonidos. Está la televisión encendida. Se ve en pantalla un poco, un plano apenas, una sinécdoque de Moscú. He allí la construcción tan típica. La plaza. La cámara se mueve y aparece un MUPI, un mobiliario urbano para la transmisión de información. La vista se desliza y atraviesa la ventana. En la esquina, un MUPI. Otro. Pero muestra lo mismo que el de Moscú: una hamburguesa sobre fondo blanco y la M, el logo de *McDonald's*. Desde nuestro punto de vista se ve cómo un objeto del paisaje es igual en Moscú y Montevideo. En algo han de parecerse las vidas en ambos puntos del globo.

Un MUPI es parte del paisaje. Este artefacto, sería, según Santos (1996), trabajo muerto: ya concretado, ya hecho. Es, por lo tanto, parte del pasado porque está dado. En ese sentido significa algo. Significa un punto asociado a un sistema: comunicaciones, diseño, *marketing*, publicidad. El MUPI está allí para ser usado como soporte comunicacional, para permitir el pasaje de información visual considerada socialmente necesaria. Tarea del diseño gráfico (Ledesma 1997) que, como disciplina, se integra, entonces, al paisaje urbano. Desde un punto de vista utilitario, un MUPI es un soporte urbano para un texto construido por el diseño gráfico.

Dentro de los MUPIs puede haber distintos discursos, distintos emisores. Se abordan en ese soporte diferentes temas y puntos de vista, pero todos comparten la aparición del logo. Un logo es una firma que introduce una identidad, en líneas generales, colectiva. Es la manera visual de presentar una marca, y es, también, *métier* del diseño gráfico. Su función es introducir la identidad, el nombre de una empresa o del emisor. En Uruguay, ese nombre solía ser, además o ante todo, el del empresario. De ahí, tal vez, la fuerza toponímica de viejas empresas (por citar algunas: Anselmi, Cattivelli, Ottonello, Schneck).

Según un estudio previo (Malaneschii 2007), los logos cumplen con la función fática o de contacto. Algo así como decir: "Soy esto y estoy acá" (Malaneschii 2004) tentando un vínculo, una conexión entre la marca y quienes miran el MUPI. Desde el punto de vista de Barthes (1999), los logos representarían de una forma "natural" una relación social férrea e históricamente establecida. El mundo empresarial también genera sus mitos que permiten creerlo necesario e ineludible. Y en esos mitos también se muestra la Historia.

El logo es representación de una empresa. ¿Qué se representa? ¿Qué es lo importante de una empresa? Entre otras cosas, la identidad, o sea, aquello que los demás piensan que la empresa es. Pero también es ga-

rante de ciertas formas de producción. Formas que son normadas. Los alimentos, por ejemplo, son regulados e inspeccionados por distintos organismos estatales. Siguiendo a Jakobson (1988), podría decirse que en un empaque aparece la función referencial toda vez que en etiquetas se escriben los ingredientes. Y las etiquetas alimentarias son reguladas por distintas agencias estatales. En el empaque también están los logos, a través de los cuales la empresa sostiene su identidad y la verdad de sus dichos. Un empaque es una resultante de la tecnología, si la entendemos como “resultado de relacionar la técnica con la ciencia y con la estructura sociocultural, económica y productiva a fin de solucionar problemas” (Gay 2007). Si comparamos unas con otras las fotos de *Hungry Planet: What the World Eats* (Menzel, D’Aluisio 2007), esta visión de la tecnología entronca con el espacio y el paisaje.

Los paquetes con frecuencia se arrastran por la calle, son parte del revuelo urbano de basura. También paisaje, entonces, porque entran en su definición: son parte de aquello que la vista percibe, que se acumula como algo terminado, trabajo muerto, ya dado. Hay logos en los MUPIs, en la basura, en las vidrieras, en las marquesinas, en las puertas de los kioscos, en panaderías, supermercados, *shoppings* y almacenes. Son, por lo tanto, un elemento repetido en el paisaje humanizado. A veces hasta viajan en manos de la gente, como, por ejemplo, una botella de Coca-Cola o un cuaderno Papiros.

Los logos son parte de lo público, en el sentido en que los paseantes son posibles veedores. No hay una apelación privada a nadie en particular, ni un aparte, salvo cuando se llevan al domicilio. Allí comienzan las preguntas: ¿son los domicilios parte del paisaje? Ellos son perceptibles por la vista y contruidos de la misma manera que el paisaje artificial y producido –paisaje transformado por el hombre–. Manifiestan plenamente las características de una época, las relaciones de producción, los modos. En ellos se manifiestan, también, los índices de la identidad de las personas o grupos familiares que los habitan. Ya desde el lugar que el domicilio ocupa en la ciudad –el barrio mismo– es parte de una identidad. ¿Cuál sería entonces la diferencia?

La casa sería el lugar de lo íntimo, de lo más interior. Esto se desnuda, a veces, según altura, a través de las ventanas que ocultan y muestran, tal como señala Baudelaire en su texto *Las ventanas* (1998), o como tanto nos muestra el cine o la propia experiencia de andar por la ciudad. En ese sentido, no es tanto el lugar de lo privado. La casa se muestra hacia la calle en un mundo que ha perdido, en parte, la morosidad de los jardines. Pero aun éstos mostraban las señales de un “estilo de vida”. Semióticamente, todo lo muestra. Por ejemplo, la botella de Coca-Cola en las fotos de las fiestas de cumpleaños denota la continuidad entre

ellas y el paisaje. Este último es el “aquí y ahora” de los lugares. Se pierde o se desenfoca la mirada de la historia; se gana, tal vez, el presente. Se impone la mirada del rastreador, su oficio de buscar a través de las señales.

¿Qué buscar? Todo es posible: al igual que en *Las ciudades invisibles* de Calvino (1972), los ojos van reconociendo, vinculando, interpretando. Reconocer, vincular e interpretar: dar sentido simbólico. Íconos, índices y símbolos ayudan a determinar clase, género, lugar, tiempo, planeta. Distintos MUIPs, igual logo: el de *McDonald's*. El mundo es reconocible a partir de su diseño gráfico. A partir de él, el paisaje es compartible. El paisaje es, por lo tanto, global en aspectos que atañen al diseño. ¿Cuál sería la importancia del concepto, es decir, la importancia de la idea de paisaje? Nos advierte que hay una corriente, un circuito casi permanente proveniente del diseño que ordena y regula. Aun más, hace del mundo un sitio siempre reconocible y tranquilo, porque conozco, veo y reveo. Aun en el sitio más íntimo o privado –el baño, tal vez el dormitorio–, los logos dicen quién es uno, qué se hace allí, dónde se está. En cierto sentido, deshacen la diferencia entre el adentro y el afuera.

Los logos son también en el espacio, y un espacio es la parte dinámica que acompaña al paisaje. El espacio es el movimiento. Es, según Santos,

el resultado de la acción de los hombres sobre el propio espacio, por medio de los objetos, naturales y artificiales. (...) El espacio es igual al paisaje, más la vida que existe en él: es la sociedad acoplada en el paisaje, la vida que palpita conjuntamente con la materialidad. (1996, 61-70)

Hay, entonces, algo material y algo funcional, dinámico. Lo importante del concepto así pensado de paisaje es que permite circunscribir a él otros conceptos y comprender que cada paisaje se vincula con un espacio. Y en el espacio están los hombres. Y los hombres actúan.

En relación al diseño gráfico se puede pensar en su valor en esa “relación” que es el espacio en conexión íntima con el paisaje. Un paisaje global es casi como una foto del planeta y el diseño que se repite nos habla de eso: de ver siempre igual foto. No obstante, en ese mismo paisaje hay también instancias de un diseño gráfico que no es local, sino contextual (Baur 2006), en íntima relación con el “aquí y ahora” –unidad en la diversidad– al que remite el paisaje. Un diseño gráfico que prefigura, por lo tanto, el futuro. Y aquí se recupera la Historia. Porque el buen oficio del rastreador es poder reconstruirla, y un diseño gráfico contextual se apoya en la tradición del lugar en el que se desarrolla, contextualizándola lejos del folklorismo. Comprender el paisaje en su dimensión de aquí y ahora es, también, comprender o reconstruir su historia. De hecho, ese aquí y ahora es presente para ser inmediatamente pasado.

Se puede vincular aquí a Margaret Mead (1970) y su idea de las sociedades prefigurativas. Éstas –a diferencia de las posfigurativas y las cofigurativas– son sociedades sometidas a procesos de cambio permanente y fuerte. En ellas, lo que aún no fue debe rastrearse en el tiempo presente; por eso se habla de prefigurar: porque es necesario anticipar el futuro y, como no podría ser de otra manera, el futuro recoge la historia. De manera que la importancia de la idea de paisaje es que permite pensar los productos de diseño gráfico como relación entre paisaje y espacio, entre pasado-presente-futuro, y deja ver su inserción en calidad y cantidad en la vida cotidiana de las personas, así como su importancia en las urbes de muchas y diversas formas.

En el relato de Borges “Del rigor en la ciencia” (1960) se lee:

En aquel Imperio, el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el Mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el Mapa del Imperio, toda una Provincia. Con el tiempo, estos Mapas Desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el Tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él. Menos Adictas al Estudio de la Cartografía, las Generaciones Siguietes entendieron que ese dilatado Mapa era Inútil y no sin Impiedad lo entregaron a las Inclemencias del Sol y los Inviernos. En los Desiertos del Oeste perduran despedazadas Ruinas del Mapa, habitadas por Animales y por Mendigos; en todo el País no hay otra reliquia de las Disciplinas Geográficas.

Un mapa que sea la propia realidad lo contiene todo, lo dado y aquello que no ha sido aún. Cada generación debe hacer su mapa, precario y tentativo. Cada generación debe vincular espacio y paisaje. El mapa será siempre el de ese reino llamado futuro.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Baudelaire, Charles. (1998). *Spleen de París*. Madrid: Visor, 2ª edición.
- Baur, Ruedi. (2006). “Diseño global y diseño contextual”, en *Historia del diseño en América Latina y el Caribe*. Brasil: Blücher.
- Barthes, Roland. (1999). *Mitologías*. México: Siglo XXI Editor, 12ª edición.
- Borges, Jorge Luis. (1960). *El hacedor*. Buenos Aires: Emecé.
- Calvino, Italo. (1972). *Le città invisibili*. Italia: Einaudi.
- Gay, Aquiles, Samar Lidia. (2007). *El diseño industrial en la historia*. Córdoba: Ed. Tec.
- Jakobson, Roman. (1988). *Lingüística y poética*. Madrid: Cátedra.
- Ledesma, María. (1997). “La comunicación: ¿función del Diseño Gráfico?”, en *Diseño y comunicación. Teoría y enfoques críticos*. Barcelona: Paidós.
- Malaneschii, Rosana. (2007). “Los sentidos del logo”, en *Foroalfa* (Revista electrónica), noviembre 12. Recuperado el 25 de junio de 2013: <http://foroalfa.org/articulos/los-sentidos-del-logo>
- (2004). “Yo soy esto y estoy acá”, en revista *Pulso Diseño*. Montevideo: Universidad ORT.
- Mead, Margaret. (1970). *Cultura y compromiso*. Buenos Aires: Granica.
- Menzel, Peter, D’Aluisio Faith. (2007). *Hungry Planet: What the World Eats*. California: Ten Speed Press.
- Santos, Milton (1996). *Metamorfosis del espacio habitado*. Barcelona: Ed. Oikos-Tau.

APUNTES PARA UNA INVESTIGACIÓN

Migración de Retorno: Una mirada desde la comunicación

▶ JULIO CÉSAR BOFFANO, UNIVERSIDAD ORT URUGUAY

RESUMEN

El artículo nace a partir de un proyecto de investigación sobre la comunicación en la Migración de Retorno, que se propone analizar las políticas de vinculación —en relación con la imagen de Uruguay que se forman los uruguayos en la diáspora— y, luego, estudiar cómo esa imagen y esa comunicación inciden en la decisión de regresar. Se indagará, entre otros aspectos, sobre la brecha entre la memoria y las expectativas; es decir, la discrepancia que pueda haber entre la memoria del emigrado y la esperanza del retornado, y cómo estos elementos pueden estar regidos más por condicionamientos emotivos que racionales.

Palabras clave: Migración / Política / Discurso / Estado / Gobierno / Equidad

ABSTRACT

This paper has origin in a research project on communication of migrants that return to Uruguay. The project sets out to analyze linking policies —relative to the image of Uruguay as it is constructed in diaspora. As a second step in this paper, I will study the ways in which such image is influential on the decision of returning to the country. I will also reflect on the gap between memories and expectations— what is the role played by this distance between emigrates' memories and hopes when they decide to return, and how these elements could be more affected by emotion than reason.

Key words: Migration / Policies / Discourse / State / Government / Fairness

▼
Lic. en Ciencias de la Comunicación. Primer egresado en Uruguay del énfasis en Comunicación Organizacional. Retornado. En Roma estudió Filosofía, Teología y cinco años de cursos para el doctorado en Ciencias Sociales. Docente de Comunicación en la Facultad de Comunicación y Diseño de Universidad ORT. Investigador y consultor independiente. Periodista, conductor del programa *Vaivén* de Radio Sarandí. Director del Departamento de Comunicación Institucional de CETP-UTU.

Mi propósito aquí es plantear unas primeras reflexiones, que surgen de ese proyecto más ambicioso, y considerar una de sus hipótesis: los discursos oficiales de invitación a retornar al país, entre otras variables, influyen en la decisión de retorno.

Abordaré un análisis de los discursos e intentaré diferenciar intuiciones, el efecto de los titulares y las políticas de Estado y/o de gobierno. ¿Los discursos del jefe de Estado dirigidos a los migrantes o sobre el retorno forman parte de una política de Estado? ¿Es el gobierno del presidente Mujica que promueve una política? ¿O, por el contrario, son las palabras del presidente Mujica expresiones de su sentir en diversos momentos y no constituyen un proyecto? ¿Cuáles son las diferencias entre políticas de Estado, políticas de gobierno y manifestaciones del jefe de Estado y de gobierno? Intentaré responder a estas cuestiones con un análisis comunicacional, pues todo significa y cada elección tiene un significado y un sentido que indica cómo se considera al “otro” y cómo ese “otro” se vincula y compromete con lo significado.

¿Hay responsabilidades en los dichos del presidente Mujica? Parece evidente que esto es así, puesto que hablar y persuadir para convencer, ¿es acaso el modo de construir un cambio social o una simple retórica del deseo? Habrá que considerar también en este análisis otras variables, entre ellas, el valor de la credibilidad.

ENSAYO, POLÍTICA Y DISCURSO

Washington Uranga, en su obra *El cambio social como acción transformadora*, dice: “Nadie nos va a crear un mañana diferente que no podamos reflejar al menos de manera incipiente en nuestras prácticas y en nuestra comunicación de hoy” (2006, 41). Por tanto, construir políticas es tomar decisiones de acuerdo a un objetivo determinado y administrar esas decisiones para cumplirlo.

Por otra parte, Rodríguez Suárez y otros, en su artículo “La diferencia técnica-jurídica entre estado y gobierno”, explican que:

El Estado es la organización política de la sociedad y funciona en sus diferentes esferas. El gobierno es una parte de esa organización política, administra y ejecuta sus decisiones, presenta transformaciones en cuanto a sus formas y sistemas, no así para el Estado que siempre permanece idéntico en su esencia. (2012)

Podríamos entonces decir que una política de gobierno responde a los intereses de una determinada administración, y que una política de Estado responde a los intereses que definen la voluntad de un país con criterio genérico y estable.

Si el Poder Ejecutivo promueve, explicita y legitima una eventual “política de retorno” estamos hablando de gobierno y no de Estado. ¿Qué pasa entonces cuando coincide que es el Presidente quien promueve el retorno? ¿Esto ya conforma una política? ¿Y es de Estado o de gobierno?

En el informe final sobre “Inmigrantes y retornados: acceso a derechos económicos, sociales y culturales” (2012), documento fruto de un trabajo conjunto impulsado por el Ministerio de Desarrollo Social (MIDES), a través de la Dirección Nacional de Política Social y la Organización Internacional para las Migraciones (OIM), se admite que el gobierno

invitó a los uruguayos residentes en el exterior a volver, sin tener capacidad para garantizar sus derechos. El motivo que surge con mayor énfasis, por considerarse el principal para la decisión de regresar, el más fuerte en términos de incidencia, es la “invitación al regreso” por las autoridades gubernamentales. Existe una coincidencia abrumadora en ese sentido.

Evidentemente hay una responsabilidad discursiva que incide en los comportamientos y en la política misma. En un discurso, un jerarca puede optar por decir lo que piensa porque está convencido, sin importar las consecuencias. O, por el contrario, medir sus dichos, atento, desde el rol que ocupa, al impacto de los mismos. ¿O acaso la ética de los principios y la ética de la responsabilidad no deberían ser transversales a toda política de Estado y de gobierno? Al hacer políticas no se trata de ensayar, en el sentido de probar algo o hacer un montaje antes de ofrecerlo al público, y mucho menos sin que éste participe o se exprese. Las políticas sociales pueden considerarse ensayos (en el sentido de que son falibles), pero no se trata de hacerlas públicas antes de que sean consideradas como tales: políticas consensuadas y que respondan a necesidades del público objetivo.

“Nosotros no estamos para atender problemas personales sino para hacer políticas”, fue la respuesta de una jerarca del MIDES a una ciudadana retornada que expuso un problema particular. ¿No son las políticas, acaso, respuestas universales a problemas particulares? ¿Cómo se pretende solucionar los problemas de un grupo determinado (en este caso, los retornados) si no se integran los problemas particulares que éste presenta?

Por otro lado, en el mismo informe del MIDES aparecen muchos ejemplos que revelan invitaciones concretas a que emigrados vuelvan al Uruguay, aun cuando el discurso actual niega tales “invitaciones”. Asimismo, el informe da cuenta de la frustración y el enojo de los retornados. Hay que revisar lo que se ha dicho “oficialmente”, porque parece extraño que haya sido malinterpretado por tantos retornados.

En este sentido, alcanza con *mostrar* sin demostrar, aunque la diferencia sea sólo sutilmente metodológica:

- “El retorno es un derecho y darles la bienvenida, un compromiso hacia una política de Estado. Al viento a favor hay que saber aprovecharlo”. (Ministro Luis Almagro en el mensaje del gobierno dirigido a uruguayos que residen en el extranjero, 25 de Agosto de 2012)¹.

- “Acuérdense del Uruguay y vuelvan cuando puedan”. (Presidente José Mujica ante la comunidad uruguaya en Chile. Embajada de Chile, 11 de Marzo de 2010)².

- “Retornen los que puedan”. (Presidente Mujica, en Octubre de 2011, en reunión con uruguayos en Bruselas)³.

- “Mujica impulsa acciones para facilitar el retorno de ciudadanos uruguayos”. (*La República*, 22 de Noviembre de 2011)⁴.

- “URUGUAY - Mujica asks Interior, Foreign Relations Ministries to facilitate return of Uruguayans, general promotion of immigration”. (Wikileaks)⁵.

- “El Departamento 20 de Cancillería cuenta con varias herramientas de apoyo para los uruguayos que regresan al país abarcando vivienda, salud, trabajo y educación para sus hijos”. (Ministro Luis Almagro con uruguayos en Estocolmo, Octubre de 2011)⁶.

- “En realidad no hay un plan así denominado que sea del Estado, sino que lo que estamos planteando desde [la Oficina de Retorno y Bienvenida] concretamente hacia el resto del Estado es la posibilidad de tener contención hacia quienes están retornando a nuestro país”. (*TNU Noticias*, nota sobre Retornados. Declaraciones de los dirigentes de la Dirección General de Asuntos Consulares y Vinculación –conocido también como Departamento 20– del Ministerio de Relaciones Exteriores. Setiembre de 2011)⁷.

- “Gobierno quiere facilitar el retorno de uruguayos: el vicepresidente, Danilo Astori, dijo que las dificultades para los uruguayos que se encuentran en el exterior y quieren regresar son una preocupación del Presidente José Mujica”. (TNU, Noviembre de 2011)⁸.

Un artículo del diario *El País* del 4 de Marzo de 2012 señalaba que: “El presidente José Mujica fue crítico de los uruguayos que retornaron del exterior y que hablan de volver a irse del país. Dijo que no pueden esperar

1 Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=TGTPP7N91Cl&feature=youtu.be>

2 Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=mgVd8zGMox8&feature=youtu.be>

3 Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=yrlpaT5oOJl&feature=youtu.be>

4 Disponible en: <http://www.lr21.com.uy/politica/480600-procuran-atraer-inmigrantes>

5 Disponible en: http://wikileaks.org/gifiles/docs/190095_-_os-uruguay-mujica-asks-interior-foreign-relations.html

6 Disponible en: http://whatiexpect.in/index.php?option=com_video&Itemid=148&video=T1GXvmNaggw

7 Disponible en: http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=hfXrjomk3u4#at=24

8 Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=VVCD7QEQIVU>

que se les dé todo solucionado y que se perdió capacidad de sacrificio.”⁹

Ante estas declaraciones, del 10 de diciembre de 2012 el Grupo de Retornados respondió con una Carta Abierta en la que se afirmaba lo siguiente:

El presidente Mujica, luego de habernos invitado en reiteradas ocasiones a retornar al Uruguay, el mismo que cuando asumió como presidente se conmovió con una señora que le pedía que su hija pudiera retornar al país, y que dijo entonces que apuntaría al retorno de quienes por diversos motivos tuvimos que pasar un día por el aeropuerto de Carrasco, ahora, el pasado lunes 3 de diciembre, cuando un periodista le preguntó qué opinaba de los retornados que se estaban yendo nuevamente del país, hizo ese tipo de declaraciones.

Con todo el cariño que muchos de nosotros tenemos por nuestro presidente y con todo el respeto que se merece como persona y por su rol, tenemos el deber de decirle que respuestas como éstas no ayudan en nada; son prejuiciosas, generalizan y fomentan aún más la distancia y la discriminación. Es una afirmación hecha desde una mirada única, que ha caracterizado a una parte de la población; y es la mirada de la distribución equitativa de la riqueza. Todo se mide desde ahí. Todo es experiencia de ricos o de pobres.

El tema es mucho más serio, profundo y complejo; ojalá fuera sólo cuestión de haber vivido en países ricos y luego no esforzarse para adaptarse. El discurso de la capacidad de sacrificio es uno de los elementos más dañinos del sistema neoliberal y hace que los pobres sigan siendo culturalmente cada vez más excluidos.

Por suerte en Uruguay, algunas cosas han cambiado gracias al esfuerzo de las personas que han tenido la constancia de plantear la mirada desde los derechos humanos. El tema de los retornados es molesto, como lo ha sido el de los afrouruguayos, el de la diversidad sexual y el de la violencia de género. Menos mal que hubo y hay personas, que a pesar de que se las haya querido silenciar o invisibilizar, han seguido luchando por lo que creían y soñaban, porque es un sueño que nos involucra a todos.

El Grupo de Retornados nunca ha pedido ningún privilegio. Es verdad que hay que empezar de nuevo en un país bastante diferente al que dejamos, y eso no es simple para nadie, pero los retornados creemos con toda humildad, que tenemos mucho para aportar, porque volvimos a casa, porque traemos otras miradas, traemos hijos (según el Censo, cerca de 8000 niños de hasta 14 años, nacieron en el exterior y ahora viven y pueblan nuestro Uruguay). Tenemos fuerza y tenemos propuestas que son positivas para todos, independientemente de que se hayan ido, quedado o retornado. Ese es el deber ético de ser sociedad civil: generar otras miradas y otros sentidos.¹⁰

Al finalizar esa carta, los retornados piden al presidente que no se siga generando falsas expectativas y que si la verdad es que Uruguay no está preparado para recibir a los retornados, es mejor decirlo. Ya en

⁹ Disponible en: <http://historico.elpais.com.uy/121204/pnacio-679630/nacional/mujica-fue-critico-de-retornados-al-pais/>

¹⁰ Disponible en: <https://retornadosauruguay.wordpress.com/respuesta-a-mujica/>

su viaje al exterior en mayo de 2013 el presidente Mujica admitió ante uruguayos en España que Uruguay “no tiene la capacidad de absorber a todos los que quisieran venir” (*La Diaria*, “¿Pa’ qué te voy a mentir?”, 31 de Mayo de 2013)¹¹.

Hay muchos testimonios de retornados que cuentan anécdotas de encuentros con políticos, y de consulados y embajadas que insistían con el retorno. Hay muchas más declaraciones contradictorias de miembros del gobierno y también de la oposición en relación con el retorno. Sobre esto se profundizará en el trabajo de investigación citado al inicio de este artículo, en el cual mostramos casi fenomenológicamente lo que ya fue demostrado por otras investigaciones citadas. El análisis buscará indagar, sobre todo, en el sentimiento y la percepción de muchos retornados que abren otros caminos de investigación. Es el caso del testimonio siguiente:

Yo trabajaba muy bien, me vine porque quise, no culpo a nadie, es mi responsabilidad. Añoraba el paisito y lo idealizaba. Cuando el Pepe (José Mujica) gana las elecciones y luego lo escucho decir: “vuelvan que necesitamos gente”, uno, que está desesperado por volver, por el motivo que sea, no se pone a pensar que es sólo la expresión del deseo de un hombre, creés que es una invitación que tiene fundamento y que detrás hay políticas que la respaldan. Luego retornás con todo el entusiasmo y las ganas de aportar al proyecto de ese país que quiere también el presidente Mujica y te encontrás con trabas por todos lados, parece que molestás y empezás a sentir explícita e implícitamente ese rumor violento que viene de todos lados y de todos los colores partidarios que te dice: “¿para qué volviste?, te fuiste cuando las papas quemaban y nosotros nos quedamos a pelearla, vos viviste la gran vida y ahora ¿qué pretendés?, jodete o en todo caso andate de nuevo”. Ante eso no se puede responder, sólo quedarte con la herida de sentir que éste no es el Uruguay que queremos y esperar que se te pase la depresión y seguir peleando para recuperar nuestro Uruguay abierto y construir relaciones basadas en la diferencia y en la tolerancia. Yo creo que puede ser otro de los aportes de los retornados, al menos, luego que se te pase la etapa de duelo.¹²

Habría otros ejemplos:

- “En la oficina del Retorno del Ministerio de Relaciones Exteriores te atienden muy bien, casi con lástima. Te dicen que no pueden hacer nada, que busques trabajo en el Gallito Luis. Me pregunto ¿dónde están todas las herramientas de las que ha hablado el Ministro Almagro? Luego podés ir a la Unidad del Retorno del Ministerio de Trabajo. Una vergüenza, no hacen absolutamente nada y te hacen sentir estúpida por haber regresado”. (Integrante del Grupo de Retornados a Uruguay).

11 Disponible en: <http://ladiaria.com.uy/articulo/2013/5/pa-que-te-voy-a-mentir/>

12 Todos los testimonios personales incluidos en este artículo fueron recabados por el autor.

- “Todos los políticos que han pasado por Estados Unidos, y en el consulado mismo, nos han dicho que hay que volver, que Uruguay necesita gente. Me basta para esa mentira ver el video *Simply: Uruguay* en YouTube”¹³. (Palabras de un integrante del Grupo de Retornados, ante la consulta acerca de si habían tenido experiencia directa de invitación).

- “Desde el mes de abril de 2012 hemos pedido y esperamos un encuentro con el presidente Mujica, fundamentalmente porque creemos importante que escuche de primera mano nuestros testimonios y opiniones. Estamos seguros que, en un intercambio personal y sin tantos filtros, podremos lograr seguir avanzando, pero para hacerlo es necesario sincerarnos y partir de la realidad”. (Retornados a Uruguay, 2012).

Cada elección que hacemos en materia de comunicación tiene significados y genera multiplicidad de sentidos. No se juzga la intención pero sí la responsabilidad del sentido que se crea o propone con lo que se está comunicando, especialmente si esa comunicación viene de organizaciones, representantes políticos, de gobierno o del Estado. Antes de comunicar algo, hay que pensar desde dónde lo hacemos y qué idea de persona se promueve con esa comunicación. Por esto es tan importante el rol de las Organizaciones de la Sociedad Civil (OSC), que son mediadoras entre las necesidades y las políticas.

Éticamente, las OSC tienen el deber de generar otra mirada, otras visiones y otras propuestas. Sin embargo, al Grupo de Retornados a Uruguay se lo ha señalado de ser tanto oficialista como opositor; no podemos menos que aclarar que estas acusaciones dan cuenta de lo reduccionista que pueden ser las miradas o los análisis, cuando no hay voluntad para entender y empatizar con la postura y opiniones de los otros.

“La charlatanería es inevitable siempre que las circunstancias exigen de alguien que hable sin saber de qué está hablando”, nos recuerda H.G. Frankfurt en su trabajo *On Bullshit. Sobre la manipulación de la verdad* (2006, 101).

En el encuentro en Casa de las Américas (Madrid) con uruguayos residentes en ese país, el presidente Mujica reconoció que no hay lugar para todos y que no estamos preparados (*La República*, 31 de Mayo de 2013)¹⁴. La sensación que quedó entre algunos uruguayos participantes es que, si no tienen valor agregado, si no tienen dinero o alguna capacidad especial, es mejor que no vuelvan. El Grupo de Retornados a Uruguay ha sido criticado por decir lo mismo con otras palabras: “Si la realidad es que Uruguay no está preparado para recibir a los retornados, es mejor decirlo y no seguir

¹³ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=IBxOurBZmto>

¹⁴ Disponible en: <http://www.lr21.com.uy/politica/1107309-mujica-a-uruguayos-en-espana-no-tenemos-capacidad-de-absorber-a-todos>

generando falsas expectativas. En esto seguramente podremos estar de acuerdo con nuestro presidente que ha declarado que ‘busca y prefiere la verdad.’” (Retornados a Uruguay, 2012)

LA OBSCENIDAD DE LA INTOLERANCIA

“La tesitura es: si te fuiste, jodete; si volviste, jodete otra vez”. Así definió Alicia Escarcena su regreso a Uruguay. Esta contadora se siente tan emigrante como cuando partió hacia España en 2004. Sus dos hijas, de 4 y 8 años, son víctimas de la discriminación de sus compañeros en la escuela y que tuvieron que repetir el último año escolar. Además, con 20 años de experiencia en estudios contables, recién pudo acceder a un cargo de auxiliar con un sueldo con el que no puede mantener a sus hijas y a su madre, como lo hacía en Cataluña. “Siento que Uruguay no me quiere; no ya que no me necesite”, dijo a *El Observador*. “Si no estuviera presa por el auto [al que trajo y no puede vender por cuatro años] y si allá hubiera trabajo, me estaría yendo. Preferiría estar cargando nafta [trabajaba en una estación de servicio] allá que peleándola acá. No hubiese vuelto.”¹⁵

Muchos retornados se vuelven a ir, y esta vez la emigración es para siempre. A partir de las declaraciones del presidente Mujica sobre los uruguayos que se vuelven a ir y a la respuesta del Grupo de Retornados, se ha empezado tímidamente a hablar del tema en los medios de comunicación masiva. Los comentarios intolerantes de muchos uruguayos residentes, merecerían un estudio aparte. Cito sólo uno que es representativo: “A las ratas conviene mantenerlas lejos. ¿Por qué ley merecen tener más oportunidades que las personas que nos quedamos a aguantar el temporal por aquí? Váyanse de nuevo y buen viaje. Sacrificado es el que se queda a pilotearla acá, no el que se va cuando en el barco las cosas están jodidas”¹⁶.

Hay retornados que expresan que es mejor no decirlo, que es mejor ocultar que se vivió en otro país. Al respecto, es necesario recordar que silenciar a un grupo es vulnerar sus derechos. Los silencia la intolerancia, el miedo, “la falta de políticas públicas eficientes y de programas de gobierno que los atiendan, reciban y contemplan todos los aspectos de los migrantes de retorno y sus familias en sus necesidades” (Franco, 2012), desde la atención psicoemocional a la reintegración social a la comunidad. Es decir, políticas que los reciban demostrando que la patria, que es padre y madre, los acoge como lo que son: sus ciudadanos, sus hijos. Algunos de los que están “adentro” (en contraposición con “afuera”, que se aplica a los que viven en el exterior pero también en Montevideo a los del interior

¹⁵ Disponible en: <http://rigofa2010.blogdiario.com/1274597828/>

¹⁶ Ver los comentarios en: <http://historico.elpais.com.uy/121125/pnacio-677689/nacional/uruguayos-que-volvieron-se-van-hallaron-pais-caroy-poco-trabajo/> Recomendando también leer los comentarios en: http://www.180.com.uy/articulo/30439_Grupo-de-Retornados-responde-a-Mujica

del país) ven a sus hermanos compatriotas como chivos expiatorios, los demonizan.

Ante la descalificación de los retornados con epítetos como *traidores*, *ratas*, *vendepatrias*, *fracasados*, *avivados*, *desubicados*, *ladrones* (la lista podría continuar), hemos afirmado en otra instancia:

Este tipo de comentarios son similares a decir que los negros no quieren trabajar, que a los maricones hay que matarlos o que las mujeres que sufren violencia doméstica algo habrán hecho. ¿Suenan mal no? Nos toca adentro, nos mueve, nos enoja, nos paraliza. Sobre estos temas [...] se ha trabajado mucho en Uruguay en los últimos años y sobre algunas cuestiones podemos estar orgullosos de los avances. Lo mismo tenemos que hacer con “Vinculación y Retorno”. Juntos, desde todos lados, de todos los ángulos, con estudios serios y no con estadísticas improvisadas. Invisibilizar, pensar que no existen, que no son tantos, que exageran, que se callen... Los uruguayos ya sabemos las implicancias de este tipo de mentalidad, también por esto muchos se tuvieron que ir. Callarse no es el camino y nos lo han demostrado las mujeres que sufren violencia de género, nos lo demuestran los afrouruguayos, nos lo demuestra todo lo que se ha logrado en materia de identidad sexual y todo el esfuerzo que hay por los derechos de los grupos vulnerados. Depende de todos impulsar a ser más libres, a crear, a investigar y que la fuerza política sea capaz de asimilar, de procesar y de renovarse para seguir cambiando. (Boffano, 2012)

Nos acostumbramos a ver la realidad como en una pantalla, e incluso, con las nuevas tecnologías, hasta a “sentirla virtualmente”, pero sin comprometernos a actuar transformadoramente con respecto al contexto que nos rodea. Esquivamos el tema de los retornados, lo sacamos de escena porque relacionarnos nos cuestiona muchas cosas. Actualmente lo obscuro (ob/scena) son los temas que no nos gustan y que por eso dejamos fuera de la escena: lo realmente obscuro es la intolerancia.

MIGRACIÓN DE RETORNO Y EQUIDAD

La emigración y el retorno son dos caras de la misma moneda en los estudios sobre migración de los últimos años. La mayoría de los inmigrantes, cuando dejan su país, tienen la idea de volver definitivamente alguna vez, sin saber que cuando llega el momento de retornar iniciarán una nueva migración, pues todo ha cambiado y, en general, ni el retornado se prepara para este encuentro/desencuentro, ni el país lo está. El país que tanto se ha añorado e idealizado se ha vuelto desconocido y pocos están preparados para enfrentar este cambio de paradigma.

A continuación, algunas respuestas de retornados ante la pregunta “¿Cómo es el Uruguay al que retornó?”, que ilustran estos sentimientos encontrados:

- “No ha sido fácil, me he sentido muy sola y sin apoyo.” (Carolina).
- “En principio tenía mucha inseguridad, tomé el ritmo al tiempo, a la familia la tuve que ignorar porque no me entendían y los amigos me ignoraron.” (Cuqui).
- “Es mejor venir de turista; cuando te volvés a vivir nadie te quiere, la sociedad te ignora y los amigos desaparecen.” (Sandra).
- “Muy difícil. La gente no entiende que afuera no se vive bien sino que creen que se pasa genial. La sociedad mira con envidia y con recelo. Nadie ayuda.” (José).
- “Encontré un nivel cultural medio aún más bajo que cuando me fui. Encontré una sociedad cada vez más egoísta, consumista, ‘tinellizada’ completamente.” (Gabriela).
- “Desorganizado, aunque solidario. Discriminativo en edades laborales aunque con más oportunidades. Una notoria caída de la educación social de ciertas capas de la población. Más agresivo y con sentimientos generalizados de consumismo y egoísmo.” (Miguel).
- “Diferente, por supuesto, 10 años es mucho tiempo, la crisis del 2001 hizo estragos que repercutieron en todas las áreas: económica, social y psíquica de la gente.” (Liliana).
- “La información que se manejaba desde el exterior no se ajustaba a la realidad, la discriminación laboral por grupo etario, que no es un tema nuevo, fue la mayor dificultad con la que me encontré, el acceder a un empleo público o privado se convirtió en un desafío. Poder abrir una cuenta bancaria, acceder al alquiler de un inmueble era preocupante ya que todo dependía de tener un trabajo.” (Fernando).
- “Es pobre culturalmente, inhumano, sin solidaridad, sin horizontes claros.” (Marcos).
- “Complicado, bastante ajeno. Pero uno se va adaptando y aceptando la realidad. Hay que aprender a ver las cosas buenas de cada situación. Mis hijas especialmente, que llegaron acá adolescentes, están encantadas de vivir en un país mucho más libre y en una sociedad más abierta.” (Trinidad)
- “Me dejé llevar por los comentarios de que las cosas habían cambiado, que había más trabajo y bla bla bla... Hoy por hoy me siento tan extranjera como mi esposo, tengo la mochila en la espalda con la carga de haber vuelto al país.” (Analía).
- “En la superficie, algo diferente; en lo profundo, mucho peor, muy agresivo.” (Susana).

El 17 de junio de 2013 se presentó en Presidencia de la República el informe “Inmigrantes Internacionales y Retornados en Uruguay: Magni-

tud y características”¹⁷. Allí se da cuenta de que desde el 2006 al 2011 han retornado a Uruguay 27.000 compatriotas, de los cuales 9.000 sólo entre el 2010 y 2011. El 40% de los retornados viene con hijos, los cuales no están comprendidos dentro de esa cifra porque son considerados inmigrantes por cuanto han nacido en otros países. Aquí sólo se dejó planteada la importancia de la inmigración y del retorno en el impacto del crecimiento de la población, una de las grandes preocupaciones de los demógrafos uruguayos, que está relacionada con la integración social y económica de los migrantes en general.

En relación a este informe, posiblemente el tema más retomado en los medios de comunicación ha sido el de la dificultad de inserción de los retornados en el mercado laboral. Se comprueba con los datos oficiales que los retornados tienen mayor nivel de formación y, al mismo tiempo, el nivel de desempleo es dos veces superior en este grupo que en los residentes permanentes e, incluso entre los inmigrantes.

Por otra parte, el Ministro de Trabajo, Eduardo Brenta, luego del encuentro con el Grupo de Retornados a Uruguay en febrero de 2012, declaraba: “Hay una paradoja y es que tenemos por un lado al sector empresarial planteando la posibilidad de que puedan trabajar los jubilados y, por otro lado, trabajadores que superan apenas los 45 años que muestran dificultades de ingreso por razones de edad”. En tal sentido mencionó que este aspecto forma parte de la agenda a ser tratada con el sector empresarial en el marco del Diálogo Nacional por la Seguridad Social¹⁸.

A su vez, en enero de 2013, el Ministro Brenta explicaba que: “En Uruguay todo es bienvenido. Necesitamos soldados, pero también gente para recoger la naranja en Salto o que se dedique a otras actividades rurales, sobre todo las ganaderas. El último censo que hizo el Ministerio de Trabajo arrojó que las empresas tienen problemas para contratar personal calificado y no calificado, fundamentalmente en la construcción y la industria.”¹⁹

¿Cómo interpretar el dato del informe junto a la insistencia oficial de que Uruguay necesita gente porque somos pocos, porque falta calificación en algunas áreas y porque hay demandas laborales concretas?

Los retornados dicen que hay discriminación por la edad. En Uruguay es muy difícil conseguir trabajo con más de 40 años. Además, muchos hablan de discriminación por el solo hecho de ser retornados y de la falta de contactos y de redes que se han perdido por estar años fuera del país.

17 El Informe muestra el análisis realizado a partir de los datos del CENSO 2011 del Instituto Nacional de Estadística con el apoyo de Organización Internacional para las Migraciones y del Fondo de Población de las Naciones Unidas. Disponible en: <http://www.uruguay.iom.int/attachments/article/82/informe%20migraci%C3%B3n%20internacional%202013-web.pdf>

18 Disponible en: http://www.mtss.gub.uy/index.php?option=com_content&view=article&id=4077:mini-stro-y-qretornadosq-se-reunen-en-el-mtss&catid=428&Itemid=469

19 Disponible en: <http://noticiashausler.blogspot.com/2013/01/uruguay-el-presidente-mujica-crea-que.html>

Sin embargo, este último punto no parece ser un impedimento para los inmigrantes que tienen mayor acceso al mercado laboral que los retornados uruguayos.

En una sociedad democrática, ningún ciudadano ni ninguna autoridad estatal puede desconocer que la discriminación y marginación a una minoría representa una violación de los *Derechos Humanos* y de los *Derechos Ciudadanos*. Es del ámbito de los Derechos Humanos otorgar la libertad de aspiración y concurso a un cargo laboral a cualquier individuo que, quedando garantizado que cumple con sus deberes ciudadanos, cuente con los requisitos pertinentes en materia de capacidades, habilidades, preparación y estudios de base para acceder al cargo en cuestión, sin distinción por motivos de etnia, origen socioeconómico, apariencia o condición física que no incapacite su raciocinio. Este derecho rige tanto para ciudadanos nacionales como para extranjeros residentes. (Carta abierta de Retornados de diciembre de 2012)

Robbins y Judge, en su obra *Comportamiento Organizacional*, dicen:

es una creencia desmedida pensar que el desempeño laboral declina a medida que avanza la edad, o que con mayor edad hay más ausentismo o menor productividad. La evidencia en todos los estudios que existen, contradicen estas creencias y supuestos. La edad no causa una disminución en las habilidades físicas que tenga efecto sobre la productividad y tampoco existe relación entre edad y satisfacción en el puesto de trabajo. (2009)

Sería interesante hacer este tipo de estudios en Uruguay, sobre todo sabiendo que, independientemente, de que algo sea o no verdad, como la idea de que los mayores de 40 ya no aprenden, algunos se comportan de acuerdo a esa creencia que no tiene fundamentos científicos.

La migración de retorno plantea muchas interrogantes y desafíos. Es seguramente uno de los capítulos abiertos en nuestra sociedad, en la academia y en las políticas, tanto por su importancia cuantitativa como también por las repercusiones sociales y económicas que tiene y puede tener si sigue esta tendencia. Esto también tiene que ver con la pregunta sobre qué país queremos.

Hablar de equidad migratoria es hacer que todas las personas que viven en un país tengan los mismos derechos, independientemente de su situación administrativa regular. Equidad significa la búsqueda constante de justicia social, la que asegura a todas las personas condiciones de vida y de trabajo dignas e igualitarias, sin hacer diferencias entre unos y otros, independientemente de la condición social, sexual o de género, país de origen o migratoria, en el caso de los retornados.

Para la comunicación en general quedan abiertas muchas puertas. Desde la comunicación corporativa, quizás plantearnos que los cambios

en la organización del trabajo, de la producción y de las relaciones laborales en el escenario de la globalización, imponen desafíos a los Estados y a los actores del mundo del trabajo y, por supuesto, en las organizaciones y en su comunicación.

Es probable que sea también necesario desarrollar un análisis cultural. Las personas que pertenecemos a un sistema cultural determinado interpretamos la realidad desde allí y esto influye de manera importante en nuestro comportamiento. Habrá algo que nos identifique como típicamente uruguayos en esta temática, sobre la cual ya en 1908, Carlos Vaz Ferreira hacía referencia diciendo que los uruguayos, cuando vuelven del extranjero, regresan chispeantes, luego de algún tiempo “se apagan”, se adaptan por falta de estímulo, por “un estado de espíritu especial”, que el filósofo atribuía a algo de orden psicológico, que nos afecta a todos (1956).

La pregunta que queda planteada entonces es: ¿estamos preparados o nos estamos preparando para integrarnos y, juntos, ser más eficaces y eficientes?

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Boffano, Julio César. (2012). "Retornados: ¿traidores, fracasados y ladrones?". Ponencia de Julio César Boffano durante las Jornadas Ciudadanas que organizó el Ministerio de Relaciones Exteriores (Diciembre).
- Franco, María Rita. (2012). *Patria, migración y después*. Bloomington (EE.UU.): Palibrio.
- Frankfurt, H.G. (2006). *On Bullshit. Sobre la manipulación de la verdad*. Barcelona: Paidós.
- Ministerio de Desarrollo Social (MIDES). (2012). "Caracterización de las nuevas corrientes migratorias en Uruguay. Inmigrantes y retornados: acceso a derechos económicos, sociales y culturales. Informe final": http://www.mides.gub.uy/innovaportal/file/21266/1/libromigrantes_versionweb_hb_1.pdf
- Retornados a Uruguay. (2012). "Respuesta a Mujica: Carta abierta del Grupo de Retornados en respuesta a las declaraciones del presidente Mujica sobre los retornados". (Diciembre 10). Disponible en: <https://retornadosauruguay.wordpress.com/respuesta-a-mujica/>
- Robbins, S. y Judge, T. (2009). *Comportamiento Organizacional*. México: Prentice-Hall.
- Rodríguez Suárez, M.; García Domínguez, C. y Justafre García, Y. (2012). "La diferencia técnica- jurídica entre estado y gobierno", en *Contribuciones a las Ciencias Sociales* (junio): www.eumed.net/rev/cccss/20/
- Uringa, Washington. (2006). "El Cambio social como acción transformadora", en *Comunicar para el cambio social*, Buenos Aires: Comunia y La Crujía.
- Vaz Ferreira, Carlos. (1956). *Moral para intelectuales*. Montevideo: Cámara de Representantes de la República Oriental del Uruguay.

Algunos pos-escenarios de “Escenas de la vida posmoderna”, de Beatriz Sarlo

▶ ANA-IRMA PATETE, BROWN UNIVERSITY, ESTADOS UNIDOS

▼
Licenciada en Estudios Hispánicos (Letras), Brown University (Magna Cum Laude), Brown University. Investigadora de diversos proyectos, becada por el Mellon Mays Fellowship. Colaboradora del blog de arte y tecnología, Puerto Rico Indie. Su cortometraje NuYoricán fue proyectado en el NYU Tisch Kanbar Institute of Film & Television en 2008. Actualmente desempeña una traducción al inglés de *Prontos, Listos, Ya* (2010), una *nouvelle* de la escritora y cineasta uruguaya, Inés Bortagaray. Traductora, música, esperanzada escritora.

RESUMEN

El artículo tiene como propósito esbozar algunos fenómenos actuales sociocibernéticos a partir de lo que Beatriz Sarlo planteó en su colección de ensayos, Escenas de la vida posmoderna (Ariel, 1994). Propongo (1) reflexionar sobre —a través de una prosa de no ficción creativa— el scrolling, lo que aquí se considerará una tardía evolución del zapping televisivo de los años '90, (2) abundar en una paradoja central: mientras más avanzamos hacia algoritmos tecnológicos que proveen aparatos y estéticas cómodas para navegar distintos nexos de información, menos palpable y menos memorable se convierte tal información, (3) aportar algunas implicaciones sociales de los gestos fisiológicos que acompañan el scrolling en distintas redes sociales y (4) cuestionar cómo estos gestos emblemáticos de una generación se sitúan dentro de un marco sociopolítico más amplio.

Palabras clave: Scrolling / Zapping / Sarlo / Redes sociales

ABSTRACT

*This article aims to sketch a few current, socio-cibernetic phenomena, taking as a cue Beatriz Sarlo's book, *Scenes from Postmodern Life* (University of Minnesota Press, 2001). I propose to (1) reflect on –vis-à-vis the medium of creative non-fiction— scrolling, what is here considered an evolutionary step of its younger counterpart, the televised zapping of the '90s, (2) expand on a central paradox: as we move towards technological algorithms capable of providing comfortable apparatus and aesthetics that help us navigate distinct nexus of information, the very content of the information becomes less palpable, less memorable, (3) mention some of scrolling's social implications, outcomes of its physiological elements, and (4) question how these gestures, emblematic of a generation, might be situated within a larger, sociopolitical context.*

Key words: *Scrolling / Zapping / Sarlo / Social networks*

Tan obvio es la estética sumaria que les proponen, tan de acuerdo con la opinión, con el sentido común, con las generalidades más deslavadas del “hombre culto”, que sus libros se vuelven innecesarios, puesto que los mismos lugares comunes que vehiculan ya han sido proferidos hasta la náusea por los semanarios, las reseñas académicas y los debates políticos y culturales. Y es fácil observar que, al poco tiempo, esas banalidades tan aclamadas se disuelven junto con la actualidad en la que se injertan.

Juan José Saer, *El concepto de ficción*

En 1994, Beatriz Sarlo publica *Escenas de una vida posmoderna: Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*, un conjunto de meditaciones –influenciadas estilísticamente por una de sus principales referencias intelectuales, Walter Benjamin– acerca de las fisuras socioculturales de la posmodernidad en la Argentina. El trabajo escrito que emprendo aquí no es sino una respuesta –añejada por dos décadas– a las agudas observaciones que hizo Sarlo al margen del nuevo y acechante milenio. Tras discutir con otros lectores de Sarlo (y haciendo hincapié en este texto), me di cuenta de una recurrente impresión, de una opinión compartida: Sarlo había previsto o presagiado, de modo particularmente agudo, varios fenómenos que vendrían a marcarse aun más con la introducción de Internet, entre otros factores. El *zapping*, los *video-games*, los “sueños insomnes” de los jóvenes, prodigios que ella

había detallado en torno a la televisión y los *shoppings* de la Argentina noventesca, son fenómenos que se han multiplicado, de manera exponencial, tras la llegada y el consumo global de redes sociales y distintos *loci* de entretenimiento en la *web*.

Lo que viene a continuación es una caricatura de los ensayos de Sarlo, un no ficción creativo que abarca algunos temas de la condición pos(pos) moderna. No son caricaturas a propósito; los son simplemente porque el *logos* de la discusión—lo mass-mediático— se ha agravado gracias a una tasa de crecimiento ridículamente enrevesada. Cabe aclarar que esta observación no es despectiva; mi intento aquí no es moralizar las consecuencias socioculturales de Internet, ya que sería una tarea insondable. Se trata de hacer un *riff* de lo que Sarlo empezó a articular. En sus palabras, “Se trata más bien de preguntar para *hacer ver* y no de preguntar para encontrar, de inmediato, una guía para la acción. No son preguntas de *qué hacer* sino del *cómo armar una perspectiva para ver*.” (1994, 10) En fin, se trata de teorizar, pero un teorizar que evita las trampas desafortunadas que Saer (colega y gran amigo de Sarlo) enumera en el epígrafe.

SCROLLING

Vivimos en la era del *scrolling*. Si bien los 90 pertenecieron al *zapping*—el uso del control remoto para cambiar rápidamente entre canales de televisión—, el *scrolling* es la más nueva manifestación de semejante fenómeno. Los dos se hermanan puesto que son respuestas fisiológicas al bombardeo de información, recalando nuestra indiferencia frente al menú infinito de imágenes, sonidos, frases, gestos, retóricas, objetos, mercancías, fetiches, propaganda, etc. Ambos mecanismos son desocupadas búsquedas de algún aura intrigante, algo atrayente, alguna cosa merecedora de nuestra atención, al menos para detenernos unos segundos más. Son ejemplos de un estado *blasé* colectivo: nuestros paladares se han vuelto tanto hiper como hiposensibles a un tiempo.

El *scrolling*, sin embargo, implica mucho más que el *zapping* televisivo. Empecemos con una yuxtaposición de las cualidades físicas de ambos. Aunque el *scrolling* y el *zapping* ocurren en monitores, el *zapping* implica una distancia entre el sujeto y el televisor, el control remoto sirviendo como puente entre los dos. En el caso del *scrolling*, no obstante, estamos más pegados al monitor en cuestión, sea el monitor de nuestra computadora, laptop o *smartphone*. Por un lado, la movilidad de los aparatos usados cuando “escoleamos” los hacen más ubicuos, más cotidianos; por el otro, el avance de los algoritmos tecnológicos ha proveído una estética rauda, pero cómoda, volviéndose cada vez más fácil navegar los nexus de información. Pero ese veloz ritmo-táctil hace

menos tangible el contenido. Irónicamente, cuanto más nos acercamos a los medios de comunicación y más los “sentimos”, el contenido se vuelve menos palpable, menos memorable.

Quizás lo más llamativo del *scrolling* es el sentir el “¿y qué?”, la náusea, la anestesia-amnesia, la insensibilidad implicada en el gesto. Es aquel momento cuando estás sentado sobre tu sofá, después de un día largo, tratando de saborear el muesli viejo. En eso, “escroleas” por los *newsfeeds* de tu cuenta en Facebook y en Twitter, no consciente de que se gastaron quince minutos mientras componías una impresión general –y en gran parte efímera– de los acontecimientos de la gente que ni siquiera conoces bien. Subes la cabeza, despegando la mirada del aparato después de un largo rato, dándote cuenta de nuevo de tu entorno: todavía permaneces sentado en el sofá.

Aquí entra una crítica más metafórica y, por ende, más inefable. Ya que solemos hacer *scroll* a través de un eje vertical (especialmente con las pantallas táctiles de los iPhones), la muñeca dicta nuestra valoración de los contenidos. Llamaremos este gesto el *shoo* (en el sentido de lo que significa en inglés: un gesto de ahuyentamiento expresado con la mano). Literalmente desechamos todo lo que vimos antes, tirándolo fuera del monitor, pues así invitamos a todo lo que permanece debajo a ocupar el espacio central de nuestras pantallas, de nuestra atención. Seguimos *scrolling* porque sabemos que lo que hay al fondo se seguirá actualizando, creando la sensación de un interminable abismo de estímulos que está siempre por llegar (o siempre esperándonos). Ahuyentamos información y nos detenemos en lo que nos parece interesante con un simple movimiento del *shoo*. Es a través del *scrolling* que revisamos los *newsfeeds* de nuestros “amigos” en Facebook, miramos las fotos pseudo-artísticas publicadas a través de Instagram, nos enteramos de las noticias más “legítimas” por Twitter (todos ejemplos enraizados en los ya arcaicos formatos del correo electrónico y del *blog*). Recurrimos a este rito *ad nauseum*. Me pregunto, sin embargo, si el rito se lleva a cabo por algún tipo de adoración cotidiana de parte del usuario o si, en realidad, ya se ha vuelto una habilidad motora, involuntaria.¹

El eje vertical característico del *scrolling* es clave si se precisa esbozar algunas implicaciones más generales de dicho fenómeno. La contigüidad entre los distintos canales televisivos hace que el *zapping* se perciba como un cambio horizontal. El *scrolling*, en cambio, aunque pueda

1 Sería fructífero comparar el ritmo con el *scrolling* para ver cómo ellos impiden o ayudan establecer alguna noción de “el sentido.” En su artículo, “Rhythm as Iconic Self Reference”, Aldo Mazzucchelli postula que “Perception of rhythm tends to become unconscious due to the sort of anesthetic effect that repetition has over the senses. But since the perceiver can only perceive himself in his perceptions, the perception of rhythm also has the ability of changing the self-perception of the perceiver.” ¿Se podría decir que hay algún ritmo, *grosso modo*, en el *scrolling*? Y si lo hay, ¿implicaría un potencial para la auto-referencialidad de este último?

tomar una forma horizontal (por ejemplo, pasando por un álbum de fotos en Facebook), *suele* ser vertical, y en lo vertical yace la jerarquía. Por tanto, la jerarquía del discernir información, e instantáneamente, radica mucho más en el *scrolling* que en su homólogo más viejo; no sólo por ser caracterizado verticalmente, sino porque hay más contenido en Internet que en treinta canales de televisión cable, y, por ende, sobra materia para jerarquizar en el caso del *scrolling*. He aquí un ejemplo de una magnificación de lo que Sarlo plantea. Si bien la imagen, según Sarlo, ha perdido toda intensidad gracias al *zapping* (que data de *antes* de Internet), la imagen hoy día, además de carecer de toda intensidad, no *significa* casi nada en sí.

CULTO DE SEGUIDORES

En los 90 Sarlo hablaba de la falsa libertad que nos presentaba el *zapping*. Podrías detenerte en cualquier canal que deseabas, pero estas bas eligiéndolo dentro de un marco que ya había sido elegido por ti. Los *ratings* presentaban una cierta dimensión de democratización, porque daban al espectador la oportunidad de vocalizar cuáles programas televisivos debían continuar y cuáles no, pero eso no se compara con las libertades que nos iba a regalar la *world wide web* unos años después de la publicación de *Escenas...* Esas libertades hoy día se manifiestan particularmente en lo que llamo “el culto de los seguidores.” Con esto quiero decir simplemente las libertades que poseemos para “seguir” a las personas, las bandas, los escritores, los artistas, los políticos, los *podcasts*, los movimientos, los periódicos, las celebridades que nos apetece. Es decir, el culto de los seguidores se define como la libertad de elegir qué tipos de estímulos—y de quién—queremos que nos bombardeen. Aquellos que seguimos, en cambio, nos pueden seguir de vuelta, si desean?. Aunque todavía estamos (como en la era del *zapping*) inmersos en estructuras cibernéticas que hemos heredado y que como usuarios no podemos cambiar (por ejemplo, la estructura de un perfil en Facebook o de una cuenta en Instagram), son en esos mismos armazones donde podemos hacer, construir, disponer, compartir, seguir, ilustrar, “gustar” lo que nos dé la gana.

De ahí proviene la cuestión de la identidad, puesto que estas redes sociales nos ofrecen una plataforma para “definirnos” ante un nuevo público (nuestros miles de “amigos”, por ejemplo), pero definirnos a partir de una infraestructura igualitaria, homogeneizadora. He aquí el nuevo matriz de la misma paradoja central del libro de Sarlo:

2 Ahora bien, esto no significa ningún igualitarismo utópico: Internet y las redes sociales no han logrado zanjar las divisiones sociales, raciales y económicas que pueblan nuestra actualidad.

Si todas las sociedades se han caracterizado por la reproducción de deseos, mitos y conductas (porque de ellas también depende la continuidad), esta sociedad lo lleva a cabo con la idea de que esa reproducción pautada es un ejercicio de la autonomía de los sujetos. En esta paradoja imprescindible se basa la homogeneización cultural realizada con las consignas de la libertad absoluta de elección. (1994, 10)

O sea, por un lado hay una creciente homogeneización cultural que resulta en un extremo individualismo y, por otro, un individualismo programado por la libertad de elección sin límites que pretende ofrecer el mercado (Sarlo 1994, 9). Todos tenemos unos “muros”, unas fotos de perfiles, unos “me gusta”, unos datos fijos. Es a través de esa homogeneización que se pretende lograr una heterogeneidad, una “libertad absoluta de elección”, un individualismo irónicamente colectivo.

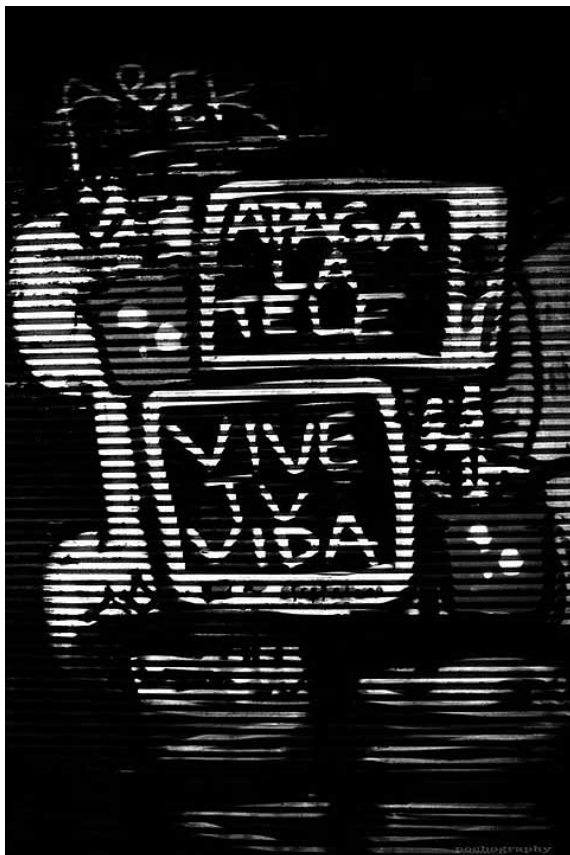
MERCADO Y DEMOCRATIZACIÓN

Claro está, habrá que preguntarnos cómo el mercado influye en este nuevo giro paradójico, porque seguramente lo dicta de muchas formas. Facebook ha empezado a entrelazar anuncios publicitarios con los *status updates* de nuestros conocidos. YouTube ha sido comprado por Google, y basta con notar las semejanzas entre las estéticas de Instagram, Tumblr y Vimeo para darse cuenta de que esas redes también están vinculadas desde un punto de vista financiero. Además, las agendas políticas están muy involucrados en el fenómeno en cuestión, particularmente en las reacciones sociales antes estos nuevos entramados que crean, innegablemente, nuevos comportamientos (por ejemplo, el *scrolling*).

No pretendo tener las respuestas a estos planteamientos, pero sí creo que las agendas políticas captan muy bien cómo estas redes sociales se utilizan de diferentes formas entre clases sociales. Si se toma, por ejemplo, a Facebook como algo literal, y nunca se involucra una seria auto-reflexión y una meta-crítica sobre los sistemas de poderes que están rodeándote una vez que se abre una cuenta, eres un usuario mucho más fácil de engañar, más susceptible a la adicción a dicha plataforma. Si has sido educado lo suficiente (que tiene mucho que ver con el lugar que ocupas en el espectro de las clases sociales), sabrás cómo manejar estas redes potencialmente peligrosas y distractivas a tu ventaja, y tener cautela y un poco de distancia de ellas. Porque estas redes *son* adictivas y si las agendas anti-democráticas –de querer mantener las clases sociales que tenemos tal y como están– siguen activas, las redes sociales y sus impactos sociales se utilizarán para mantener el *statu quo*.

DONDE EL “ESCROLEO” TERMINA: UNA SEUDO-CONCLUSIÓN

Cierro con un imagen que me resultó muy cómica por el contexto en que la vi por primera vez. Tras ingresar a mi cuenta de Facebook (mientras escribía este texto), fui a la página de uno de mis bandas argentinas preferidas, Perotá Chingó. Hice clic en su nuevo álbum de fotos, ya que en los últimos meses estuvieron de gira en Chile y en Brasil. Continué “escroleando” las fotos. De pronto, veo una foto que fue tomada, según ellos, en Valparaíso: “Apaga la tele, vive tu vida.” Hay una ironía muy obvia aquí: encuentro una foto a través de Facebook –la manifestación del nuevo *zapping*– que declara el *zapping* una especie de veneno, algo que le saca la vitalidad y la actividad de la vida. Me salió una carcajada en seguida dada esta intertextualidad. La foto me pareció una reafirmación, un espejo casi, de lo que este trabajo ha intentado problematizar. La foto –que simboliza el argumento que lleva a cabo Sarlo en su libro– se presenta en la red (en el segundo *frame*, como diría Raoul Eshelman) más emblemática de las profecías que pueblan *Escenas de una vida posmoderna*. Además, si no hubiese visto la foto y no hubiese actuado impulsivamente, dejando de trabajar momentáneamente para darme el gusto fugaz de un ingreso a Facebook, no me llevaría a escribir lo que ahora articulo. La ironía lo explica todo.



postography

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Eshelman, Raoul. (2008). *Performatism, or, the End of Postmodernism*. Aurora (Colorado, EE.UU.): The Davies Group Publishers.
- Mazucchelli, Aldo. (2013). “El ritmo como autoreferencia icónica”, en Larroca, Oscar (compilador), *Luego existen. Trece intelectuales uruguayos de hoy*. Montevideo: Cisplatina, pp. 107-113.
- Saer, Juan José. (2004). *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel.
- Sarlo, Beatriz. (1994). *Escenas de la vida posmoderna: Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Buenos Aires: Ariel.





reseñas bibliográficas

Arte y Educación

► NORBERTO BALIÑO

UNA HISTORIA DE LA EDUCACIÓN DEL ARTE. TENDENCIAS INTELECTUALES Y SOCIALES EN LA ENSEÑANZA EN LAS ARTES VISUALES

de Arthur Efland

Paidós

Barcelona, 2002

409 págs.

La propuesta de Arthur D. Efland en su libro *Una historia de la educación del arte. Tendencias intelectuales y sociales en la enseñanza en las artes visuales* no es nueva. Tiene una arraigada tradición, sobre todo en autores del contexto educativo anglosajón. Algunos ejemplos prestigiosos son John Dewey (*Democracia y educación: Una introducción a la filosofía de la educación; El Arte como experiencia*), Herbert Read (*La educación por el Arte*), Rudolf Arnheim (*Consideraciones sobre la educación artística; Arte y Percepción visual; El pensamiento visual*), Howard Gardner (*Inteligencias múltiples; Educación artística y desarrollo humano*) y Elliot Eisner (*Educación la visión artística; El arte y la creación de la mente*).

Un tanto esquemáticamente podríamos decir que todos ellos (incluido Efland) plantean la necesidad de incluir sistemáticamente a la educación artística en el currículo educativo general. En otras palabras, se procura que los contenidos de la educación artística sean considerados elementos constitutivos de lo cognitivo y no complementos, como sucede frecuentemente. Esto ocurre porque, en general, las instituciones educativas (en especial las de formación media y universitaria anglosajonas) ponen el énfasis en disciplinas que tienden a preparar para el *mundo del trabajo* desde una lógica analítica, racionalizante y utilitaria, en desmedro de los aspectos creativos que el arte aporta.

Sin embargo, mientras los autores mencionados como antecedentes plantean sus argumentos desde la Psicología de la Educación, la Psicología del Arte, la Antropología del Arte o los estudios de los procesos cognitivos desarrollados por las neurociencias, Efland incursiona en ese escenario general con un sesgo de corte sociológico:

Desde que existen las artes, los artistas, los intérpretes y los miembros del público han sido educados para desempeñar sus papeles respectivos. Cada cultura ha diseñado una serie de formas de seleccionar y preparar a los individuos para desempeñar estos papeles. Este libro se ocupa de la enseñanza de las artes visuales a lo largo de la historia de la educación, tanto antes como después de la aparición de la enseñanza pública. Esta evolución de conjunto nos permite comprender las corrientes sociales que llevaron finalmente a la introducción de las artes en la escuela como asignaturas convencionales. Aunque la atención está centrada en la educación artística en Estados Unidos, también se tratan los movimientos europeos y británicos relacionados con ella. (pág. 15)

Desde esa perspectiva el autor plantea la siguiente premisa de trabajo:

Las sociedades crean sistemas institucionales específicos para desarrollar sus políticas culturales. Las diversas instituciones que han influido sobre la educación artística incluyen el sistema gremial de la Edad Media, el sistema de las academias de arte que surgieron en los siglos XVII y XVIII, y, más recientemente, las escuelas de comercio para artesanos, los museos, y las escuelas públicas y privadas. Cada una de estas instituciones abraza un cierto tipo de estrategias pedagógicas para la enseñanza de las artes. La imitación de la naturaleza y la copia fueron métodos prácticamente universales en la antigüedad. En épocas posteriores ha sido un método común en las épocas en que el control institucional de las artes era especialmente fuerte. En las sociedades donde el artista disfrutaba de un mejor estatus social, en cambio, se privilegiaba la expresión individual, como por ejemplo durante el Renacimiento y el período romántico del siglo XIX. Pero el énfasis en la expresión individual también puede ser un signo de que existe escaso interés por las artes, por lo que el artista es abandonado a sus propios medios. En este sentido los métodos de enseñanza que se privilegian en un momento determinado revelan tanto acerca de la sociedad como las obras de arte mismas. (pág. 22)

El propósito de indagar acerca de la incidencia e inclusión de la educación artística en el proceso educativo general lleva a Efland a organizar un análisis de su evolución desde lo que llama “El origen de la educación artística en Occidente” (cap. 2); “Las Artes visuales y la Revolución Industrial” (cap. 3); “La reinención del arte en las escuelas comunes” (cap. 4); “La corriente del idealismo Romántico” (cap. 5); “El Darwinismo social y la búsqueda de la belleza” (cap. 6); “El Expresionismo y el Reconstruccionismo en la Educación artística” (cap. 7) hasta “La educación artística después de la Segunda guerra mundial hasta el presente” (cap. 8).

La base teórica del planteo deviene de la sociología de G. Lukács, y, muy especialmente, de la concepción socio-estética de A. Hauser. Del primero toma la noción de arte ubicado como una función social relacionada dialécticamente con la conciencia de clase; y del segundo, su

analítica del arte de corte historicista que concibe las prácticas, productos estéticos y circulación, como la manifestación formal de aspectos psicológicos ligados íntimamente a las condiciones sociales, y donde los estilos son una manifestación formal de esos psicologismos.

En efecto, Efland, al igual que Hauser, sustenta su *Sociología del Arte* en el análisis de las relaciones de intermediación del arte, las instituciones, el “público” y el artista, sugiriendo que el motor de su evolución se encuentra en las interacciones y los cambios sociales. En esas interacciones confluyen –según Efland– intereses constitutivos de una especie de *psiquismo propio* de una élite social, donde sus emergentes, aunque conservan algunos residuos significativos anteriores, imponen su *nuevo* modo de apreciar y sustentar –o no– al arte según su utilidad. La tesis de Efland sostiene además que esto se refleja en la formación educativa general, sus contenidos (entre ellos el mayor o menor grado de inclusividad de la enseñanza artística) y sus fines.

De este modo, el polo social de la teoría de Efland toma cuerpo en sus interpretaciones históricas sobre la valoración de las prácticas artísticas, destinatarios y circulación. Según él, en ese campo de pugnas litigan los intereses de las clases sociales en procura del dominio hegemónico y hegemonizante en la singularidad cultural de Occidente. Esto le permite afirmar que

La forma en que se enseñan las artes visuales en la actualidad ha venido condicionada por las creencias y los valores relacionados con el arte de aquéllos que promovieron su enseñanza en el pasado. Muchos de estos partidarios tempranos eran individuos socialmente poderosos que influyeron sobre las políticas educativas de su tiempo. Para ellos, la enseñanza del arte *no* era algo caprichoso o accidental, sino que tenía que ver con la consecución de ciertos objetivos sociales, morales y económicos. La enseñanza de las artes visuales viene asociada a ciertas tendencias elitistas. Muchas escuelas contemplan las artes como materias especiales reservadas a unos pocos dotados de privilegios o talentos especiales. Para comprender de dónde provienen estas actitudes, debemos ir a los orígenes de la educación en la cultura occidental. Sólo después de estudiar la enseñanza del arte en épocas anteriores podremos entender el papel que desempeña en la educación actual. (pág. 15)

Fueron los miembros poderosos de cada sociedad de los que determinaron los fines a los que debían servir las artes y crearon las instituciones adecuadas para llevar a cabo estas tareas. (...) En resumen: las artes eran controladas por tres vías: el mecenazgo, la educación y la censura. (pág. 17)

Podemos sintetizar los capítulos del libro de este modo: a partir del capítulo 2, el autor comienza con un intento de mostrar la paulatina sistematización de la educación artística en saberes categorizados y la

instauración de un sistema de las artes que se consolida en el siglo XVIII con el modelo académico francés. Ese proceso, dice Efland, remitió a un reconocimiento social del arte que se expandió al ámbito educativo general. De allí surge una axiología pedagógica y didáctica que incluyó en el currículo los saberes propios del arte, entre ellos la estética filosófica y la historiografía del arte.

El final del capítulo está dedicado a las resonancias del predominio de los modelos europeos (fundamentalmente francés y alemán), en contraste con la variante británica. En efecto, a pesar de que esa hegemonía no está reflejada en Gran Bretaña por razones religiosas y económicas¹, el hecho de que el modelo educativo británico tuviera gran influencia en la educación general y artística en América colonial (el autor alude a EE.UU.) lo hace objeto de su análisis. En ese contexto, el arte es testigo de una política educativa que fundamenta su función en lo moral y utilitario.

Los capítulos 3, 4 y 5 se refieren a las universidades europeas y americanas en el contexto de la sociedad industrial y a las artes aplicadas relacionadas con el diseño (cuyo modelo serían el *Arts & Crafts* de W. Morris o el *Werkbund* alemán). Efland toma el debilitamiento del concepto de las “Bellas Artes” para describir el escenario donde emerge lo que llama la *reinención del arte* en las escuelas comunes. Este proceso, dice, se lleva a cabo a través del racionalismo diseñado por Pestalozzi, uno de cuyos lemas era “señalar el paralelismo entre aprender a dibujar y aprender a escribir”. Por otra parte, Efland también señala la incidencia de los planteos románticos y modernos, en especial por J. Ruskin:

su contribución más importante y duradera fue la de marcar un rumbo completamente nuevo para la educación artística, ajeno tanto a las reglas de las academias artísticas como al diseño industrial, que seguía más bien en la línea de las artes liberales. El legado de Ruskin puede verse todavía hoy en el hecho de que muchas universidades ofrecen algún tipo de formación para la apreciación del arte dentro de su currículo básico. (pág. 219)

Del capítulo 6 al final, Efland se interna en el análisis del pasaje de la educación artística como enseñanza de artes y oficios en directa relación con el diseño industrial y la arquitectura. La contraposición sociedad industrial-utilitarismo-evolucionismo vinculada a la enseñanza estética concebida como refugio de un diletantismo fuera de su tiempo resulta un claro diagnóstico y signo de exclusión. No obstante esa primacía de lo tecnológico se ve relativizada por la incidencia de las vanguardias del siglo XX y sus planteos de emancipación a través del arte, y cuando

1 Para Efland, lo religioso está definido por el perfil iconoclasta de la Reforma protestante y la cuestión económica en virtud de la utilidad práctica del arte según su aplicabilidad.

la libertad artística es vista como metáfora de educación liberadora o como alternativa a la alienación tecnológica. Por esto Efland plantea que la inclusión de *lo-artístico* al currículo constituye una forma de integrar la comunidad a lo áulico.

El contexto de la segunda postguerra muestra tres corrientes en relación con la educación artística: la expresionista, la reconstruccionista y la racionalista científica. La primera como derivado del idealismo romántico tiene en las ideas de *Educación por el Arte* de Herbert Read su principal exponente. La corriente reconstruccionista propone la escuela como parte de la maquinaria social y el arte como instrumento para revitalizar el ambiente escolar; y, finalmente, la corriente racionalista científica, derivada del utilitarismo, el darwinismo y el evolucionismo tecnocrático, propone el dominio de la lógica científica como factor primordial en la formación ciudadana. En esta confrontación, Efland expone que se instala la polémica sobre modelos educativos en función de la evaluación de resultados, al tiempo que se observa la necesidad de armonizar intereses entre la educación artística, el pedagogismo y las disciplinas, todo ello con fines más bien prácticos. El tono de su prédica está dado en el último párrafo del libro:

A lo largo de este siglo, el debate en el campo de la educación artística se ha planteado en términos de aquéllos que se concentran en la enseñanza de los contenidos y aquéllos que ven el arte como expresión personal. En nombre de esta última los niños han sido frecuentemente abandonados a sus propios medios y se les ha negado el acceso a un conocimiento que podría iluminar sus propias investigaciones en el campo del arte. Y sin embargo cuando se insiste en la enseñanza de las técnicas artísticas, o de los nombres y las fechas de los estilos artísticos, o de los elementos y los principios del diseño, es fácil perder de vista el sentido del arte como medio que poseen los seres humanos para realizar su propio espíritu y destino a través de las acciones y los productos de su imaginación.

Queda por ver cómo se resolverá en el futuro el drama de la educación artística. (pág. 385)

Dejamos aparte el capítulo 1, “La Educación artística en el contexto social” (págs. 15 a 22), donde se encuentra la base teórica del autor. Precisamente allí podemos hallar explicación a cierta perplejidad que este libro nos produjo, pero no porque nos sorprendiera su contenido. La perplejidad adviene al momento de intentar ubicar el objeto del texto más allá de lo reivindicativo, pues su analítica resulta inconsistente a los fines expuestos por el autor en ese capítulo. Tomando en cuenta lo expresado allí podemos decir lo siguiente:

- Una primera observación: toda la argumentación se apoya en la generalización de la noción de arte y enseñanza artística como una

práctica extendida en el tiempo, cuyo valor está sustentado en tipos de prácticas en las que *arte, artista y obra de arte* subsisten como categorías y funciones inamovibles indefinidamente. Esto es lo que le permite a Efland instaurar una proyección de la idea moderna de arte² a una dimensión a-histórica en la que dichas categorías y funciones no deberían considerarse operativas. Es por lo menos aventurado admitir que las funciones *autor, obra, arte* existen como algo dado desde una perspectiva a-temporal y universalista.

No obstante, podríamos admitir que desde esa perspectiva pudieran considerarse algunas prácticas como asimilables a prácticas artísticas en un sentido moderno, pero eso no significa que, haciendo una tautología histórica, tal perspectiva sea aplicable despojada del sentido y el escenario en que se desarrollaron. En otras palabras, los sucesos que Efland intenta analizar a través de su dialéctica (en especial en los capítulos 2 y 3) son por lo menos inconmensurables. De allí en más todo el peso de su sociología se desmorona, más allá de sus esfuerzos por hallar datos que justifiquen las tajantes afirmaciones.

- Una segunda observación: resulta llamativo que el autor no utilice una sola argumentación epistemológica. Si lo que se pretende es reivindicar la enseñanza artística como tarea cognitiva con valores propios, ese encare es ineludible. Esto parece ir en contrario a la profusa bibliografía que el libro contiene, pues en ella figuran autores y numerosos trabajos en ese sentido.

- Una tercera observación: más allá de las descripciones de algunos modelos pedagógicos, parecería que la dicotomía *hacer-pensar* no puede ser superada por Efland y esto también es remarcable. La idea de que existe una desestima por la educación artística, privilegiando la enseñanza basada en el pensamiento lógico, se funda precisamente entre otras consideraciones en esa dicotomía. Respecto a esto, R. Arnheim escribió:

si los reflejos puramente sensoriales de las cosas y los acontecimientos del mundo exterior ocuparan la mente en su estado bruto, la información de poco valdría. El interminable espectáculo de detalles siempre renovados nos estimularía, mas no nos suministraría información alguna. Nada que podamos aprender sobre algo individual tiene utilidad, a no ser que hallemos generalidad en lo particular.

Es claro que en ese caso la mente, para enfrentarse con el mundo, tiene que llenar dos funciones. Debe recoger información y debe luego procesarla. Las dos funciones se encuentran netamente separadas en teoría, pero, ¿lo están también en la práctica? ¿Dividen la secuencia del proceso en dominios mutuamente excluyentes como lo hacen las funciones del

2 Aludimos al humanismo del siglo XV y la noción de proyecto como dominio del mundo a partir del hombre como centro y referencia ordenadora a través de una *episteme* abstracta y racionalizante.

leñador, en aserrador y carpintero? (...) En realidad, (...) la colaboración entre la percepción y el pensamiento en la cognición resultaría incomprensible si tal división existiera (...) sólo porque la percepción capta tipos de cosas, esto es, conceptos, puede el material conceptual utilizarse para el pensamiento; e, inversamente, que a no ser que el caudal sensorial permanezca presente, la mente no tiene con qué pensar³.

- Finalmente: estimamos que el desconcierto no debería tomarnos desprevenidos, sobre todo si comparamos el párrafo de la página 15 (en los hechos, el comienzo del libro) con el de la 385 (el final del libro). Allí encontramos lo que sigue:

La enseñanza de las artes visuales viene asociada a ciertas tendencias elitistas. Muchas escuelas contemplan las artes como materias especiales reservadas a unos pocos dotados de privilegios o talentos especiales. Para comprender de dónde provienen estas actitudes, debemos ir a los orígenes de la educación en la cultura occidental. Sólo después de estudiar la enseñanza del arte en épocas anteriores podremos entender el papel que desempeña en la educación actual. (pág. 15)

es fácil perder de vista el sentido del arte como medio que poseen los seres humanos para realizar su propio espíritu y destino a través de las acciones y los productos de su imaginación. Queda por ver cómo se resolverá en el futuro el drama de la educación artística. (pág. 385)

Efland acierta al decir que “es fácil perder de vista el sentido del arte”: basta con comparar las citas. Desearíamos que las afirmaciones realizadas a lo largo de este libro tuvieran un sustento más sólido, y a la vez lamentamos que los contenidos queden en el plano de una tesis tan controversial que le resta posibilidades tangibles, en especial a la educación artística.

³ (1986). *El pensamiento visual*. Buenos Aires: Paidós, pág.15.

Normas de estilo para la presentación de artículos

Sólo se publicarán artículos inéditos. En el caso de que se trate de un trabajo presentado en algún congreso o jornada científica, se deberá dejar constancia del nombre de la convocatoria de la que se trate, con las fechas y lugar de celebración.

Los/as autores/as deberán incluir la siguiente información: **título** del artículo, **nombre del autor/a**, **Resumen**, **Palabras clave**. En caso de ser posible, el Resumen y las Palabras clave deberían presentarse traducidas al inglés (**Abstract, Key words**).

Las páginas **no deben estar numeradas**. Los artículos no deben contener **tabulaciones, encabezamientos ni pies de página**.

Tipo de letra: Times New Roman **12**.

Espacio entre líneas: sencillo.

El **título** del artículo debe estar **centrado**, en **minúsculas** y en **negrita**. Dos líneas más abajo, aparecerá el nombre del autor/a también **centrado**. A continuación del nombre del autor, deberá ir su curriculum abreviado en no más de 6 líneas.

Los **subtítulos** deben estar justificados a la **izquierda**, en **minúsculas** y en **negrita**.

Las palabras en idiomas extranjeros –la menor cantidad posible– deben estar en **itálicas**.

Extensión: La extensión máxima de los artículos es de **20.000 caracteres**, incluidas notas y bibliografía.

Notas: Las notas –la menor cantidad posible– y las referencias deben estar numeradas y colocadas a pie de página en Times New Roman **10**.

BIBLIOGRAFÍA

Referencias bibliográficas dentro del texto

Las citas de cuatro líneas o menos

Ej.

... tal y como se indica en un reciente estudio (Davies 1995, 65) ...

... véase también Ahmad *et al.* (1985, 123-127) ...

“... cita ...” (Davies 1985, 15)

Las citas que tengan más de cuatro líneas deberán separarse del texto principal, irán sin comillas y llevarán sangría a la izquierda. (Times New Roman 10)

Ej.

... que en su texto aparece de la siguiente forma:

Puesto que el arte actúa a la vez como signo de la realidad y como una entidad completa en sí, el arte crea una confusión entre sentido y ser y tiene una relación necesariamente ambigua con el mundo extraartístico. Parece proveer una experiencia de la realidad particularmente intensa mientras que no pertenece a esta realidad de una manera franca. Esta virtualidad en el arte es esencial, sin importar hasta qué grado una obra en particular tiende a disminuir uno u otro lado de la paradoja. Esto responde al “poder” del buen arte de hacernos pensar y sentir intensamente, y a lo mejor, en el proceso, plantear una reconsideración de nuestro entendimiento del mundo. Gran parte de nuestro placer (y des-placer) en el arte resulta de esta experiencia de poder virtual. (Steiner 1996, 17)

Referencias bibliográficas al final del texto (Times New Roman 10)

Preste especial atención al uso de los signos de puntuación. Ante cualquier duda, consultar el *Resumen de Políticas de la APA para citas y referencias bibliográficas* en esta dirección online: <http://www.apa.org>

1. Libros de un sólo autor

Davies, G. Daniel. (1985). *Talking BASIC: an introduction to BASIC programming for users of language*. Eastbourne: Cassell.

2. Libros de dos autores

Davies, G. Daniel, y Jorge J. Higgins. (1985). *Using computers in language learning: a teacher's guide*. London: CILT.

3. Libros de varios autores

Eck, Adelaide, Leonard Legenhausen, y Daniel Wolff. (1995). *Telekommunikation im Fremdsprachenunterricht*. Bochum: AKS-Verlag.

4. Libros editados

Rüschhoff, B., y D. Wolff. eds. (1996). *Technology-enhanced language learning in theory and practice: EUROCALL 94 Proceedings*. Szombathely: Berzsényi Dániel College.

5. Artículos en revistas, publicaciones periódicas, journals, etc.

Little, D. (1994). Learner autonomy: a theoretical construct and its practical application. *Die neueren Sprachen* 93 (Mayo): 430-442.

6. Artículos encontradas en la WWW

López, Jorge R. (1997). Tecnologías de comunicación e identidad: Interéz, metáfora y realidad. *Razón y Palabra*. Revista electrónica, 2 (Julio). Obtenido el 5 de mayo del 2000 en la World Wide Web: <http://www.cem.itesm.mx/dacs/publicaciones/logos/>

7. Entrevistas realizadas por el autor del artículo

Washington, Harold, mayor of Chicago. (1985). Entrevistado por el autor, 23 de Setiembre, Chicago. Grabación. Chicago Historical Society, Chicago.

8. DVD

Perlman, Itzak. (1985). Itzak Perlman: In My Case Music. Producido y dirigido por Tony DeNonno. 10 min. DeNonno Pix. DVD.

Tablas e ilustraciones: las tablas e ilustraciones deben tener títulos cortos y descriptivos, y deben aparecer numeradas en arábigos en archivo aparte.

Todas las notas y fuentes correspondientes a cada una de las tablas deben ser colocadas al pie de las mismas.

ABREVIATURAS

No utilice puntos en las abreviaturas: ICE, CALL y no, I.C.E., C.A.L.L.

Cuando se refiera al nombre de una institución mediante iniciales, asegúrese de haber escrito el nombre completo la primera vez que aparezca en el texto, seguido de la forma abreviada entre paréntesis: Dirección General de Enseñanza Superior (DGES). A continuación refiérase simplemente a DGES.

SUBRAYADO

No utilice subrayados. Para enfatizar utilice únicamente *cursivas*.

Por más información, además de la página *online* www.apa.org, puede consultarse *Publication Manual of the American Psychological Association*, 5ª. edición, Washington (2001). (Varios ejemplares disponibles en Biblioteca de Universidad ORT).



Educando para la vida

VOL. 8 - N° 8 - AGOSTO 2013

ISSN: 1688-8626