

INMEDIACIONES

de la comunicación



NORBERTO BALIÑO | LEO BARIZZONI | AGUSTÍN COURTOISIE | LORETO CUEVAS | LUIS ELBERT
| AMIR HAMED | TERESA HERRERA SORMANO | ROSANA MALANESCHII | FRANCISCO MARÍN
NARITELLI | JORGE I. MASCHERONI | DANIEL MAZZONE | ALDO MAZZUCHELLI |
DANIELA MENONI SOCA | ANA SOLARI | MÓNICA STILLO | JOAQUÍN VENTURINI

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 Escuela de Comunicación
LIC. SABRINA BIANCHI

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

Coordinador Académico de Audiovisual
LIC. GERARDO CASTELLI

Coordinador Académico de Periodismo
TÉC. COM. LEONARDO HABERKORN

Coordinadora Académica de Publicidad
MONTERRAT RAMOS

Catedrático Asociado de Medios
LIC. JUAN DA ROSA

Catedrática de Proyecto Final
LIC. MARISOL ÁLVAREZ MA.

Catedrático de Periodismo Digital
DANIEL MAZZONE, MAG.

Catedrático de Realización Cinematográfica
LIC. PSIC. ÁLVARO BUELA

Coordinador Académico de Sonido
GUILLERMO MARCHESE

Catedrático de Humanidades
ALDO MAZZUCHELLI, PhD.

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

Coordinadora de Graduados
LIC. ADRIANA FERNÁNDEZ

INMEDIACIONES

INMEDIACIONES de la comunicación

VOL. 7 - N° 7 - AGOSTO 2012
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

Leo Barizzoni

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

Reconsideraciones sobre
la brecha digital como
categoría de desarrollo 8

Mónica Stillo

Redes sociales e imperio
de la sensación22

Amir Hamed

Interacción comunicativa,
imagen e hiperrealidad30

Joaquín Venturini

La lectura y sus crisis
recurrentes40

Daniel Mazzone

La racionalidad inmunizadora
en la televisión chilena: el caso
de los programas médicos50

*Loreto Cuevas / Francisco Marín
Naritelli*

El Proyecto Artístico. Entre
sobre-exposición y nihilismo62

Norberto Baliño

Apuntes sobre la
Nauseomodernidad82

Aldo Mazzucchelli

CON / TEXTOS

La metáfora en la construcción

de los distintos “yo” en *Cien
años de soledad* de Gabriel
García Márquez94

Ana Solari

Del escritor en tiempos
de navegación..... 108

Rosana Malaneschii

Conectados..... 116

Leo Barizzoni

Los roles de género y los
roles etarios en tres
programas de televisión..... 126

Teresa Herrera Sormano

Mecenazgo, el contrato
de sponsorización 134

Jorge I. Mascheroni

RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS

El impulso y su freno 150

Luis Elbert

Paradigma en cuestión 160

Daniela Menoni Soca

Primera persona del singular..... 167

Ana Solari

Ética y psicoanálisis 172

Agustín Courtoisie

Normas de estilo para la
presentación de artículos..... 176





**comunicación,
cultura y sociedad**



Docente universitaria e Investigadora en temas relacionados con: Nuevas Tecnologías (TIC), 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.

Reconsideraciones sobre la brecha digital como categoría de desarrollo

► MÓNICA STILLO, UNIVERSIDAD ORT URUGUAY

RESUMEN

Un somero análisis del discurso sobre la “Brecha Digital” y sus paliativos rápidamente trae reminiscencias de modelos de desarrollo aplicados otrora en América Latina. Propongo como objetivos de este trabajo: (1) registrar históricamente el discurso sobre la “Brecha Digital”, y trazar sus orígenes en la agenda pública y su estatus de mandato social; (2) examinar sus limitaciones conceptuales como categoría de análisis de desarrollo aplicada a comunidades; (3) distinguir niveles de uso de las tecnologías, con el fin de deducir modelos implícitos de desarrollo en dicho discurso, y (4) analizar continuidades y quiebres con políticas pretéritas de promoción de tecnologías y difusión de innovaciones.

Palabras clave: Brecha Digital / Inclusión / Desarrollo

ABSTRACT

A brief analysis of the discourse on the “Digital Divide” and its remedies brings up memories of development models that were applied in the past of Latin America. This article has the following goals: (1) to trace the history of the discourse on the Digital Divide, looking for its origins within the public discussions and its status as a social mandate; (2) to analyze its conceptual limitations as a development analysis category when applied to communities; (3) to distinguish between different levels of application of technologies, in order to deduct development models that might be implicit in such discourse; and (4) to analyze continuities and discontinuities of such discourse with respect to former policies that searched to promote technologies and the communication of innovations.

Key words: Digital Divide / (Social) Inclusion / Development

La cortedad de miras empuja la materialidad de las máquinas existentes al ámbito de lo abstracto, entonces la tecnología deviene una entidad, dada desde el pasado y encarnación del futuro. Un futuro autónomo, lineal, inevitable y sacrosanto. (Noble 1995, 35)¹

1. INTRODUCCIÓN

La capacidad para manejar las nuevas tecnologías, a través del desarrollo de destrezas para la selección crítica de materiales y herramientas, y la aptitud para relacionar, trasladar y re-utilizar esa información según necesidades concretas, es entendida como una facultad indispensable para la vida laboral moderna y un aspecto para el ejercicio de la ciudadanía en la reconocida “Sociedad de la Información”.

Noción definida por Raúl Trejo Delabre², entre otros muchos autores, como aquella en que la cantidad y diversidad de datos en múltiples formatos es tan profusa que por sí misma modela los escenarios cotidianos. Asimismo, conlleva implícitos una serie de mandatos de uso y apropiación, en calidad de urgentes, para incidir en esos escenarios donde se configura el devenir político y económico. En otras palabras, participar en la Sociedad de la Información supone indiscutiblemente la capacidad de manejar y comprender las TIC; sus posibilidades y limitaciones. Parece lógico esperar que el acceso y uso de éstas debiera empoderar a los “usuarios” e incrementar los niveles de interacción social e involucramiento cívico. A su vez, las oportunidades de acercamiento “al mundo” que prometen estas plataformas facilitarían el acceso a espacios educativos, la colaboración entre grupos e individuos, el flujo e intercambio de información e incluso el aprovechamiento de servicios gubernamentales particularmente significativos para aquéllos que han quedado afuera de los circuitos de alcance estatal o son los primeros en sufrir sus recortes.

De esta forma, la igualdad en el acceso a las TIC parece tornarse condición *sine qua non* para lograr la inclusión y el “desarrollo” de comunidades e individuos. El análisis sobre la inequidad del acceso define un desequilibrio denominado usualmente “Brecha Digital”. Supone que la información y las tecnologías llegan fácilmente a una parte de la población (a veces aludidos como *info-ricos*) y escasamente a otros (*info-pobres*) que de esta manera quedan excluidos una vez más de los espacios de transmisión de conocimiento. Este diagnóstico ha sostenido proyectos que abarcan una gama variada de intervenciones, desde la inversión en tecnología digital y acceso telefónico, hasta la generación o fortalecimiento de capacidades para la

1 Noble, D. (1995). *Progress without People: New Technology, Unemployment, and the Message of Resistance*. Toronto: Between the lines. Traducción propia.

2 Trejo Delabre, R. (2001). “Vivir en la sociedad de la información. Orden global y dimensiones locales en el universo digital”. Obtenido el 2 de marzo de 2012: <http://www.oei.es/revistactsi/numero1/trejo.htm>

conexión, e incluso el análisis de modelos de multiplicación de estas tecnologías a través de territorios y grupos sociales.

No obstante, un somero análisis del discurso sobre la Brecha Digital y sus paliativos (inversión en infraestructura telefónica e informática) nos recuerda modelos de desarrollo aplicados en América Latina a partir de los años 70 y sus limitaciones. Entonces, propongo como objetivos de este trabajo seguir las siguientes líneas de reflexión:

1. Registrar históricamente el discurso sobre la Brecha Digital, y trazar sus orígenes en la agenda pública, para comprender su estatus de mandato.
2. Examinar las limitaciones conceptuales de la Brecha Digital como categoría de análisis y diagnóstico aplicado a individuos o comunidades.
3. Distinguir entre aspectos que definen niveles distintos de uso de las TIC, con el fin de comprender los modelos implícitos de desarrollo en esta forma de intervención social.
4. Analizar qué continuidades o rupturas pueden establecerse en relación a marcos teóricos tradicionales de la Comunicación para el Desarrollo en referencia al uso y promoción de nuevas tecnologías surgidas en otros contextos (el Norte) pero cuyo ámbito de aplicación se presume local.

Finalmente, habiendo revisitado el concepto de Brecha Digital y sus presunciones, formulamos una serie de reconsideraciones sobre el modelo de desarrollo que esta postura imputa y el imaginario sobre sujetos y comunidades que se le puede atribuir. Tenemos en cuenta además que la incorporación de cualquier tecnología de la comunicación supone una variedad de usos que no necesariamente son aquellos asociados a fines productivos (económicos o simbólicos) y que son los que pondera el referido paradigma hegemónico.

2. DISCURSOS SOBRE DESARROLLO Y TECNOLOGÍA

El discurso sobre el desarrollo internacional siempre ha estado obsesionado con el impulso tecnológico como motor del cambio social y promesa de superación. A partir del siglo XIX, la literatura sobre la materia, fuertemente marcada por las necesidades colonialistas, define al desarrollo como un movimiento lineal protagonizado por los avances científicos y tecnológicos. La aparentemente incesante sucesión de “logros del conocimiento” se transformó en el fondo contra el cual el control económico obtendría su forma más concreta. Erik Thorbecke observa el énfasis puesto en el sector industrial en detrimento de otros, especialmente en los años 40 y 50 del siglo XX:

La industrialización era concebida como el motor de crecimiento que podía arrastrar al resto de la economía, particularmente al sector agrícola que era

típicamente entendido como un sector pasivo o incluso rechazado. Más específicamente, se entendía que la industria, como un sector líder, debía ofrecer una alternativa de oportunidades laborales para la población agrícola; proveería una creciente demanda de productos alimenticios y materia prima, y empezaría a abastecer de productos industriales a la agricultura. (En Mavrotas & Shorrocks 2007, 6)³

Por su parte, Gilbert Rist (1997)⁴ advierte este mismo énfasis durante los años 60 con la institucionalización de la ayuda internacional. En la *Conferencia de Bandung*, que lanzó el Movimiento de los No-Alineados (abril 1955), empezó el ensamblaje de un aparato profesional sobre Cooperación y el rol jugado por la tecnología era incuestionable:

El desarrollo era visto como una necesidad universal que se constituiría en todos lados al final del mayor esfuerzo económico, estimulado por el capital extranjero y la introducción de tecnología moderna. (Rist 1997, 87)

Presionadas por la crisis del petróleo en 1973, las Naciones Unidas publican un año después una Declaración sobre el *Nuevo Orden Económico Internacional* (NIEO) (abril-mayo 1974) mayormente influida por los países en vías de desarrollo. Se presentó conjuntamente un *Programa de Acción* que era una revisión de las reglas del sistema capitalista mundial con el objetivo de mejorar los términos del mercado internacional, que perjudicaban a las naciones más pobres. En dicho documento, la innovación tecnológica se asumía primordial, lo que se revela en el siguiente principio:

Dar a los países en desarrollo acceso a los logros de la ciencia moderna y la tecnología, y promover la transferencia de tecnología y la creación de tecnología local para el beneficio de los países en desarrollo en formas y de acuerdo con procedimientos que les sean convenientes a esos países. (Naciones Unidas 1974).⁵

En comparación con el discurso tradicional, esta declaración representa un adelanto ético al valorar las necesidades locales y considerar la capacidad de los países en desarrollo de generar su propia tecnología. De todas formas, el aludido vínculo tecnología-desarrollo evita cualquier tipo de problematización y, en lo sustancial, no interpela el modelo modernizador.

Durante la década de los ajustes estructurales (los años 80), el énfasis fue renovado, pero asignó el liderazgo al capital privado, con una fuerte retórica antiestatal:

-
- 3 Mavrotas, G. & Shorrocks, A. (Eds.) (2007). *Advancing Development: Core Themes in Global Economics*. Hampshire: Palgrave Macmillan. Traducción propia.
 - 4 Rist, G. (1997). *The History of Development. From Western Origins to Global Faith*. New York: Zed Books. Traducción propia.
 - 5 Naciones Unidas (1974). "3201 (S-VI). Declaration on the Establishment of a New International Economic Order". Obtenido el 3 de marzo de 2012: <http://www.un-documents.net/s6r3201.htm>. Traducción propia.

El progreso fue postulado como derivado de dos fuentes: (i) innovación deliberada, promovida por la localización de recursos (incluyendo capital humano) para actividades de investigación y desarrollo, (ii) difusión a través de externalidades positivas o desde alguna empresa o industria que ofreciera su conocimiento a otras firmas o industrias. (Thorbecke 2007,16)

El rol jugado por la tecnología era crucial, se presumía un mecanismo que sujetaba la vocación exportadora a la innovación requerida para competir en el mercado mundial de manufacturas. Así, las políticas neoliberales devinieron el escenario ideal para afianzar estos valores: "(...) la orientación a la exportación fue un medio de acelerar e incorporar el progreso tecnológico y el crecimiento." (Thorbecke 2007,16)

Con el avance de la globalización y el impulso de las TIC, las relaciones se vuelven mucho más complejas entre sistema productivo, cultura e innovación. Sería fútil intentar sintetizar la compleja tesis de Manuel Castells en *La ciudad informacional* (1991)⁶ sobre las múltiples articulaciones entre TIC y formas de producción capitalista (simbólica y material), pero para establecer el profundo quiebre que se produce a partir de los años 90 vale recordar esta cita:

... la capacidad estructuralmente determinada de la fuerza de trabajo para procesar la información y generar conocimiento es, ahora más que nunca, la fuente material de la productividad, y por lo tanto del crecimiento económico y el bienestar social. Pero esta capacidad simbólica del trabajo no constituye un atributo individual. La fuerza de trabajo debe ser formada, educada, entrenada y reentrenada en una manipulación flexible de los símbolos, determinando su habilidad para reprogramarse a sí misma. Además las organizaciones productivas, las instituciones sociales y la estructura general de la sociedad, incluida su ideología, serán los elementos clave para la adopción o instalación de las nuevas fuerzas productivas de base informacional. Cuanto más facilite una sociedad el intercambio de flujos de información, así como la generación y distribución descentralizada de la información, tanto mayor será su capacidad simbólica colectiva. Es esta capacidad la que subyace al incremento y difusión de las tecnologías de la información y por tanto al desarrollo de las fuerzas productivas. (1991,22)

Este análisis de Castells podría explicar por qué la superación de la Brecha Digital también constituye un elemento clave en el proceso de expansión capitalista, porque la capacidad colectiva de producir y consumir información deviene la esencia misma del proceso organizativo de esta nueva sociedad. Antes de entrar con mayor detalle en esta idea, es relevante cerrar este capítulo observando que a través de cinco décadas de pensamiento sobre desarrollo dos cosas han permanecido constantes: el mandato por la modernización y la fascinación por la tecnología. Arturo Escobar (1995) lo resumía así:

⁶ Castells, M. (1991). *The Informational City: Information, Technology, Economic Restructuring, and the Urban-regional Process*. Oxford: Wiley-Blackwell. Traducción propia.

La tecnología, se pensaba, no solamente ampliaría el progreso material, también conferiría el sentido de dirección y significación. En la vasta literatura sobre la sociología de la modernización, la tecnología ha sido teorizada como una suerte de fuerza moral que operaría a través de la creación y ética de la innovación, el impulso y el resultado. La tecnología entonces contribuye a la extensión de los ideales planetarios de las ideas modernizadoras. El concepto de transferencia de tecnología a través del tiempo se transformaría en un importante componente de los proyectos en desarrollo. La tecnología era vista como neutral e inevitablemente beneficiosa, no como un instrumento para la creación de órdenes culturales y sociales. (Escobar 1995, 36)⁷

3. BRECHA DIGITAL: DERROTERO TEÓRICO DE UN CONCEPTO UNÍVOCO

Llegados a este punto, corresponde internar rastrear la evolución del curso sobre la Brecha Digital. Desde sus inicios, se ha definido como un desequilibrio o déficit entre grupos o individuos. Se entiende que es la discrepancia entre los que tienen accesibilidad a las nuevas tecnologías de la información y la comunicación y los que no cuentan con ella. Por tecnologías se refiere a computadoras personales, teléfonos celulares, Internet y otros dispositivos. También se utiliza para hacer referencia a las distintas capacidades para utilizar las TIC de forma eficaz/eficiente, o para señalar la diferencia de acceso a contenidos de la red. Esta disquisición no se observa desde el origen; es una discriminación tardía producto de la evolución tecnológica (Maggio 2007)⁸.

De acuerdo a numerosas fuentes, la noción se empieza a utilizar en 1978 cuando la UNESCO crea un organismo intergubernamental de informática cuyo objetivo fue crear condiciones para que los países pobres logran un crecimiento informático. Interesa destacar que es desde la informática, no desde las redes o las conexiones, que se comienza a debatir sobre la Brecha Digital. El reporte estipula:

La adopción de la informática por los países del Tercer Mundo y la aplicación de una política en este ámbito les permitirá acceder al mismo nivel de desarrollo que los países industrializados.

La experiencia de los países industrializados prueba que la informática, nacida del progreso, puede, a cambio, acelerar el desarrollo. Si los países en desarrollo logran dominarla, pueden incluso, gracias a una mejor administración de los recursos, contribuir a atenuar la brecha que los separa de los países poderosos. (Unesco 1978, 17)⁹

En 1982, “El eslabón perdido” (Comisión Maitland) informaba sobre las carencias de infraestructura en telecomunicaciones y se utilizaba el térmi-

7 Escobar, A. (1995). *Encountering Development: the Making and Unmaking of the Third World*. Princeton, NJ: Princeton University Press. Traducción propia.

8 Maggio, M. (2007). “Diálogos en educación”. Entrevista. Buenos Aires: Educared. Obtenido el 3 de marzo de 2012: <http://www.educared.org/global/educared/>

9 Unesco-IBI. “Rapport général de la conférence Stratégies et politiques informatiques nationales”, Torremolinos. Traducción propia.

no en relación a la distribución de teléfonos en países pobres.¹⁰ Posteriormente, la administración Clinton-Gore menciona el término en relación a la diferencia que se produciría en Estados Unidos entre los individuos con conexión a Internet. Este documento fue encargado por el gobierno durante los primeros años de expansión de Internet y sus impactos a nivel geopolítico y económico. Bajo el título “Cayendo bajo la red: Definiendo la Brecha Digital” (1999)¹¹, se alertaba sobre desequilibrios entre territorios, etnias, clases, géneros, nivel educativo. Se aludía a varias brechas, cruzando categorías demográficas y sociales.

Posteriormente, en el 2000, en Okinawa, el G7 consideró como uno de sus principios el empuje a la sociedad de la información y creó para ello el “Dot Force”. Según la investigadora Kemly Camacho¹², se desprende de dicho documento una aproximación política, si bien se trata más bien de una postura propositiva: “Renovamos nuestro compromiso como principio de inclusión: todo el mundo, donde sea que se encuentre, debe tener la posibilidad de participar; nadie debe quedar excluido de los beneficios de la sociedad de la información.” (G7 2000)¹³ En el año 2003, en la cumbre de la Sociedad de la Información en Ginebra, se propone como estrategia la *solidaridad digital* de los países ricos con los países pobres:

Reconocemos que la construcción de una Sociedad de la Información integradora requiere nuevas modalidades de solidaridad, asociación y cooperación entre los gobiernos y demás partes interesadas, es decir, el sector privado, la sociedad civil y las organizaciones internacionales. Reconociendo que el ambicioso objetivo de la presente Declaración, colmar la brecha digital y garantizar un desarrollo armonioso, justo y equitativo para todos, exigirá un compromiso sólido de todas las partes interesadas, hacemos un llamamiento a la solidaridad digital, en los planos nacional e internacional. (CMSI-Ginebra 2003)¹⁴

En el año 2004 la “ICT Task Force” se pregunta sobre su evolución:

Una manera significativa de medir (la) diferencia de acceso a las TIC es estudiar las divergencias entre los países desarrollados y en desarrollo en lo concerniente a la introducción de diversos servicios (teléfono, teléfono celular, Internet) y de computadoras portátiles, en la última década... La diferencia se ha reducido visiblemente, con un progreso particularmente rápido en el sector de los teléfonos celulares y en el uso de Internet. (en Camacho, 2006)

10 Glosario. Obtenido el 2 de marzo de 2012: <http://www.estrategiaeducativa.com.mx/glosario/BrechaDigital.html>

11 NTIA. (1999). “Falling Through the Net: Defining the Digital Divide”. Obtenido el 3 de marzo de 2012: <http://www.ntia.doc.gov/report/1999/falling-through-net-defining-digital-divide>

12 Camacho, K. (2006). “La brecha digital”. Obtenido el 3 de marzo de 2012: <http://vecam.org/article550.html>

13 G7. (2000). “Okinawa Charter on Global Information Society”, Okinawa. Obtenido el 2 de marzo de 2012: <http://www.g7.utoronto.ca/summit/2000okinawa/gis.htm>

14 CMSI-Ginebra. (2003). “Declaración de principios”. Ginebra. Obtenido el 2 de marzo de 2012: <http://www.itu.int/wsis/docs/geneva/official/dop-es.html>

La primera repercusión de esta Declaración que consideraba las divergencias entre áreas geográficas, será la convocatoria de la UIT también en el 2004 para el evento “Construyendo Puentes Digitales” (“*Building Digital Bridges*”, 2005)¹⁵ en la que se expande el concepto al incluir velocidades y formas de conexión. Todavía el foco está puesto en aspectos materiales.

En 2005, durante la *Cumbre de la Sociedad de la Información*¹⁶, edición celebrada en Túnez, se propone un *Plan de Acción* con metas específicas proyectadas para el 2015. Vale la pena recuperar dichas aspiraciones, ya que revela cómo el modelo de desarrollo tradicional se fue “sociabilizando”. Ya no se habla puramente de conexión, sino que se mencionan los objetivos concretos más relevantes para lograr impactos reales en las condiciones de vida:

- a. Utilizar las TIC para conectar aldeas, y crear puntos de acceso comunitario;
- b. utilizar las TIC para conectar a universidades, escuelas superiores, escuelas secundarias y escuelas primarias;
- c. utilizar las TIC para conectar centros científicos y de investigación;
- d. utilizar las TIC para conectar bibliotecas públicas, centros culturales, museos, oficinas de correos y archivos;
- e. utilizar las TIC para conectar centros sanitarios y hospitales;
- f. conectar los departamentos de gobierno locales y centrales, y crear sitios web y direcciones de correo electrónico;
- g. adaptar todos los programas de estudio de la enseñanza primaria y secundaria al cumplimiento de los objetivos de la Sociedad de la Información, teniendo en cuenta las circunstancias de cada país;
- h. asegurar que todos los habitantes del mundo tengan acceso a servicios de televisión y radio;
- i. fomentar el desarrollo de contenidos e implantar condiciones técnicas que faciliten la presencia y la utilización de todos los idiomas del mundo en Internet;
- j. asegurar que el acceso a las TIC esté al alcance de más de la mitad de los habitantes del planeta.

En buena medida, a raíz de este nuevo abordaje, se empieza a distinguir en la literatura las primeras discriminaciones y enfoques que enriquecen el concepto¹⁷:

1. *Brecha digital de acceso*: generada por desequilibrios económicos, sociales o geográficos. Enfoque teórico que prioriza la infraestructura; es

15 ITU. (2005). “Building Digital Bridges”. Obtenido el 3 de marzo de 2012: <http://www.itu.int/osg/spu/ni/digitalbridges/>

16 CMSI-Túnez. (2005). “Túnez: Cumbre mundial sobre la sociedad de la información”. Obtenido el 2 de marzo de 2012: <http://www.itu.int/wsis/docs/geneva/official/poa-es.html>

17 *Ibidem*, 8.

decir, la posibilidad o dificultad para disponer de computadoras conectadas. Incluye también el problema de los servidores, ya que la mayoría de los países del Sur sigue dependiendo del equipamiento del Norte.

2. *Brecha digital de uso*: se refiere al desconocimiento sobre el potencial de las tecnologías, pero teniendo acceso. Hace foco en la capacidad o dificultad para usar las tecnologías. Como observa Camacho, esta postura contempla habilidades y capacidades para aprovechar la tecnología, ya no solamente la posibilidad de disponer de computadoras. Es desde aquí que aparece otra noción relacionada y es la de *alfabetización digital*.
3. *Brecha digital de calidad de uso*: se refiere a los usuarios que usan las TIC, pero el acceso es escaso y superficial, sin obtener el mejor rendimiento. Este punto reivindica la relevancia del uso de los recursos. Se refiere a la limitación o posibilidad que tienen los individuos para usar los recursos disponibles en la red. Ingresar a Internet no se trata solamente de acceder a la información; la red integra nuevos modos de educación, trabajo, negocios, atención médica, entretenimiento, ocio. Para aprovechar estos recursos/oportunidades es necesario manejar ciertos lenguajes o la disposición para constituirse procesos de aprendizaje autónomos.

En este sentido, de la misma forma que las TIC evolucionaron y ganaron en recursos, dinámicas y plataformas, la calidad de uso también ha variado y ya no es suficiente tener sólo acceso a ellas. Camacho sintetiza:

el concepto de brecha digital se ha modificado a través del tiempo. En un principio se refería básicamente a los problemas de conectividad. Posteriormente, se empieza a introducir la preocupación por el desarrollo de las capacidades y habilidades requeridas para utilizar las TIC (capacitación y educación) y últimamente también se hace referencia al uso de los recursos integrados en la tecnología. (2006)

No obstante esto, y a pesar de la evolución del concepto, el discurso generalizado de Desarrollo enfatiza principalmente el desarrollo de la infraestructura tecnológica, que en términos industriales y empresariales por ahora aparece como el sector más lucrativo. Empresas telefónicas, conexión y de producción de computadoras lideran los esfuerzos económicos y políticos: “Las inversiones y las políticas nacionales para la reducción de la brecha digital siguen orientadas principalmente hacia el desarrollo de la conectividad.” (2006)

4. CONSIDERACIONES Y LIMITACIONES CONCEPTUALES

Tal y como nos propusimos al inicio de este artículo, es necesario ahora emprender el análisis de los discursos con el objeto de: (1) examinar las limitaciones conceptuales del discurso sobre la Brecha Digital como categoría

de análisis y diagnóstico aplicado a individuos o comunidades; (2) distinguir entre niveles de uso de las TIC; y finalmente (3) analizar qué continuidades o rupturas pueden establecerse en relación a marcos teóricos tradicionales. Consideramos los imaginarios implícitos sobre la Brecha Digital a fin de revelar los referentes tácitos sobre los cuales se mueven y justifican políticas nacionales e internacionales:

1. *Una carencia como valor excluyente y sobrevaloración de la conexión.* Los discursos a favor de aliviar la Brecha Digital e invertir en infraestructura sostienen que aquellos que no logren acceder a las TIC quedarán excluidos de una futura “sociedad digital” y, en términos más urgentes, aislados de un mercado laboral en surgimiento. Se concibe esta carencia como determinante, pero además se da por sobreentendido que aquellos que viven “on-line” disfrutan de todos los “supuestos” beneficios de la inclusión a esta sociedad informática. Los “incluidos” podrán participar en la construcción de una “nueva sociedad”, de la cual los no-conectados quedarían indefectiblemente afuera. Se observa un reduccionismo de los desequilibrios sociales y un infundado optimismo en las potencialidades de la red como igualador económico.
2. *Relación directa entre acceso a la tecnología y desarrollo.* En la línea del determinismo tecnológico, el discurso sobre la Brecha Digital deja entrever esa relación específica y privativa entre reducción de pobreza y acceso a las TIC. Más frecuente aún es el razonamiento inverso; es decir, que la falta de acceso condena a individuos y comunidades a la pobreza y la ignorancia. Está lógica tiende a evitar mencionar los problemas que su uso conlleva y la imprescindible adecuación de las tecnologías a las necesidades locales. A su vez, los factores que determinan la capacidad de adaptación a los usuarios (no a la inversa) y que las TIC resulten verdaderos instrumentos de desarrollo son diversos e interrelacionados: contexto, cultura, historia del grupo, territorio, economía local, contacto con otras tecnologías, etc.
3. *Invisibilidad de las necesidades a resolver.* En relación a lo anterior, la mayor parte de los reclamos no responde a la pregunta de cuáles serían las necesidades de las comunidades que pudieran ser resueltas con la incorporación de la tecnología o el acceso a redes de información. Esta es una pregunta decisiva en el proceso de intervención, ya que a partir de ella se pueden desarrollar mecanismos, plataformas, programas, metodologías de capacitación adecuados a los desafíos/ usos/ retos que la comunidad o los individuos desean enfrentar. Las TIC son muy versátiles, pero inútiles si se presentan como mecanismos ajenos, externos, que dejan a los usuarios en el lugar de receptores pasivos o abrumados por la cantidad de información.

4. *Interrelación entre Brechas Digitales.* Se evita mencionar la diversidad de desequilibrios dentro de los cuales el acceso a las TIC es uno más. Estas “otras” brechas dadas por la condición de género, edad, cultura, localización geográfica y socioeconómica, y las combinaciones de estos factores inhibitorios para apropiarse de las TIC. Cuando la prioridad es la instalación de antenas, acceso a redes o distribución de *laptops*, se oscurece la compleja trama de la pobreza. Raramente se trabaja de manera combinada en varios frentes a partir de metodologías aplicadas a la situación social de vulnerabilidad, no a la falta de conexión.
5. *Carácter a-histórico del concepto.* No suele darse cuenta de los procesos socio-culturales que han resultado en que una parte de la población no tenga acceso. La instalación de TIC se presume sin anclaje con el territorio o densidad histórica. Camacho explica:

Parece como si la sociedad de la información se construyera a partir de la incorporación de las tecnologías y no a partir de las realidades estructurales y las contradicciones existentes. En este sentido, se entiende como una brecha producida por los aspectos tecnológicos, y estos aparecen en el discurso como neutrales. (2006)

6. *Individualismo.* Aspecto del imaginario que se menciona poco en la literatura crítica. Se suele dar cuenta de las improntas capitalistas en la obsesión por conectar a todo el mundo, no se discute sobre la calidad del mundo que se construye a partir de esta conexión universal. Las TIC comportan el manejo individual de sus plataformas. Siguiendo modelos ajenos que tienden a la atomización de los individuos, se celebran herramientas que dispersan al ciudadano de los espacios públicos reales.
7. *Ponderación del Consumidor por sobre el Ciudadano.* Las ventajas a las que se alude en relación al abordaje de los desequilibrios informáticos tiende a enfocarse en las oportunidades laborales, acceso a la información y a nuevas formas de entretenimiento, raramente a las oportunidades de participación. A su vez, y volviendo a la discriminación entre los tipos de conexión, se tiende a presumir que el individuo conectado comprende intuitivamente cómo usar las plataformas, cómo moverse en esos nuevos espacios virtuales, cómo ofrecer servicios o encontrar ofertas.
8. *La conexión eficiente que requiere capacidades, inversión y tiempo.* Relacionado con el punto 7, se advierte que la simple conexión forma otras nuevas brechas en relación con la capacidad de incorporación eficiente de las TIC. La incorporación de estas tecnologías en la vida cotidiana supone un proceso de aprendizaje repleto de obstáculos: requiere tiempo para conectarse, capacidad para explorar, apoyo para comprender la dinámica de Internet, aptitud para aprender de los errores, paciencia para

afrontar la abstracción virtual, experiencia y cercanía a las tecnologías, curiosidad y habilidad para manejar lenguajes multimediáticos (visual, escrito, oral, etc.). Estas capacidades y aptitudes no son frecuentes ya que implican un esfuerzo intelectual incluso entre los ya conectados. El foco, entonces, debiera trasladarse del reparto de maquinaria a abordajes profesionales sobre las condiciones económicas, sociales y culturales en las que se desenvuelven las posibilidades de desarrollar capacidades en los individuos y transformar así sus procesos productivos, tanto de recursos económicos como simbólicos.

9. *La herencia implícita de la teoría “difusionista”*. Everett Rogers, autor de la teoría de la “Difusión de Innovaciones” (1976), sostenía que la carencia en tecnologías e información era generadora de pobreza y proponía superarla a través de los medios masivos. 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. Resulta clara la continuidad entre esta teoría ampliamente criticada por su uni-dimensionalidad, pero que sigue operando como marco teórico en las cuestiones sobre inversión en infraestructura comunicacional.
10. *Discurso filantrópico al servicio del marketing de un producto*. Por último, pero no menos importante, no podemos perder de vista que detrás del discurso y políticas a favor de la superación de brechas y desequilibrios tecnológicos a través de la inversión en redes y tecnologías, también puede interpretarse una suerte de campaña destinada a abrir nuevos mercados. No como única motivación, pero sí como un factor sugerente en muchas de las campañas filantrópicas del Norte y organizaciones internacionales pueden interpretarse estos claros trazos de la lógica de mercado.

4. CONCLUSIONES

En relación a lo expuesto, se desprende que el discurso que celebra la tecnología como motor indiscutible del cambio social existe desde los inicios mismos del pensamiento sobre el Desarrollo. A su vez, las Ciencias de la Comunicación han tenido su propio correlato en la “Teoría Difusionista” que, en otros contextos y momentos históricos, fue también utilizada en la región para estimular la apropiación a-crítica de nuevos medios y contenidos foráneos.

En el caso de la Brecha Digital se combinan nuevamente algunos aspectos simbólicos que, a nuestro entender, simplifican la compleja relación con las nuevas tecnologías y las necesidades que pueden justificar su incorporación, sus posibles consecuencias en una comunidad y los procesos de apropiación que debieran abordarse. En tal sentido, es importante insistir en que la diferencia entre los conectados y no-conectados es de orden material, no cultural. Gunkel, en su inspirador artículo sobre el tema, sostiene sobre el discurso hegemónico:

Los “info-ricos” son, no solamente caracterizados positivamente, sino que también se presume que se encuentran en la posición deseada. Los “info-pobres” son definidos, casi literalmente, por lo que no tienen en comparación con los que sí tienen información y conexión. Ellos conllevan la parte negativa y rechazada frente a sus “otros” –afortunados. Esta fórmula, a pesar de ser útil para identificar desequilibrios tecnológicos y sociales, tiene inquietantes consecuencias éticas, especialmente cuando se aplica en un contexto global. (2003, 507)¹⁸

La postura de este artículo no es desestimar la inversión en tecnología. Más bien, como en otras etapas del desarrollo regional, relativizar y analizar el discurso hegemónico sobre sus ventajas. En tal sentido, Camacho acierta al concluir:

Entonces, se puede decir que las tecnologías de información y comunicación pueden ser un elemento que potencia el desarrollo, pero hacer efectivo este potencial depende de aspectos organizativos, de desarrollo de habilidades y capacidades, de acciones de integración dentro de la identidad cultural y social del grupo, de modificación de procesos sociales, entre otros. (2006)

No obstante, la inversión social que implica abordar integralmente las Brechas Digitales, enfocándose en procesos de fortalecimiento comunitario, organizativos y de aprendizaje, no representan un negocio tan importante como la venta masiva de celulares y computadoras. El desafío ético de los profesionales de la comunicación radica en mover el foco del debate desde la reducción material de la Brecha hacia los otros aspectos que implican la sociedad del conocimiento. Proponer una conversación más relacionada con la cuestión sobre los paradigmas de desarrollo, la transformación de modelos económicos y la creación de nuevos espacios de representación y reconocimiento simbólico. Espacios específicos para las comunidades invisibilizadas por su desconexión o los usuarios que se presumen “incompetentes” por estar excluidos de foros siempre impropios. ◀

18 Gunkel, D. (2003). “Second Thoughts: Toward a Critique of the Digital Divide”. *New Media and Society*, 5(4), 499-522. Traducción propia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Camacho, K. (2006). "La brecha digital". Obtenido el 3 de marzo de 2012: <http://vecam.org/article550.html>
- Castells, M. (1991). *The Informational City: Information, Technology, Economic Restructuring, and the Urban-regional Process*. Oxford: Wiley-Blackwell.
- CMSI-Ginebra. (2003). "Declaración de principios". Ginebra. Obtenido el 2 de marzo de 2012: <http://www.itu.int/wsis/docs/geneva/official/dop-es.html>
- CMSI-Túnez. (2005). "Túnez: Cumbre mundial sobre la sociedad de la información". Obtenido el 2 de marzo de 2012: <http://www.itu.int/wsis/docs/geneva/official/poa-es.html>
- Escobar, A. (1995). *Encountering Development: the Making and Unmaking of the Third World*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- G7. (2000). "Okinawa Charter on Global Information Society", Okinawa. Obtenido el 2 de marzo de 2012: <http://www.g7.utoronto.ca/summit/2000okinawa/gis.htm>
- Glosario. Obtenido el 2 de marzo de 2012: <http://www.estrategiaeducativa.com.mx/glosario/BrechaDigital.html>
- Gunkel, D. (2003). "Second Thoughts: Toward a Critique of the Digital Divide". *New Media and Society*, 5(4), 499-522.
- ITU. (2005). "Building Digital Bridges". Obtenido el 3 de marzo de 2012: <http://www.itu.int/osg/spu/ni/digitalbridges/>
- Maggio, M. (2007). "Diálogos en educación". Entrevista. Buenos Aires: Educared. Obtenido el 3 de marzo de 2012: <http://www.educared.org/global/educared/>
- Mavrotas, G. & Shorrocks, A. (Eds.) (2007). *Advancing Development: Core Themes in Global Economics*. Hampshire: Palgrave Macmillan. Traducción propia.
- Naciones Unidas. (1974). "3201 (S-VI). Declaration on the Establishment of a New International Economic Order". Obtenido el 3 de marzo de 2012: <http://www.un-documents.net/s6r3201.htm>
- Noble, D. (1995). *Progress without People: New Technology, Unemployment, and the Message of Resistance*. Toronto: Between the lines.
- NTIA. (1999). "Falling Through the Net: Defining the Digital Divide". Obtenido el 3 de marzo de 2012: <http://www.ntia.doc.gov/report/1999/falling-through-net-defining-digital-divide>
- Rist, G. (1997). *The History of Development. From Western Origins to Global Faith*. New York: Zed Books. Traducción propia.
- Trejo Delabre, R. (2001). "Vivir en la sociedad de la información. Orden global y dimensiones locales en el universo digital". Obtenido el 2 de marzo de 2012: <http://www.oei.es/revistactsi/numero1/trejo.htm>
- Unesco-IBI. "Rapport général de la conférence Stratégies et politiques informatiques nationales", Torremolinos.



Doctor en Literatura Iberoamericana y Teoría. Docente de Universidad ORT. Editor de *La guía del mundo* y *Social Watch*. Narrador y ensayista. Autor, entre otros, de las novelas *Artigas blues band*, *Troya Blanda* y *Semidiós*, y de los volúmenes de ensayo *Retroescritura y Mal y neomal: Rudimentos de geoidicia*, y del estudio y selección *Orientales: Uruguay a través de su poesía*.

Redes sociales e imperio de la sensación

▶ AMIR HAMED, UNIVERSIDAD ORT URUGUAY

RESUMEN

La crítica de la modernidad, tal como la formuló Heidegger, es la crítica del sujeto y la representación. La decisión de la civilización occidental, definitoria de lo moderno, fue la de escindir sujeto y objeto, fisura en la que el primero se alía con la representación para dominar al segundo. En la tardomodernidad, ese movimiento devendrá “emplazamiento”, salto mortal del sujeto sobre sí mismo—objetivación, ahora, del propio sujeto en ancas de la estética. La decisión por el sujeto, la representación y la estética involucran, además, la decisión por la tecnología, caracterizada por almacenar, transformar y distribuir. Según Heidegger, nuestra civilización debe apurar esta elección hasta su última consecuencia, es decir, consumirla. Esto lleva a preguntarse si Facebook, tecnología que arrincona al sujeto a su sensación (me gusta, no me gusta, ya no me gusta), implica un nuevo salto mortal a través del cual el sujeto, ya póstumo, modula su extinción.

Palabras clave: Arte / Virtualidad / Redes sociales / Sujeto / Heidegger

ABSTRACT:

Criticism of Modernity, as advanced by Heidegger, consists of a criticism of subject and representation. Western civilization's decision of splitting subject from object has defined Modernity—a decision where the former makes an alliance with representation in order to dominate the latter. In current tardomodernidad such movement will become reification, a sort of “somersault” of the subject upon itself. The objectification of the subject on the basis of aesthetics is thus completed. Making an option for the subject, for representation and aesthetics, is also making a decision towards technology, which stores, transforms, and distributes. According to Heidegger our civilization must follow this decision to its bitter end. This allows us to pose a question regarding Facebook. Does this technology that corners together both the subject and its sensations (I like it, I don't like it, I don't like it anymore) imply a new somersault through which an already posthumous subject modulates its own extinction?

Key words: Art / Virtuality / Social networks / Subject / Heidegger

La explosión sin tregua de las Tecnologías de la información y la comunicación (TIC) parece en buena medida clausurar el espacio para la reflexión. Cada tecnología adviene acompañada por una avalancha de usuarios, a la que instantánea sucede una nueva que, sea la mejor o la liquide, fatalmente la vuelve obsoleta. La lógica del performativo que se celebra en su propio funcionamiento, desentendido de cualquier otra narrativa o metarrelato que pueda adjudicarle sentido fue, ya hace demasiadas décadas, consigna de la modernidad post, o postmoderna, según la formulación de Jean-François Lyotard. Esto, que comportaba la entronización de la máquina, o de la tecnología como fundante de sí, relajada de toda atención a la episteme o ciencia, es decir, ajena a toda legitimación, ha sido sucedido por una nueva lógica: la obsolescencia. Siendo el éxito la única medida, cada nuevo desarrollo tecnológico, sea que rectifique, mejore o clausure a uno previo, lo declara obsoleto. Y esto, ya se sabe, no sería más que la consagración de Lo Efímero como divinidad tutelar de los tiempos que corren¹.

Sin embargo, más allá de esta celebración desafortada, cabe hacerse espacio para interrogar a las nuevas tecnologías en su quehacer. Es decir, cabe preguntarse qué hacen o promueven aquéllas que, como las así llamadas redes sociales, han logrado una perdurabilidad mínima. Porque si el medio es el mensaje, ¿qué mensaje dan estos medios?

LAS REDES SOCIALES Y EL IMPERIO DE LA SENSACIÓN

Un patrullaje somero de las redes sociales nos hace saber que algo sucede con el mensaje, y más específicamente con el sujeto. Si aplicásemos los socorridos modelos comunicativos de Roman Jakobson o Karl Bühler, se nos haría evidente que su mayor víctima es la referencialidad. Facebook, por ejemplo, alienta por sobre todo la función expresiva del lenguaje: el usuario es compelido a declarar sus sensaciones, pulsando las opciones *Me gusta, No me gusta, Ya no me gusta*, una manifestación del imperio de la estética, aunque sin embargo destituida ésta del afán universalizante que le exigía Immanuel Kant. Como se recuerda, la estética kantiana declaraba que, por más que la crítica de las sensaciones sea irremediablemente subjetiva, existe el imperativo de intentar universalizar nuestro

1 Esto, claro está, nada tiene que ver con el diagnóstico realizado por Gilles Lipovetsky en la década de 1980 en *El imperio de lo efímero: La moda y su destino en las sociedades modernas*, en la que la moda devenía instrumento de la consolidación de la democracia y las sociedades liberales. La tecnología, es cierto, comparte con la moda un empuje obsoleto, pero lo tramita de formas más despiadadas. Si bien se puede estar al margen de la moda, difícilmente se pueda estar al margen de las tecnologías. Mientras las modas tienen como contrapartida y antidoto a los estilos, que se hacen de abajo a arriba, como impronta del individuo, la tecnología no cuenta con contravenenos: quien —anclado en las previas— no es capaz de manejar las nuevas, queda radiado de la maquinaria productiva. Para decirlo de otro modo: quien no esté a la moda puede decir, con Don Luis de Góngora, “ándeme yo caliente y riase la gente/ traten otros del gobierno/del mundo y sus monarquías/mientras gobiernan mis días/mantequillas y pan tierno”, pues esto no afecta su ingreso; quien no esté tecnologizado deviene, en sí mismo, un trasto.

parecer, es decir, volverlo juicio estético. Por el contrario, el usuario de las redes sociales, que inhibe el juicio, cuando no clikea sus sensaciones respecto a lo que otros suben a la red, lo que más a menudo hace es publicar su intimidad (exhibe una foto de la hija, declara estar tomando un café caliente o sentirse sin ganas de salir de casa, o también, comparte videos, pareceres sobre espectáculos o anécdotas de su “gusto”). Se trata de algo así como de exponer una intimidad en la feria, una intimidad despreocupada del conocimiento, de la representación y del objeto.

Este esquema eminentemente emotivo conoce variaciones en Twitter: twitear es abandonarse incluso más a la función fática que a la expresiva. Se trata, por sobre todo, de establecer contacto. El hecho de que, en un inicio, la casi excluyente franja etárea de twittereros hubiera sido la de los adultos mayores parece corroborarlo²: se trata de la necesidad de hacer contacto con tecnologías que los jóvenes, desde hace años, vienen manipulando. No en vano un *tweet* se traduce en castellano como un gorjeo: como el pájaro apoyado en la rama sólo dice que está piando el tuiteero, más que nada, hace saber que está conectado³. Al prevalecer la función fática, el sujeto dice que dice, pero no dice qué; ya no representa, ya no interpela. Por sobre todo comunica que está comunicando, un mensaje que en rigor es para nadie y, sobre todo, sobre nada que no sea el canal. Es decir, el mensaje se agota en su declaración de conectividad.

Ciertamente, se trata mucho menos de *conocer* que de participar de la informa(tiza)ción y la conectividad; menos de erigirse en sujeto de discurso que en un simpatizante incluido, desde su primera conexión, en una estadística *ad hoc* sobre corrientes de agrado (ni siquiera de opinión). Al publicar su intimidad, el usuario evapora también la distinción entre público y privado, que hace al discurso de la *polis* y al hegeliano par de opuestos universal/particular (el universal responde al interés público, el particular al privado). Y ya que ingresamos en el pareado hegeliano, cumple también preguntarse si este usuario no está también liquidando una instancia cívica. En alguna medida, este *mäelstrom* de agrados y descontentos, esta virtualización a ultranza de la subjetividad está también evaporando la democracia, entendida ésta como certamen de pareceres obligadamente ilustrados y cívicos⁴.

2 Ver <http://www.comscore.com>

3 En respuesta al análisis de 2.000 tweets procedentes de Estados Unidos durante el periodo de 11:00 a 17:00 en agosto de 2009, realizado por la empresa *Pear Analytics*, que los separaba en seis categorías (palabras sin sentido, 40%, conversaciones, 38%, mensajes repetidos, 9%, Autopromoción, 6%, correo basura, 4%, noticias, 4%) la investigadora Danah Boyd argumenta en su blog que eso que *Pear* llamó “palabras sin sentido” podría ser entendido como “acicalado social” o “sensibilización periférica”, lo que implica que los usuarios quieren saber qué piensan, hacen y sienten las personas de su alrededor, incluso cuando la presencia no es viable. (Boyd, 2009) En este sentido, Twitter sería una herramienta para “estar *á la page*”, o para no sentirse desaliñado y al margen.

4 Porque la democracia es un ejercicio adulto e ilustrado es que se inhibe del sufragio a los menores, a los reclusos, también a los faltos.

Ante esto, la primera pregunta que se podría plantear es si, en plena ebullición de la conectividad, es dable la supervivencia del sujeto. Como mínimo, el usuario de las redes amenaza haber cancelado –o cuando menos, ocultado– al sujeto trascendental e ilustrado de Kant –quien entendía la Ilustración y, concomitantemente, al juicio, como la asunción de la adultez y la emancipación de toda tutela– y en particular al Sujeto Estético. Este *big bang* de gustos y disgustos que son las redes sociales se exhibe como instancia desentendida de toda crítica; expone su gusto sin jamás declararse como sujeto (es decir, sin establecer juicio).

Ahora bien, ¿qué comportaría esta cancelación del Sujeto trascendental en el imperio de la conectividad y las sensaciones? Por un lado, se podría entender a las redes sociales como una nueva manifestación de nuestro desvío respecto al plan de la modernidad, es decir, de la cancelación de la esfera pública como instancia donde se discuten los universales, según denunciara hace ya un buen tiempo Jürgen Habermas. En este sentido, se las podría entender como un desarrollo tecnológico que nos aparta de nuestro destino, una evolución que tal vez se pudiera desandar o revertir. Sin embargo, hay otra forma de abordarlas –tal vez más inquietante–, y es como una aplicación apocalíptica de la modernidad, como ensayo de autoconsumación, algo en buena medida previsto en la metafísica de Martin Heidegger.

SUJETO EN BUSCA DE CLAUSURA

Al respecto, conviene recordar que el sujeto no es ni un arquetipo platónico, ni ahistórico, ni fatal. Por el contrario, se trata de una instancia no sólo histórica, sino además hija del arbitrio, según Heidegger, quien entiende a la elección por la estética como un síntoma fundamental de la elección por el sujeto realizada por la civilización occidental, que convirtió a la modernidad en “la época de la imagen del mundo” (Heidegger, 1996). Desde las *Meditaciones* de René Descartes, según Heidegger, el sujeto es la representación misma, ya objetivada (el *saber-se* que sustancia el universo representacional, distinto a la premoderna adecuación entre las cosas y el intelecto). De ahí que, según Heidegger, el “hombre” se haya convertido en el *hypokeimenon*, lo que pre-existe y subsiste, el fundamento, el centro de referencia de la realidad. De ahí también que debamos entender la expresión *Imagen del mundo* como (nuestra) concepción del mundo como imagen (representación).

La elección por el sujeto, es decir, la elección por el mundo en tanto imagen, involucra al decir de Heidegger cinco “manifestaciones esenciales”, íntimamente vinculadas: el ascenso histórico de la ciencia,

la tecnología, la estética y la cultura, ascenso que va de la mano del declive histórico de lo divino, lo que llamó, haciéndose eco de Schiller, *desdeificación*. Según explica, nuestra tendencia hacia la estética es tan reveladora de la forma en que nos comprendemos actualmente como lo es el creciente dominio de la ciencia y la tecnología, lo que lleva a concebir todas las actividades humanas significativas en términos de cultura. El ascenso de la ciencia, dominada por el modelo matemático; de la técnica, exigencia de las ciencias matemáticas; del arte, que se asume como concepción de la vida humana; y de la cultura, o sea la comprensión de la actividad humana, que se entiende a sí misma como “cuidado”; el descenso de la divinidad, reducida a causa eficiente, algo que también manifiesta Heidegger en “La pregunta por la técnica”.

el hombre de la era técnica, de un modo especialmente llamativo, se encuentra bajo la provocación de hacer salir lo oculto. Esto concierne ante todo a la Naturaleza, entendida como el almacén principal de existencias de energía. En correspondencia con ello, la conducta solicitante del hombre se muestra ante todo en el florecimiento de las ciencias exactas de la época moderna. Su modo de representar persigue a la Naturaleza como una trama de fuerzas calculable. Por esto la física de la época moderna no es física experimental porque emplee aparatos para preguntar a la Naturaleza, sino al contrario: como la física –y ello porque es ya pura teoría– emplaza a la Naturaleza a presentarse como una trama de fuerzas calculable de antemano, por esto se solicita el experimento, a saber, para preguntar si se anuncia, y cómo se anuncia, la Naturaleza a la que se ha emplazado de este modo. A la luz de la causalidad, Dios puede descender al nivel de una causa, haciéndose la *causa efficiens*. Entonces, incluso dentro de los límites de la teología, se convierte en el Dios de los filósofos, es decir, de aquellos que determinan lo no oculto y lo oculto según la causalidad del hacer, sin pararse ahí nunca a considerar el provenir esencial de esta causalidad. (1994, pp.19-20)

Ciencia, tecnología, estética, cultura y desdeificación son nutrientes “igualmente esenciales”, agrega, para nuestra concepción contemporánea del mundo. La elección por el sujeto es la escisión entre sujeto y objeto, es decir, la representación: “el hombre se ha convertido en *subjectum* y el mundo en imagen”. Esta elección es la que emplaza a la Naturaleza a manifestarse (en términos heideggereanos, a desocultarse), a revelar su energía (emblemáticamente, la electricidad) que es prontamente almacenada. Si tradujésemos esto a términos comunicativos, forzar a la naturaleza a desocultarse es hacerla comunicar su información encriptada.

Ahora bien, para Heidegger, nuestra civilización debe apurar la elección hasta su última consecuencia, es decir, consumarla, y así, la avidez

estética u objetivadora del sujeto ha llevado al “emplazamiento” (*gestell*) característico de la tardomodernidad. Se trata de la objetivación (y estetización) del propio sujeto: así como el subjetivismo es la búsqueda humana por alcanzar el control de todos los aspectos objetivos de la realidad, el emplazamiento tardomoderno sería el impulso por controlar también al sujeto. Y así como en Descartes estaría el origen de la subjetividad moderna, en Nietzsche, más específicamente en su manifestación de que la totalidad del Ser no es sino el eterno retorno de la voluntad de poderío, estaría el origen del emplazamiento tardomoderno, u objetivación del sujeto⁵.

En este sentido, el sujeto, desentendiéndose de la imagen del mundo, se absorbe en la objetivación del sujeto, un piruetear de la estetización inicial de la modernidad. En el emplazamiento, la estética llega a su consumación o conclusión lógica: se psicologiza, y procede en la manera de las ciencias naturales, siendo que las sensaciones son sometidas a experimentos, a la observación y a la medida. La estética se habría consumado, llegando a su fin, al “dar un salto mortal fuera de sí” y culminar en el emplazamiento.⁶

Dentro del emplazamiento, de ese entendimiento tecnológico del ser que da forma a nuestra edad, todas las cosas devienen “recursos”, intrínsecamente insignificantes y abiertos a una optimización sin fin. Ya no se *mora*, ya no se *permanece*, o ya no se *edifica* en el sentido de que no se edifica para permanecer (Heidegger 1971): esto, en días del filósofo cobraba cuerpo en el diseño de mariposa de una autopista, reforzador de nuestra percepción de que toda realidad es una red de tráfico de larga distancia, calculada para su máxima velocidad⁷, pero que obviamente, y como señala el artículo sobre la “estética de Heidegger” de la *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, ha adquirido en los últimos tiempos equivalente en Internet.

Si lo tradujéramos a instancias comunicativas, el *subjetum* tardomoderno ya no extrae la información que encripta la Tierra sino la que se encripta en el sujeto. En un primer sentido, habría que entender la agobiante encuesta de gustos y rechazos que nos sirven las redes sociales, realizada –tal vez para el provecho de futuribles campañas de publicidad, propaganda o mercadeo, pero definitivamente para la Gloria del Almacenamiento– como un mero recordatorio de que somos un recurso insignificante dentro del Acabamiento de la Imagen del Mundo, o de la Re-presentación.

5 En www.olimon.org

6 En www.olimon.org/uan/heidegger-nietzsche-la_voluntad_de_poder_como_arte.pdf

7 En www.harpercollins.com

ESO QUE SIENTE

Ahora bien, el menú de gustos y desagradados al que nos convoca Facebook ha consumado una nueva pirueta: ha fragmentado al sujeto en su sensación, alienada de sí, enviada como sufragio a cualquier otro punto del sistema. En las redes sociales, el fundamento no está en el Sujeto que cartesianamente duda o piensa, es decir en el que conoce; tampoco en el que conoce/domina al resto de las subjetividades en la voluntad de poderío; está en Eso que Siente, un reflejo sometido a estímulos.

Se trata de la sensación que se da como adherencia, no a un sujeto, sino a un producto: por un lado, hemos reconvertido nuestro enunciado (lo que alguna vez debieron ser nuestros juicios, lo que alguna vez debió ser nuestro *agon* dialéctico) en un producto consumido por el gusto o disgusto de los demás. En retribución, y en tanto sufragistas de disgusto o complacencia (sea que cliqueemos o dejemos de hacerlo), hemos quedado enviados a cualquier otro enunciado que comparezca en la red. Dicho de otro modo, *yo* ya no hace ni dice, y por tanto, se cancela. La verdad, el mundo, la Tierra, se oculta y desoculta en Heidegger, pero aquí lo que se vela es el sujeto.

“¿Qué se llama cuanto heriza nos?”, se preguntaba, en el segundo poema de *Trilce*, César Vallejo, coetáneo de Heidegger, quien se respondía: “Se llama Lomismo que padece”, algo que las redes sociales deberían traducir por *Lomismo que gusta/que disgusta/que ya no gusta*. En este sentido, no deja de ser tentador declarar a las redes instancia a través de la cual el sujeto, ya póstumo, modela su extinción. De todos modos, sería apresurado entender este pirueteo del sujeto como fatalidad: a fin de cuentas, estas redes no dejan de ser una tecnología herida de obsolescencia, que acaso estén abriendo lugar a una nueva, en la que el sujeto recomparezca cegador. En ese sentido, parece más conveniente considerar este estadio un desarrollo cauteloso, y si se quiere, “inevitable”, de la elección por la estética, la tecnología y el almacenamiento, una aplicación en la que nos es dado calibrar los niveles de ocultamiento que puede alcanzar el sujeto en la red de las sensaciones. ◀

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Boyd, Danah. (2009). "Twitter: 'pointless babble' or peripheral awareness + social grooming?". En *Zephoria* (página web). Obtenido el 24 de abril de 2012: http://www.zephoria.org/thoughts/archives/2009/08/16/twitter_pointle.html
- Heidegger, Martin. (1936-37). "La voluntad de poder como arte". En *Olimon* (página web de Manuel Olimón Nolasco). Obtenido el 10 de mayo de 2012: http://www.olimon.org/uan/heidegger-nietzsche-la_voluntad_de_poder_como_arte.pdf
- (1994). "La pregunta por la técnica". En *Conferencias y artículos*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- (1971). *Poetry, Language, Thought*. Trad. A. Hofstadter. New York: Harper & Row.
- Thomson, Iain. (2011). "Heidegger's Aesthetics". En *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Edward N. Zalta (ed.). (Summer Edition). Obtenido el 12 de mayo de 2012: <http://plato.stanford.edu/archives/sum2011/entries/heidegger-aesthetics/>

Interacción comunicativa, imagen e hiperrealidad

▶ JOAQUÍN VENTURINI, UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA

RESUMEN

El artículo tiene como propósito presentar algunos de los fenómenos que integran lo que se ha dado en llamar sociabilidad virtual, en el marco de las posibilidades que ofrece el pensamiento de Jean Baudrillard, especialmente conocido por sus reflexiones sobre la creciente importancia de lo hiperreal en la sociedad global contemporánea, quien parte de la base de los órdenes real, simbólico e imaginario, órdenes originarios del pensamiento de Jacques Lacan.

Palabras clave: *Don / Baudrillard / Imaginario / Hiperrealidad / Barthes / Fotografía / Imagen Digital*

ABSTRACT

This article presents some phenomena linked with what has been called virtual sociability, with the framework of some of Jean Baudrillard's reflections. Special consideration is giving here to the increased relevance of hyperreality in contemporary global society. Baudrillard makes use of Jacques Lacan's real, symbolic and imaginary orders.

Keywords: *Offering / Baudrillard / Imaginary / Hyperreality / Barthes / Photography / Digital Image*

▼
Licenciado en Ciencias Antropológicas, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República. Se desempeñó como docente de Teorías de la Comunicación en la Facultad de Comunicación y Diseño, Universidad ORT. Se desempeña como Ayudante en Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UdelaR, y docente de Sociología en el Centro Regional de Profesores del Suroeste.

CONSIDERACIONES PRELIMINARES

La sociabilidad virtual y algunas de las prácticas comunicativas más significativas que la componen serán abordadas en este artículo desde el marco de conceptualización que Jean Baudrillard ofrece para pensar lo imaginario hiperreal en relación a lo simbólico y lo real.

Lo adolescente se dibuja como horizonte de inteligibilidad de esta nueva sociabilidad: cultura de la evasión, disfrute de la ensoñación imaginaria plena en ocio y replegada en lo Mismo, sin displacer ni interrupción causada por lo social como exterioridad o alteridad, o como el Otro.

En primer lugar, reflexionaremos sobre la temporalidad en la sociabilidad virtual, a partir de algunas consideraciones básicas sobre el don y el intercambio simbólico.

En segundo lugar, abordaremos el carácter imaginario “hiperreal” de las imágenes visuales y sonoras del entretenimiento de masas contemporáneo, por tratarse de imágenes de alta definición que buscan agotar la totalidad de lo real de la cosa en una representación material y sensorial.

Para finalizar, haremos breves reflexiones sobre la fotografía, dada su importancia en algunas de las principales redes sociales como centro de las prácticas comunicativas que allí se entretajan.

EL DON ARRUINADO O EL FORZAMIENTO INMEDIATO DEL INTERCAMBIO¹

El antropólogo alemán Marcel Mauss, autor del clásico *Ensayo sobre el don* en teoría antropológica, es quien conceptualiza al obsequio como condición de la existencia social y simbólica, en un salto que desborda el mero interés económico. El don, el obsequio, sobrepasa al mundo de lo real, en el cual no existe la Cultura. La importancia del don como condición de lo social será retomada nada menos que por Claude Lévi-Strauss en *Las estructuras elementales del parentesco* para elevar el intercambio exogámico de mujeres a la jerarquía del más grande de los dones. Pero el don no está desligado de su inmanencia material. Mauss, etnólogo, se ocupa de la realidad social empírica, existente, fenoménica. Y sus conclusiones sobre el obsequio se basan directamente en lo que observa: no se puede dar sacrificialmente, sin condición alguna. Siempre, en algún momento de escasez, lo que se obsequió tan afanosamente será limitado en pos de la conservación económica de lo Mismo. En última instancia, si las condiciones son forzadas y puestas a prueba, la economía existe.

Jacques Derrida, en *Dar (el) tiempo 1. La moneda falsa*, retoma las elucubraciones maussianas. Al principio de la obra, Derrida se mantiene cercano al texto de Mauss, en observaciones más cercanas al análisis exegético que

1 Para la situación del don en el ciberespacio ver Nicolás Guigou (2010). Nosotros, siguiendo a Baudrillard, discernimos entre el intercambio, de carácter simbólico, y la interacción, de carácter imaginario. El tiempo real, al igual que el espacio real, no es más que el tiempo en términos estrictamente físicos.

a cualquier otro tipo de producción filosófica. Relativiza la autonomía del don —es decir, relativiza su naturaleza desinteresada— respecto del interés del donante, tal como hiciera el antropólogo. “El término *término*, *plazo*, marca una marca: es el límite de un vencimiento, la cadencia de un vencimiento. Por consiguiente, implica el tiempo, el intervalo que separa la recepción de la restitución. Para Mauss, el plazo constituye el rasgo original y esencial del don” (Derrida 1995, 46). El “término” o “plazo” da cuenta de la “contabilidad” de los obsequios que parten y retornan a la familia, al clan, a la tribu. Realmente no hay indeterminación, hay un “jugar” a la indeterminación. Los aborígenes melanesios en el kula, y todos los sistemas de intercambio solidarios y las alianzas amistosas en el orden simbólico, juegan a la indeterminación económica, hacen como si no importara la devolución del obsequio, el signo mismo de ser correspondido por el otro. Pero lo real-económico existe en lo latente, y ni tanto. Hay un vencimiento del obsequio, de la alianza, de la tregua.

A medida que avanza la obra, el autor se despega de modo gradual a la fidelidad textual al *Ensayo sobre el don* para dejarse tomar por elucubraciones heideggerianas. La abundancia del *haber* ser y tiempo, sin necesidad de su existencia ni pertenencia, inspira al don, liberado de las contingencias fenoménicas del obsequio y su inmanencia de bien escaso o material finito.

Una exageración esencial marca todo este proceso. La exageración no puede ser aquí un rasgo más entre otros, menos aún un rasgo secundario. El problema del don se debe a su naturaleza de antemano excesiva, a priori exagerada. Una experiencia donadora que no se entregase a priori a cierta desmesura, un don moderado, comedido, no sería un don (Derrida 1995, 62).

El don se vuelve, de modo lento y prudente, un movimiento omniabundante de entrega sin medida. El don, primera manifestación de lo simbólico, es contrario al préstamo. El don es desinteresado, propio de la solidaridad o la amistad. Procura borrar el valor de cambio, la economía, el trabajo, para fundar algo más: el plus simbólico irreductible a una existencia precultural, real. El préstamo mide con precisión, es enteramente económico. *Su motivación es el interés que se cobra*. El don inaugura el movimiento de *súper* abundancia, ese *algo más* que es lo simbólico sobre lo real. En sus consideraciones sobre la naturaleza del don, Derrida irá más lejos al afirmar que la condición necesaria de lo social y lo simbólico es el no retorno del don. Eso que se obsequia sin interés no debe ser devuelto para permitir la proliferación infinita de lo simbólico, o “diseminación”, en una forma de intercambio no acabado, incompleto, como el orden simbólico mismo, estructuralmente en falta ante lo real y opuesto a la completud imaginaria. El don que prosigue, que no retorna, inaugura una temporalidad social, un devenir cultural, una diacronía que sólo puede pertenecer al orden simbólico.

En *El crimen perfecto* (2000), Baudrillard observa que en el “tiempo hiperreal”, el tiempo social –ligado a una tradición *singular*– pierde espesor ante la urgencia del tiempo físico, real y *universal*. Pérdida profundamente incompatible con la experiencia simbólica. A modo de generalización dirá: “todos estos intercambios inmediatamente contabilizados, catalogados, almacenados, al igual que la escritura en el tratamiento de textos, todo eso demuestran una compulsión interactiva que no respeta el tiempo ni el ritmo del intercambio” (22). Nada menos que “intercambios” de una naturaleza opuesta a la del don. Para el autor, unos son “intercambios” pertenecientes al orden simbólico, inmersos en el devenir obligado de la trama del signo. Otras son “interacciones”, señales comunicativas de carácter imaginario. “Así pues, todo el campo de la comunicación pertenece al orden de lo inexplicable, ya que todo en él es interactivo, dado y devuelto sin retraso, sin ese *suspense*, siquiera ínfimo, que constituye el ritmo temporal del intercambio” (23). A la situación que tiende a la saturación total del intercambio en información, corresponde la situación que tiende al grado cero de sentido. A mayor presencia explícita del sexo –pornografía– menor grado de deseo³. A mayor definición imaginaria del otro, corresponde una más baja definición de la alteridad radical de lo simbólico, el Otro. En este sentido, la eliminación del tiempo diferido que acarrea el don, facilitada como nunca antes por los medios que sostienen la sociabilidad virtual, es una forma notable de la declinación de lo simbólico en la cultura mundial contemporánea.

IMAGINARIO HIPERREAL Y ENTRETENIMIENTO

La “hiperrealidad” es una noción central en la obra de Baudrillard, y sus alcances para el análisis de lo social son de proporciones enormes. En términos generales, refiere al carácter amplificado de lo imaginario, de la demanda y el consumo, y la disolución de lo real de la producción, desligado definitivamente del primero. La hiperrealidad consiste, a este nivel de generalidad, en la forma más lograda del simulacro, en la cual lo imaginario alcanza sus dimensiones globales.

Nosotros trabajaremos con tan solo un aspecto de la hiperrealidad en Baudrillard, a saber: aquél que concierne a la alta definición de las imágenes visuales y sonoras por el desarrollo de las telecomunicaciones, lo cual conduce, como primer ejemplo, a la animación, a las caricaturas. Disneylandia se vuelve el caso paradigmático de simulación hiperreal por dos motivos:

-
- 2 Afirmación que recuerda al antropólogo Philippe Breton y su crítica al “hombre sin interioridad”, hecho de pura positividad informática objetivada. Coincidencia feliz entre sujeto y objeto o totalización imaginaria.
 - 3 Al respecto, y ya que es evidente que este tipo de análisis fueron realizados por primera vez por los pensadores de la Escuela de Frankfurt, recordamos las elucidaciones de Herbert Marcuse a propósito de lo que llama “desublimación represiva”, sobre todo sus derivas en el campo de la sexualidad por el surgimiento de la pornografía.

por recrear un mundo de animación de caricaturas y por erigirse como simulación de lo real en el más acá de la pantalla.

Lo imaginario de Disneylandia no es ni verdadero ni falso, es un mecanismo de disuasión en funcionamiento para regenerar a contrapelo la ficción de lo real. Degeneración de lo imaginario que traduce su irrealidad infantil. Semejante mundo se pretende infantil para hacer creer que los adultos están más allá, en el mundo “real”, y para esconder que el verdadero infantilismo está en todas partes y es el infantilismo de los adultos que viene a jugar a ser niños para convertir en ilusión su infantilismo real (Baudrillard 1995, 27).

Lo imaginario es infantil y narcisista en tanto no reconoce una alteridad que lo limite. No conoce a lo real como límite. El más allá real termina por volverse por completo inaccesible al ser desligada la esfera de la producción de la esfera del consumo. El “ya no hay real” se completa con un “ya no hay principio de realidad”, sólo “principio de placer” o gratificación inmediata, brindada por el entretenimiento, en un orden que sólo puede ser el de un imaginario extendido y potencializado.

Enfoquémonos en el hecho fundamental de la caricatura como imagen hiperreal: el carácter animado en exceso. La hiperrealidad es la extenuación intensificada de las cualidades incandescentes y explosivas de las imágenes sensoriales, fundamentalmente de las imágenes visuales, aunque también las imágenes sonoras han tenido importancia en el desarrollo del imaginario hiperreal⁴.

Las imágenes visuales son llevadas al plano del ultracolor de la animación. Siempre hasta la más “alta definición” alcanzable. Como si a mayor definición visual del mundo empírico, directamente observable y estrictamente material, hubiera mayor captación de lo real.

Por doquier la Alta Definición marca el paso, más allá de cualquier determinación natural, hacia una fórmula operativa –“definitiva” precisamente–, hacia un mundo en el que la sustancia referencial se hace cada vez más escasa. La más alta definición del medio corresponde a la más baja definición del mensaje; la más alta definición de la información corresponde a la más baja definición del evento; la más alta definición del sexo (el porno) corresponde a la más baja definición del deseo; la más alta definición del lenguaje (en la codificación numérica) corresponde a la más baja definición del sentido; la más alta definición del otro (en la interacción inmediata) corresponde a la más baja definición de la alteridad y el intercambio (Baudrillard 2000, 21).

Este es el meollo fascinante de lo hiperreal: creer que *eso que se ve ahí*,

⁴ Que hasta ahora los esfuerzos de mejoramiento de la definición se hayan abocado específicamente al campo de lo visual, de entre todos los campos sensoriales existentes, no es más que una tendencia general de la cultura occidental, que privilegia la vista como sentido de razón utilitaria por su relación distante, fría y antitética con el objeto a captar. En *In/mediaciones*, Marisol Álvarez (2006) se ha ocupado de la cuestión al abordar la pulsión escópica en Lacan.

ultradefinido en imagen, es lo real, lo dado, la cosa en sí, y perder de vista el hecho de que sigue siendo un objeto imaginario. Pero la hiperrealidad no es real, es imaginaria. Ya que lo real es inaprehensible, ese objeto ultradefinido en imagen visual no puede ser real. Ese objeto visual no es simbólico ya que no hay palabra que lo explique, simplemente se presenta en el plano de lo sensorial, muy anterior al plano del discurso. Como vimos, lo sensorial es imaginario. Y sobre todo lo son las imágenes visuales, que constituyen su soporte más fuerte.

La búsqueda de la más alta definición es la de la transparencia completa de lo real en la imagen visual, lo que nos revela al afán de totalización imaginaria. Lo que fascina es sentir que lograda la máxima resolución visual del objeto lo contemplaremos tal cual es, en sí, como dado, ya ahí. De lograrse tal “utopía de la comunicación”, asistiríamos al asombroso espectáculo de la entera absorción de lo real en lo imaginario hiperreal. Sería el fin de toda ausencia, de toda incompletud y de todo enigma. El campo de lo imaginario, “hiperrealizado”, habría abolido todo misterio mítico y poético. En forma general, *habría abolido toda metáfora*. La metáfora, lo simbólico, no existiría. Esta unidad absorbe lo real corpóreo en lo hiperreal y olvida al orden simbólico

El parentesco que lo imaginario hiperreal mantiene con lo real tan sólo concierne a la dimensión física, material y empírica de lo real. Por ahí pasa su *pretensión de real*, su intento por reemplazarlo, su “simulacro”. Si hay algo real para la cultura mundial contemporánea, siguiendo a Baudrillard, es el mundo físico y todo su funcionamiento. De modo que al intentar capturar con tanta fidelidad como se pueda ese real, se pondrá en juego toda la ingeniería de la imagen necesaria para duplicar en la pantalla hiperreal la materialidad del mundo.

La sensación de vértigo cumple un papel capital en el modo de gozar en la cultura de masas contemporánea. Como trastorno del equilibrio y sensación de la precipitación hacia el abismo, el vértigo captura a la conciencia en el acontecimiento de la caída. Esta caída, este precipitarse, es una sensación que puede vivirse como un malestar, pero también se la puede gozar. Por ser una sensación, del orden de nuestra constitución física, *el vértigo nos aproxima a lo real*.

LA FOTOGRAFÍA, EL ARCHIVO DIGITAL Y LA COLECCIÓN DE SÍ MISMO

La cámara lúcida, última obra de Roland Barthes, de quien Baudrillard fue discípulo, publicada pocas semanas antes de sufrir el trágico accidente que le costó la vida ante las puertas del Collège de France en 1980, nos ofrece un lugar privilegiado para pensar la fotografía en su dimensión semiótica y antropológica. Recordando los estudios del psicoanalista Otto Rank, discípulo directo de Freud y erudito en mitología, Barthes retoma temas de la

imaginación popular y literaria como el gemelo y la sombra en los relatos de Ernst T. A. Hoffmann y Peter Schlemihl, el retrato como doble mefistofélico que garantiza la inmortalidad, el temor de numerosos pueblos primitivos a la duplicación de las imágenes en la fotografía, entre otros. La obra de Barthes apunta a señalar la primera y última finalidad de la fotografía: es un procedimiento que adquiere su entera significación semiológica como modo de immortalización del referente de la imagen. Como señala Joaquín Sala-Sanahuja, en su “Prólogo a la edición castellana” de *La cámara lúcida*, “en lo concerniente a la imagen fotográfica, cabía considerar –y Barthes no habría disentido de ello– que la fotografía sólo adquiere su valor pleno con la desaparición irreversible del referente, con la muerte del sujeto fotografiado, con el paso del tiempo” (1989, 22). Vale aclarar que la muerte del sujeto fotografiado no implica necesariamente la muerte de esa persona concreta con nombre. La muerte de ese sujeto es la de la temporalidad en la que deviene y muere toda nueva vez en todo nuevo instante. Este instante que muere es el instante real.

Vencera la muerte es la finalidad máxima de la fotografía. Barthes trabaja la experiencia del devenir objeto del sujeto al ser fotografiado. Es esa objetivación⁵ del sujeto el precio que se paga en la immortalización del instante, o bien, el precio que se paga por pasar de lo real a lo imaginario. La imagen se erige en Todo, paréntesis en el tiempo que en sí mismo es la Muerte⁶.

Una acción curiosa, no ceso de imitarme. Y es por ello por lo que cada vez que me hago (que me dejo) fotografiar, me roza indefectiblemente una sensación de inautenticidad, de impostura a veces (tal como pueden producir ciertas pesadillas). Imaginariamente, la fotografía, aquella que está en mi intención, representa ese momento tan sutil que, a decir verdad, no soy ni sujeto ni objeto, sino más bien un sujeto que se siente devenir objeto: vivo entonces una microexperiencia de la muerte (del paréntesis); me convierto verdaderamente en espectro (1989, 42).

Lo imaginario de la fotografía se lee textualmente en la cita, que explicita su pretensión de inmortalidad y plenitud. Lo “real-inmanente” del instante o “tiempo real”, el transcurrir ingobernable del tiempo, es descontemplado por la totalización imaginaria⁷.

Hechas estas aclaraciones fundamentales sobre el carácter imaginario de la fotografía, abordaremos el asunto que nos ocupa: el archivo como colección de sí en imágenes visuales.

El nuevo archivo digital amplifica en proporciones prácticamente incalculables las posibilidades de almacenamiento del viejo archivo material.

5 En el sentido lacaniano de reificación del sujeto como cosa, de degradación de éste al rango de objeto.

6 El parentesco íntimo entre el Todo y la Muerte evidencia la influencia del psicoanálisis en el último Roland Barthes, sobre todo de Lacan, como a menudo ha sido señalado.

7 Es menester señalar que Baudrillard se ha ocupado de esto en su preocupación del “asesinato” de lo real a manos del imaginario hiperreal, en especial en *El crimen perfecto* (1995).

Esta extensión tecnológica habilita la práctica de archivamiento más allá de los estrechos límites de lo “serio”, laboral o productivo y expande los usos distensivos y ociosos que pueden observarse hoy.

La historia de los usos sociales de la fotografía ilumina este punto. Desde los usos más solemnes y rituales a finales del siglo XIX, hacia finales de la cultura victoriana, a la captura de momentos más cotidianos y relajados, la fotografía revela cómo una tecnología de archivo se expande desde lo más cercano a la producción y el deber hasta la distensión, lo descontracturado, los momentos íntimos y efímeros, aquellos que no interesan a los grandes discursos colectivos. Actualmente, en el ciberespacio, particularmente en las redes sociales, abundan las colecciones fotográficas de este último tipo, prácticas posibilitadas por la tecnología digital.

Este ejemplo nos introduce en el tema de este apartado: el archivo digital como *colección de sí*, y, en lo esencial, *colección de sí en imágenes* y no en discurso. Pero antes de avanzar en el carácter doblemente imaginario de este hecho—colección de sí y colección de imágenes visuales—hemos de explicitar algunos puntos en torno al carácter imaginario de la fotografía.

Veamos un ejemplo conocido y accesible del tipo de archivo al que nos referimos. El ejemplo paradigmático es la red social *Facebook*. El centro de la propuesta consiste en la posibilidad que tiene el usuario de compartir fotografías digitales con sus contactos amigos. Como nunca antes, la persona tiene la posibilidad de compartir de modo casi inmediato fotografías digitales de carácter sumamente privado. Hay opciones de seguridad y de limitación en cuanto a las imágenes e información que se comparte. Sobre esto, es notable la cantidad de usuarios que deciden compartir toda su información en modalidad “público” para que pueda acceder a ella cualquier usuario de *Facebook*, aunque no sea un contacto amigo. No es coincidencia que un importante porcentaje de estos usuarios sea de adolescentes.

Facebook funciona como un enorme archivo de información y, en gran medida, de información de imágenes visuales de los usuarios. Para facilitar esta función de archivo, hoy existe el perfil “biografía”, cuya principal ventaja es facilitar el acceso cronológico a los acontecimientos de la vida de los usuarios. Teniendo en cuenta que las imágenes visuales tienen una incidencia tan fuerte en las prácticas de interacción comunicativa, diremos que es pertinente hablar, en el caso de *Facebook* y de redes sociales afines, de *archivo de fuerte carácter imaginario*.

Las redes sociales fascinan por la profunda gratificación narcisística de poder observar al otro—entrar a su perfil, mirar sus fotografías, indagar en su pasado y su presente—sin ser observado *al mismo tiempo*. Este “al mismo tiempo” es fundamental. Es evidente que, una vez que somos usuarios, nos exponemos a que indaguen en nosotros bajo las mismas condiciones en las cuales nosotros indagamos en los otros. Lo esencial es el no entrecruzamiento simultáneo de las “miradas”. Dice Baudrillard en *El crimen perfecto*,

¿Cuál es el deseo metafísico más radical, el goce espiritual más profundo? El de no estar ahí pero ver. Como Dios. Ya que Dios precisamente no existe, lo que le permite asistir al mundo en su ausencia. También a nosotros nos gustaría por encima de todo expurgar al mundo del hombre a fin de verlo en su pureza original. Vislumbramos ahí una posibilidad inhumana, que devolvería la forma pluscuamperfecta al mundo, sin la ilusión de la mente, y ni siquiera la de los sentidos. Una hiper-reactividad exacta e inhumana, en la que podríamos disfrutar finalmente de nuestra ausencia, y del vértigo de la desencarnación. Si puedo ver el mundo más allá de mi desaparición, es que soy inmortal (2000, 25).

De modo que “el no estar ahí pero ver” o “mirar sin servisto” es un equivalente de la fantasía radical de todo imaginario que mencionáramos: vencer a la muerte como el primer y último obstáculo que lo real impone a la finitud de nuestro ser. Al mirar al otro y *sentir* su mirada, nos exponemos ante él como ser “involucrado” en el mundo, es decir, como sujeto. Este involucramiento nos sitúa *en* el mundo, y no *sobre* él. Lo que equivale a decir: esta inclusión nos coloca en el orden simbólico, incompleto por lo real, y no en lo imaginario, ilusoriamente completo, autosuficiente y dominante. Recordemos que las ilusiones de dominio del mundo son narcisísticas e imaginarias. Eludir la mirada del otro es eludir la mirada del Otro.

Hay algo muy “real” en la mirada. Un real que evidencia que estamos ante un sujeto y no un objeto. Lacan, de hecho, ha trabajado la mirada como “objeto a”, es decir, el objeto estructural real más allá de cualquier objeto aprehensible por el sujeto. Para terminar, quisiéramos dar la palabra a Jacques Lacan, quien ha ido más lejos en la elaboración de los órdenes real, simbólico e imaginario.

En la relación escópica, el objeto del que depende el fantasma al cual está suspendido el sujeto en una vacilación esencial es la mirada. Por eso, de todos los objetos en los que el sujeto puede reconocer su dependencia en el registro del deseo, la mirada se especifica como inasible. A ello se debe que, más que cualquier otro, la mirada sea un objeto desconocido (2007, 61).

El “objeto a”, en tanto que es el “objeto causa del deseo”, constituye el límite fenoménico de lo aprehensible, de ahí su carácter real. Por eso, este objeto estructural, límite de lo aprehensible y causante del deseo, puede ser tomado como evidencia sensible e inmediata de la presencia del otro, reconocido como sujeto. Vale decir que eludir la mirada del otro equivale al *desencuentro con lo real del otro*. Mirar sin ser mirado nos coloca en el plano imaginario de un dios omnipotente que mira sobre el mundo sin estar en el mundo⁸.

Por lo demás, este desencuentro ocurre de modo frecuente en algunas modalidades de interacción telecomunicativas que *reducen el grado de la*

⁸ No queremos dejar de mencionar el tratamiento de la mirada hecho por Sartre en *El ser y la nada*. La “mirada devuelta” abre al hombre los estrechos horizontes de su inmanencia, de ser *en-sí*, hacia la trascendencia por la mirada del otro. Antes de ser *para-sí*, el hombre es *para-el-otro*. Tanto en Sartre como en Lacan se deja entrever la influencia hegeliana del reconocimiento de sí por el otro.

presencia del otro, en tanto que *presencia de lo real*. Sucede con el teléfono, en el cual no hay imagen, tan sólo voz. Más aun con los mensajes de texto con el *chat*, en los que ya no queda voz, sólo escritura. La escritura reduce lo real de la voz, ya que ésta aún es del orden de la composición físico-orgánica del sujeto—lo que no quiere decir que no haya un real de la escritura, aunque sea un real de grado menor. Es de destacar el uso generalizado de emoticones, caricaturas, señales miméticas que no se abstraen en el orden arbitrario del signo. Los emoticones *contribuyen a reducir cualquier real de la escritura*.

Hay entonces dos grandes dimensiones a tener en cuenta para pensar lo novedoso de los archivos digitales y las formas de sociabilidad virtual que se configuran a partir de estos. Primero, la ampliación de las prácticas de archivamiento desde los usos serios y productivos del archivo material hasta su expansión en los usos ociosos y de entretenimiento. Las primeras se encontraban severamente limitadas por el costo económico de la fotografía o costo real. Las segundas, reduciendo el costo económico, abren las posibilidades a un uso mucho más amplio y se alejan de los usos de lo serio y lo necesario. Lo que equivale a decir: reducen las limitaciones, la ausencia y la escasez, y se acercan a las pretensiones de dominio total sobre el objeto, devenido imagen visual congelada, expulsada del tiempo como todo lo imaginario. El segundo punto a tener presente es el desencuentro con la mirada del otro—más precisamente el desencuentro con la mirada del Otro a través del otro—o el desencuentro con lo real del otro, en pos de su representación imaginaria. ◀

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barthes, R. (1989). *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.
- Baudrillard, J. (1993). *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*. México: Siglo XXI.
- (2000). *El crimen perfecto*. Barcelona: Anagrama
- (1995). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Anagrama.
- Derrida, J. (1995). *Dar (el tiempo) 1. La moneda falsa*. Barcelona: Paidós.
- Guigou, N. (2010). “Ciberespacio, memoria y tradición. Las artes de construir el tiempo en la alta modernidad”. *Civitas* (mayo-agosto): 177-184.
- Lacan, J. (2007). *El seminario. Libro 10. La angustia*. Buenos Aires: Paidós.
- Lévi Strauss, C. (1969). *Las estructuras elementales del parentesco*. Barcelona: Paidós.
- Mauss, M. (2010). *El ensayo sobre el don*. Barcelona: Katz Editores.

La lectura y sus crisis recurrentes

▶ DANIEL MAZZONE, UNIVERSIDAD ORT URUGUAY

RESUMEN

La percepción de “crisis del libro” data de 1890, cuando la linotipia permitió aumentar la producción, en realidad motorizada por el antiguo temor a la pérdida del conocimiento. La percepción de crisis actual proviene de un doble plano: cierta incompreensión del cambio cultural que implica el advenimiento de un mundo organizado en redes reticulares carentes de centro, y la desubicación de actores decisivos como la escuela en proporcionar el equipamiento operativo adecuado para un manejo eficaz de la lectoescritura. Este artículo pretende mapear un tema en el que prevalece la confusión.

Palabras clave: Hipertexto / Crisis del libro / Cognición / Redes / Cambio cultural / Lectura

ABSTRACT

The first time that books and reading were perceived in crisis was in 1890, when book edition was increased due to the introduction of linotype. But the real reason for the growing production was to prevent the loss of knowledge. The actual crisis has a double origin: on one hand, the lack of understanding of the cultural change caused by the introduction of networks, and on the other hand, the inability of our school system to supply the tools for comprehension. This article is trying to draw a map to lead us to an issue surrounded by confusion.

Keywords: Hypertext / Books and reading in crisis / Cognition / Networks / Cultural change / Reading

▼
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 próximo libro a editarse en La Crujía, Buenos Aires, es un estudio comparativo de las discursividades de *The Huffington Post* y *The New York Times*.

En 1961, el Nobel de Literatura Eugenio Montale (1896-1981) decía:

cada vez se leen menos libros mientras que es muy elevado el número de lectores de periódicos, revistas, fascículos y otras publicaciones de esta índole. Pero esta clase de lectores no lee: mira, observa. Contempla con una atención cómica, cuando en realidad saben leer; sin embargo sólo miran y luego tiran a la basura. (Petrucci, en Cavallo y Chartier 1998, 538).

En su último libro, *La civilización del espectáculo* (2012), Mario Vargas Llosa, Nobel de Literatura 2010, elige la imagen de los paparazzi de los tabloides neoyorquinos a la caza de un *broker* arrojándose al vacío en septiembre de 2008, en medio de “la hecatombe financiera (...) como el mejor resumen de la civilización de la que formamos parte” (33).

Para Vargas Llosa,

la democratización de la cultura (...) un fenómeno que nació de una voluntad altruista” en el dominio cultural, “ha causado reverberaciones imprevistas, como la desaparición de la alta cultura, obligatoriamente minoritaria por la complejidad y a veces hermetismo de sus claves y códigos, y la masificación de la idea misma de cultura. (35)

Para Umberto Eco, en cambio, las cosas no son tan dramáticas; sólo ha cambiado la mirada: si Beethoven puede ser disfrutado en la desatención de un *ringtone*, el aviso publicitario de “un producto de limpieza puede ser motivo de atención crítica” (2010).

Son sólo tres percepciones, pero podrían multiplicarse. Es obvio que prevalece la sensación de que “ya no se lee” o de que han desaparecido formas culturales tradicionales. Una puesta en perspectiva, sin embargo, permite advertir que la crisis de la lectura ha sido recurrente a lo largo de la historia.

En procura de abrir líneas de análisis por donde abordar y entender qué pasa con la lectura en tiempos de redes digitales, este artículo se propone constatar que la lectura ha sido una práctica diferente a través de las épocas; luego interrogarse acerca de cómo concibe la función del libro la institución escolar, y finalmente, preguntarse por la incidencia de las tecnologías digitales en las formas de leer actuales.

1. UNA CRISIS QUE EMPEZÓ EN 1890

El concepto de “crisis del libro” surgió en 1890, según Roger Chartier, debido al desarrollo de “las nuevas técnicas de impresión y composición como la linotipia y la monotipia” (1999, 21).

La producción de libros no se autorregulaba en función de la demanda, como cualquier otro mercado, no sólo por contar con mayor capacidad productiva gracias a las nuevas tecnologías, sino por otro factor

vinculado a la sensible cuestión de la preservación del conocimiento: “el temor a la pérdida”.

[Desde] el siglo XVI (...) se establecen las ediciones más correctas posibles con la idea de componer y después conservar un patrimonio escrito, que con el manuscrito siempre corría el riesgo de desaparecer. Esta primera idea de conservación fundamenta hasta ahora la voluntad de mantener en la dimensión más exhaustiva posible el patrimonio escrito (21-22).

En la cultura del manuscrito existían dos peligros: el de la degradación del soporte (tablillas de cerámica, rollos de papiro, cuero, papel) cada vez que se lo manipulaba y el de la tergiversación del contenido en cada copia. Ningún esfuerzo resultaba suficiente para quienes se sintieron concernidos por la preservación del patrimonio intelectual occidental. En esa cultura de la precariedad, pioneros del enciclopedismo como Plinio (23-79 d.C.) y Bacon (1561-1626) e incluso Diderot y D'Alembert, creadores de *l'Encyclopédie* (1751), desarrollaron productos cuyo común denominador fue la compilación de corte conservacionista. La inercia proveniente de ese mundo de la escasez, explica que la generalización del uso del computador personal en la década del 90, condujera a sobrevalorar su capacidad de almacenamiento y archivo. Éste es uno de los grandes cambios actuales.

El temor a la pérdida ya es cosa del pasado

Cada día gravita menos la memoria ROM, archivística, frente a la memoria RAM, de procesamiento de datos. No hay por qué temer a la pérdida, dada la capacidad y confiabilidad prácticamente ilimitada de los dispositivos de almacenaje. El verdadero problema actual, anticipado por Vannevar Bush en 1945, consiste en recuperar la información cuando se la necesite en base a clasificaciones y etiquetas eficaces:

El verdadero potencial del computador no era tanto “almacenar más en menos”, sino algo mucho más decisivo: interconectar y distribuir (la totalidad virtual absoluta de todos) los conocimientos existentes, en una dispersión ubicua pero interconectada de lugares sin privilegios, sin cualidades, deslocalizados y homótopos. (Brea 2007, 15).

La respuesta al desafío de recuperar la información ha sido la complejidad algorítmica alcanzada por los buscadores e indexadores de información, capaces de rastrear la red en segundos y devolver múltiples opciones e incluso responder a preguntas específicas con gran precisión.

Los contenidos culturales se *viralizan* en función de los intereses inmediatos de multitudes interconectadas y con capacidad para coproducir nuevos contenidos, a través de redes descentralizadas. El concepto de au-

tor se reorganiza en medio de las nuevas capacidades desarrolladas por los públicos para fragmentar e intervenir ya no sólo como receptores o intérpretes de textos cerrados y autónomos. El cambio es de grandes proporciones y por eso es imprescindible ubicarlo en su perspectiva histórica.

Las lecturas en la historia de la lectura

Leer un texto no significó siempre lo mismo, ni fue todo lo sencillo que desde la actualidad podemos imaginar: por razones tecnológicas (desarrollo de sucesivos soportes), filológico-gramaticales (se escribía de corrido y sin signos de puntuación), geográficas (no siempre era posible acceder a los textos) y hasta de mera preservación (quienes los tenían a su cargo evitaban su manipulación).

La lectura en voz alta se relacionaba con una dificultad inherente al desciframiento de los escritos en la época de Platón (427-347), Virgilio (80-19) o san Agustín (350-430) que consistía en procesar

textos sin espaciado entre palabras, sin mayúsculas y sin puntuación (...). Estos flujos ininterrumpidos de caracteres alfabéticos requerían una gran habilidad incluso para dominarlos fonéticamente. Ya que el descifrar estos textos favorecía la lectura en voz alta, casi todos los lectores experimentaban los textos no sólo como agotadoras sesiones de decodificación sino también como una especie de actuación en público. (Landow 2009, 138).

Cuando Elizabeth Eisenstein, autora del clásico *The Printing Revolution in Early Modern Europe* (1983), decidió investigar las consecuencias del paso del manuscrito al impreso, la sorprendió la inexistencia de estudios previos: “Ni siquiera había un poco de bibliografía para consultar. Es más, no pude encontrar un solo libro, o siquiera un artículo considerable, que tratara de investigar las consecuencias del cambio en las comunicaciones ocurrido en el siglo XV” (XV).

También McLuhan subrayaba, en *La galaxia Gutenberg*, este desfase entre la conciencia de crisis y “la omisión de los historiadores, al no estudiar la revolución provocada por el alfabeto fonético, en las formas de pensamiento y de organización social”, y anticipaba que “para nuestros sucesores, apareceremos como hombres de carácter renacentista y por completo inconscientes de los importantes factores nuevos que hemos puesto en movimiento durante los últimos ciento cincuenta años” (10).

Ha de decirse que el gran logro del invento (del alfabeto) no fue la creación de los signos. Es la adopción de un sistema puramente alfabético que, por añadidura, designaba cada sonido con un solo signo. Por este logro, tan sencillo como hoy nos parece, el inventor o los inventores deben ser colocados entre los mayores benefactores de la humanidad. (David Diringer, en McLuhan 1962, 76)

Había escritura, pero sólo la aparición del alfabeto fonético en Fenicia, en torno al año 1000, liberó a la humanidad de la tutela de los escribas. Si la escritura comienza hace unos 5.000 años, pero la lectura recién empieza a expandirse hace sólo mil años, la pregunta es: ¿cuándo se populariza realmente?

El mercado lector se configura en la segunda mitad del siglo XVIII, cuando

la gente culta empezó a leer “extensivamente”. Leían con rapidez una gran cantidad de escritos impresos, en especial novelas y periódicos, géneros favoritos de los clubes de lectura que proliferaron en todas partes en los centros urbanos. (Darnton 1984, 252).

Es decir que después del alfabeto fonético, la lectura necesitó seis o siete siglos para popularizarse y concitar el interés de los impresores de libros. Algo más de un siglo después del surgimiento de la industria editorial (el Copyright Act data de 1709 en el parlamento inglés), surge, en 1890, la primera crisis del libro.

Del texto de autor al texto de lector

La lectura hipertextual constituye un nuevo eslabón en la historia de la lectura. Este cambio de gran porte puede contribuir a comprender que no todas las personas leen por la misma razón, ni desde el mismo lugar, ni con similares objetivos. Las investigaciones en lectura hipertextual revelan que los caminos de cada lector, ya sea en sus ramificaciones como en la profundidad de las capas de consulta, conlleva el sello original de la búsqueda que motiva la lectura. Difícilmente haya dos recorridos exactamente iguales.

La reconfiguración del texto y el autor, “afecta las funciones del maestro, del estudiante y de la institución en que se desenvuelven (...) de la misma manera que afecta a las del lector y a las del escritor”.

La presencia de múltiples trayectos de lectura, que perturba el equilibrio entre lector y escritor y que crea así el texto de lector de Barthes, también crea un texto que existe con una independencia mucho menor respecto a los comentarios, analogías y tradiciones que el texto impreso. Este tipo de democratización no sólo reduce la separación jerárquica entre el llamado texto principal y las anotaciones, que ahora existen como textos independientes, unidades de lectura o lexias, sino que también difumina las fronteras entre textos individuales. (Landow, 75).

Esta nueva realidad, organizada en torno a nodos y enlaces, desplazó el lugar de la alta cultura. Simultáneamente dio entrada a múltiples medios

que otorgaron personería y protagonismo a nuevos formatos culturales de fácil disponibilidad que obligan a repensar la función de las instituciones educativas, uno de los ámbitos en los que la desorientación se siente con mayor potencia.

2. LA ESCUELA Y EL RELATIVISMO EPISTEMOLÓGICO

Interpelar a la escuela y su forma de concebir la utilización del libro en el proceso formativo, necesariamente tiene que arrojar algunas claves para expandir el campo de respuestas al problema de la lectura en la era digital. Allí se forman las sucesivas generaciones en las competencias de la lectoescritura.

Un muy buen material lo proporciona el libro de Eliseo Verón, *Esto no es un libro* (1999), en el cual presenta tres investigaciones (1991, 95 y 98) realizadas en escuelas de clase media de Capital Federal y Gran Buenos Aires, con el objetivo expreso de abordar “el objeto libro como modalidad de relación mediatizada con el mundo” (13).

Allí se dibujan a grandes rasgos las dos estrategias docentes frente al manual de clase. Una que se concibe a sí misma como “de coordinación de las actividades pedagógicas” frente a otra que define al maestro como “figura central del dispositivo escolar y en el cual el alumno ocupa el lugar del ‘no saber’.” Ambas excluyen “la utilización exclusiva de un libro, y se relativiza el supuesto carácter ‘ordenador’ del libro de texto” (114).

Las modalidades educativas citadas por Verón que prevalecen actualmente privilegian el uso del diario y la fotocopia, que ocupan el lugar opuesto al manual porque proporcionan, según sostiene el concepto más recibido, información, actualización y contacto con la realidad, al tiempo que “despiertan menos temor que el libro” (124).

Las fotocopias aparecen como el símbolo de la ideología pedagógica dominante, con acento en la investigación, la información, la actualización y la cotidianeidad, mientras que el manual se asocia a la pedagogía tradicional, con acento en el estudio, la formación, la abstracción y el corto plazo.

Otra investigación de 1998 permitió “comprobar que, comparativamente a los resultados obtenidos tres años antes, el rechazo del libro de texto se ha generalizado mucho más” (130).

Confusión entre conocimiento y opinión

Verón concluye que la consolidación de esta situación ha instalado “en el sentido común de los actores involucrados en el sector educativo el relativismo epistemológico”, cuya consecuencia más grave es “la confu-

sión entre conocimiento y opinión: puesto que no hay verdades incuestionables ni duraderas en el campo del conocimiento, todo conocimiento resulta de un entrecruzamiento de opiniones (...). Individualista, cerrado y pasivo, el libro queda así posicionado como el símbolo de certidumbres pasadas de moda” (135).

Un mundo escolar donde los discursos no tienen enunciador ni destinatario, es un mundo de opiniones a la vez anónimas y fugaces, un mundo donde se ha perdido toda responsabilidad comunicacional. La proclamada autonomía del alumno que debe, según la ideología pedagógica dominante, “investigar y descubrir por sí mismo”, remite a una figura vacía: la de un alumno sin identidad, soporte transitorio de una supuesta verdad producida en la socialidad indiferenciada de la clase. (147)

El libro se cierra con una percepción sombría, preguntándose por la presunta capacidad de las instituciones para reflexionar en busca de soluciones. De lo que el autor no duda es de la existencia del funcionario que ante la impotencia proponga la idea brillante: “encarguémosle a una agencia de publicidad una campaña a favor del libro en la escuela”.

No es del caso formular generalizaciones ligeras, pero la fotografía obtenida de la escuela de Buenos Aires y el Gran Buenos Aires, basada en investigaciones serias, arroja hipótesis plausibles para problematizar el tema que nos ocupa desde el aspecto crítico de la formación de la capacidad cognitiva.

Como surge de la investigación, las estrategias docentes que pone en práctica la escuela bonaerense podrían vincularse con la situación actual de las prácticas de la lectura, pero, contrariamente a lo que parece sugerir la percepción más generalizada, poco tendrían que ver en ello las tecnologías digitales.

De ser correctas las conclusiones de Verón, una hipótesis posible sería que el manejo inadecuado de los textos en la escuela, bajo la forma de privilegiar el uso de la fotocopia y el recorte periodístico, gravita de modos insospechados en las posibilidades de comprensión de la ciudadanía. Éste parecería ser el fondo del asunto, y no si se lee más o menos.

3. ¿ACASO SE LEE MENOS DEBIDO A LAS TECNOLOGÍAS?

Cierta creencia ingenua, presumiblemente nostálgica, atribuye el descenso de la lectura a la tecnología digital, pero de este tipo de superstición ni Sócrates (470-399) estuvo exento. Es demasiado conocida la cita según la cual el filósofo griego desconfiaba de la escritura (nueva tecnología para su época) debido a que podía afectar la capacidad memorística. La anécdota puede ser útil para advertir lo que la historia enseña una y otra vez acerca de la ineficacia de pretender comprender los grandes cambios de época con los esquemas del tiempo que se va.

Sin embargo, como el desarrollo tecnológico es ininterrumpido y generador de nuevas condiciones, la pregunta retorna con cada cambio cultural, como si se tratara de la primera vez. En esta ocasión, no se trata de cualquier cambio, sino de uno que ha modificado hasta “la principal función de la cultura”, que ya no sería la de “atraer hacia nosotros la memoria acumulada del saber y la experiencia de quienes nos precedieron”.

Antes bien, la cultura se ve requerida a tender puentes hacia el futuro, encuentros con lo desconocido—en consecuencia, la memoria que se le requiere es la de procesamiento, la que le otorga potencia de someter a contraste (e interlectura) los datos, para refundir desde ellos nuevos enunciados, nuevos pronunciamientos. (Brea, 85)

Si, como señala Brea, en anteriores formaciones culturales la principal función de la cultura consistía en consultar al pasado para encontrar soluciones a los desafíos del futuro, la inestable sociedad de la información, expuesta a crisis cíclicas, frecuentes e inesperadas, requiere tender “puentes hacia el futuro” en busca de los “nuevos enunciados”. En siglos anteriores, la consulta al pasado se justificaba porque la realidad se modificaba con lentitud; podían no registrarse cambios de significación ni en una ni en dos generaciones.

Cambios en la producción y consumo de bienes culturales

Después de citar un “aristocrático” ensayo de Dwight MacDonald de 1960 que plantea una división entre alta, media y baja cultura, Umberto Eco establece que

más que el objeto, lo que cambia es la mirada. Está la mirada comprometida y la mirada desatenta, y para una mirada (u oído) desatentos se puede proponer incluso Wagner como banda sonora para la Isla de los Famosos. Mientras que los más refinados se retirarán para escuchar en un viejo disco de vinilo *Non dimenticare le mie parole*. (Eco 2010).

Es obvio que las formas hipertextuales incrementaron las posibilidades de la “inteligencia colectiva” (Pierre Lévy) en un ejercicio de la creatividad individual que también afecta a las esferas industrial y económica, ya que “el nuevo régimen de distribución pública de ideas y contenidos culturales sentenció la hegemonía indiscutida de aquellas tecnologías—y medios— que propician una recepción simultánea y colectiva” (Brea, 69).

La nueva lógica digital, organizadora de un mundo en redes reticulares carentes de centro, ha permitido que nuevas expresiones culturales gocen de espacios impuestos por la presencia de nuevos públicos, antes desatendidos o insatisfechos.

Por eso Eco insiste en que

hoy la distinción de los niveles se desplazó de sus contenidos y de su forma artística al modo de disfrutarlos (y) que la diferencia ya no está entre Beethoven y *Jingle bells*. Beethoven que ahora es *ringtones* para el celular o música de aeropuerto (o de ascensor) es disfrutado en la inatención, como habría dicho Benjamin, y por lo tanto se vuelve (para quien lo usa así) muy similar a una tonadita publicitaria. (Eco, 2010)

Las formas de producir, distribuir y consumir bienes culturales se han modificado tanto que hasta para aquellas manifestaciones “cuya lógica buscaría de modo espontáneo la contemplación singularizada del sujeto único (como la pintura) la exigencia de adecuación a las nuevas lógicas de espectáculo impone la implementación de mecanismos añadidos que posibiliten su efectiva orientación a las masas” (Brea, 69).

El cambio no sólo es de gran porte, sino que además ocurre a la velocidad propia de una época en que se ha producido “una aceleración de la vida cotidiana” y por tanto “una contracción de la actualidad (...) unos siglos atrás, el presente duraba más y las noticias también vivían más (Fidalgo 2004, 8).

4. EN SÍNTESIS: A SALTOS ES LA FORMA DE LEER HOY

La lectura atravesó diversas épocas con énfasis cuya comprensión se dificulta desde la perspectiva actual. Mientras se leyó en voz alta, no sólo se trataba de descifrar el texto para quienes ignoraban las formas de hacerlo, sino que también se jugaban ciertas formas teatrales y “de sociabilidad que son otras tantas figuras de lo privado, la intimidad familiar, la convivencia mundana” (Cavallo y Chartier, 15).

A lo largo de la historia variaron las formas, modalidades, objetivos y dimensiones del público lector. Si la escritura data de hace unos 5.000 años, la aparición del alfabeto fonético liberó hace unos mil años a la lectura de un primer corset y creó las condiciones para que se expandiera más allá de mínimas elites y funcionarios especializados (escribas). Un segundo momento expansivo fue el de la creación de las condiciones (Copyright Act) para el surgimiento de la industria editorial en el siglo XVIII.

La recurrencia del concepto de crisis en torno a la lectura se vincula a la extrema sensibilidad de quienes se sintieron custodios del conocimiento a lo largo de la historia, dada la fragilidad material de los dispositivos disponibles para su conservación. El temor a la pérdida, que guió tantos emprendimientos enciclopédicos, ha sido superado por las tecnologías digitales.

La “alta cultura” no desapareció, pero la pérdida de centralidad en la nueva realidad de redes reticulares, la compele a competir por el espacio

mediático con productos que cierta óptica aristocratizante, como la de Vargas Llosa, juzga culturalmente inferiores. No hay ni hubo una única forma de leer. Cada vez hay más tipos de lectura y de lectores al ampliarse los dispositivos.

En las investigaciones presentadas por Verón se advierte sobre la importancia de “operar mecanismos cognitivos que sólo el dominio adecuado de la lectoescritura hace posibles”. La falta de manejo del libro en la escuela genera una “discapacidad para entrar en mundos enunciativos coherentes, lo que equivale a una discapacidad para construir su propio mundo enunciativo” (147).

Poco importa entonces, que el libro sea impreso o virtual, si la lectura es secuencial o a saltos de hipertexto, sino si la escuela, a través de la forma en que concibe el uso del libro, está formando de manera competente, la capacidad cognitiva de los ciudadanos. ◀

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Brea, José Luis. (2007). *Cultura_RAM, Mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica*. Barcelona: Gedisa.
- Cavallo, Guglielmo y Chartier, Roger (dirección). (1998). *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Madrid: Taurus.
- Chartier, Roger. (1999). *Cultura escrita, literatura e historia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Darnton, Robert. (1984). *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*. México: FCE (sexta reimpresión, 2006.)
- Eco, Umberto. (2010). “Alta, media y baja cultura”. Revista Ñ, diario *Clarín*. Buenos Aires, 16 de agosto.
- Fidalgo, Antonio. (2004). *Jornalismo Online segundo o modelo de Otto Groth*. Universidade da Beira Interior.
- Landow, George P. (2009). *Hipertexto 3.0. Teoría crítica y nuevos medios en la era de la globalización*. Barcelona: Paidós.
- Lévy, Pierre. (1994). *Inteligencia colectiva: por una antropología del ciberespacio*. Trad. del francés por Felino Martínez Álvarez, 2004. Obtenido el 16 de mayo de 2012: http://www.scbtdesarrollo.com.mx/FTP/UML/UML/Entradas/LTIC/01_Cuatrimestre/INF001/C.Sesiones/Sesion_01/2.Anexos/inteligenciaColectiva.pdf
- McLuhan, Marshall. (1962). *La galaxia Gutenberg. Génesis del homo typographicus*. Barcelona: Círculo de Lectores (edición de 1998).
- Vargas Llosa, Mario. (2012). *La civilización del espectáculo*. Montevideo: Alfaguara.
- Verón, Eliseo. (1999). *Esto no es un libro*. Barcelona: Gedisa.

La racionalidad inmunizadora en la televisión chilena: el caso de los programas médicos

LORETO CUEVAS

Licenciada en Ciencias políticas y administrativas. Cientista político de la Universidad Central de Chile. Actualmente candidata a Magíster en Comunicación Política de la Universidad de Chile. Participación parcial en investigaciones relacionadas con el sistema electoral chileno, participación política y sindical de las mujeres, aplicación y ejecución de políticas públicas, entre otros.

FRANCISCO MARÍN NARITELLI

Licenciado en Comunicación Social y periodista de la Universidad de Chile. Investigador de diversos proyectos. Actualmente es estudiante de Magíster en Comunicación Política de la misma casa de estudios. Autor de “Biopoder y eutanasia: aporía del paradigma inmunitario y potencialidad ético-política”, artículo publicado en la *Revista Sociedad y Equidad*. Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de Chile (2011) y “Ecrán: la profarándula en Chile, a partir de la figura de la estrella de cine hollywoodense”, publicado por el Centro de Estudios de la Comunicación del Instituto de la Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile (2009).

▶ LORETO CUEVAS / FRANCISCO MARÍN NARITELLI,
 UNIVERSIDAD DE CHILE

RESUMEN

A la luz del auge y popularidad de los programas médicos —como Doctor TV y Doctor Vidal— es objetivo del presente trabajo desentrañar los presupuestos y premisas de la sociedad inmunitaria respecto al cuerpo que este tipo de programas supone en Chile. Esto es, cómo la ciencia se ha transformado en el estadio final de una racionalización de la vida corriente en la forma de una vulgarización del conocimiento científico en una sociedad en proceso de mediatización general.

Palabras clave: mediatización, televisión, biopolítica, medicina, programas médicos.

ABSTRACT

Considering the current popularity of medical shows —like Doctor TV and Doctor Vidal— this article aims to determine some of the presuppositions and premises of the “immunity society” with respect to the kind of body these shows allow in Chile. That is, how science has transformed itself into the final stage of a rationalization of common life —a process that is shown by the vulgarization of scientific knowledge in a society in the process of general mediatization.

Keywords: Mediatization / Television / Biopolitics / Medicine / TV Medical shows

INTRODUCCIÓN

Ya desde hace algún tiempo es evidente que la vida, su propio régimen de existencia, es objeto de lucha y dominio, de discurso y saber, de verdad y poder. En efecto, desde el siglo XVIII, los dispositivos de *poder* y de *saber* tienen en cuenta los “procesos de la vida” y la posibilidad de controlarlos y modificarlos.

El hombre occidental aprende poco a poco lo que significa ser una especie viviente en un mundo viviente, tener un cuerpo, condiciones de existencia, probabilidades de vida, una salud individual y colectiva, fuerzas que se pueden modificar. (Foucault 1999, 187)

En este sentido, para Foucault, “por primera vez en la historia, lo biológico se refleja en lo político; el hecho de vivir (...) pasa en parte al campo de control del saber y de intervención del poder” (Foucault 1998, 85). Coincidente con esto, para Giorgio Agamben (2002), el destino de la irrupción de la biopolítica no es sino, final y decididamente, la separación del *zoè* y el *bios*, o sea, en el ser humano, su constitución viviente y la acción como potencialidad política. La disponibilidad técnica, por tanto, ha permitido la superación de todas aquellas potencialidades de la muerte, a partir de la instrumentalización y manipulación del mismo sustrato biológico de la vida humana.

Del mismo modo, para Maurizio Lazzarato (2000), la vida como objeto de producción y reproducción técnica es condición necesaria para las nuevas estrategias económicas del capitalismo tardío. ¿La razón? La fuerza del trabajo deriva del fuerte control respecto del control de los cuerpos. En otras palabras: el desarrollo técnico ha expandido la posibilidad del sustrato mismo de la vida, entregando su manipulación a un orden económico.

Ahora bien, con el paso de la sociedad mediática a una sociedad en proceso de mediatización general, a la par del avance de la medicina como realidad social, se ha abierto una nueva cartografía del poder. A saber: no sólo la manipulación de la vida, su gobernanza, prolongación, “cuidado”, sino, también, su exposición mediática. Las industrias culturales –en tanto “dispositivo de producción de sentido” (Verón 2001, 15)– en especial la televisión, han expandido y, a la vez, confundido las fronteras representacionales del cuerpo, la medicalización y la biopolítica contemporánea.

Es por esto que cabe preguntarse acerca del rol que cumplen la televisión y, más específicamente, los programas médicos –como *Doctor TV* y *Doctor Vidal*– en el desarrollo del biopoder respecto a la vida y la muerte; los elementos, proyecciones, lineamientos de la sociedad inmunitaria presentes en dicha imbricación; la relación que guarda la presencia y

exposición de los cuerpos y la vulgarización del conocimiento que permiten las industrias culturales. Será trabajo del presente ensayo discutir o discurrir en aquella problemática. Pero, ante todo, debemos explorar algunas entradas conceptuales en torno a la vida y la muerte y las estrategias del biopoder respecto a ellas.

MEDICALIZACIÓN: ANTECEDENTES DE LA SOCIEDAD INMUNITARIA

El fin de las sociedades capitalistas es la superación de la muerte como estrategia técnico-médica. Pero no siempre fue así. Al respecto, Philippe Ariès distingue un cambio epistemológico fundamental y radical que organiza la vivencia, vida y muerte de los sujetos.

A comienzos de la Alta Edad Media es posible rastrear, según el autor, una ratio representacional en torno al destino, donde la muerte no es ajena a la vivencia del sujeto respecto a su comunidad. Se asumía el tránsito hacia lo cadavérico como un fin normal, familiar y común a todos los hombres. En este sentido, “la familiaridad con la muerte es una forma de aceptación del orden de la naturaleza, aceptación en la vida cotidiana y a la vez sabia en las especulaciones ontológicas.” (Ariès 2000, 36)

Desde fines del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX, por el contrario, el pulso de una muerte traumática y tenebrosa ha penetrado en el imaginario cultural de las sociedades occidentales. La muerte se considera una ruptura del orden de la vida, del espacio social compartido, por tanto, se vuelve innombrable, macabra, deslocalizada. Las razones de dicha reconceptualización se pueden encontrar en el profundo miedo antropocéntrico “de no ser más lo que somos: vivos. O de ser demasiado pronto lo que también somos: precisamente mortales en tanto destinados, confiados, prometidos a la muerte” (Esposito 2003, 55). Esto constituye en el más poderoso resorte psicológico del hombre, o sea, el miedo a la muerte, “como lo *terriblemente originario*: el origen en lo que este tiene de más terrible” (op.cit., 55). Allí se revela una angustia muy profunda, una repugnancia a imaginarse la muerte y lo cadavérico—tanto en las expresiones artísticas, como en la vida común y corriente—. La muerte rompió las cadenas, dirá Ariès, “y se convirtió en una fuerza salvaje e incomprensible.” (2000, 137)

Simultáneamente a dicho desplazamiento epistemológico, cobra rigor lo planteado por Michael Foucault respecto al nacimiento de la medicina social. Contraria a la exposición y trauma de lo cadavérico, y antes, de la enfermedad y el dolor, emerge una sistematicidad médica en el centro de las preocupaciones sociales.

Ariès¹ lo explica con claridad respecto al interés que empezó a sus-

1 Ver en Ariès, Philippe. 2000. “El enfermo, la familia y el miedo”, en *Morir en occidente, desde la Edad Media hasta la actualidad*. Buenos Aires: AH.

citar la causa de muchos males en el siglo XIX. Si en los siglos inmediatamente precedentes “no existía una obsesión por el diagnóstico: no por miedo al resultado, sino por indiferencia a la particularidad de la enfermedad, a su carácter científico” (2000, 242); el Siglo de las Luces traerá un fenómeno nuevo y notable: la privación de la tranquilidad de la muerte y las causas que la originan. En este sentido, el enfermo es preparado por la enfermedad y la medicina, “y se acostumbrará a no pensar ya claramente como un individuo amenazado, sino a hacerlo como los médicos” (op.cit., 247). Asociado a esto, se producen nuevos comportamientos respecto al enfermo: se le niega el conocimiento de su enfermedad—hasta lo que sea posible—por el miedo al sufrimiento y es tratado “amablemente” como un niño “a quien se regaña porque se olvida de tomar sus medicamentos” (op.cit., 249). Esto ocasiona que el enfermo “poco a poco es despojado de su responsabilidad, de su capacidad de reflexionar, observar, decidir: está condenado a la puerilidad” (op.cit., 249). Está condenado al hospital y, por tanto, a la *anestesia*.

Esto será, tal como ya lo advertía el autor, el signo más profundo de una nueva concepción respecto a la muerte y que ya está bosquejada en la burguesía de fines del siglo XIX: “la creciente repugnancia a admitir abiertamente la muerte —la suya y la del otro—, el aislamiento moral impuesto al moribundo por esa misma repugnancia y la ausencia de comunicación que de ello resulta” (Ariès 2000, 251).

Foucault atiende a esta cuestión en referencia a los procesos de medicalización producto del desarrollo del sistema médico a partir del siglo XVIII. La racionalidad biomédica diagnostica la suspensión de todo aquello que amenaza la vida del hombre en “una red de medicalización cada vez más densa y más extensa” (1999, 364). Especial relevancia cobra, entonces, la figura del médico como “el introductor al mundo especializado de la enfermedad” (Ariès 2000, 253). Pero no cualquier médico, sino el médico de hospital: “y en el hospital el médico es al mismo tiempo un hombre de ciencia y un hombre de poder, un poder que ejerce solo él” (op.cit., 253).

Ya sean moribundos o enfermos, el entramado biopolítico moderno implica el pleno dominio de la ciencia médica y la tecnologización de la vida. En el hospital se “sana”, se “cura”, se “anestesia”, porque el médico “sana”, “cura” y “anestesia”, pero ¿qué es lo efectivamente combatido? ¿Cuáles es el real objeto del *phármakon*? El dolor, la enfermedad, la muerte. El gobierno de la vida rechaza el dolor, pues constituye “una anomalía, una perturbación ilegítima” (Brossat 2008, 69); rechaza la enfermedad que lo produce y a la muerte, a la que finalmente todo cuerpo, objeto de esa enfermedad, arriba, y asimismo, la enfermedad, como instrumento

que lleva a la inmunización, refuerza los mecanismos del cuerpo para su autodefensa; la enfermedad y la salud convirtiéndose una en instrumento de la otra. En definitiva, la labor médica debe procurar la eliminación de la más profunda contingencia: toda aquella manifestación que devela “abiertamente la total incapacidad de la voluntad humana para ir más allá de ciertos límites, para salir del dolor. El dolor es un universal: desde el nacimiento hasta la muerte, acecha y acompaña al ser humano como su propia muerte.” (Duch, Mèlich 2004, 304)

Ahora bien, el centramiento de lo médico –anestesia² y pacificación– planteará las bases de un modelo societal profundamente arraigado en la desafección de todo vínculo y la prolongación y resguardo de la vida a todo evento. Esto es: la emergencia de una sociedad inmunitaria, y más específicamente, de una democracia inmunitaria. Lo anterior supone la eliminación del riesgo, del *munus*, “del sacrificio de la *compensatio*”, tal como lo entiende Roberto Esposito (2003, 30), pues “la política ha de poner a salvo a la vida misma, inmunizándola de los riesgos que la amenazan de extinción” (op.cit, 160). En este sentido, la llamada sociedad inmunitaria afirma para los cuerpos la posibilidad de existir sin ser tocados, es decir, “sin ser objeto de aprensiones obligatorias o inhibitorias, de expectativas, de confiscaciones o de represalias por parte de una potencia, de una instancia o de una autoridad exterior” (Brossat 2008, 8); por su parte, el tratamiento inmunitario, plantea Esposito, disminuye el umbral de sensibilidad del cuerpo hacia agentes agresores o infecciosos, por lo que la misma protección genera un riesgo. Además, ¿por qué se debe proteger al cuerpo cuando no hay amenaza externa o interna alguna?; ¿el inmunizar los cuerpos de los ciudadanos es salvaguardarlos o abrirlos a ataques externos distintos a los ya conocidos?

Es allí–en el diagrama inmunitario– donde se reconoce el ascenso de la racionalidad técnica como estadio definitivo del progreso del hombre, que ha permitido el ingreso de una cierta experiencia de la modernidad en el cotidiano de los sujetos. Los programas de corte médico, en este contexto generalizado, ya sea de ficción o tele-realidad, reproducen un cierto deber ser, un verosímil compartido donde la ciencia médica se allana a la realidad de los sujetos, una cotidianización y vulgarización del conocimiento, como un procedimiento pertinente de aprendizaje y/o reconocimiento a través de la televisión en un contexto de “cultura de bienes ampliada” (Ortiz 1996, 176).

2 Foucault rastrea el nacimiento de los procedimientos anestésicos en los años 1844-1847 y la introducción de la asepsia en las prácticas médicas en 1870. ver Foucault, Michael. (1999). “¿Crisis de la medicina o crisis de la antimedicina?”, en *Estrategias de poder. Obras Esenciales*, volumen II. Barcelona: Paidós.

TELEVISIÓN Y MEDICINA

El cuerpo no sólo se ha transformado en un objeto de escrutinio científico, sino también mediático. Retomando la pregunta inicial del presente ensayo es posible indagar en la profunda problemática que implica la presencia de la medicina como estrategia biopolítica en el proceso general de mediatización de la sociedad.

Ya lo advertía Foucault respecto a los límites volubles de la medicina en el siglo XX. Si antes de este siglo, la medicina actuaba dentro de su campo tradicional, “como la prevención de la enfermedad y la promoción de la salud; el alivio del dolor, el cuidado y curación de quienes padecen enfermedad y el cuidado de los que no pueden ser curados, y la prevención de la muerte prematura y el posibilitar una muerte en paz” (Beca 2004); hoy en día responde a otro motivo que no es precisamente la demanda del enfermo. En este sentido, la salud se ha ampliado a todo cuanto puede ser objeto de ella: el agua, el aire, la justicia, el sistema social, en general, todo es susceptible de ser campo de intervención médica. Incluso, en palabras del autor, “en algunos países la persona acusada de haber cometido un delito, es decir, una infracción considerada de suficiente gravedad como para ser juzgada por los tribunales, debe someterse obligatoriamente al examen de un perito psiquiatra.” (Foucault 1999, 352)

Sumado a lo anterior, hay otro fenómeno aparejado al rol social de la medicina. Esto es: la medicina se impone en tanto principio de autoridad toda vez que representa el brazo extensivo de la ciencia en la sociedad. “En la actualidad no se contrata a nadie sin el dictamen del médico que examina autoritariamente al individuo”, dirá Foucault (1999, 352). Tanto autoridad como médico se corresponden. El médico representa la última voz, el último estadio consultivo en toda práctica social que se le requiera. Al respecto, la autoridad médica no es simplemente la autoridad del saber, “es una autoridad social que puede adoptar decisiones relativas a una ciudad, un barrio, una institución, un reglamento” (op.cit., 353).

Sin embargo, el estatuto médico actual no hubiera sido posible sin la adecuada *mediación* de los medios de comunicación masiva como productores y reproductores culturales, es decir, “los procesos comunicacionales como escenarios de transformación de la sensibilidad y percepciones sociales” (Santa Cruz 1997, 26). La llamada sociedad mediatizada –desplazante de la sociedad mediática y donde se inscriben los diferentes productos culturales– “hace estallar la frontera entre lo real de la sociedad y sus representaciones” (Verón 2001, 14). Los medios masivos –en este contexto– transforman la realidad social, pero lo hacen a partir de una “recepción” en tanto marco cultural, pues en ésta se insituye “un lugar para re-pensar el proceso entero” (Santa Cruz 1997, 26).

En otras palabras: son los mismos televidentes, auditores, oyentes, los llamados a afirmar el proceso comunicacional en un complejo entramado no disociable del medio, en donde éstos, además de realizar un acto de afirmación permanente, de cierta forma también *se autoimmunizan*, permitiendo la realización y existencia de este tipo de programas.

En Chile los programas de corte médico ya llevan una larga data de existencia, aun cuando han evolucionado en distintas formas. La principal característica de este tipo de programas—tanto *Doctor Vidal* como *Doctor TV*— es la de mostrar experiencias médicas, tanto físicas como psicológicas, y de cómo éstas se van desarrollando y cómo son vividas tanto para el paciente como para el médico; y, asimismo, proporcionar herramientas a la población respecto a problemas médicos frecuentes, creando así una correspondiente cotidianización de la práctica médica en sí.

El programa *Doctor Vidal* ha tenido una evolución bastante particular. Partió en 2002 en Megavisión (Canal 9) con el nombre de *Cirugía de cuerpo y alma*, y exponía casos médicos de malformaciones o problemas de obesidad, entre otros. Se le mostraba al público televidente todo el proceso por el que pasaban estas personas/pacientes, experiencias de vida antes y después de la cirugía que el programa ofrecía. A partir de 2007, el programa se trasladó a Canal 13 con el nombre *Doctor Vidal, cirugías que curan*, manteniendo la misma temática, aun cuando se le adicionaron claros elementos emotivos en torno a los trastornos emocionales que significaba para cada paciente su problema y de cómo las cirugías realizadas en el programa, de cierta forma, provocaban un cambio radical, no sólo físico, sino también psicológico en las personas tratadas. El programa era transmitido en horario *prime*, por lo que el público objetivo estaba dirigido a la familia y se privilegiaba la emocionalidad como sustrato retórico.

Por otro lado, el programa *Doctor TV*, de Megavisión³, conocido como la versión local del programa estadounidense *Show del Doctor Oz*, comenzó a transmitirse el 1º de agosto de 2011⁴, abarcando otras temáticas médicas, más cotidianas, con soluciones concretas y simples a los televidentes. Este programa está enfocado en “temas del día”, en donde se analiza pormenorizadamente una patología, problema o enfermedad, con la ayuda del público presente en el set; se responden preguntas enviadas por los telespectadores y se dan soluciones médicas y caseras. Asimismo, el programa es transmitido durante la mañana, por lo que la audiencia es mayoritariamente femenina.

Cabe destacar que, para el correcto funcionamiento mediático de

³ Más información en <http://www.mega.cl/programas/dr-tv/>

⁴ Mega.cl, edición del 02 de agosto de 2011 en <http://www.meganoticias.cl/noticiario/edicion-mediodia/programa-doctor-tv-tuvo-exitoso-debut-en-mega.html>

este tipo de programas, se requiere de una conducción que cumpla con dos condiciones exclusivas, pero necesariamente complementarias: credibilidad y verosimilitud, toda vez que debe representar una autoridad en el tema médico; además de “atractivo televisivo” por el formato en el cual se enmarcan dichos programa. En este sentido, *Doctor Vidal* está conducido por Pedro Vidal, profesor de la Universidad Católica de Chile, Director de la Sociedad Chilena de Cirugía Plástica, uno de los cirujanos plásticos más reconocidos en Chile⁵, tal como consigna la página web de Canal 13. En tanto, Claudio Aldunate, rostro principal de *Doctor TV*, es médico cirujano con especialidad en traumatología, además de ser ex alumno de la Universidad de Harvard en el programa para docencia en medicina y actual director general del Instituto para la Promoción y Desarrollo de la Salud (IPDS)⁶.

Ahora bien, coincidente con el avanzado proceso de mediatización general, que sitúa a las instituciones mediales, “en el centro del tramo discursivo que confiere legitimidad e impone normativamente los límites de lo posible” (Santa Cruz 2007, 3), es posible identificar, también, el rol que cumple la televisión –en tanto productor de espacios imaginarios– en los procesos de modernización. Al respecto, para Eduardo Santa Cruz, una de las funciones de la industria cultural es cotidianizar la modernidad y dar “sentido a esa experiencia ordinaria de vivir la vida” (2007). En virtud de dicho diagrama paradigmático, las industrias culturales, y en especial la televisión, replican la ampliación del campo médico –en una suerte de virtualización y cotidianización de sus prácticas– al mismo tiempo que ensalza el rol de autoridad en la persona del médico, cualquier sea su especificidad o condición, ya sea desde psiquiatras, psicólogos y oncólogos hasta cirujanos plásticos. Así lo plantea el autor:

Es ya sabido que por razones de eficiencia económica, así como de legitimidad política, la constitución de sectores masivos y populares crecientemente incorporados a la dinámica de dichos procesos, requirió establecer vínculos y puentes entre un desarrollo científico y tecnológico acelerado y su incorporación a la vida social, ya sea como educación formal, como también y en un cierto sentido aún más decisivo, como cultura cotidiana de masas. En esa doble perspectiva, el conocimiento científico como forma predominante de saber propio de la sociedad moderna, debía ser puesto al alcance de los no especialistas, pero igualmente interesados en él y, por tanto como rendimiento adicional, susceptibles de convertirse en consumidores de una oferta comunicacional que diera cuenta de los avances de la ciencia. (Santa Cruz 2007)

5 Edición online de Canal 13 en <http://reportajes.13.cl/reportajes/html/DoctorVidal/Equipo/297619/paginaq2.html>

6 Terra.cl, edición del 09 de junio de 2011 en <http://entretenimiento.terra.cl/television/doctor-tv-es-una-plataforma-de-trabajo-desde-la-cual-quiero-generar-cambios,d3114d64844d2310VgnVCM3000009afi54doRCRD.html>

En efecto, en el caso de *Doctor Vidal* y *Doctor TV*, el proceso de divulgación y vulgarización del conocimiento es la condición posibilitante de estos programas médicos. La medicina puesta en escena amplía su horizonte de sentido, construye el imaginario social compartido, y orienta la vida de miles y miles de televidentes. La impronta médica es indisoluble, por tanto, de la racionalidad televisiva. De hecho, Néstor García Canclini entiende la escena medial como el lugar que pone en evidencia “una reestructuración general de las articulaciones entre lo público y lo privado” (1995, 23). La televisión se abre, entonces, como el nuevo espacio social de participación producto de “la pérdida de eficacia de las formas tradicionales e ilustradas de participación ciudadana” (op.cit., 25).

El éxito de este tipo de programas ha permitido, por otra parte, la transformación de los televidentes de dichos programas en potenciales consumidores. Así, para Canclini el consumidor desplaza al ciudadano en el orden del consumo —“en tanto conjunto de procesos culturales en que se realizan la apropiación y los usos de los productos” (op.cit., 42). Este avanzado proceso de mediatización ha permitido la definitiva conquista de los programas médicos, no sólo de la parrilla televisiva, sino también en la generación de una nueva subjetividad, una *biohistoria* cada vez más expansiva. En este sentido, desde una lectura biopolítica, los programas analizados, aun cuando entronizan la promesa de una “buena vida”, esa vida sigue siendo funcional al circuito económico, tal como reconoce Foucault, pues ya no sólo permite la reproducción de la fuerza de trabajo (Foucault 1999; Lazzarato 2000), sino “porque puede producir directamente una riqueza, en la medida en que la salud representa un deseo para unos y un lujo para otros” (Foucault 1999, 357). De este modo, el cuerpo es reintroducido en el mercado económico “desde el momento en que es susceptible de salud o de enfermedad, de bienestar o de malestar, de alegría o de sufrimiento, en la medida en que es objeto de sensaciones, deseos.” (op.cit., 357)

DOCTOR TV Y DOCTOR VIDAL: LOS CUERPOS DESPROVISTOS

Advertidos ya de la honda relación entre medicina y televisión, que liga el progreso de dichos programas al avance de una cierta racionalidad médica, y ésta, a su vez, a un proceso de mediatización general; cabe ahondar ahora en la significación del cuerpo expuesto. En este sentido, ¿qué cuerpo es aquel que entra en escena en los programas médicos como *Doctor Vidal* y *Doctor TV*? ¿Qué semantización o resemantización trae consigo? Los programas médicos analizados reiteran, sin duda, una disposición y exposición aséptica y apolítica del cuerpo enfermo en pantalla. Ahora bien, para problematizar dicho enunciado

atengámonos a los presupuestos teóricos de Lluís Duch y Joan-Carles Mèlich (2005).

Para estos autores, todo cuerpo “es un objeto por medio del cual se articulan las expectativas morales, sociales y culturales de una determinada sociedad” (2005:228). Los cuerpos no son sólo una simple instancia ni un simple instrumento de uso social. Todo lo contrario: son un escenario de producción simbólica, de construcción cultural, pues todo en el cuerpo tiene un significado y un significante dentro de la sociedad. Al respecto, dirán Duch y Joan-Carles Mèlich:

En el día a día de individuos y grupos humanos, desde los compartimientos más sublimes, desde el nacimiento hasta la muerte, todo aquello que piensa, hace y siente el ser humano exige una mediación simbólica: el simbolismo es propiamente el ámbito de lo humano, en él y a través de él, el ser humano se humaniza o, por el contrario, se deshumaniza. (op.cit., 242)

Sin embargo, la corporalidad en la época actual ha resignificado los valores asociados a la condición simbólica que portan los cuerpos en tanto concreción propia de la presencia de lo humano en el mundo. La modernidad –y la ciencia médica que la constituye– ha puesto de relieve la inmunización de todo riesgo, el saneamiento como momento crítico de la intervención tecnológica.

Entrando ya en la especificidad de este tipo de programas, se advierte un movimiento particular respecto al paradigma inmunitario que los sustenta: en *Doctor Vidal, cirugías que curan* se abusa del recurso emocional y se busca la transformación definitiva del paciente, en una suerte de “cirugía total” que resignifica el cuerpo enfermo. En este sentido, se exhibe el tratamiento completo, de inicio a fin, al mismo tiempo que se exponen todos los problemas sociales y emocionales del paciente en torno a su problema de salud. No hay lugar para equívocos. La enfermedad es la razón de todo aquello que lo aqueja y progresivamente se darán los pasos suficientes para mejorarlo o curarlo. Aquí se vivifica la porfía médica de negar la muerte, anestesiarse el cuerpo para que no “siga sufriendo más”. Al respecto, el cuerpo enfermo se presenta como una condición desfavorable, susceptible de intrusión técnica, para aliviar también su contexto social y psicológico que origina dicho estado. Tal como plantea Foucault, se produce un efecto perverso en el proceso de inmunización: en pos del desarrollo de los cuerpos libres de enfermedad, se separan y se encierran en espacios de des-socialización, para “protegerlos” e inmunizarlos, en definitiva, de sí mismos. El éxito de la intervención médica, entonces, es el estadio definitivo que augura la felicidad del paciente, por lo tanto, técnica y felicidad presunta se imbrican paroxísticamente en la pantalla chica. Pero esto es tan sólo el momento

de producción del discurso mediático- médico. El diagrama conceptual se completa en su condición de recepción, o sea, la inmunización de los televidentes, a partir de una precautoria semántica contingente: replicar los cuidados médicos en las propias casas de los televidentes.

En el caso de *Doctor TV* se observan ciertas diferencias respecto al modo en que se constituye el relato televisivo. Por ser un programa franjeado, no se enfoca en el desarrollo y progresión de una historia en particular, por ejemplo, sobre alguna malformación física adquirida o congénita, sino que más bien enfatiza una modalidad caracterizada por la presentación de problemas atingentes, donde se explican sus causas, consecuencias y la subsecuente solución o cura. Aquí la participación e inquietudes del público –tanto en el programa en vivo o en sus casas– son cruciales para ese “orden de contacto” que plantea Eliseo Verón.

El cuerpo expuesto es la materia privilegiada del orden indicial (Verón, 2001). Esto permite –a juicio de Santa Cruz (2007)– la cotidianización de la ciencia médica, su allanamiento social, en forma de comprensión y asimilación de la información técnica que el programa intenta proporcionar por parte del gran público, quien se ve reconocido e inquirido, incluso en la potencialidad de redirigir sus acciones en virtud de los mismos consejos dados. Se establece, por lo tanto, una profunda severidad, puesto que la práctica de la medicina es llevada desde el espacio institucional del saber científico a las casas de los televidentes, sin ningún resguardo, salvo la mediación del control remoto.

En resumen, el diagrama inmunitario, en dichos programas, se presenta en una doble condición: en la exposición del cuerpo ante el trauma de la enfermedad y la terapia médica como única posibilitante de una mejor vida, en el caso de *Doctor Vidal*; y la reproducción social y la circulación de los significantes de la medicina, en el caso de *Doctor TV*. Tales estrategias propugnan el triunfo definitivo de la racionalidad técnica moderna, donde los cuerpos son objeto del escrutinio mediático, expuestos al goce de los televidentes y al servicio de una técnica que va más allá de los límites del programa televisivo: la aprensión de una terapéutica médica disponible para toda la sociedad mediática en circuitos de producción y consumo, disponibilidad y desecho.

¿Qué dignidad tiene aquel cuerpo expuesto si se le libera del riesgo de la enfermedad cómo índice de una sociedad mediatizada? ¿Qué vida es aquella que lo espera en el entramado técnico que lo propicia? Deshumanizados, anestesiados e inmunizados, los cuerpos expuestos se enfrentan a la manifestación externa más importante de la identidad personal, “en un territorio de conflicto, de controversia y consumo” (Duch, Mèlich 2005, 259), aún de la promesa de *saneidad*. ◀

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agamben, Giorgio. (2002). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*. Valencia: Pre-textos.
- Ariès, Philippe. (2000). *Morir en Occidente. Desde la Edad Media hasta la actualidad*. Buenos Aires: AH.
- Beca, Juan Pablo y Salas I., Sofía P. (2004). "Medicina en televisión: ¿un problema ético?"; en *Revista Médica*. Santiago de Chile, v. 132, Nº 7, julio. Disponible en http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=50034-98872004000700015&lng=es&nrm=iso%20.%20accedido%20en%20%2014%20%20dic.%20%202011.
- Brossat, Alain. (2008). *La democracia inmunitaria*. Santiago de Chile: Palinodia, Colección Contratiempo.
- Canclini, Néstor García. (1995). *Consumidores y Ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México: Editorial Grijalbo.
- Duch, Lluís y Mèlich, Joan-Carles. (2005). "Escenarios de la Corporeidad", en *Antropología de la vida cotidiana*. Madrid: Editorial Trotta.
- Esposito, Roberto. (2005). *Immutinas. Protección y negación de la vida*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- (2003). *Communitas. Origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires: Amorrortu/editores.
- Foucault, Michael. (1998). *Historia de la Sexualidad*. Madrid: Siglo XXI editores.
- (1999). "¿Crisis de la medicina o crisis de la antimedicina?", en *Estrategias de poder. Obras Esenciales*, volumen II. Barcelona: Paidós.
- (1999). "El nacimiento de la medicina social", en *Estrategias de poder. Obras Esenciales*, volumen II. Barcelona: Paidós.
- Lazzarato, Maurizio. (2000). "Del Bipoder a la Biopolítica". Revista *Multitudes*: <http://www.sindominio.net/arkitzean/otrascosas/lazzarato.htm>
- Santa Cruz, Eduardo. (1997). "Estudios sobre comunicación en América Latina: acerca de causas y azares". Documento de trabajo Nº 23. Centro de Investigaciones Sociales, Universidad Arcis, Santiago.
- (2007). "La mediatización social y la vulgarización del conocimiento". Ponencia presentada en el foro debate "El rol de las ciencias sociales en la opinión pública" en el marco de las Jornadas FACSOS, Universidad de Chile, Santiago.
- Verón, Eliseo. (2001). *El cuerpo de las imágenes*. Buenos Aires: Editorial Norma.

▼
 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 el 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. - C.D.C. - UdelaR. Docente de la asignatura Arte y Estética, Facultad de Comunicación y Diseño, Universidad ORT.

El Proyecto Artístico. Entre sobre-exposición y nihilismo

▶ NORBERTO BALIÑO, UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA / UNIVERSIDAD ORT URUGUAY

RESUMEN

Superar la lógica-formal implícita en el orden de la explicativa objetivista y dualista del mundo—base de lo instituido como "conocimiento legítimo"—para dejar emerger lo contingente de la producción de subjetividad ante la disyuntiva entre el abordaje analítico del acontecimiento artístico y el devenir de la experiencia estética, es tal vez el mayor desafío que el arte, sus prácticas y enunciados estéticos tienen por delante. Nuestro propósito es reflexionar acerca del Arte en nuestra cultura, repensar sus procesos de producción de subjetividad y los correlatos de la experiencia estética en el mundo-de-la-vida. Para nosotros meditar sobre esas transformaciones, habilitadas y visibles a través de la categoría "Proyecto artístico", la diversidad de las prácticas y productos estéticos, no es hacerlo desde relaciones pre-establecidas, sino problematizar el orden de lo estético-perceptivo en un sentido fenomenológico del término. En otras palabras, procuramos problematizar significativamente la experiencia estética y los procesos de subjetivación contemporáneos, interrogarnos por la producción de saberes que configuran corporalidades en territorios de experiencias, sus posibles disposiciones éticas y estéticas que aportan localía a subjetividades.

Palabras clave: Arte / Estética / Epistemología / Heidegger / Fenomenología

ABSTRACT

Maybe the biggest challenge in art would be to go beyond the formal logic that is implied in dualistic and objectivistic explanations of the world—a logic that is at the basis of what is established as "authorized knowledge"—, and to do so in order to allow that what is contingent in the production of subjectivity could appear, when it is confronted with the dilemma between experiencing and analyzing art. I want to reflect on art within our culture, to think about its processes of production of subjectivity and the correlates that aesthetic experience has in the lifeworld. We should not meditate on these transformations—which are allowed and made visible through the category of "artistic project", that is the diversity of aesthetic practices and products—through preestablished relations, but debate the dimension of the aesthetic-perceptive order considered in a phenomenological sense. In other words, we aim to problematize in a meaningful way the aesthetic experience and the current processes that subjectivity is undergoing, raising questions about the production of knowledges that constitute corporalities in experiential territories, and their possible ethic and aesthetic dispositions, in so far they contribute to the localization of subjectivities.

Keywords: Art / Aesthetics / Epistemology / Heidegger / Phenomenology

PROEMIO AD-HOC

1. Este trabajo es el resultado de una inquietud personal: exponer una forma de trabajo académico que no aspira a instruir, sino a producir aperturas, dudas, horizontalidad y rigor en la producción de conocimiento.

Para nuestro caso, horizontalidad y rigor en la producción de conocimiento significan una operativa sin centralismos ni autoridad, siendo su principal objetivo ampliar los horizontes significativos de las cuestiones epistemológicas del Arte, sus prácticas, enunciados estéticos e inserción social.

Partimos de la convicción de que el accionar humano es una red-vincular y ella se nutre de grupos y actores sociales cuyas actividades dan consistencia a modos de elucidación que articulan saberes, aportan sentido y propician reflexiones significativas en la trama que las contiene y propicia. Dicho de otro modo, prácticas artísticas y sociedad se vinculan como interacción de miradas éticas, estéticas y políticas.

Por otra parte, consideramos que diversidad y tolerancia hacia prácticas discursivas¹ sin aspiración a logocentrismos ni hegemonías², permiten emerger polifonías, producción de saberes, agenciamientos³ y procedimientos significativos que propenden a desarrollar hábitos de un pensar crítico y en relación a la formación en arte: superar la dicotomía teoría-práctica.

Nuestra operativa tiende a desamurallar las fronteras de las especialidades disciplinares y las limitaciones de una producción de subjetividad⁴ logocéntrica e institucionalizada que acotan toda potencia investigativa al capturar la atención hacia temas ya trillados y/o meramente reivindicativos.

1 En el sentido foucaultiano del término en que el discurso no se puede entender fuera de las relaciones que lo hacen posible. Por práctica no se entiende la actividad de un sujeto, sino la existencia de reglas y condiciones en las que el sujeto elabora el discurso. (en M. Foucault, 2003, *Arqueología del Saber*, México: Ed. Siglo XXI, págs. 78-81).

2 En el sentido gramsciano del término, en que el principio teórico-práctico de la hegemonía (guiar, conducir) tiene también alcance gnoseológico. (en A. Gramsci, *El materialismo histórico y la filosofía de Benedetto Croce*, México: Ed. Siglo XXI).

3 Por agenciamiento hacemos referencia al sentido que G. Deleuze le da (G. Deleuze y F. Guatarri, 1988, *Mil mesetas*, Valencia: Ed. Pre-textos): "El agenciamiento colectivo es la presencia del discurso indirecto en los actos y en los cuerpos. Es por ello que la variable de contenido enunciativa del agenciamiento supone, ineludiblemente, las transformaciones incorporales de las sustancias, desde el momento en que se asume que existe un complejo redundante dado por la dupla acto/palabra. Un agenciamiento comporta componentes heterogéneos de orden biológico, social, maquinico, gnoseológico o imaginario."

4 Producción de subjetividad, para nosotros, incluye todos aquellos aspectos que hacen a la construcción social del sujeto, en términos de producción y reproducción epistémica y de articulación (función) con las variables sociales que lo inscriben en un tiempo y espacio particulares.

2. En los últimos diez años, las políticas culturales⁵ orientadas por el establecimiento de gobiernos de izquierda, buscan –entre otros objetivos– promover la inclusión social como signo diferencial de políticas anteriores. Afín a dichos propósitos, en el ámbito de las artes visuales ese signo prioriza la presentación de modalidades alternativas o “no-tradicionales”, tendencia que se percibe claramente en los Programas de Fondos Concursables⁶, donde la premiación consiste en la financiación de líneas “investigativas”⁷, en especial las relacionadas con la aludida inclusión social, la atención de sus problemáticas y la construcción de identidades culturales.

En este contexto local también emerge el protagonismo del Proyecto Artístico como modalidad concursante y es por esta vía proyectual que se brinda financiación y difusión a nivel local, regional o extra-regional a prácticas artísticas individuales o grupales y núcleos de “investigación” artística orientadas a este tipo de modalidades.

Un detalle significativo es que los cambios se visualizan a través de la medios de comunicación que exhiben la producción artística con énfasis en lo audiovisual. En ese *sistema cultural*⁸ encontramos artistas legitimados que cambian hacia estas modalidades de financiamiento, nuevos actores sociales devenidos en artistas, agentes culturales y temáticas que aportan nuevas perspectivas al debate tradicional sobre la gestión cultural, la *producción estética*⁹ en general y su rol social.

5 Tomamos la definición de Tulio Hernández sobre *políticas culturales* que, inspirada en García Canclini, dice: “son intervenciones, conscientes, intencionadas, formales, racionales y estratégicas realizadas desde el Estado o desde la iniciativa privada para tratar de incidir sobre un determinado sistema cultural, apuntando a corregir sus fallas, compensar sus carencias o reforzar sus potencialidades”.

6 Esta modalidad programática se da tanto en el ámbito público-estatal (cuyos emergentes primarios podrían ser las propuestas de la I.M. de Montevideo, el Proyecto Plataforma o los llamados del Espacio de Arte Contemporáneo de la Dirección de Cultura del M.E.C.) como en el privado, de proveniencia en la Agencia Española de Cooperación Internacional a través de su filial el Centro Cultural de España.

7 La palabra investigación entrecomillada la utilizamos para distinguir la investigación artística de la científica cuya metodología predomina como referente, mientras que en la primera se encuentra en permanente discusión académica.

8 Entendemos sistema cultural en el sentido sistémico que le da Reinaldo Laddaga (*Estética de la emergencia*, 2006, Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora) en relación con una ecología cultural, es decir, como un emergente más de lo que produce significativamente una comunidad para su sobrevivencia. En este sentido, las políticas culturales se relacionan con una ciudadanía que puede potenciar sus prácticas democráticas a través de sus producciones y emergencias culturales a nivel micro y macro político.

9 Por “producción estética”, aludimos a la noción que utiliza la comisaria, crítica de arte y directora artística de la Documenta de Kassel X, Catherine David al exponer que la noción “arte contemporáneo” se ha vuelto una categoría insuficiente, pues refiere específicamente a una serie de objetos con formas definidas más que a hechos y proyectos estéticos complejos como los actuales. Por esto, sugiere pensar el acto estético a través del concepto de “prácticas estéticas contemporáneas”, pues éste permite tratar la cuestión con más precisión y efectividad respecto a esa complejidad y dice también que ésta es una “nueva categoría” más abierta y adecuada. Catherine David se refiere al “arte contemporáneo” como un proceso de instrumentación del arte con fines institucionales, mientras que las “prácticas estéticas contemporáneas” no tienen necesariamente relación con lo institucional, es decir que no necesariamente los trabajos actuales más significativos se dan en los “espacios más visibles-del-arte”. (en David C. y Virilio P., “Alles Fertig: se acabó. Una conversación”, 1996, en *Acción Paralela* N° 3, Revista digital: <http://www.acpar.org>).

IMPLICANCIAS MUTUAS: EL PROYECTO ARTÍSTICO

En relación a esta modalidad podemos afirmar que, desde una perspectiva empírica, el Proyecto Artístico aparece en nuestro país a fines del siglo XX y actualmente es instrumento que aspira a ser síntesis de las categorías del arte.

En efecto, cuando a mitad del siglo pasado en los polos de producción estética (*grosso modo*, EE.UU. y Europa) algunas propuestas artísticas (Pop, Conceptual, Land Art y Minimalismo, entre otras) problematizan la cuestión del *objeto de arte*¹⁰, podríamos decir que en los circuitos de producción artística de nuestro país aún no se hallaban ecos masivos sobre esas manifestaciones a pesar de la resonancia que tuvieron en los circuitos de exposición y divulgación internacional.

En la actualidad, en nuestro medio artístico sucede lo contrario, pues éstas son modalidades predominantes y naturalizadas. No obstante, es necesario precisar que su naturalización da, en general, réplicas formales de las propuestas de origen en detrimento de los enunciados estéticos. Su finalidad principal parecería estar dirigida a la inserción de sus protagonistas en el medio idóneo (los colegas artistas, la crítica y un público “que entiende de arte”).

Tal fue el caso de artistas jóvenes locales que en los años 80 cruzó a Buenos Aires para conocer “en directo” la propuesta de los “Nuevos Salvajes”¹¹ alemanes y encontrar rasgos formales que nutrieran “investigaciones” propias. Estas observaciones también las constatamos en el curso “Arte, poder y diferencia” realizado en el año 2003, donde entrevistamos a cuatro artistas locales de prestigio¹² que exponían cómo, por diversos motivos, sus experiencias personales trataban de aprehender las nuevas modalidades originarias con el fin de tener un posicionamiento diferente e innovador en el medio artístico local.

Otro aspecto a considerar es que en la década pasada, con la poderosa irrupción local del arte procesual¹³ y en procura de dar contención a estas modalidades, se reformularon los protocolos de los concursos. En este sentido ya aludimos a los fondos concursables, pero también corresponde

10 Para esta cuestión ver la propuesta de Anna Ma. Guasch que, basada en los trabajos de Lippard en 1973 y Fried en 1998, habla de categorizar las prácticas artísticas a través de la hipótesis de la desmaterialización de la obra de arte y lo procesual (en Anna M. Guasch, 2000, *El arte último del siglo XX. Del postminimalismo a lo multicultural*, Madrid: Ed. Alianza-Forma, Madrid).

11 Se trató de una exposición del movimiento artístico alemán “Nuevos salvajes”. En la ciudad de Bs. As., 1985.

12 Referimos a un curso de Educación Permanente a distancia (Fac. de Artes-UdelaR) y a las entrevistas realizadas a los artistas locales contemporáneos: Clemente Padín, Cecilia Mattos, Mario D'Angelo (fallecido en 2007) y Ricardo Lanzarini.

13 Denominación genérica (Process Art) de una tendencia que, hacia fines de los 60, prioriza el estado psíquico del artista en su proceso de creación por sobre la concepción objetual-formalista de la obra entendida como objeto final (según la concepción de R. Morris, a estas prácticas también se les llamó Anti-forma). En dicho proceso, hacer y pensar no son dicotomía y la obra es pura contingencia. Su relación con el campo del arte es la fuga de los ámbitos tradicionales (museo, exposición, galería) para constituirse en naturaleza que fluye como en un ritual.

decir que los Salones Nacionales fueron incididos tanto en los protocolos de presentación como en la premiación. Una referencia casi paradigmática de esto último, la encontramos en el P. A. presentado por la artista Cecilia Vignolo¹⁴.

Por esto, y más allá de lo puntual del ejemplo, podemos afirmar que asistimos a un progresivo cambio local en las categorías artísticas y su formulación, ya que se tematizaron al incluir aspectos poéticos, corporales, procesuales, perceptivos, antropológicos, etc. A su vez y contextualmente, la perplejidad se alojó en el sector tradicional de la producción artística local, al no encontrar cómo reposicionar sus “piezas-artísticas-tradicionales” para emplazarlas en este escenario.

Este panorama nos lleva a decir que:

1. las aporías ya existentes en el arte y la formación en arte se multiplicaron;
2. al ya complejo devenir del arte se incorpora ahora la problemática de lo-proyectual y sus implicancias categoriales;
3. las cuestiones de orden epistemológico con relación al arte, la formación artística, sus prácticas y enunciados estéticos, persisten;
4. la importancia de esto último nos indica la necesidad de incursionar por *sendas perdidas*, como Heidegger adelantó¹⁵.

EPISTEMOLOGÍAS

Tomando como eje conceptual estos puntos, señalamos que nuestro marco epistemológico se basa en considerar a la producción artística como una amplia, cambiante y diversa producción de saberes en el entramado social. Desde esta perspectiva, tomamos la correlación sujeto-objeto desde la teoría fenomenológica de la percepción, sus proyecciones hacia una hermenéutica de la facticidad y una ontología hermenéutica-situada¹⁶ inspiradas en H. Merleau-Ponty, M. Heidegger y H. Gadamer, respectivamente.

En efecto, en ese marco, el sujeto, la subjetividad, alude a la experiencia encarnada, es decir a la experiencia-viva-de-ser-en-el-mundo¹⁷, portanto, contingente y sui-referencial¹⁸. Contextualmente, desde la perspectiva

14 Primer Premio del Salón Nacional 2008. En su P.A., Vignolo propone una performance que consiste en cubrir con tierra la mitad de su cuerpo desnudo dentro de una caja de cristal durante cinco horas cada dos años (es decir, en cada apertura de los Salones Nacionales subsiguientes) y exponer las huellas corporales de su envejecimiento hasta sus 70 años.

15 Dicho en el sentido de los sugerentes títulos de las obras de Heidegger que aluden a *Caminos del bosque* y *Sendas perdidas*.

16 Aludimos a una hermenéutica de tipo gadameriana en relación a las historicidades e inter-subjetividades que se generan en la trama social contextual de acuerdo a las tradiciones del interpretante.

17 Desde la fenomenología, a esta forma de apropiación del mundo se le denomina habitar o *habitud* (Merleau-Ponty). Ver también nota 23.

18 El término sui-referencial remite a la performatividad de una discursividad que produce aconteceres, es

fenomenológica concebimos esa experiencialidad como no unidimensional ni categorial pues, en su operativa, las nociones de cuerpo, espacio y tiempo emergen como dispositivos¹⁹ articuladores de racionalidades que conforman las cadenas de significantes que aportan sentido en la construcción de mundos posibles²⁰.

Fenomenológicamente, la noción cuerpo se ubica en un contexto y en el mismo se produce como proceso activo de apropiación del esquema corporal y de la noción de “realidad”, al tiempo que constituye una dimensión particular del *habitar*²¹. Es decir, cuerpo-espacio-tiempo se conciben relacionales. No son entidades independientes. Cuerpo es cuerpo en el espacio, innovación temporal y continua de sí-mismo con lo otro y su *habitud*²². En esa relacionalidad contingente asistimos al debilitamiento de las fronteras que definen la dicotomía sujeto-objeto como mundos aparte y donde la producción de subjetividades²³ alude a convivencia de saberes en un entramado social. Desde allí se conforma, al decir de L. Pareyson, “una forma de conocimiento en la cual el objeto se revela, en la misma medida en la que el sujeto se *expri*me”²⁴.

En ese sentido, el cuerpo opera como una totalidad emergente de horizontes de sentido, como una forma no pre-determinada que se define como tal en un contexto y en el conocer parte de modos de producción de subjetividad (apropiación poética-poiesis²⁵) e intersubjetividad en relación a *lo-real y el-otro*.

decir refiere a una realidad que ella misma constituye siendo su propia referencia. De allí que el término sui-referencial (que remite a E. Benveniste, 1979, *Problemas de lingüística general*, México: Ed. Siglo XXI), indica un enunciado performativo que “es acción” y que sólo tiene lugar en el cronotopo (Bajtin) en que se produce, por tanto no representa ni reproduce otro acto.

- 19 En el sentido que interpreta Deleuze sobre el concepto de dispositivo en M. Foucault, en que dispositivos: “No son ni sujetos ni objetos, sino que son regímenes que hay que distinguir en el caso de lo visible y en el caso de lo enunciable con sus derivaciones, sus transformaciones, sus mutaciones” (en G. Deleuze, 1990, *Foucault filósofo*, Buenos Aires: Ed. Gedisa).
- 20 Mundos posibles es una expresión utilizada en la fenomenología de Husserl. Hace referencia a los correlatos que emergen de una misma experiencia, pero que pueden llevar a distintos horizontes de sentido en distintos individuos, en función del uso de las cadenas de significantes en el que interpreta y que varía de una experiencia a otra. (E. Husserl, 1977, *La crisis de las Ciencias europeas y la Fenomenología trascendental*, Buenos Aires: Ed. Nova).
- 21 En el sentido en que lo expone Heidegger en “Construir, habitar, pensar”: es decir, como apropiación y arraigo de la totalidad existencial en tanto seres para la muerte. (En Heidegger, 1986, *Ensayos y Conferencias*. París: Ed. Gallimard.)
- 22 Merleau-Ponty refiere a *habitud* como la capacidad de expansión corporal “más allá del cuerpo”, como dilatación existencial del ser-en-el-mundo y constitutivo de la conciencia de mundo. Ver también nota 17.
- 23 Repetimos la nota 4: Producción de subjetividad, para nosotros, incluye todos aquellos aspectos que hacen a la construcción social del sujeto, en términos de producción y reproducción epistémica y de articulación (función) con las variables sociales que lo inscriben en un tiempo y espacio particulares.
- 24 L. Pareyson. (1996). *Teoría de la formatividad*, Buenos Aires: Ed. Infinito.
- 25 Concebido como un proceso de producción activo y creativo. Por ejemplo: “La productividad o poiesis, en Platón, proviene de haber accedido a la verdad y de retornarla a la polis hecha obra”. Deleuze toma este sentido y lo reinterpreta al concluir que “Desear es producir (...) los artistas, los creadores saben que el deseo abraza la vida, con una potencia productiva de forma tan intensa, que casi no queda lugar para ninguna necesidad”. (En Esther Díaz, 1999, “La posmodernidad y el desarraigo del Eros”, Jornadas de Mitologías y Diálogo Interreligioso, organizado por Ed. Biblos, Bs.As. Disponible en: http://www.estherdiaz.com.ar/textos/eros.htm#_edni)

Precisamente, desde la perspectiva fenomenológica esas dimensiones relacionales no son pre-dadas, sino que se constituyen desde nuestro ser-en-el-mundo (da-sein)²⁶ y articulan, como dice Merleau-Ponty, nuestra *habitud*, es decir, la extensión de la experiencia-viva (vivencial) de apropiación de mundo.

La conclusión provisoria es que en ese contexto epistemológico no hay un solo objeto de estudio, ni dos, ni tres, sino tantos como los que puedan surgir de los diferentes procesos de individuación²⁷.

Para nuestro interés temático (la producción artística y sus enunciados estéticos) esto es importante porque nos permite señalar que un *objeto de estudio* no se construye desde la nada, sino desde una base empírica, desde los condicionamientos de poder, desde supuestos teóricos, sus efectos y del imaginario social vigente que habilita aperturas a mundos posibles.

Prima facie, esto puede sorprender por la dificultad de prever un emprendimiento docente que, según la tradición, debería hallarse enraizado en *acción didáctica*, es decir, ser didáctico en su materia, *útil* y de clara evidencia a sus fines. Y esto tiene características propias, pues en general algo resulta claro y evidente cuando las expectativas sobre un tema son consumadas a través de procedimientos que permiten arribar de forma lineal y lógica a su sentido último, al final del preguntar.

En los últimos tiempos los ámbitos universitarios son cada vez más permeables a esta necesidad de consumación teleológica²⁸ de contenidos disciplinares en general y del arte en particular. Paradójicamente esto es un obstáculo creativo, pues es en el marco de estas concepciones que se construyen los objetos de estudio y también lo procedimental de sus dilucidaciones. Y allí, las “explicaciones” que didácticamente se constituyen en guía, en luz que aporta la calma y certidumbre de un “aprendo” o un “entiendo”. Dicho de otro modo, ese *didactismo-magno*²⁹ que prioriza

26 Aludimos al da-sein 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 como es por el hombre, pero tampoco puede serlo sin él”. Para profundizar al respecto, recomendamos G. Vattimo, *Introducción a Heidegger*, Barcelona: Ed. Gedisa.

27 Para esto aludimos a Gilbert Simondon, quien considera a los procesos de individuación como un punto de partida riguroso para pensar todo de nuevo. Un inicio que nunca es principio o fin, sino medio, centro. El centro más difícil, allí donde las cosas toman velocidad. Habría que poder habitarlo. Centro de relación, no entre términos, sino en tanto génesis, ¿de qué? De nuevas relaciones. La relación posee valor de ser. La individuación es el ser del devenir. (En G. Simondon, 2008, *Individuación*, Buenos Aires: Ed. Paidós).

28 Es decir, en relación a una búsqueda final preanunciada y previsible.

29 Hacemos referencia a la tradicional *Didáctica-magna* (1630) concebida en el s. XVII por Jan Amos Komenský (Comenio) y que prioriza la “palabra sabia” y sus proyecciones. Esta concepción contrasta con el advenimiento de una *Didáctica mínima* producto de las denominadas Pedagogías críticas (en L. Behares, 2007, *Didáctica mínima*, Montevideo: Ed. Psicolibros).

lo metodológico sobre lo epistemológico encuentra su sentido final en lo previsible de constituir, en procura de conclusiones universalmente válidas, los objetos de estudio. En definitiva, didácticamente por esa vía también se instaura *logos*³⁰ considerado como “conocimiento-legítimo” que habilita entender y dominar la naturaleza última de *lo-real*.

Este modo de construir mundo, de concebirlo, conocerlo y transmitirlo queda reducido a lo que Heidegger llamó la “historia de un largo error”, al “olvido del ser”, al cumplimiento de una racionalidad condenada a la repetición metafísica.

Por el contrario, pensamos que el abordaje de nuestro tema requiere superar las analíticas explicativas e incursionar en el territorio de la comprensión, es decir, en lo constitutivo de un pensar-crítico que no excluye la interrogación de sus epistemes³¹ y que, lejos de poner distancia con las temáticas transformándolas en objeto de estudio, procure involucrar a todos los actores, problematizar sus modos de circulación y agenciamiento³² en una trama social amplia, trans-epocal y que no le es ajena.

No obstante es preciso decir que esta concepción tampoco constituye una voluntad de diálogo historicista con nuestros antepasados y un presente excluido y excluyente pues, lejos de un quehacer abstracto y anónimo, nuestra tarea es de inserción en un mundo que nos incluye y traspasa, al tiempo que nos propone reflexionar acerca de la dimensión ontológica de sus certezas para superarlas.

En el campo del arte, esto último alude al advenimiento de “lo-estético” y el debilitamiento de la Estética. Podríamos decir que indica una clausura estética. Pero, ¿qué significa clausura estética?

Para responder, pensamos en la articulación de un presente con residuos culturales significativos que, en clave hermenéutica, ubica a la interrogante por “lo-estético” en una dimensión histórica de efectos y desde una comprensión-situada de historicidades³³. A este proceder Gadamer lo definió como *Wirkungsgeschichte*³⁴.

En este sentido, clausura o acabamiento de la Estética es todo lo con-

30 En el sentido de apelar a la razón de cuño platónico-aristotélico.

31 En el sentido que Foucault utiliza en *Arqueología del saber* en que la historia de la cultura es discontinua y se organiza en torno a lo que llama “epistemes” y estructuran los más diversos campos del saber de una época. “Cuando hablo de episteme entiendo todas las relaciones que han existido en determinada época entre los diversos campos de la ciencia [...]. Todos estos fenómenos de relaciones entre las ciencias o entre los diversos ‘discursos’ en los distintos sectores científicos son los que constituyen la que llamo episteme de una época.” (M. Foucault, 2002, *La arqueología del saber*, Buenos Aires: Ed. Siglo XXI).

32 Aludimos a Deleuze; agenciamiento refiere a la noción de *apropiación deseante* por parte de un *sujeto deseante*. (En G. Deleuze y F. Guatarí, 1990, *Mil mesetas*, Valencia: Ed. Pre-textos). Ver también nota 3.

33 Gadamer en *Verdad y Método* expone: “Cuando intentamos comprender un fenómeno histórico desde la distancia histórica que determina nuestra situación hermenéutica en general, nos hallamos siempre bajo los efectos de esta historia efectual” (p. 371).

34 Historia de efectos.

trario a la muerte o fin de una disciplina o una rama del arte. Tampoco significa algo así como el final de una tarea reflexiva en torno a sus cuestiones. Muy por el contrario, clausura estética señala el agotamiento del sustento de la tradición especulativa que la promovió, contuvo y definió. Refiere “al agotamiento del pensar metafísico en la era de la estetización del mundo y la comunicación generalizada”³⁵.

Esto nos lleva a indagar acerca de la crisis significativa de los fundamentos (tal y como Nietzsche adelantó en *El ocaso de los ídolos*³⁶) sobre los cuales descansan y sobreviven nuestros modos de pensar y su relación con todo quehacer humano y su producción de sentido.

Aparece lejano el ambiente que propició la pregunta kantiana “Was ist Abbildung?”³⁷ que intentó reubicar los límites del conocimiento y la Estética trascendental con un lenguaje propio. Lejanos están también los esfuerzos de Baumgarten por ordenar el conocimiento confuso del arte desde la inauguración de la Estética disciplinar. En el mismo sentido, también aparecen lejanas las reflexiones humanistas de Wilhelm von Humboldt o sobre las *ciencias del espíritu* de Wilhelm Dilthey. Sin embargo, las bases de ese pensar permanecen, pues metafísicos son el arte, la ciencia, la religión, la filosofía, la política, la educación, el estado-nación, la vida cotidiana, la razón, los sentimientos y la moral humanista. Son metafísicos tanto como *el hombre es un animal racional* aristotélico, como la *Crítica de la Razón Pura* de I. Kant, la arquitectura moderna y el proyecto europeo de mundo del cual devenimos... en periferia³⁸.

Decimos más: metafísica es también la dimensión epistémica³⁹ que permite ordenar los productos culturales en categorías y estilos históricos, y los remite a *modos-de-ser* vacíos, al constituirse también ellos en categorías de *modos-de-percibir-el-mundo* objetivado desde una subjetividad única, universal, abstracta, omnipotente y anónima.

En directa alusión a esto acuden a nuestra memoria las diversas categorizaciones acerca del origen y esencia de lo barroco como pertenencia epocal cerrada y formal; la res-extensa y res-pensante cartesiana y las polimórficas especulaciones acerca de las dicotomías cuerpo-mente o arte-ciencia. Todo bajo el manto de un orden histórico categorial y dialéctico, es

35 Gianni Vattimo, 1994, “Apología del Nihilismo”, en *El Fin de la Modernidad. Nihilismo y Hermenéutica en la Cultura Posmoderna*, Barcelona: Gedisa, p. 27.

36 Hacemos referencia a la frase nietzscheana “Hemos eliminado el mundo verdadero: ¿qué mundo ha quedado? ¿acaso el aparente?... ¡No! ¡Al eliminar el mundo verdadero hemos eliminado también el aparente!” (en F. Nietzsche, 1998, *El ocaso de los ídolos*, Barcelona: Ed. Tusquets).

37 ¿Qué es ilustración?

38 En definitiva y apelando a Husserl, podemos convenir que: “la metafísica es esa estructura espiritual en torno a la cual la totalidad de las manifestaciones culturales de raigambre europeas alcanzan un enlace total (...) es la teleología de la historia europea, (...) comprensible y penetrable a la mirada (...) que la filosofía es capaz de poner al descubierto”. (En *Ideas Relativas a una Fenomenología Pura y una Filosofía Fenomenológica*, 1993, México: F.C.E.).

39 En el sentido foucaultiano expuesto en la nota 31.

decir, producido desde una cronología que presupone que todo acontecer tiene un origen fundamentador que, determinista y dialécticamente, lleva a su consumación final⁴⁰.

ESTÉTICA Y PERCEPCIÓN

Nos disponemos ahora a incluir el debate acerca del carácter gnoseológico del arte y por esa vía superar (sin por ello desconocerla), desde una perspectiva epistemológica ampliada⁴¹, la tendencia objetivista y purvisualista de lo estético-perceptivo.

Son sus campos de indagación la producción estética en relación con la mirada, el sentido de sus prácticas discursivas⁴² y la construcción de identidades como articulación con *lo real*. Por lo tanto, y fenomenológicamente, arte no indica una forma especial de relación y de producir mundo sino que, por una parte, muestra las diversas formas de relacionarse con él y, por otra, el devenir de lo estético-perceptivo (simbólico) en la producción de sentido en una trama social.

Así, desde la selectividad propia de una mirada estética y estetizante emerge culturalmente una inclusión subjetivante y diversa en un mundo que deviene también estético. Es desde esa dimensión de lo-estético y en el devenir de un mundo simbólico que lo perceptivo aporta *poiesis*⁴³ subjetiva e inclusiva. Por esto convenimos con Foucault en que:

Los códigos fundamentales de una cultura—los que rigen su lenguaje, sus esquemas perceptivos, sus cambios, sus técnicas, sus valores, la jerarquía de sus prácticas—fijan de antemano para cada hombre los órdenes empíricos con los cuales tendrá algo que ver y dentro de los que se reconocerá.⁴⁴

40 El empleo del término consumación ya nos indica una teleología y también un agotamiento de los fundamentos, pues consumir quiere decir precisamente eso, “realizar algo en la suma, en la plenitud de su esencia, conducir ésta adelante, producir”.

41 Utilizamos el concepto de epistemología ampliada utilizado por la filósofa argentina Esther Diaz, que propone “una reflexión sobre la tecnociencia en relación con la ética, la cultura, el arte, el poder y la racionalidad entendida de manera amplia” y que “cuestiona la noción de verdad tradicional privilegiando la búsqueda de sentidos y se rescata la noción de caos no sólo como tema de estudio de las ciencias naturales y formales sino también de las humanidades y las ciencias sociales (...) mediante una especie de caja de herramientas hermenéuticas y rizomáticas desde M. Foucault, F. Nietzsche, G. Deleuze, L. Wittgenstein e I. Prigogine”. (En *Entre la tecnociencia y el deseo. La construcción de una epistemología ampliada*, 2004, Buenos Aires: Editorial Biblos).

42 Por prácticas discursivas Foucault expone en *Arqueología del saber* que “no se trata de neutralizar el discurso, lo que se quiere es dejar de lado las cosas. Des-realizar-las. Sustituir el tesoro enigmático de las cosas, previo al discurso. Definir estos objetos refiriéndolos al conjunto de reglas que permiten formarlos como objetos de un discurso, no al análisis lingüístico de la significación, relaciones que caracterizan una práctica discursiva, no tratar los discursos como conjuntos de signos (de elementos significantes que remiten a representaciones o contenidos) sino como prácticas que forman sistemáticamente los objetos de que hablan”. También las prácticas discursivas serán para Foucault: enunciados sobre “el fondo de una episteme; la base que distribuye su saber, las leyes de construcción de sus objetos y su modo de dispersión”. (M. Foucault, 1987, *Las palabras y las cosas*, Barcelona: Ed. Siglo XXI).

43 En el mismo sentido de la nota 25.

44 M. Foucault, (2002). *Las palabras y las cosas*, Buenos Aires: Ed. Siglo XXI.

La finalidad de concebir al arte como creación de conocimiento no es novedosa ni se aparta de los conceptos ya establecidos en este trabajo. En efecto, como ya expresamos, este propósito resulta de la reflexión fenomenológica llevada a cabo por E. Husserl, desarrollada y superada por M. Heidegger en el marco de una filosofía existencial y una hermenéutica de la facticidad, y posteriormente derivadas en una ontología hermenéutica a través de H. Gadamer y G. Vattimo.

Otro aspecto de importancia refiere a la consideración de la relación simbólica del hombre con el mundo en el trasfondo vital de los acontecimientos sociales. Esa dimensionalidad simbólica del mundo permite poner de manifiesto la paridad cognitiva que implica cualquier manifestación humana más allá de las dicotomías modernas: racional-sensible; arte-ciencia; teoría-práctica; hacer-pensar. Para fundamentar esto, acudimos a E. Cassirer y su *Filosofía de las formas simbólicas* (1968). Allí Cassirer promueve un giro al principio aristotélico *el hombre es un animal racional*, sustituyéndolo por *el hombre es un animal simbólico*. Esto le permite mostrar el rol del lenguaje en la interpretación de *lo-real*, además de superar la estratificación de las categorías de un conocimiento “unívoco, verdadero y metahistórico” y su posibilidad de alcanzarlo a través de una racionalidad también única y hegemónica. Por lo tanto, arte, ciencia, filosofía y religión no son otra cosa que manifestaciones simbólicas y singulares. Por esta vía, ciencia y arte no son manifestaciones particulares de estados o categorías en función de lo arcaico o evolucionado del quehacer humano, sino constitutivos de una relación simbólica con el mundo y, por lo tanto, interpretables desde la apertura de una racionalidad⁴⁵ del existente.

Esa producción continua de conocimiento que se procesa en lo relacional y desde una comprensión situada, es decir, de lo que en clave heideggeriana sería una hermenéutica de la facticidad, desarticula, por una parte, el principio del idealismo hegeliano y su derivación hegel-marxista donde “el arte es la materialización de la idea” y, por otra, la noción historicista que concibe a

una comprensión del hombre en la historia y por la historia, donde toda la vida humana, con sus ideologías, sus instituciones y estructuras, habría de comprenderla en función científica de la historia y según una perspectiva histórica⁴⁶.

Fenomenológicamente, esta cuestión adquiere relevancia, pues lo estético-perceptivo no puede concebirse teleológicamente como unidad

45 Al decir una racionalidad queremos expresar la posibilidad de multiplicidad. Obsérvese que no decimos la racionalidad (como equivalente a la ratio aristotélica) sino una racionalidad como posibilidad de construir sentidos posibles más allá de la ratio.

46 Croce, B. (1942). *La historia como hazaña de la libertad*, México: Ed. Aguilar, p.71.

esencialo, en otras palabras y en clave metafísica, como territorio disciplinar, aislado y explicable analíticamente.

Podríamos decir entonces que, culturalmente, todo lo estético es percepción y todo lo perceptivo es necesariamente estético. Por lo tanto, cualquier abordaje que pretenda un estudio de la mirada en torno a las prácticas estéticas debería intentar superar el historicismo y el positivismo como modos predominantes del conocimiento. Con esto queremos señalar que, desde lo fenomenológico, el conocimiento no resulta de una expresión históricamente determinada y no puede basarse en un reduccionismo que, en busca de lo esencial y verdadero, construye un orden abstracto, anónimo y pretendidamente universal⁴⁷.

Contextualmente también indicamos que no pretendemos inferir un *método* fenomenológico, sino más bien una dimensión fenomenológica, es decir, una *epistemología ampliada*⁴⁸ en la que el fenómeno no es la “aparición irreal” (no-esencial) del mundo, sino el vínculo, lo relacional puesto en juego desde el existente. Dicho de otro modo, nuestra idea consiste en la recuperación de la pregunta por la existencia desde lo perceptivo-fenomenico tal y como aparece en lo contingente de la vivencia del que percibe y que, por otra parte, habilita una racionalidad posible que aporta sentido sobre lo percibido.

En efecto, desde la perspectiva fenomenológica, lo estético no puede concebirse como una diferenciación caracterizada para determinados procesos perceptivos, pues su horizonte gnoseológico no es el instrumento específico para una forma de creación de conocimiento (débil y confuso para Baumgarten) en relación con un conocimiento fuerte y hegemónico a partir de una racionalidad (ratio) imperativa.

Consecuentemente, la reformulación del carácter cognitivo desde lo estético-perceptivo indica lo inadecuado de considerar a lo-perceptivo enseñable (didácticamente) y a lo-estético apartado del mundo-de-la-vida. Por el contrario, lo fenomenico-perceptivo no sólo se encuentra en el “conocimiento confuso” de la dieciochesca Estética disciplinar de Baumgarten, sino que, planteado fenomenológicamente, se reformula también en sus diversas posturas (p.e., la de corte perceptivo de Merleau-Ponty o la de corte existencial del primer Heidegger), las que, sin remitirse sistemáticamente al punto de vista de Husserl, muestran las implicancias heurísticas de todos los actores incluidos en el *acontecimiento estético* que es la vida misma.

47 Con esto señalamos a la epojé fenomenológica como una característica que la distingue. El término deriva del griego y significa “suspensión del juicio”. Desde el punto de vista fenomenológico de Husserl indica una “puesta entre paréntesis” que consiste en abstenerse de presuponer que el mundo material y “cualquier mundo” es trascendente respecto a la vida, por lo que todo saber positivo queda en suspenso ante el flujo de experiencias que implica aprehender el mundo-de-la-vida.

48 Ver nota 41.

En esa dimensionalidad, las prácticas estéticas no pueden constituir un territorio discreto y disciplinar, pues en ellas (en sus propias puestas-en-acto) se desvanecen las categorías, incluso las de autor-espectador-obra. Pero además –y esto a nuestro juicio es definitivamente relevante– en la dinámica social sus productos no pueden ser considerados “objetos” entre los objetos.

ACERCA DE LA UNICIDAD DEL MARCO TEÓRICO

Al momento de definir perspectivas académicas en relación con el arte, estas cuestiones se presentan como “obstáculos cognitivos” en su anhelo por la objetividad abstracta del juicio estético. Cuando ese anhelo se lleva al mundo-de-la-vida, a las prácticas, a lo inter-subjetivo, se percibe que sus fundamentos tal y como lo expresa Hannah Arendt:

se tratan más sobre juicios convenidos que sobre verdades, y además son transmitidos mediante procesos endoculturadores⁴⁹.

Por otra parte, el hiato entre la institucionalidad moderna y ésta en la *condición posmoderna* (J.-F. Lyotard) se acrecienta con cada cuestionamiento que no encuentra eco en ella ni en sus integrantes.

Estas cuestiones son problemas que adquieren relevancia al momento de discernir marcos teóricos. Cada vez con más insistencia, el poder de los cuestionamientos a aperturas epistemológicas, y consecuentemente metodológicas, desenmascara, en el sentido nietzschiano del término, discursos en los que la fuerza de la costumbre y el hábito de lo repetitivo son asumidos como enunciados incontestables. Nos detenemos en los enunciados porque el lenguaje crea “realidades”, esas “realidades” se adoptan como verdades y las verdades institucionales son poderes fácticos que, para nuestro caso, niegan la individualidad en favor de un colectivismo canónico, anónimo y anómico. A través de él, la compleja red de interrelaciones queda oculta bajo la acción de artilugios que impiden cualquier agenciamiento multívoco, para convertirse teleológicamente en el producto de un entramado de influencias y representaciones (ficciones) más propias del statu-quo que de la creación de conocimiento.

Precisamente Foucault llamaba la atención sobre el papel ejercido por el lenguaje como un elemento de constitución de la realidad al estar implicado, al mismo tiempo que lo ejerce, con las relaciones de poder. En este sentido, el discurso sobre la educación universitaria y el propio debate sobre el arte en la universidad contribuyen a la conformación de una

⁴⁹ Arendt, H. (1993). *La condición humana*, Barcelona: Ed. Paidós.

serie de epistemes, o categorías reificantes⁵⁰ y definitorias de la realidad social, las que se convertirán en instrumentos para el mantenimiento de una racionalidad autárquica, única y verdadera. Desde esa perspectiva, el “conocimiento” es unitario y esencialista (trascendental sería el término) y por esto a nuestro juicio, en cada debate, en cada instancia académica, se tiende siempre a lo metodológico en detrimento de lo epistemológico.

Pero, como bien anotaba Wittgenstein, “el lenguaje es un instrumento de acción relacional y no un mero acto nominativo”⁵¹, y por esto no podemos pasar por alto que, con la pregunta acerca de la verdad, el enunciado y su ontología⁵², emerge en el siglo pasado lo que se llamó el giro lingüístico. Esto es algo insoslayable para el abordaje de cualquier gnoseología.

En efecto, el giro lingüístico conmovió los estamentos de toda especulación acerca del conocimiento; de alguna forma de conocimiento; del lugar de la verdad, de cierta verdad; del lugar desde donde se monta y se desmonta la verdad; de *la-realidad* y el mundo; de una posible imagen del mundo; de la certidumbre en que *la-realidad* es un criterio de verificación de lo que se enuncia y cómo se enuncia; de la lengua; de la lengua de ese saber; de esa *realidad*; de esa verdad. Por esto, y más allá de la unicidad de los marcos teóricos como bases de la especulación tal y como la tradición investigativa indica, pensamos y tratamos de poner en juego un nuevo propósito: la revisión epistémica de las prácticas artísticas y sus enunciados estéticos.

EL DISCURSO DEL ARTE: ENTRE SOBRE-EXPOSICIÓN Y NIHILISMO

De lo anterior nos hacemos cargo al considerar el conjunto estética y percepción, pues ello también implica atender al giro lingüístico, en especial si hablamos de arte, sus prácticas y sus enunciados estéticos. Nos hacemos cargo del agotamiento del pensar metafísico y del advenimiento de un pensar-débil⁵³ en la sociedad de la comunicación generalizada y la estetización del mundo. Es decir, damos cuenta de un hacer-pensar en el sentido del *Überwindung der Metaphysik*⁵⁴ heideggeriano.

50 Reificantes significa “cosificar”. Del latín “re”, o cosa, reificación significa, esencialmente, cosificación; un poco en el sentido en que Theodor Adorno, entre otros, afirmaba que la sociedad y la conciencia han sido casi completamente cosificadas. A través de este proceso, las prácticas y las relaciones humanas llegan a ser vistas como objetos externos. Lo que está vivo termina siendo tratado como una cosa inerte o abstracción. Se trata de un cambio de los acontecimientos que se experimenta como natural, normal, inmutable.

51 Wittgenstein, L. (1998). *Investigaciones filosóficas*, Madrid: Ed. Tecnos.

52 Inicial en Nietzsche, continuada por el Wittgenstein posterior al *Tractatus* y el pensamiento pos-estructuralista.

53 En alusión a las concepciones de G. Vattimo en *Pensamiento débil* (1988). Barcelona: Gedisa, y en G. Vattimo, (1990). *La sociedad transparente*, Barcelona: Paidós.

54 Literalmente Más allá—superación—de la metafísica (en G. Vattimo, 1988, *Introducción a Heidegger*, Barcelona: Gedisa).

Ahora bien, también podemos decir que nos convoca la reflexión por la relación entre las palabras y las cosas o, al decir de Heidegger, por lo óntico y lo ontológico. Precisamente, al considerar el valor gnoseológico del arte decimos que *ese conocimiento* no se manifiesta ni puede pensarse como *representación o materialización de la idea*, sino como acontecer que acontece, como encuentro hermenéutico no universalizable a través de categorías artísticas. Esa forma de manifestarse del arte no es otra cosa que la raíz del lenguaje. Si se me permite la paráfrasis diríamos el *ser-ahí* del lenguaje o “lo que brota en su propio límite y en él permanece”⁵⁵. Pero ese manifestarse del lenguaje en la obra no es objetivable ni residuo significativo. Por tanto, y desde lo estético-perceptivo, consideramos que la obra adviene de la existencia misma en concordancia con el sentido de la frase de Heidegger “el lenguaje es la casa del ser”.

La exhortación sobre la esencia de una cosa nos viene del lenguaje, en el supuesto de que prestemos atención a la esencia de éste. Sin embargo, mientras tanto, por el orbe de la tierra corre una carrera desenfadada de escritos y de emisiones de lo hablado. El hombre se comporta como si fuera él el forjador y el dueño del lenguaje, cuando en realidad es éste el que es y ha sido siempre señor del hombre⁵⁶.

Esta propuesta de revalorización gnoseológica implica, además, la superación de la letanía del juicio estético de corte objetivista y descriptivo de las escuelas formalistas y puro-visualistas, y también la superación de la reivindicación de la experiencia-estética como específica del arte. Esto es muy claro en “El origen de la obra de arte” de Heidegger, donde ante la pregunta ¿Qué es la obra de arte? responde en clave fenomenológica que la obra es un fenómeno situado en un mundo junto a las cosas, pero se diferencia de las cosas mundanas y utilizables pues se configura sobre un “fondo oscuro”, sobre la dimensión ontológica que queda oculta bajo la óptica (la cosa material).

Pero además, para Heidegger, la relación óntico-ontológica aparece explícita sólo en la obra de arte, que define como “ponerse en obra la verdad”, es decir, como apertura de un horizonte en el que la obra aparece a la vez como presencia y como lo que hace posible la presencia. De este modo, no es que la obra se haga comprensible a partir de las cosas existentes como residuo significativo, sino que es a partir de la obra que las cosas adquieren sentido en cuanto se sitúan en el mundo humano instaurado por ella.

⁵⁵ Heidegger, M., “La proveniencia del arte y la determinación del pensar” Conferencia 4 de Abril de 1967, en la Academia de las Ciencias y de las Artes de Atenas, en *Ensayos y Conferencias*, 1986, París: Ed. Gallimard.

⁵⁶ M. Heidegger en: “Construir, habitar, pensar”, *Ensayos y Conferencias*, 1986, París: Ed. Gallimard.

Qué sea el arte nos lo dice la obra. Qué sea la obra, sólo nos lo puede decir la esencia del arte. Es evidente que nos movemos dentro de un círculo vicioso. El sentido común nos obliga a romper ese círculo que atenta contra toda lógica. Se dice que se puede deducir qué sea el arte estableciendo una comparación entre las distintas obras de arte existentes.

(...) Pero reunir los rasgos distintivos de algo dado y deducir a partir de principios generales son, en nuestro caso, cosas igual de imposibles y, si se llevan a cabo, una mera forma de autoengaño (...) ¿en qué consiste ese carácter de cosa que se da por sobreentendido en la obra de arte?

Seguramente resulta superfluo y equívoco preguntarlo, porque la obra de arte consiste en algo más que en ese carácter de cosa. Ese algo más que está en ella es lo que hace que sea arte.⁵⁷

Esta redimensión de la obra como inauguración-de-mundo disloca la noción de los “objetos estéticos” como categoría. Así, en la experiencia viva con la obra, lo performativo da lugar a esa apertura de la que habla Heidegger. Por eso, antes de describir o representar un mundo ya dado, lo funda⁵⁸.

Paradójicamente, esto tiene un valor paradigmático para el arte, pues su carácter gnoseológico se constituye a través de la pérdida de algo que siempre reivindicó como propio: la especificidad de la experiencia estética. Precisamente, ese papel fundante del arte al estar ligado a lo existencial marca un corte cargado de significado respecto a la concepción que, sin embargo, todavía obstinadamente subsiste en las analíticas del arte, es decir, el pensar la obra como *el aparecer sensible de la idea*.

Que la verdad no tenga lugar en el plano de lo empírico verificado del dato, sino en el plano de los enunciados, significa la instauración de una *koiné* cultural⁵⁹ (Vattimo) que caracteriza el fin de la metafísica tradicional y el advenimiento de una hermenéutica de la facticidad articulada con lo efectual en la cultura (Gadamer). El sentido de nuestro planteo, entonces, es proporcionar instrumentos para abordar la diversidad compleja del arte como territorio difuso y sin fronteras estables. La entrelínea de nuestra exposición alude a esto al tiempo que intenta superar la lógica-

57 M. Heidegger. (1996). “El origen de la obra de arte”, en *Caminos del bosque*. Madrid: Ed. Alianza.

58 En relación a esto Gadamer dice: “La íntima unión entre pensar y poetizar como actividades fundadoras que se realizan mediante el lenguaje (que cumple una función trascendental de apertura de mundos históricos y modos de comprensión), junto a la dimensión ritual-antropológica de la experiencia estética, constituye el mayor legado de Heidegger a la reflexión estética contemporáneas que, por su parte ha ido aclarando cada vez más, con autonomía respecto a Heidegger, y a veces por caminos y con fines opuestos, el esencial carácter lingüístico del arte” (en *Verdad y método*, 1990, Barcelona: Ed. Sígueme).

59 Gianni Vattimo concibe la hermenéutica como la nueva *koiné* (“jerga”) de la cultura filosófica contemporánea. Esto significaba concebir a la hermenéutica como matriz y horizonte común, no sólo de los diferentes modelos filosóficos, sino de otras dimensiones de la cultura (ética, política, religión, etc.).

formal implícita en el orden de la descripción dualista del mundo y de lo específico de las disciplinas, para dejar emerger lo contingente de la producción de subjetividad.

Ante la interrogante de si existe hoy alguna concepción del arte que permita ser considerada producción de saber en el sentido de la dimensión autárquica de la experiencia estética, sobreviene otra más inquietante aún: ¿de dónde provienen las afirmaciones 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 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. Pero la técnica moderna y su reproductibilidad automatizada también muestran que esa intervención no es pasiva. Allí surgen interacciones que, como dispositivos de retro-alimentación, 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, etc.

Gianni Vattimo alude a esto en *La sociedad transparente* (1990) al decir que la sociedad del espectáculo no es sólo la sociedad de las apariencias manipuladas por el poder, sino aquella en la que es posible una experiencia del juego como experiencia constitutiva del arte.

Desde esa perspectiva, Vattimo presagia que tal vez ésta sea la única vía para la creatividad en un mundo estetizado y tecnológico pues en él aquel pretendido sentido unitario de la estética moderna a través de una experiencia estética identificada con el arte muta en heterotopía propia de la pluralidad y, por lo tanto, en pura contingencia.

Tal vez en eso 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 el saber está en juego permanente y si los saberes, las prácticas y los roles sociales no se agotan en la repetición institucionalizada de certezas.

Para nosotros, entonces, el interés no está depositado en la visualización de una *profesión* (los artistas, los críticos, curadores, etc.) que resulta emblemática en nuestra cultura, es decir, una actividad social como extensión de la celebración ritual en lo institucional o las categorías de sus actos. Para nosotros ni siquiera tiene mayor significación la originalidad (fidelidad, autenticidad, modalidad) o no de sus enunciados, sus prácticas, su legitimación, su divulgación o mediación institucional de la formación artística, pues esto, en el fondo, incluso lo transgresor-innovador, reproduce la mismidad-del-arte de raíz metafísica. Es por esto que

tal vez, en un sentido más benjaminiano⁶⁰, aspiramos a superar el simulacro que implica la ficción de la democratización del arte, sus prácticas y enunciados estéticos basados en residuos significativos heredados⁶¹.

El hecho de que hoy escriba esto (y lo exponga en primera persona) forma 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. Pienso 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.

Efectivamente, estas acciones constituyen algo así como la concreción del gran sueño romántico expuesto en la correspondencia entre Schelling, Hegel y Hölderlin en 1794⁶² (G. Vattimo). Es decir, 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 interpretamos las paradojas funcionales que nos convocan y también el enunciado de J. Lacan en el Estadio del espejo al exponer que:

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 de relatos. (1989)

Por lo tanto, el conocimiento que asiste a la producción estética como problematización de un campo difuso, a-disciplinar y no transferible más allá de la producción misma, es el desafío constante que nos obliga a una reflexión permanente sobre el sentido social de sus prácticas. A lo sumo podremos decir que estética y percepción son parte de un juego en el mundo-de-la-vida y que uno no es posible sin el otro.

Nuestra tarea es más la problematización significativa de los procesos artísticos que el inconducente análisis de los “objetos de arte” (arte-

60 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, 1999, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos*, Madrid: Ed. Cátedra.

61 Incorporamos aquí lo expuesto por la epistemóloga argentina Esther Díaz en *Entre la tecnociencia y el deseo*, 2006, Buenos Aires: Ed Biblos. Allí al abordar la cuestión epistemológica distingue dos grandes grupos sobre el debate acerca de si la epistemología construye conocimientos y toma 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 les reconoce como “epistemología crítica”.

62 Schelling-Hegel. *Correspondencia completa*. Traducción de Raúl Gutiérrez y Hugo Ochoa. Disponible en <http://www.filosofia.ucv>.

factos). Nuestra tarea es pensar un distinto accionar de los artistas pues la propia indefinición de la producción estética desnuda la incertidumbre de la creación justamente allí donde la autoría y la “obra” se diluyen en el mundo de la vida misma. Nuestra tarea es que la incertidumbre del acto creativo sea posible en torno a uno, dos, tres, múltiples sentidos, y aun el sin-sentido. Más allá de cualquier trascendentalismo. En caminos que no llevan a ninguna parte. Nacidos en esto. En el sendero y viviendo. A pesar de esto. Con el misterio de las cosas y el ser. Ahí donde tal vez deberíamos silenciar nuestra voz.

Por tanto, y en concordancia con Heidegger, finalmente expresamos:

si la carencia-de-arte se funda en el saber de que la confirmación y aprobación de los que disfrutan y vivencian el arte, para nada pueden decidir de si el objeto de goce en general procede del circuito esencial del arte o es sólo una conformación aparente de historicidad historiográfica⁶³.

Si esto no es así, si el acto creativo se reduce a la producción de “objetos artísticos” y al juicio estético, entonces es ajustada la afirmación heideggeriana de que “en ese mundo los dioses han huido”⁶⁴. ◀

63 M. Heidegger. (2003). Acerca del evento, Buenos Aires: Ed. Biblos, p. 398.

64 Heidegger, M. (1986). “La época de la imagen del mundo (en *Ensayos y Conferencias*. París: Ed. Gallimard).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aristóteles. (1964). *Metafísica*, 1964. Madrid: Ed. Iberia.
- Baliño, N. (2006). “Más allá de los dualismos”, en *Hermes Criollo*. Montevideo: Ed. Hermes Criollo, Montevideo.
- y otros. (2008). “Cuerpo marginal. Reflexiones sobre las prácticas estéticas contemporáneas”. Montevideo: Ed. Unidad Central de Ed. Permanente - UdelaR.
- Behares, L. (2007). *Didáctica mínima*. Montevideo: Ed. Psicolibros.
- Benjamin, W. (1999). “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos*. Madrid: Ed. Cátedra.
- Bowie, A. (1990). *Estética y subjetividad*. Madrid: Ed. Visor.
- Casalla, M. (1977). *Crisis de Europa y la reconstrucción del hombre*. Buenos Aires: Ed. Castañeda.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1986). *Mil mesetas*. Valencia: Ed. Pretextos.
- Díaz, Esther. (2004). *Entre tecnociencia y deseo*. Buenos Aires: Ed. Biblos.
- Foucault, M. (1990). *Ética, estética y hermenéutica*, J. Varela y Álvarez-Uría (eds.). Barcelona: Ed. Paidós.
- Gadamer, H. (1993). *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Salamanca: Ed. Sígueme.
- Heidegger, M. (1996). “El origen de la obra de arte”, en *Caminos del bosque*. Madrid: Ed. Alianza.
- (1960). *Introducción a la metafísica*. Buenos Aires: Ed. Nova.
- (1995). *Seminario de Le Thor*. Buenos Aires: Alción Editora.
- (1960). *Conferencias y artículos*. Buenos Aires: Ed. del Serbal.
- (2003). *Acerca del evento*. Buenos Aires: Ed. Biblos.
- (1986). “La proveniencia del arte y la determinación del pensar”, en *Ensayos y Conferencias*. París: Ed. Gallimard.
- (1986). “La época de la imagen del mundo”, en *Ensayos y Conferencias*. París: Ed. Gallimard.
- Lacan, J. (1989). *Escritos*, T. 1. Barcelona: Ed. Siglo XXI.
- Laddaga, Reinaldo. (2006). *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Merleau-Ponty, M. (1988). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Ed. Planeta-Agostini.
- Vattimo, G. (1988). *El fin de la modernidad*. México: Ed. Gedisa.
- (1990). *La sociedad transparente*. Barcelona: Ed. Paidós.
- Wittgenstein, L. (1998). *Investigaciones filosóficas*. Madrid: Ed. Tecnos.

Apuntes sobre la Nauseomodernidad

▶ ALDO MAZZUCHELLI,
 BROWN UNIVERSITY / UNIVERSIDAD ORT URUGUAY

▼
 PhD en Letras (Stanford University). Assistant Professor, Department of Hispanic Studies (Brown University). Profesor Visitante: Universidad Iberoamericana (México), Universidad ORT (Uruguay) y Universidad de la República (Uruguay). Ha publicado trabajos en *Journal of Hispanic Modernism*, *Iberoamericana*, *Nuevo Texto Crítico*, *Revista de crítica literaria latinoamericana*, *European Journal for Semiotic Studies*, entre otras. Publicó una biografía de Julio Herrera y Reissig (*La mejor de las fieras humanas*, 2010. Montevideo: Taurus) y es editor de dos obras del mismo autor: *Tratado de la imbecilidad del país por el sistema de Herbert Spencer* (2006. Montevideo: Taurus) y *Prosa fundamental, Prosa desconocida. Correspondencia* (de próxima aparición). Poeta. Traductor.

RESUMEN

Esta colección de apuntes gira en torno a tres cuestiones que pueden vincularse de distintos modos. La construcción de una individualidad original que fue uno de los proyectos centrales de la modernidad, por un lado. La reformulación de tal proyecto de individualidad en el estadio de comunidad virtual contemporáneo que, se aventura, podría motejarse de nauseomodernidad, por otro. Y, entre ambos, el rol de la lengua escrita y la lengua oral en la construcción del individuo. La figura histórica del “poeta lírico moderno” sirve como referencia para ejemplificar y anclar algunas de estas consideraciones.

Palabras clave: *Escritura e individualidad / Poeta lírico moderno / Dandismo / Rimbaud / Facebook*

ABSTRACT

These notes have their focus on three issues which might be connected in different ways. First, the problem of the construction of an original individuality, which was one of the central projects of Modernity. Second, the reshaping of that project within the contemporary virtual community status, which is here called “Nauseomodernity”. Between the two, there is consideration for the role that literacy and the use of written language play in the construction of the individual. The historical figure of the “modern lyric poet” provides an example and also a way of anchoring some of these reflections.

Key words: *Writing and individuality / Modern lyric poet / Dandyism / Rimbaud / Facebook*

1. Como en tantos espacios públicos de ciudades globales donde la imagen refleja, pica y se deforma en vidrieras y ventanillas hasta perderse en lo indeterminable, las sentencias contemporáneas que intentan decir el yo, la originalidad, la identidad, piden renovación, un alto en la copia. Pero no es posible, porque aun lo nuevo para existir tiene que hacerlo como collage de frases viejas. De una escritura que buscó construir una originalidad que se descubría en el proceso de escribirse, a nuestra nueva oralidad, a un idioma ADN atado a retazos de especies extinguidas, pedazos perdidos carnavalizados de sistemas de ideas, de frases, que conocieron a su tiempo un propósito. ¿Qué individualidad es posible en tiempos de oralidad, o de oralidad por escrito?
2. Entre Facebook y Rimbaud la distancia resulta inmedible porque ha dejado de ser lineal. Lineal es el lenguaje escrito.
3. En la repetición actual de fórmulas decimonónicas para referir a la propia creatividad pasa de contrabando la retórica del individuo moderno que se quería original. Esta retórica es ahora sus propios clichés, pero más allá de todo eso está también la colaboración. El aceptar del individuo un disolverse sin pretensiones en la tarea común, o simplemente sumar su aprobación o desaprobación de cualquier cosa como ritual de contacto. Posible nuevo proyecto para una ética global después de la posmodernidad, en una especie de nauseomodernidad que se encorva sobre sí misma, aun sin encontrar salida –porque incluso donde hay aceptación puede aun faltar sentido.
4. El implacable, fático rumor, alivia la presión de originalidad al disiparla en múltiples, instantáneas, supuestas originalidades, originalidades por defecto. Tener es ser, y ser es ser original. La ecología de la comunicación ha anulado la posibilidad de probar la originalidad, y en consecuencia ésta se da por supuesta. El foco que en algún momento estuvo puesto en el autoconocimiento, y luego en la autoproducción sin límites del yo, gira y se ajusta en la intercambiabilidad. Ser es ser intercambiable, fluir en la reubicación, o consumirse sucesivo en potencialmente infinitas variaciones. El lenguaje escrito, salvo que sea mera copia de oralidad, molesta tal intercambiabilidad porque fija la personalidad, cuando acaso de lo que se trata es de licuarla.
5. Allá en los tempranos años 20 el joven Borges tituló a un ensayo “La nadería de la personalidad” y repitió de varias formas distintas una intuición penetrante: “no hay tal yo de conjunto”. No basta con pos-

tular que yo soy único y distinto para que esto quede refrendado. La memoria es discontinua e imperfecta. Nada atestigua que soy el de ayer, o que soy algo más que una mudable intersección de percepciones. Ser original es imposible. Eso lo escribió Borges en un tiempo en que la originalidad aun lo era todo. Creo, de todos modos, que estaba sintetizando el programa de la nauseomodernidad.

6. Ahora el ego se fragmenta en inanidades que se van sumando y se vuelve así rapsódico, pero no porque edifique una rapsodia propia, hecha de las complejidades de su aumentada originalidad, sino porque va aceptando ser un momento, un reflejo pasajero, una modulación olvidable en una rapsodia colectiva. ¿Realización de algunos ideales *new-age* de disolución del ego, entrada en la aceptación taoísta de la contradictoriedad del existir? En algunos casos, tal vez. Pero cabe dudarlo de la mayoritaria y ruidosa tendencia a la distracción –un dejar de tirar, de hacer diferencia y generar tracción.
7. No se entra o sale de un tema, pues los temas se presentan ya cerrados para ser catalogados en ejercicios binarios de orientación: “pienso” esto o aquello –ambas opciones ya explícitas en el menú, no editadas ni mucho menos construidas por el sujeto; o en su caso más estilizado, “me gusta” o “no me gusta”. Entrar y salir de un tema implica no sopesarlo analíticamente sino rozarlo y acompañar su movimiento, que ya viene definido. Como el gesto que puede hacer un viajero al reacomodar por un momento una valija en las cintas que distribuyen el equipaje en las salas de arribo.
8. Un rasgo extraño, quizá compensatorio, es que tal intercambiabilidad se hace bajo la garantía de una intensa ilusión de originalidad. Todo el mundo expresa “lo que es” y siente tener una identidad única. La originalidad es todavía virtud de repertorio. Pero el modo de expresar esa identidad viene siendo nunca revelar qué sería distinto en esa identidad. En cambio, el modo sancionado por el tiempo es el de subsumir ese misterioso “lo que uno es” en un ser conocido, en rutinas prediseñadas del ser. Se hace lo contrario de lo que se hacía por los tiempos del individuo –por ejemplo, subsumir una reflexión “original” o un “poema propio” que no tienen nada de original ni de propio en una red social en la que todo el mundo hace lo mismo, se lo comenta o exhibe como si hubiese algo a exhibir distinto de lo exhibido al lado, y otro expresa al respecto una reacción que invoca rasgos de genialidad en ello. Todo lo anterior no es censurable ni problemático. Pero he aquí la paradoja: se lo vive según rutinas del

pensar originadas y cuajadas en lo más alto de la exploración de la individualidad, allá por los tiempos del poeta lírico moderno.

9. El poeta lírico moderno, una figura histórica que ya no existe, sería acaso el mejor ejemplo disponible de una estrategia del yo cuajada socialmente al compás de la por entonces –del romanticismo a la vanguardia, un arco temporal de más de un siglo– novedosa división del trabajo. El poeta lírico moderno ha sido, para empezar, el ciudadano que trabaja en las palabras. Es decir, el que ha decidido topar con ellas y modificarse al modificarlas. Su imaginada autonomía verbal ha sido el modo en que se expresaba la utopía de una pureza posible del lenguaje, capaz de expresarlo todo y descubrirlo todo. El carácter “lírico” ahínca su foco en el yo. El proyecto tiene inicios concretos en el renacimiento al menos con el “dolce stil nuovo” y la lírica de trovadores, aunque conozca acaso antecedentes en Sócrates –pero Havelock, al comienzo de *The Literate Revolution in Greece and its Cultural Consequences*, niega que en la Grecia clásica haya existido poesía lírica, tras negar que cualquier noción de un “yo fuerte” existiese en tal cultura.
10. Podría creerse que el poeta lírico moderno quiso “comunicar”, pero aquel no quiso tanto comunicar como encontrar para sí. El lenguaje dejó de ser fundamentalmente mensaje a otros para ser espejo, médium de exploración, herramienta principal de una suerte de héroe y Narciso a la vez. Dar aquello que no haya sido dado por nadie, entregar la existencia a la exploración de dimensiones posibles del ser.
11. No se trataba de mera efusión, alcanzable sin más en la biología, sino expresión trabajada, investigada, inscripción existencial de un yo que se sabe único. Si el “conócete a ti mismo” socrático fuese antecedente, cuando se llega al clímax de tal proyecto, en unas elites que el positivismo enseguida catalogará de “anormales” en la Francia de la segunda mitad del XIX (ver *Degeneración*, de Max Nordau), el sujeto no quiere “conocerse a sí mismo” ya, sino producirse, crearse a sí mismo, en una empresa de exploración de todos los límites. La poesía moderna no aceptaba lo ya dicho, pues lo ya dicho expresaría siempre a un otro. Su desesperar es síntoma de que sabe que no podrá cumplir del todo su programa. Es bien conocido cómo lo advirtió Rimbaud en carta a Paul Demeny el 15 de mayo de 1871: “Car Je est un autre”. Así la originalidad se hincha como única legitimidad, el no dicho ocupa aspira a ocupar, cada vez, todo el espacio del decir.

12. Ser fue ser capaz de dejar que la experiencia interna se dijese en palabras adecuadas a tal propia experiencia –que se presumía única–, y no en palabras ya preformadas en experiencias ajenas. Esto vino sometiendo al lenguaje a una torsión peculiar, enriqueciéndolo, detectando momentos y decires ya consabidos para evitarlos, explorando por vía de metáfora. Aquel proyecto histórico, el proyecto lírico, fue expresión de una “apertura del ser” según la jerga sancionada bastante más tarde por el creador del *Dasein*, ese ser situado –y crecientemente sitiado por la conceptualización rápida de cualquier sociedad de dictadura tecnológica.
13. El camino de autoconocimiento marcado desde Delfos se volvió un camino de autoproducción cuando la intensidad individual hacia la originalidad encontró condiciones sociales para realizar esa intensidad en formas socialmente legítimas: el “ciudadano” irá encontrando que uno de los beneficios explícitos en el nuevo y nunca escrito o explícito contrato social de la modernidad burguesa es la “autonomía”. Esa autonomía, al advenir en el momento en que también, de acuerdo al breve dictamen de Kant de 1784, el sujeto debe “pasar a la mayoría de edad” y hacerse cargo de su vida, ejerce una presión tremenda sobre esa vía abierta a la autoproducción a través del lenguaje. Foucault lo remite, para poder decirlo, a ciertas reflexiones de Baudelaire en “El pintor de la vida moderna”. Lo hace en breve pasaje de memorable síntesis:

Sin embargo, la modernidad para Baudelaire no es simplemente una forma de relacionarse con el presente; es también un modo de relación que debe establecerse con uno mismo. La actitud deliberada de la modernidad está ligada a un indispensable ascetismo. Ser moderno no es aceptarse como uno es en el flujo de los momentos pasajeros; es tomarse como objeto de una compleja y difícil elaboración: lo que Baudelaire, en el vocabulario de su tiempo, llama *dandismo*. No repetiré aquí en detalle los bien conocidos pasajes sobre lo “vulgar, terreno, de naturaleza vil”; sobre la indispensable revuelta del hombre contra sí mismo; sobre la “doctrina de la elegancia” que impone “a sus ambiciosos y humildes discípulos” una disciplina más despótica que la más terrible de las religiones; las páginas, finalmente, sobre el ascetismo del dandy que hace de su cuerpo, su comportamiento, sus sentimientos y pasiones, su existencia misma, una obra de arte. El hombre moderno, para Baudelaire, no es el hombre que se propone descubrirse a sí mismo, sus secretos y su verdad oculta; es el hombre que trata de inventarse a sí mismo. Esta modernidad “no libera al hombre en su propio ser”; le compele a encarar la tarea de producirse a sí mismo.¹

1 Foucault, Michel, “What is Enlightenment”, en Rabinow (P.), ed., *The Foucault Reader*, New York, Pantheon Books, pp. 32-50 (41). Traducción del autor.

14. El poeta lírico moderno había sido, pues, el mascarón de proa en el negocio de la autoproducción libre del individuo. Por entonces, además, sabía alternar con el poder. Su capital simbólico, el texto escrito—en un tiempo en que los periódicos y los libros eran, aparte los discursos y el boca a boca, los únicos vehículos sociales de voluntades e ideas—, era aplicable al servicio de los poderes de acá.
15. Ya no conocerse, inventarse, pues. *Hybris*. He ahí la condición de una crisis terminal para la originalidad y para el proyecto del individuo moderno: sobrevalorar la autonomía y pretender que todo límite es algo a superar. O sea, fingir que la libertad es tan libre que puede hacer de unos materiales *preformados*—frases, lenguajes, conceptos, experiencias limitadas—“absolutamente lo que quiera”. Pocas cosas han sido más grandiosas y más destructivas que ese ideal utópico de la libertad individual completa. “Ser” lo que uno es fue reemplazado por “hacerse” lo que uno quiera. El español, sinuosamente, prevé dos acepciones para “hacerse”: llegar a ser algo, y más frecuentemente, fingir algo, “hacerse el distraído”—o “hacerse el individuo”.
16. El poeta lírico moderno es una figura histórica dotada de cierta sublimidad. Creyó—y en general pagó con su vida—el ideal de la autonomía y aceptó experimentarla hasta la desmesura y hasta el ridículo. Tuvo la valentía de intentarlo todo en sí. Las referencias a Prometeo, evidentes desde el primer día y evidentes ya para los contemporáneos de aquella época, palidecen ante las hazañas y los fracasos reales, no mitológicos, del poeta lírico moderno. El poeta lírico moderno se hizo a sí mismo hasta sus límites y para ello terminó siempre haciéndose volar en pedazos. (Capítulos se escribirían sobre las vidas de los modernistas simbolistas y demás, y cómo se aniquilaron). Es un héroe. Es un fracaso, naturalmente. Sus vitalistas vidas estuvieron jugadas a habitar la “casa del ser” que podría ser el lenguaje. Al boleado tiempo de la nauseomodernidad acaso secretamente sirvieron, al mostrarle una posible genealogía para estos modelos de “yo”, los hoy circulantes en el mundo virtual y quién sabe en el no virtual.
17. ¿Qué necesidad hay de estar constantemente online cuando las limitaciones del lenguaje en esta neo-oralidad obligan a sintetizar en conceptos rápidos, comida basura del espíritu, la miriada de experiencias mínimamente cualificables como distintas? Ante dos mesas siempre habrá una tercera mesa, decía Platón. El accidente no debe interesarnos, sino la esencia. Pero en un mundo en donde todas las

esencias están completamente preformateadas y siempre-ya comunicables –salvo las nuevas esencias de lo por inventar, que caerá dentro del dominio de lo tecnológico, será bautizado, y será puesto en un adecuado *container* conceptual para traslado masivo– lo que quedaba era precisamente accidente, y el accidente es comunicable solamente por medios que lo reproduzcan: experiencias presenciales de todo tipo, primero. Imágenes con sonido, segundo; imágenes mudas, tercero, y así sucesivamente. La palabra escrita está mal dotada para adaptarse a la adaptabilidad exigida por el ser de la nauseomodernidad. La comunicabilidad del accidente obtura así la interpretabilidad y la orientabilidad de la existencia.

- 18.** Si alguien quisiera –y qué prestigio tiene aun el romanticismo y la borrosa *belle époque* en las capas intelectualmente delicadas de la milhoja– ser poeta lírico moderno tiene a disposición la reproducción de los avatares coagulados de las antiguas palabras, el fetichizar los textos y los hallazgos entonces alcanzados y comprenderlos y saberlos sin poder integrarlos de ningún otro modo en las capas más gruesas y transitadas de la milhoja, salvo como cita, repetición o parodia. En lugar de leer poesía se la puede visitar, ver, percibir con los ojos. Y el momento más “transgresor” aun disponible será acaso la escucha en silencio de aquellas palabras fetiche re-emitidas por un instante, porque lo que entra por el oído está fuera del control de la tecnología en la medida en que no se lo puede detener, y por tanto, no se lo puede reificar, reproducir, bastardear, instrumentalizar, hacer intercambiable. Que se digitalice el sonido no tiene, como se entenderá, nada que ver con esto, que refiere a la fenomenología del sonido en acción. Claro que como dice Fernández Porta el hombre de la nauseomodernidad sería “homo sampler”. La imagen es buena, aunque la resistencia a tal simplificación del mundo está dada por el inviolable ser del sonido, que sampleado o no, para ser audible debe ser lanzado en su existencia única cada vez, en el tiempo único.
- 19.** La papelera de reciclaje de este épico, monumental proyecto moderno, está hecha, encima, del entrelazamiento –o el entrevero– de sus propios éxitos. El individuo moderno tiene mucho camino hecho y puede haber culminado; salvo que, naturalmente, no concluirá, porque su definición no puede ser la definición lineal que se le dio a fines del XVIII. No concluye, se disuelve según era y se abre en un sí mismo nuevo. ¿Es su definición ahora más la de intercambios de energía volicional sobre una pantalla de información siempre más abierta, remezclada? ¿El individuo en la era del pos-individuo es

voluntad interactiva que supersede al sujeto, y como tal ha llegado la hora de ser un nodo, o un nudo, en un conjunto de contenidos siempre ajenos? ¿La voluntad de genio deja paso a la voluntad de colaboración, la soledad del genio al solipsismo de la experiencia realmente incommunicable? Pues todas las formas en que “el reino interior” podía comunicarse parecen haber sido ya exploradas, comunicadas, y liquidadas en la cursilería, es decir en la lírica cálida de la efusión sin ardua investigación ni límite. Cerradas en aquello que ya todos sabemos. Si quisiéramos decirlo de nuevo, no podríamos, pues ya no sería ningún reino interior, sino una variante más de lo muy conocido. El lenguaje escrito todavía guarda la posibilidad de ser reformulado cada vez evitando el peligro de lo ya dicho, pero el proyecto de reformularlo para beneficio de la autoconstrucción del “yo” es una futilidad indecible. Se introduce de una vez una dimensión ética inescapable en la práctica de la escritura, una vez que se pone en evidencia que el uso del lenguaje no rinde otra cosa que repetición si se lo sigue intentando poner al servicio del “genio”, de la pequeña historia personal.

20. El siglo XIX pudo haber temido que la sociedad se tragase al individuo, pero su forma de dar existencia a ese temor fue generar algunos entre los más originales individuos de los que se tenga memoria, de los que mejor resistieron y aun vencieron, por un tiempo, esa amenaza de una monstruosa “deglución social del sujeto”, la de Ajab frente a Moby Dick. Ahora bien, ¿no ocurre finalmente en el XXI la realización rampante de aquellos miedos del XIX? La importancia cultural y social del poeta escrito en la sociedad de la letra tenía necesariamente que difuminarse en la sociedad donde la palabra abrumadoramente es, o bien oral, o registro escrito de la oralidad. La escritura del siglo XXI es poco más que una “grabación en letras” de lo dicho o lo que se podría haber dicho. La autonomía de lo escrito se recluye y fortalece solamente en ámbitos cerrados, sea por grupos de cocineros o degustadores de lo escrito, sea porque su función de analizar, registrar y reflexionar sobre bases de referencialidad estable sólo sirve al poder, que necesariamente se agrupa en círculos relativamente cerrados.
21. Por todos lados se percibe, así, el malestar con la “literatura”. Algo muy hondo disuena con el viejo paradigma de leer libros, de seguir hablando o pensando en términos de “escritores”, de “crítica”, de genio poético. Hay acá dos asuntos globales: lo extravagante que es hoy escribir y leer, por un lado. Por otro, la peculiar relación entre el mito del “individuo moderno”, y el acto de leer y escribir. Desentrañar qué

puede pasar a ser la lectura y la práctica de escribir en la era posterior al individuo es otra forma de ver el problema.

22. Claro que, una vez que el malestar con la literatura termine de establecer su completo reinado, se abrirá el tiempo de un nuevo interés por la literatura. Ahora como fetiche, como curiosidad, como objeto desconocido a recuperar, con el aura y el prestigio de lo ido. Ya está ocurriendo.
23. Siempre ha sido difícil encontrar algunos “yoes” en el mundo. En cualquier época decir algo nuevo fue más o menos fácil, pero muy azaroso lograr construir una voz propia que resista el paso del tiempo. Ha sido la hazaña de los poetas líricos modernos encontrar, cada uno de ellos, esa voz, máquina viva de resistirse, aun hoy y aunque nadie se interese en leerlos. Era difícil encontrar un “yo” en la época histórica del poeta lírico moderno, pero era mucho más fácil encontrarlo entonces que ahora por una razón completamente comprensible: la limitación de posibilidades de originalidad (en el sentido *moderno*, es decir viejo, de la palabra) es mucho más estricta hoy que hace 100 años. La originalidad hoy existe a manos llenas, pero existe en un territorio que no se puede mapear porque es fluido y no lineal, sensible y no escriturable. En esta contemporaneidad sin escribanos, la invención de la propia vida es la única originalidad, pero si uno quisiera contarla, sólo puede contar bloques de sentido ya contados, completamente no originales. El problema que tenía “el pintor de la vida moderna” es el problema de la individualidad hoy. Y ya sabemos: así como no se pudo registrar en lienzo una batalla, no se puede encontrar un lenguaje fijo para lo móvil, congelar lo proteico, fijar aquello que fluye, aquello cuya originalidad está toda en cada respuesta contingente y deshistoriada,
24. Se podía, en cambio, cuando el lenguaje era el campo de batalla mismo. Entonces, las contorsiones del descubrimiento y la lucha por alumbrar un punto de vista genuinamente nuevo y “abrir mundo” dejaban sus arrugas en el lenguaje. La vida se hacía sonido y el sonido se hacía letra. El oído, el control del oído, fue por entonces el principio y el fin y la madre ciega de todas las batallas.
25. Acaso el “secreto”—un secreto completamente histórico que sólo puede descubrirse al abandonarse la escritura— es que precisamente era poniendo el lenguaje *escrito* como campo de batalla en la conquista del propio yo (es decir, separando el propio yo del yo mismo, en

escritura) que se puede entender y proceder a tal conquista. Porque el lenguaje escrito sería el único medio a la vez plástico y rígido en donde la vida puede así cuajar, cuajar en sentido y cuajar en forma a la vez, inseparables.

26. Ese testimonio fue ese curioso objeto y capricho, la llamada “poesía moderna”, y en ese sentido ella es única en la historia. Antes y después de ella se cantaron penas y alegrías o se peleó por ideas comunes a través del lenguaje. El lenguaje había sido y será una herramienta para algo distinto del lenguaje. Pero hubo un breve tiempo histórico en que el lenguaje *escrito* se confundió con el ser vivo. Ese tiempo comienza acaso en el XVIII, se hace paradójico *mainstream* de las elites –con el que todos, hasta el más paria, quiere cumplir– en la segunda mitad del XIX en algunas capitales transatlánticas, y no termina porque el lenguaje ya no puede ser más el igual al individuo, una vez que el individuo se desentendió de la disciplina de lo escrito. El lenguaje fue sin duda la “casa del ser”, sólo que ha debido mudarse dejando la casa vacía. Como todas las casas vacías siempre se la puede visitar, pero no se puede vivir en ella. ◀





con / textos

La metáfora en la construcción de los distintos “yo” en *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez

▶ ANA SOLARI, UNIVERSIDAD ORT URUGUAY

▼
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* (Caly 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* (Rhodas, 2005).

Trabajo presentado en el Coloquio Internacional Multidisciplinario sobre García Márquez, del 12 al 15 de julio de 2012, en Lisboa, organizado por la Universidad Nueva de Lisboa

Palabras clave: *García Márquez / Metáfora / “Yo” / Experiencia / Memoria*

Key words: *García Márquez / Metaphor / “I” / Experience / Memory*

Son muchos, muchísimos los artículos, ensayos y libros escritos sobre *Cien años de soledad*; sobre la obra completa de Gabriel García Márquez. De modo que proponerse decir algo nuevo o distinto supondría una enorme soberbia, una genialidad de la que carezco. Sin embargo, algo hay en ese libro, y, en general, los previos a él, que nos convoca de un modo siempre distinto con cada lectura. Es esa curiosidad la que me mueve a intentar poner en palabras eso que siento cuando pienso o recuerdo el libro y me recuerdo a mí misma durante la lectura, en medio del proceso. Como muchos de nosotros, leí *Cien años de soledad* varias veces, en distintas etapas de la vida.

Permítaseme una digresión personal. La relectura no es una práctica frecuente en mí; una vez leído un libro, rara vez vuelvo a él, porque durante la lectura es como si absorbiera su esencia, su fibra más íntima. ¿Libros leídos más de una vez? *La invitada*, de Simone de Beauvoir; *Mujercitas*, de Alcott; *Los miserables*, de Víctor Hugo, *El mundo sumergido* y *La sequía*, ambos de Ballard; *Crónicas marcianas*, de Bradbury. No muchos más que éstos. Y de todos recuerdo la emoción vivida durante la lectura, casi como si pudiera palparla.

En el caso de *Cien años de soledad* la marca es mucho más fuerte. Era adolescente cuando lo leí la primera vez, en Montevideo, en invierno. Lo recuerdo con una claridad prístina. Devoraba las páginas y todo me parecía imposible y a la vez absolutamente creíble. Admiré la imaginación de García Márquez. Nada sabía yo de Colombia, de la literatura del *boom*, de metáforas ni de aliteraciones. Era una contumaz lectora y leía un libro atrás del otro, sin orden y sin otro motivo que el placer enorme que me proporcionaba leer. En aquel momento todos leían *Cien años de soledad*, y había un grupo que hacía música tropical¹, y había compuesto un par de canciones basadas en los personajes de la novela. A tal punto había una fiebre con ese libro. De esa primera lectura, la sensación que tuve fue de verdor, de calor húmedo, de complicadísimas relaciones familiares y de personajes que quise que fueran reales (y cuya explicación encontré en palabras del propio autor en *El olor de la guayaba*). Úrsula, Remedios, José Arcadio Buendía, el coronel Aureliano Buendía, Melquíades, Rebeca. Y quise, deseé, soñé con vivir en una casa semejante, una casa que iba creciendo o desapareciendo según la vida de la familia. El patio, la veranda, las plantas. Durante mucho tiempo fue mi casa.

Dos años después me radiqué en Caracas. El trópico. Viajé por el país y, a medida que conocía los paisajes y sus gentes, regresé, con el recuerdo, a *Cien años de soledad*. Lo primero que sentí fue una gran estafa: García Márquez era un señor que simplemente describía lo cotidiano, y lo hacía bien. El tan mentado realismo mágico no era otra cosa que una

1 Los Wawancó; la canción se llama *Macondo*, pero es más conocida por el apodo "Mariposas amarillas".

crónica bien hecha de una realidad completamente diferente a la que conocíamos en el Sur. En aquel momento, ignorante yo, desconocía por completo que García Márquez había sido –todavía lo era– un gran cronista, un periodista audaz con una pluma privilegiada para plasmar los detalles del entorno; con un uso envidiable del vocabulario y los estilos. Y que retrataba una realidad cotidiana como sólo la buena literatura puede hacer. Los conocimientos se van sumando. Volví a leer, entonces, la novela, esta vez con ojos de quien ya conoce esa otra realidad, a la que lamentablemente los europeos llamaron *realismo mágico* en un intento nuevamente conquistador e imperialista de dominar –domeñar– lo que no comprende.

Hace unos meses, por fin, viajé a Colombia. Un trópico diferente al de Venezuela. Y entendí la diferencia. En Medellín encontré un libro de Ángel Rama –es difícil conseguir su obra en mi país, aunque parezca mentira– que me puso sobre la pista, desde otro ángulo, de un García Márquez (y otros escritores del llamado *boom*), pero, sobre todo, me mostró lo adelantado que estaba el propio Rama en aquel tiempo, y lo adelantado que estaba García Márquez. Retomé por tercera vez *Cien años de soledad*. Aquello verde, aquellos olores, los patios y las verandas, la exuberancia de los personajes y la tragedia final de la vida toda estaban delante de mi vista, pese a que no conozco Macondo. Pero había un claro diálogo entre lo que yo vivía en las calles de Medellín y lo que pintaba el autor en su novela. Dice Rama:

Ningún escritor, absolutamente ninguno, inventa una obra, crea una construcción literaria en forma ajena al medio cultural en el cual él nace, que al contrario, todo lo que puede hacer es trabajar un régimen de réplica y de enfrentamiento con los materiales que van integrando su cosmovisión. (1986, pág. 11)

El azar me llevó a Caracas, 28 años después de mi partida, y el círculo pareció cerrarse. Siendo una persona no latinoamericana ni latinoamericana, habiendo sido educada en la cultura alemana, principalmente, cuando volví a mi país me pregunté por qué el libro se aparecía en mi camino tantas veces, por qué lo releía y por qué esas relecturas me permitían comprender mejor mi propio periplo literario e intelectual.

Rama también aclara lo que es el área cultural (en relación a mi percepción ingenua del trópico): “No debemos confundir áreas culturales con áreas nacionales”, y quiere decir que, en el imaginario del lector, “el trópico” (en mi caso) supone un área cultural que trasciende lo real, lo político, lo ideológico, lo crítico. En todo caso, para un lector no experto en el tema, “el trópico” va más allá (o más acá) de la realidad ideológica y del área cultural signadas por Rama. No es aquí el lugar de profundizar

sobre las distintas corrientes de la narrativa colombiana que consigna el crítico, más allá de que son válidas e importantes en general, pero que superan lo que este ensayo se propone. Lo ideológico, que es fundante en la tesis, no es centro en este análisis. Quizá podría dar cuenta última del fin de la novela en cuestión, cuando la realidad real se apodera del final de *Cien años de soledad* que marca la postura ideológica del autor, de García Márquez. Pero eso supondría tener una bola de cristal que respondiera todas las preguntas. Y no es tema de este ensayo.

Conseguí en Barcelona una edición comentada –muy distinta a las anteriores que había leído, primeras ediciones heredadas de mi padre– y devoré las notas al pie, los comentarios, las iluminaciones del editor, Jacques Joset. Y así, también, volví a Ángel Rama y al seminario que dictó sobre *Cien años de soledad* hace muchísimos años, en México. El círculo se cerraba, pero yo seguía sin terminar de comprender la trascendencia del libro.

No soy especialmente fanática de toda la obra de García Márquez, pero sin embargo aquí estoy. La excusa de las jornadas en Lisboa me llevó, de una forma absolutamente adictiva, a leer en orden de aparición todo lo que el autor había escrito. Iban apareciendo pistas. Fui marcando, en cada libro, sin saber bien por qué, pero motivada por el curso que doy en el tercer semestre de la Licenciatura en Comunicación, que se detiene en la construcción de la ficción, la realidad, el criterio de verdad y la metáfora, digo, entonces, que fui marcando las metáforas. De modo que pude armar un mapa metafórico.

En *Cien años de soledad*, la densidad y la velocidad de las metáforas hacen casi imposible el listado, o su enumeración. La lectura es una cabalgata en una selva metafórica. Entonces cabe la pregunta de por qué, para narrar los cien años de vida de un pueblo –Macondo– que representa la historia de buena parte de América Latina, son necesarias la metáfora, la hipérbole, la exageración. Porque, interpreta uno, la Historia es tan cruenta, tan desalmada, tan sangrienta y veraz que, como en los cuentos infantiles, sólo puede ser retratada como si fuera una enorme ficción descabellada. Así, lo que distingue a los pueblos latinoamericanos, su *barbarie*, si se los compara con la *civilización* del conquistador, sólo puede ser representada de ese modo. Y ese modo no deja de ser una tremenda bofetada a quienes decidieron que esa historia era *realismo mágico*. De no haberle endilgado esa clasificación romántica y vacía de contenido, la verdad era insoslayable.

En el año 2002, el psicólogo Daniel Kahneman obtuvo el Premio Nóbel de Economía por su trabajo sobre *economía del comportamiento*, en el que analiza y propone una manera para explicar cómo las personas toman decisiones de cualquier tipo (comprar una casa, cambiar de tra-

bajo, radicarse en otro país, ir de vacaciones, divorciarse, elegir un menú; la lista es larga). Su tesis principal, que resulta sumamente atractiva, es que el cerebro humano opera en dos “velocidades” o con dos modalidades distintas, como si en cada uno de nosotros habitaran dos “yo”: el de la experiencia y el de la memoria. El yo de la experiencia es la persona que vive su vida, tanto en el plano consciente como en el inconsciente. Dice Kahneman que la mayoría de nosotros apenas se da cuenta de la enorme cantidad de experiencias que vive a diario; muchas de ellas en apariencia insignificantes, que pasan al olvido. La memoria sería incapaz de retener cada una de ellas, y si eso fuera posible, entonces no lo sería vivir. Experimentar y ser conscientes a cada segundo de lo que experimentamos es incompatible. Agrega que, sin embargo, tenemos el yo de la memoria. Es decir, el yo que recuerda lo experimentado.

Dice: “We don’t choose between experiences, we choose between memories of experiences. Even when we think about the future, we don’t think of our future normally as experiences. We think of our future as anticipated memories.”²

Y aquí abre un gran interrogante y se pregunta: ¿la memoria recuerda la experiencia o el recuerdo de la experiencia? Pone un ejemplo maravilloso y sencillo para que se comprenda su razonamiento. Una persona escucha el primer movimiento de *Las cuatro estaciones* de Vivaldi. El audio es fantástico, la música es perfecta. El oyente claramente disfruta del concierto. Sin embargo, pocos segundos antes de terminar, el disco falla y el audio se desvanece en medio de unos sonidos molestos. Los momentos previos a esto, que fueron realmente perfectos, pronto son olvidados y, en el recuerdo, la memoria no recupera toda la experiencia, sino el fatal desenlace. Sólo recuerda un pedazo de la experiencia total, que tiñe el resto. La memoria recupera algo que impactó de un modo o de otro la experiencia en su conjunto. El yo de la experiencia y el yo de la memoria rara vez coinciden, pero es el yo de la memoria el que toma las decisiones.

Conocí superficialmente esta tesis de Kahneman durante una brevísima conversación con el economista Matías Brum, quien se encontraba haciendo un máster en Economía, una de cuyas asignaturas es Economía del Comportamiento. Quiso la casualidad que en ese momento él estuviera releendo partes de *Cien años de soledad*, y un comentario al pasar me llamó la atención. Dijo: “Daría la impresión de que el ‘yo de la memoria’, en *Cien años*, es Úrsula Iguarán, mientras que el ‘yo de la experiencia’ son todos los Aurelianos, los José Arcadios”. La propuesta me pareció más que interesante y retomé la lectura de la novela con esa tesis sobre la mesa. Si eso fuera cierto—no sólo para *Cien años de soledad*,

² (http://www.ted.com/talks/daniel_kahneman_the_riddle_of_experience_vs_memory.html)

sino para cualquier otra novela de similares características—, el lugar de la metáfora sería esencial. Sería esencial como herramienta de demarcación entre un yo y el otro. ¿Qué yo está más marcado por la metáfora? ¿La metáfora está del lado de la realidad o de la ficción?

En *García Márquez: Edificación de un arte nacional y popular*, Ángel Rama sostiene lo siguiente:

Por un lado [*Cien años de soledad*] es la gesta de las guerras civiles en cuyo centro está un personaje que es Aureliano Buendía, el coronel Aureliano Buendía, y, por otro, la gesta de la bananera, en cuyo centro, quizá no tan visible, hay otro personaje: José Arcadio Segundo. (1986, pág. 77)

Si, tal como dije más arriba, todos los personajes, salvo Úrsula Iguarán, representan el “yo de la experiencia”, entonces lo que en definitiva hace García Márquez sin proponérselo es, al escribir la novela —y re-narrar un tiempo mítico y un tiempo histórico (op.cit.)— reconstruir esa experiencia a través de la memoria, que es Úrsula Iguarán, el gran yo de la memoria de la historia contenida en cien años de vida del pueblo. Como si, por decirlo de algún modo, García Márquez hubiera contado algo que le contaron. Y de hecho es así.

Sostiene Rama que los últimos cuatro capítulos dejan de ser una novela de ficción y se convierten en una autobiografía, que de Macondo se pasa a Barranquilla (op.cit.). La apreciación del crítico no sólo es cierta, sino que las diferencias narrativas de los últimos capítulos—la inclusión de una realidad real y ya no metafórica— traspasan el yo de la memoria de Úrsula Iguarán a Aureliano Babilonia, quien, en definitiva, es testigo de la disolución de Macondo. Y aquí la figura de la metáfora se vuelve emblemática. El yo de la experiencia y su entorno, en *Cien años de soledad*, es el más rico en esta figura retórica. Nomás al inicio de la novela, se lee: “Macondo era entonces una aldea de veinte casas de barro y cañabrava construidas a la orilla de un río de aguas diáfanas que se precipitaban por un lecho de ‘piedras pulidas, blancas y enormes como huevos prehistóricos’.” (García Márquez, 2009, pág. 83). Además de la mención, bajo el recurso de la prolepsis, del coronel Aureliano Buendía, el primer personaje que aparece es Melquíades, al que describe como “un gitano corpulento, de barba montaraz y ‘manos de gorrión’, que se presentó con el nombre de Melquíades...” (op.cit., pág. 83). Luego, el autor introduce a José Arcadio Buendía, de quien destaca “cuya ‘desaforada imaginación’ iba siempre más lejos que el ingenio de la naturaleza...” (op.cit., pág. 84).

La presentación de Úrsula es casi lo opuesto: “Úrsula Iguarán, su mujer, que contaba con aquellos animales para ensanchar el desmedrado patrimonio doméstico, no consiguió disuadirlo” (op.cit., pág. 84). Creo que es interesante la distinción de los padres fundadores de Macondo:

Buendía asociado a la imaginación, la magia y el mundo fantástico, y Úrsula a los animales –los que era capaz de contar, por ejemplo, en clara mención a una base científica (vale la pena recordar que los primeros alfabetos surgen por la necesidad acuciante de contar ganado, por ejemplo, o alforjas de cereales) de comprender e intentar modificar la realidad. Los signos están puestos en el primer capítulo de la novela: el yo de la experiencia –que olvida– y el yo de la memoria, que es capaz de recordar la experiencia para tomar decisiones. Y, de hecho, es Úrsula la que toma decisiones que trascienden el deseo de su marido. Para cuando ya han tenido dos hijos, mientras José Arcadio Buendía está encerrado con sus experimentos, “Úrsula y los niños se partían el espinazo en la huerta cuidando el plátano y la malanga...” (op. cit., pág. 87). La segunda visita de Melquíades a Macondo también está marcada por una metáfora: “Usaba un sombrero grande y negro, como las alas extendidas de un cuervo, y un chaleco de terciopelo ‘patinado por el verdín de los siglos.’” (op. cit., pág. 89). Úrsula se deja convencer por su marido, “cedió, como ocurría siempre ante la inquebrantable obstinación de su marido” (op. cit., pág. 91) y pierde el oro de su herencia. Convencida de que la culpa es de los gitanos, y de Melquíades, para cuando retornan al pueblo “Úrsula había predisposto contra ellos a toda la población” (op. cit., pág. 91). Vale decir: el yo de la memoria recuerda, recupera la experiencia, y se opone. Mientras que José Arcadio Buendía sólo acumula las experiencias, pero no es capaz de tomar decisiones en función de los hechos ocurridos. Ambos “yo” se oponen, están en un equilibrio dinámico.

En la página 93, otra descripción de Úrsula reafirma su esencia: “Activa, menuda, severa, aquella mujer de nervios inquebrantables, a quien en ningún momento de su vida se la oyó cantar, parecía estar en todas partes desde el amanecer hasta muy entrada la noche...” El mandato de Úrsula a José Arcadio, de que se ocupe de sus hijos, a los que tiene abandonados, los ubica del lado del yo de la experiencia. Y el ocuparse de ellos –a la sazón José Arcadio tenía 14 años y su hermano Aureliano, 6, ocurre en el fantástico mundo fundado por Melquíades. Dice José Arcadio Buendía: “Diles que vengan a ayudarme a sacar las cosas de los cajones” (op. cit., pág. 100). Y es en el cuarto destinado a los experimentos –el mismo en el que Aureliano Babilonia descifra el galimatías sánscrito de Melquíades y asiste a la desaparición de Macondo– en que el padre les enseña a leer y a escribir, a sacar cuentas y, también “les habló de las maravillas del mundo no sólo hasta donde le alcanzaban sus conocimientos, sino forzando hasta extremos increíbles los límites de su imaginación” (op. cit., pág. 102). Quiere decir, entonces, que los introduce en el mundo de la experiencia, del yo de la experiencia. Y la dicotomía es señalada explícitamente por García Márquez, que dice: “... que José

Arcadio Buendía hubiera querido inventar la máquina de la memoria para poder acordarse de todas [las invenciones]” (op. cit., pág. 103).

Termina este capítulo con una figura retórica exquisita, el oxímoron, cuando Aureliano pone la mano sobre el hielo (que su padre toma por un diamante) y dice: “Está hirviendo” (op. cit., pág. 104).

El capítulo siguiente, en los primeros párrafos, retoma la capacidad de Úrsula de mantener e interpretar, a través de la memoria, la experiencia (nuevamente el yo de la memoria): “Por eso, cada vez que Úrsula se salía de casillas con las locuras de su marido, saltaba por encima de trescientos años de casualidades, y maldecía la hora en que Francis Drake asaltó a Riohacha” (op. cit., pág. 107). La capacidad del yo de la memoria de recuperar y recordar experiencias va más allá de su propia existencia, y puede fijarse en tiempos pretéritos: Úrsula Iguarán es la tataranieta de la primera de su estirpe, y lleva ya la marca de su destino: recordar. En este mismo capítulo, hay precisiones de los hijos: de José Arcadio dice que “sintió que los huesos se le llenaban de espuma, que tenía un miedo lánguido” y describe que percibe a Pilar Ternera “por el olor de humo que ella tenía en las axilas” (op. cit., pág. 113).

El tercer hijo de Úrsula y José Arcadio Buendía es una hembra, Amara, “liviana y acuosa como una lagartija” (op. cit., pág. 119), descrita también según el yo de la experiencia. El capítulo cierra con la entrada en Macondo de los que vienen del “otro lado de la ciénaga”. Dice: “Úrsula no había alcanzado a los gitanos, pero encontró la ruta que su marido no pudo descubrir en su frustrada búsqueda de los grandes inventos” (op. cit., pág. 126). Es decir, el yo de la memoria es capaz, no sólo de recordar, sino de organizar la experiencia y de transformar la realidad, en este caso, aumentar los habitantes de Macondo, que, de otro modo, podría sucumbir a la endogamia total. El regreso de Úrsula hizo que “muy pronto se [convirtiera] en un pueblo activo, con tiendas y talleres de artesanía, y una ruta de comercio permanente por donde llegaron los primeros árabes de pantuflas y argollas en las orejas” (op. cit., pág. 129). Así da paso, gracias al yo de la memoria, a una nueva vuelta de la narración: Macondo en su etapa de desarrollo.

Con esta nueva etapa aparece Rebeca, descrita someramente: “su piel verde, su vientre redondo y tenso como un tambor, revelaban una mala salud y un hambre más viejas que ella misma” (op. cit., pág. 133). Con Rebeca llega también la peste del insomnio, de la que nadie escapa, ni siquiera Úrsula, hasta que regresa Melquíades, dado por muerto, al que José Arcadio Buendía reconoce (y recupera así la memoria) “en un deslumbrante resplandor de alegría” (op. cit., pág. 142). En ese tiempo, José Arcadio Buendía y Melquíades se dedican al arte de la fotografía, símbolo de retener lo que la memoria, alguna vez, olvidará. Y quizá

sea precisamente por ese motivo –la fotografía sería un aliado del yo de la memoria de Úrsula– que ella permite que Melquíades se quede con ellos. El primer daguerrotipo de la familia no la incluye, porque “no quería quedar para burla de sus nietos” (op. cit., pág. 143). En su tesis, Kahneman también propone que cuando una persona anticipa una experiencia para tomar una decisión, lo hace desde la memoria, porque de algún modo somos capaces, gracias a esa memoria, de planificar una futura experiencia y el recuerdo que tendremos de ella. Eso hace Úrsula al negarse a ser fotografiada; anticipa un futuro recuerdo y decide no participar en él. Hay un doble adelantarse, incluso: el de la experiencia en sí y el saber en qué relación quedará con sus nietos. Esa premonición de su destino, del que no escapa, se cumple al final de la novela, cuando los bisnietos juegan con ella como si fuera una muñeca, sin tener muy clara noción de quién se trata esa vieja ciega y ya olvidada de todo. La experiencia se acumula sin que de ella se saque ninguna conclusión. Y la única que puede hacerlo, Úrsula, ya no está en condiciones.

Otros personajes que van apareciendo también son presentados a través de metáforas: Remedios tiene “cutis de lirio”, “ojos de esmeralda” (pág. 160); y los versos de Aureliano sobre ella la muestran “en el aire soporífero de las dos de la tarde; en la callada respiración de las rosas; en el vapor del pan al amanecer” (pág. 161), de modo que no sólo García Márquez los funda desde la figura retórica, sino que inviste al discurso propio –en este caso, el de Aureliano– de metáforas para definir o describir a Remedios: círculos concéntricos. Porque acaso una metáfora ¿no debe ser experimentada, no debe basarse en la experiencia para que surja y sea comprendida por los demás? El amor terrible de Rebeca por Pietro Crespi la hunde en “el manglar del delirio” (pág. 161), del que Úrsula quiere rescatarla. Cuando Aureliano, por fin, conoce mujer, en la figura de Pilar Ternera, el autor describe así la experiencia: “Dejó atrás los acantilados del dolor y encontró a Remedios convertida en un pantano sin horizonte, olorosa a animal crudo y a ropa recién planchada” (pág. 163). En este mismo capítulo, Melquíades muere y “cuando ya el cadáver empezaba a reventarse en una floración lívida, cuyos silbidos tenues impregnaron la casa de un vapor pestilente” (pág. 169), José Arcadio Buendía permite que lo entierren. El regreso de José Arcadio hijo, que había partido con los gitanos, está marcado por una hipérbole: “cuyas ventosidades marchitaban las flores” (pág. 189). Y no menos figurativa es la descripción de la primera relación entre José Arcadio y Rebeca:

Ella tuvo que hacer un esfuerzo sobrenatural para no morirle cuando una potencia ciclónica asombrosamente regulada la levantó por la cintura y la despojó de su intimidad con tres zarpazos, y la descuartizó como a un pajarito. Alcanzó a dar gracias a Dios por haber nacido, antes de perder

la conciencia en el placer inconcebible de aquel dolor insoportable, chapaleando en el pantano humeante de la hamaca que absorbió como un papel secante la explosión de su sangre. (pág. 191)

A lo largo de los siguientes capítulos, el uso de la metáfora cede bastante, quizá porque se trata del período de la guerra, de los enfrentamientos entre liberales y conservadores, y luego, el fin de la guerra. Los tantos años de combate han diezmado a los hombres Buendía, pero han hecho que Úrsula recoja a los hijos y nietos en su casa, que crece y se reorganiza como si fuera un ser vivo. Y en la página 233 se lee la siguiente sentencia, vinculada al nombre del último hijo de Arcadio Buendía, después de su fusilamiento: “No le pondremos Úrsula, porque se sufre mucho con ese nombre”. Es decir, García Márquez pone en boca de uno de los personajes lo que para el lector debió de quedar claro a esta altura de la narración. ¿Por qué se sufre siendo Úrsula y no cualquiera de los otros? ¿Qué la caracteriza y la distingue de los demás?

Particularmente interesante es el papel que juega Úrsula en la dilucidación de si los gemelos José Arcadio Segundo y Aureliano Segundo no habrían intercambiado su identidad. Tal parece que la voz en *Cien años de soledad* que mantiene cierto raciocinio y que responde también a interrogantes que pueda plantearse el lector es la de Úrsula. García Márquez acota “Mientras los Aurelianos eran retraídos, pero de mentalidad lúcida, los José Arcadio eran impulsivos y emprendedores, pero estaban marcados por un signo trágico” (pág. 289). Creo que, para ambos, lo trágico es que actúan, viven, experimentan sin tener o con escasa noción de la repetición de esas acciones, de la trama en la que se encuentran envueltos.

Llegamos, por fin, a los capítulos finales, esos que Rama define como autobiográficos, en que García Márquez se incluye en la historia, así como a sus amigos del cenáculo y al catalán al que considerara su mentor.

En la página 480, Aureliano conoce al sabio catalán, que tenía una tienda de libros. A partir de aquí, *Cien años de soledad* avanza sobre sí misma, y mezcla la ficción con la realidad en un juego en el que –retomando a Kahneman– es necesario un tercer yo.

Daniel Kahneman analiza la toma de decisiones de las personas justamente porque son personas, y es así que distingue y clarifica los dos “yo” mencionados al principio de este ensayo. Sin embargo, y siguiendo con su distinción, podría pensarse en un tercer “yo”, el que es puente, bisagra, amalgama de los otros dos, cuando personaje y persona se confunden y el juego es el de los espejos que se reflejan en un espejo.

La aparición del sabio catalán, y luego de los cuatro amigos que for-

man lo que en la vida real se conoce como “grupo de Barranquilla”, no está precedida ni acompañada de figura retórica alguna. Al contrario, tal parece que se tratara casi de una crónica, de una mera descripción, y el estilo grandilocuente y exagerado de la novela desaparece cuando irrumpe la realidad real, la de la juventud de García Márquez. Es decir, solamente el personaje de Gabriel sabe más que ningún otro, y se reserva para la última parte, la apoteosis de la novela (aunque ésta es una deducción del lector, porque Gabriel abandona Macondo antes de su desaparición, precisamente, supone el lector, para darle forma al final de la novela). Se permite, además, intervenciones metadieéticas que son el placer del lector avisado. Pero veamos cómo son presentados los cuatro amigos. Para eso prepara el terreno, ya que con la desaparición de Úrsula, el yo de la memoria, todo ha ingresado en el olvido. “Aureliano no encontró quien recordara a su familia, ni siquiera al coronel Aureliano Buendía, salvo el más antiguo de los negros antillanos, un anciano cuya ‘cabeza algodona-da’ le daba el aspecto de un negativo de fotografía” (pág. 511). Son interesantes aquí dos cuestiones: por un lado, y después de varios capítulos en los que casi no hay metáforas, que se asocie al único que recuerda la saga familiar con una metáfora (cabeza algodona-da); por el otro lado que precisamente esa característica lo haga parecer como el negativo de la fotografía, artilugio que, si de algo es capaz, es de mantener vivo lo que incluso la memoria olvida. Con el telón de fondo del olvido completo, entonces, en la página 514 se lee:

Esa era su vida (...) y seguía siendo igual la tarde en que fue a la librería del sabio catalán [esto se vuelve un epíteto, como en un clásico] y encontró a cuatro muchachos [término que hasta ahora no había aparecido en la novela] despotricadores, encarnizados en una discusión sobre los métodos de matar cucarachas en la Edad Media.

Vale decir, discutiendo sobre el sexo de los ángeles o la mortalidad del cangrejo. Pero esa misma inutilidad de la discusión hace que el conocimiento enciclopédico de Aureliano se manifieste y selle la amistad: “Aureliano siguió reuniéndose todas las tardes con los cuatro discutidores, que se llamaban Álvaro, Germán, Alfonso y Gabriel” (pág. 516). Estos nuevos personajes que irrumpen, que son difíciles de ubicar en la geografía y la historia y mitología de Macondo, sacan de plano la ficción, y transforman a Macondo –anuncian su pronta desaparición– en la Barranquilla del autor. En paralelo, entonces, a la continuación de la historia de Aureliano Buendía, se instala la de la propia vida de García Márquez en tiempos en que ya se había vuelto escritor. Incluso más atrevido que Hitchcock en sus películas, que aparecía de un modo fugaz, a veces tan rápidamente que el espectador no llegaba a percibirlo, García

Márquez enfatiza su vínculo con Aureliano:

Aunque Aureliano se sentía vinculado a los cuatro amigos por un mismo cariño y una misma solidaridad, hasta el punto de que pensaba en ellos como si fueran uno solo, estaba más cerca de Gabriel que de los otros. El vínculo nació la noche en que él habló casualmente del coronel Aureliano Buendía, y Gabriel fue el único que no creyó que se estuviera burlando de alguien. (...) Gabriel, en cambio, no ponía en duda la realidad del coronel Aureliano Buendía, porque había sido compañero de armas y amigo inseparable de su bisabuelo, el coronel Gerineldo Márquez. (pág. 518)

Con audacia, García Márquez insiste en el asunto:

De modo que Aureliano y Gabriel estaban vinculados por una especie de complicidad fundada en hechos reales en los que nadie creía, y que habían afectado sus vidas hasta el punto de que ambos se encontraban a la deriva en la resaca de un mundo acabado, del cual sólo quedaba la nostalgia. (pág. 519)

Debe el lector preguntarse, en estas páginas finales de *Cien años de soledad*, por qué García Márquez elige este modo de despedirse de Macondo, por qué necesita irremediamente formar parte ficticia de su propia ficción. También, por qué se deja construir por el propio Aureliano. Me refiero a que, si aceptamos el pacto narrativo, sabemos que la acción de un personaje afecta al otro, que llegará, al final de la narración, modificado. Gabriel es el único que cree en la existencia del coronel Aureliano Buendía (buena jugarreta hubiera sido que descreyera de su propia creación literaria), y eso le da sentido a Aureliano a seguir descifrando los pergaminos. No sólo eso, sino que también acepta la matanza de los trabajadores de la bananera como un hecho histórico, cierto. Gabriel, entonces, el personaje, ese tercer yo del que hablé antes, es el que une experiencia y memoria. Pero cuando eso ocurre, ya nada puede salvarse. El conocimiento último, la combinación, precisamente de los dos “yo”, parece ser imposible. Si hay experiencia, no hay memoria; si hay memoria, no se vive la experiencia.

El sabio catalán regresa a España y desde allí los alerta:

(...) terminó por recomendarles a todos que se fueran de Macondo (...) y que en cualquier lugar en que estuvieran recordaran siempre que el pasado era mentira, que la memoria no tenía caminos de regreso, que toda primavera antigua era irrecuperable, y que el amor más desatinado y tenaz era de todos modos una verdad efímera. (pág. 532)

Y así, todos parten: “Álvaro fue el primero que atendió el consejo de abandonar a Macondo”. “Luego se fueron Alfonso y Germán (...) y

nunca se volvió a saber de ellos”. Y por fin, “El pueblo había llegado a tales extremos de inactividad que cuando Gabriel ganó el concurso y se fue a París con dos mudas de ropa (...)”, de modo que los motivos de la partida de Gabriel no son seguir el consejo del sabio catalán—Gabriel sigue preso de su propia y enorme ficción de la que ahora forma parte, junto a su novia, Mercedes, mencionada unos párrafos antes—y continuar de ese modo con la línea argumental, sino ganar un concurso. Sí, debe atenerse, de acuerdo a su juego, al pacto implícito, a la realidad real: gana, efectivamente un concurso, que lo hace irse de Colombia para instalarse en París y empezar el largo periplo que lo convertirá en escritor, autor, precisamente, de *Cien años de soledad*. Un círculo perfecto, casi un laberinto.

Termina así la historia de Macondo y la estirpe de los Buendía:

Macondo era ya un pavoroso remolino de polvo y escombros centrifugado por la cólera del huracán bíblico, cuando Aureliano saltó once páginas para no perder el tiempo en hechos demasiados conocidos y empezó a descifrar el instante que estaba viviendo, descifrándolo a medida que lo vivía, profetizándose a sí mismo en el acto de descifrar la última página de los pergaminos, como si se estuviera viendo en un espejo hablado. Entonces dio otro salto para anticiparse a las predicciones y averiguar la fecha y las circunstancias de su muerte. Sin embargo, antes de llegar al verso final, ya había comprendido que no saldría jamás de ese cuarto, pues estaba previsto que la ciudad de los espejos (o los espejismos) sería arrasada por el viento y desterrada de la memoria de los hombres en el instante en que Aureliano Babilonia acabara de descifrar los pergaminos, y que todo lo escrito en ellos era irrepitible desde siempre y para siempre, porque las estirpes condenadas a cien años de soledad no tenían una segunda oportunidad sobre la Tierra. (pág. 549-550)

Es decir, en el mismo instante que el yo de la experiencia y el yo de la memoria se unifican, de un modo que a medida que Aureliano va viviendo lo que le ocurre y es entera, completamente consciente de esa experiencia, hasta en el más mínimo detalle, todo se termina, justamente por lo que se desprende de Kahneman: mientras se vive, no es posible ni reflexionar ni ser consciente de lo que se retiene; se necesita el pasaje del tiempo para que la memoria recupere la experiencia, pero no la experiencia en sí, sino lo que queda en el recuerdo de esa experiencia. Si ambos “yo” coinciden, no importa si se trata de una estirpe condenada a la soledad (en última instancia el ser humano siempre está solo), no hay una segunda oportunidad. ◀

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Dorfman, Ariel. (1972). *Imaginación y violencia en América Latina*. Barcelona: Anagrama.
- García Márquez, G. (1979). *García Márquez habla de García Márquez*. Bogotá: Rentería Editores Ltda.
- (1982). *El olor de la guayaba*. Barcelona: Bruguera.
- (1993). *El coronel no tiene quien le escriba*. Madrid: Alianza Cien.
- (2003). *La mala hora*. México D.F.: Sudamericana.
- (2009). *Cien años de soledad*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- (2011). *La hojarasca*. México D.F.: Sudamericana.
- Martin, Gerald. (2009). *Gabriel García Márquez. Una vida*. Barcelona: RandomHouse-Mondadori.
- Rama, Ángel. (1982). *García Márquez entre la tragedia y la policial, o crónica y pesquisa de la crónica de una muerte anunciada*. San Juan de Puerto Rico: sin nombre.
- (1986). *García Márquez: edificación de un arte nacional y popular*. Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias.
- Zuluaga Osorio, C. (2001). *Puerta abierta a García Márquez. Aproximación a la obra del Nóbel colombiano*. Barcelona: Casiopea.

Del escritor en tiempos de navegación

▶ ROSANA MALANESCHII, UNIVERSIDAD ORT URUGUAY

RESUMEN

Preocuparse por los efectos de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación en la literatura es útil a los efectos de pensar, entre otros asuntos, cómo la tecnología modifica los modos sociales de hacer arte a partir de la aparición de la cibercultura¹. Este artículo presenta aportes desde la perspectiva comunicacional al oficio del escritor y es fruto de una meditación nacida de la experiencia concreta de ciberciudadanos que en ese mundo eligen determinadas maneras de hacer y ser. Esto es así por principio racional: la experiencia ilumina el pensamiento al dar escenarios posibles para las ideas.

Palabras clave: *Literatura / Cibercultura / Deontología del escritor / Blog*

ABSTRACT

To be concerned with the effects of new information technologies and communication upon Literature is useful in order to reflect on how technology affects social ways of creating art, starting with the outset of cyberculture. This article makes a contribution to the writer from the point of view of communication. It is inspired by a meditation which in turn has developed from the concrete experiences of cybercitizens who make choices towards some ways of being and working. This is so according to a rational principle: experience illuminates thought when giving possible scenarios for ideas.

Keywords: *Literature / Cyberculture / Deontology writing / Blog*

1 Definida como la cultura que emerge con el uso de la computadora asociado a la comunicación, el entretenimiento y el mercadeo electrónico. Quienes participan de ellas se convierten en ciudadanos de la realidad virtual: ciberciudadanos.

▼
Socióloga (UdelaR), docente universitaria (Universidad ORT), escritora, bloguera. Autora del Festival Zona Poema. Presidenta 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. Maestranda de la Maestría en Educación, Universidad ORT Uruguay.

Intentaremos establecer una apretada reflexión sobre el escritor que usa las nuevas tecnologías para pensar los marcos tradicionales de la creación literaria, las fronteras que se plantean y la cuestión de los nuevos derechos y viejas obligaciones². Para ello nos referiremos, sin nombrarlos, a la experiencia de aquellos escritores que quisieron ser blogueros, mostraremos el panorama que encontraron y entonces los vincularemos a los puntos mencionados. No hay pretensión de generalidad, sino necesidad de partir de lo concreto para una reflexión que permita pensar lo nuevo. Para terminar plantearemos la idea de la creación de una *deontología* del oficio del escritor como algo necesario a partir de las nuevas tecnologías.

EXPERIENCIA BLOGUERA

Un blog es un sitio web que se actualiza de manera periódica y va guardando cronológicamente los contenidos que son suministrados por uno o más blogueros, cuya(s) identidad(es) es/son reconocible(s) en la blogósfera (concepto que define los blogs como participantes de un mismo ambiente). Un bloguero es, por lo tanto, alguien que tiene un blog y se construye a través de él. ¿Qué encuentra un escritor cuando se vuelve bloguero? Antes que nada, dos posibilidades: la de escribir y la de intercambiar. Escribir supone el ejercicio de la escritura, la publicación, la búsqueda de un formato que cada quien—según su comprensión y gusto—encuentre adecuado. La de intercambiar consiste en vincularse con otros blogueros cuya identidad se va construyendo de la misma manera. A veces, el intercambio es casi como mostrar figuritas; en otras se vuelve genuino. Y en muchas otras existe, finalmente, un contacto aparte del blog. Las personas se conocen, sea cara a cara, sea a través del correo electrónico (esto es importante porque implica el pasaje de lo digital a lo analógico). El bloguero encuentra también a Creative Commons³ y se registra; entonces obtiene la marca del creador (¿autor?).

LAS PREGUNTAS MEDIANAMENTE IMPORTANTES

Ser escritores, entre otras cosas, un modo de ser social, o sea, nadie es escritor si no se lo reconoce como tal. ¿Qué hace, con quién, dónde, cuán-

2 Esta forma de escribir la reflexión se armó así por Pablo Silva Olazábal, creador de TcuentoQ, primer certamen de literatura breve en el Uruguay que va por su sexta edición. Los relatos se envían por celular y no pueden exceder los 160 caracteres. El año pasado, organizado por La Casa de los Escritores del Uruguay y La Máquina de Pensar 1050 AM, se realizó el 1er. *Encuentro sobre Literatura Breve y Nuevas Tecnologías*, participé, junto a Horacio Bernardo y Mónica Stillo, en un panel cuyo tema era el que se propone en este artículo.

3 Creative Commons ("Bienes comunes creativos") "WHAT IS CREATIVE COMMONS? Creative Commons helps you share your knowledge and creativity with the world. Creative Commons develops, supports, and stewards legal and technical infrastructure that maximizes digital creativity, sharing, and innovation": <http://creativecommons.org/>

do, cómo, por qué y para qué? Ésas podrían ser las preguntas que diesen cuenta de esa identidad social y despejasen la respuesta. En un blog un escritor escribe y, además, el blog le propone una actividad comunicante, de contacto con sus visitantes. Estos son las personas que acceden al blog para leer lo posteado en él. El blog permite la opinión, la amistad, el intercambio. Sirve para poner en común, compartir. Por lo tanto, en un blog un escritor es alguien que, además de escribir, está en comunicación. Y “estar en comunicación” es un concepto muy denso que entronca con Norbert Wiener, a quien se considera padre de la Cibernética⁴.

El escritor, sería, por lo tanto, un “homo comunicans”⁵, porque está abierto a la información que recibe, la que puede ser usada como insumo, retroalimentación o aprendizaje. En un blog, un escritor, en teoría, escribe a través del intercambio con los otros, esos otros con los que está en comunicación y que dejan su marca (el comentario o, si no comentan, el número de visitante). Un “homo comunicans” es, por definición, un ser sin interioridad que se define, más bien, por su capacidad de comunicar, de percibir datos de un entorno. Si la capacidad de comunicar está en la base del “ser”, es obvio que ella es condición irrenunciable para ese modo de ser social. Es decir, uno puede renunciar al intercambio, pero entonces muere como bloguero. Porque un blog es interesante no sólo por lo que en él escribe su autor, sino por los comentarios que se dejan en él y por la conversación que se hila entre todos. Y esa abstracción del “todos” define también el blog. En el blog, el escritor está entre semejantes y debe aprender a oír. No se trata sólo de crear y ser leído. Y acá se tendría un quiebre con los marcos tradicionales de lo literario: la obra no es unidireccional.

ENTRE EL JUEGO Y LA LIBERTAD

Decíamos entonces que el bloguero está entre semejantes. Porque pensemos por caso que el escritor decide tener un seudónimo en lugar de usar su nombre. ¿Cómo se valida? ¿Qué legitimación puede alcanzar como emisor si es un emisor desconocido que debe irse construyendo? Obviamente, puede ser un juego, pero también es un componente libertario. ¿Por qué? Porque se puede leer sin saber a quién se lee y se puede opinar valorando la calidad. Entonces, la valoración sería a partir de la calidad. El punto es: ¿cómo se fija ese criterio en el universo blogger? No hay mediaciones entre un blog y los otros, entre un blog y sus lectores; no hay academia y, si la hubiera, si el escritor dejase saber su nombre y con él su reputación, habría que ver cómo se reconstruiría

4 Wiener: <http://www.infoamerica.org/teoria/wieneri.htm>

5 Breton, Philippe. (2000) . *La utopía de la comunicación*. Buenos Aires: Nueva Visión.

en calidad de emisor en un mundo conversacional y cómo esa construcción influiría en su escritura, y también, tal vez, cómo esa escritura sería parte de su obra.

Lo interesante, entonces, no es tanto que no exista lo vertical, sino más bien el desempeño individual por el cual cada uno va forjando su propia identidad mientras se construye el blog, que es un espacio de intercambio. Tenemos entonces que hacer referencia a la idea de democracia y al concepto de esfera de lo público que, según Hannah Arendt⁶, es aquella esfera de la vida humana en la que se va a probar el valor propio, la esfera de los iguales en la que se prueba ser “el mejor”⁷. El universo blogger es también el universo de la semejanza y la diferencia. La no verticalidad supone, también, que en la blogósfera no hay editor ni intermediarios, ni cuellos de botella que impidan la difusión (salvo la posible censura, que es anónima). Por lo tanto, y en principio, no habría criterios de autoridad inherentes a ese mundo. Esto plantea una cuestión que, de plantearse efectivamente, sería la siguiente: ¿podría conformarse una literatura sin academia? ¿Quiénes son los semejantes, quiénes los llamados o habilitados a integrar a alguien que escribe a un grupo selecto (con un criterio de autoridad basado en la calidad) de entendidos?

Despejando: un escritor quiere ser bloguero porque, además de escribir, quiere publicar sin pagar mayores costos y quiere tener quien lo lea (éstos serían los marcos tradicionales de la literatura). Aprende, entonces, a ser un escritor en comunicación, que es un modo distinto al tradicional de ser escritor, porque debe “oír” y construir con los otros. Es uno más, un semejante, y debe, por lo tanto, probar su diferencia. Se puede pensar en la originalidad, entonces, como valor de la escritura. En tener un estilo.

Al encontrar una gran cantidad de blogs, puede ocurrir que aquella idea que le llevó tanto tiempo trabajar y escribir, aquella idea o manera de decir que está validada por su proceso de creación, personal y propio, aparezca en algún otro blog. Es decir, existe la posibilidad del encuentro con otros que, aun siendo minoría, pensaron lo mismo. Y es muy difícil saber quién lo dijo primero, porque sucede que la coincidencia es total. Y aunque no hubiese sido dicho al unísono, o casi, se descubre que ya está dicho. Entonces, el escritor encuentra que su espacio de creación se da en un mundo donde es difícil la originalidad por la cantidad de gente que produce.

Consecuencias inmediatas de esto serían, por un lado, la crisis en la vanidad del escritor o, como se planteará un poco más adelante en este texto, de la reformulación de su papel en la cultura y, por otro, se debería

6 Arendt, Hannah. (1993). *La condición humana*. Barcelona: Paidós.

7 En literatura, la sanción estaría dada por el prestigioso y selecto grupo de pares que, en la realidad analógica, reconoce la calidad de un colega. En la blogósfera (realidad digital), los pares serían todos los presentes.

pensar en el colectivo, o sea, que la blogósfera es un mundo inabarcable y súper poblado al punto de que las sinédoques son poco posibles. ¿Cómo determinar los mejores? ¿Cómo realizar una antología? También acá se exceden los marcos de las categorías literarias.

LO FUGAZ Y LA MASA QUE TODO LO DEVORA

En este momento es pertinente referirse a Walter Benjamin⁸ y a su frase, epígrafe posible de un capítulo de su pensamiento: “la masa todo lo devora”. En el siglo pasado junto con la producción en serie de la cultura aparecieron las industrias culturales. En ellas había una regla: por un lado, productores; por otro, consumidores. En la blogosfera, los productores son los propios consumidores –prosumidores–. En un mundo saturado de escritura, donde, sistema mediante, la regla es producción, circulación y consumo, esto implica que la gente produce escritura y se “devora” a sí misma.

Todos los que han leído blogs saben que es el mundo del eterno retorno. Algo que se agotó en un blog aparece en otro, y así sucesivamente. Y lo que se dijo hace un año quedó en el fondo del pozo. El universo blogger es autófago, se come a sí mismo. Como decía Benjamin, “triturar” es el verbo. Entonces, se aprende la fugacidad. “Fue genial eso que dije en ese momento, pero ahora ya nadie más lo va a leer, porque sobre mi blog pasó el tiempo y, en este momento, lo mismo, el mismo tema, la misma idea, se discute en otro”. Otro puede ser, mañana, el dueño de la idea que en el blog propio queda en el fondo de un pozo (con la salvedad de que puede accederse por buscadores).

Hay demasiada información, una saturación que genera ruido y lo novedoso, como marca de una identidad⁹, se pierde. Lo que uno querría, entonces, es irse; irse al lugar donde no hay información, esconderse de ella, buscar el silencio. Tal parece que la escritura es un virus del espacio exterior, jugando con la frase de Burroughs¹⁰. Cuando uno va recorriendo blogs ve que los textos esperan un lector que los actualice, y ese “Mister X” existe como posibilidad. Todo o lo más que llega son visitantes a la página de inicio. Y en un blog en la página de inicio siempre hay inicio, volver a empezar. En la blogósfera no hay memoria y no hay olvido, por el doble movimiento que acabamos de reseñar. En esto también habría un quiebre de lo tradicional, porque en lo tradicional la memoria y el olvido se fijan y la perdurabilidad es un valor.

8 Benjamin, Walter. (1989). *Discursos interrumpidos*. Buenos Aires: Taurus.

9 Desde el punto de vista de Walter Benjamin (op. cit) un concepto que se debería pensar en relación a esto es el de *aura*.

10 http://es.wikipedia.org/wiki/William_Burroughs

MI CASA ESTÁ EN LA FRONTERA

Hablemos ahora de fronteras. Frontera puede señalar un espacio de transición, de límites móviles. Fijémoslo entonces como tercer espacio¹¹. Pero antes digamos que en la actualidad hay dos maneras sociales de ser escritor, y cada una de ellas se vincula con la frontera. Una es la que, en el marco de este artículo, podríamos llamar tradicional y es justamente la manera que se ve excedida en la blogósfera. Un escritor se dedica a la literatura, escribe libros, hace cosas de escritor, el libro es fijo y permanece, tiene lectores, es original (tal vez, pero sí se reconoce como un valor) y su edición es para un público que no identifica ni conoce. El escritor es el dueño de lo que escribe y existen modos (la Academia, el mercado editorial) de legitimar socialmente una producción literaria fijando cualidades, perdurabilidad, memoria y olvido (pensemos en términos como epígono, iniciador, etc).

Un escritor digital ¿qué hace? Escribe posts, actúa como bloguero, su producción es fugaz, tiene visitantes –no lectores–, la originalidad es un valor genuino en cuanto a estilo, pero casi indemostrable en cuanto a tiempo, escribe para una comunidad que le es conocida en términos virtuales con la cual construye e intercambia. No es dueño de lo que escribe –aunque puede eliminar sus textos– y no tiene sanciones canónicas ni mediaciones, nadie que lo invista. El escritor bloguero se deja devorar e integra la cadena alimenticia de la cultura.

Todo esto es posible por la tecnología¹². Una nueva tecnología que modifica los modos sociales de hacer las cosas. Y los modos sociales de ser. Entonces, los descubrimientos del escritor en un blog, su situación, operan como factores de modificación del modo tradicional de ser escritor. No hay compartimientos estancos en la vida, y la blogósfera es parte de la misma cosa concreta que es la experiencia. ¿En qué modifica? En todo lo que ya señalamos y también en que desmaterializa contenidos.

En ese sentido, la blogósfera desprovee al texto de su cualidad de cosa, podría decirse. Un pdf teletransporta un libro y el fantasma de Wiener¹³ reaparece. En verdad no lo teletransporta, pero sí lo vuelve bits, o sea: reduce el libro a su condición extrema de ser pura información. Cuando uno baja un libro de la red, lo que baja y almacena es “x” cantidad de información, por eso lo puede comprimir y guardar. En este momento reaparece,

11 Esta idea de tercer espacio la incorporé en un viaje a Yaguarón/Río Branco, donde la Confraria dos Poetas de Jaguarão define de esa manera la frontera. <http://confrariadospoetasdejaguarao.blogspot.com/>

12 Para definir tecnología es excelente ceñirse a Aquiles Gay: “la tecnología, podemos decir que es el resultado de relacionar la técnica con la ciencia y con la estructura sociocultural, económica y productiva a fin de brindar respuesta a problemas. Es decir que la tecnología es técnica más estructura (estructura sociocultural, económica, productiva y de conocimiento). <http://www.tecnologiaycultura.blogspot.com/>

13 Es memorable la idea de Wiener de que un día el propio cuerpo humano, considerado como pura información, se podría teletransportar.

también, la idea de aura de Benjamin. ¿Cómo se ve afectada el “aura” de una obra cuando se la reduce a bits?

También la cuestión de la cantidad afecta al escritor, porque, como vimos antes, son muchos los que escriben¹⁴. Hay datos, ofrecidos por Technorati¹⁵, que indican que en 2007 había 120 millones de blogs y que la tasa de multiplicación era muy alta. O sea que sólo por la cantidad de blogueros que escriben habría una transformación. Un segundo factor importante podría ser que toda esa gente escribe y lee; la actividad es de todos y además es distinta, no sólo leer. Eso habla de una recepción distinta para lo literario. Un tercer factor estaría en que la creación pertenece a un colectivo. Y acá se llega a un punto delicado porque asoma—sospecha, intuición o certeza— la idea de que la creación es siempre acervo de un colectivo. Es decir, el escritor se nutre y crea: transforma—ley de Lavoisier aplicada a la literatura—. Por lo tanto, el escritor tendría deberes en relación a la cultura. Es obvio, si se habló ya de Creative Commons, que se está hablando de los derechos de autor formato *copyright*.

Si nos ceñimos a la bilateralidad de toda norma, un derecho conlleva una obligación. Hay derechos de autor y obligaciones de autor. Por lo tanto, sería posible decir que la existencia de las Tecnologías de la Información y la Comunicación (TIC) en la literatura promueve una pregunta, que es por la deontología del oficio del escritor.

Pongamos por caso el Uruguay; un país donde, aparentemente y en contrario a lo que se cree, es poca la gente que escribe, cada vez menos la gente que lee y poca la que usa blogs. (Eso indica la encuesta de consumos culturales hecha por el MEC-2010). En Uruguay un escritor tiene un blog con seudónimo. ¿Por qué? ¿Qué puede pasar? Para empezar escribe en español y eso es una limitante: lo más probable es que nadie lo descubra y no se haga famoso, masivo. En EE.UU. una *homeless* escribe sobre su experiencia, la editan y es un best seller (noticia leída en el portal de Yahoo).

Acá eso no ocurre, pero sí hay cruces y son interesantes en relación a lo dicho por Arendt y Benjamin y por lo que se dice ahora de la deontología. ¿Qué deja el bloguero en la red a cambio de nada desde el punto de vista del escritor tradicional? Sus ideas a las que regala o tiene registradas como bien común en la construcción genuina de cibercultura. Desde este punto de vista, un blog de escritor es un acto de generosidad artística que construye una idea de arte, y también en ese punto es vinculable con la esfera de lo público (Arendt).

14 Claro, podrá decirse con cierta ingenuidad, no todos los blogs son literarios, pero de alguna manera la escritura se vuelve una práctica muy familiar, banal y, de todas maneras, la literatura está, también, en el ojo que lee.

15 Technorati es un motor de búsqueda de Internet para buscar blogs. <http://technorati.com/> En <http://technorati.com/state-of-the-blogosphere/> registra, mediante técnicas debidamente fundamentadas, el estado de la blogósfera. Hay registros desde el año 2004 hasta el 2011.

En resumen, partiendo del nuevo contexto que conllevan las TIC, hemos querido pensar por qué un blog excedería las categorías de lo literario y obligaría a pensar lo nuevo en relación a la escritura y mostrar la vinculación entre fronteras, proponiendo un tercer espacio como punto de encuentro entre ambas, a expensas de un mínimo análisis de la blogósfera. También se plantea la pregunta por la “deontología del oficio del escritor”. Todo lo planteado obedece a la necesidad de dar cuenta de “lo nuevo” y la intención del texto; por lo tanto, no pretendemos dar respuestas definitivas, sino formular preguntas que, por otra parte, no se agotan.

Si se busca en Google el término “deontología”, aparecen 1.780.000 entradas asociando esa palabra a diferentes profesiones: abogados, médicos, enfermeros, etc. Sólo ocho¹⁶ (y cuatro de ellas en un mismo blog) aparecen al escribir “deontología del escritor”. Entre ellas surge un texto de Augusto Monterroso¹⁷ que es un decálogo para escritores y habla, más que nada, del escritor y su obra, como si fuesen un binomio. La visión que se propone acá es otra: es el oficio del escritor en la cultura¹⁸ a la luz de las nuevas tecnologías. ◀

.....
16 Controlado el 21 de mayo de 2012 a las 20 y 21 hrs.

17 <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/monterr2.htm>

18 Un tema interesantísimo a pensar es si es posible que en las condiciones reseñadas la literatura y la cultura en general sean constructoras de hegemonía.

▼
Fotógrafo y docente. Entre sus varias muestras se destacan *Imágenes caminantes*, expuesta en el Consulado uruguayo en Nueva York, y *Uruguayos*, en la Embajada uruguayo en Washington, ambas recopiladas en libros (2005, Banda Oriental; 2008, Santillana). En 2010 publicó *Buitres... el cielo puede esperar* (Santillana). Junto a Mario Delgado Aparáin y Carlos Contrera, publicó el libro *Boliches montevideanos* (2005). Trabajó en el diario *La República* (1994-1997), revista *tres* (1997-2000) y desde 2000 es jefe de fotografía de la revista *Galería de Búsqueda*. Es docente de Fotografía en la Universidad ORT.

FOTORREPORTAJE

Conectados

► LEO BARIZZONI, UNIVERSIDAD ORT URUGUAY

Algunos lo ven como algo negativo: seres aislados, metidos en ese pequeño aparato, sin conexión con la realidad, ensimismados dentro de los innumerables mundos virtuales.

Otros lo ven como algo positivo: posibilidades de estar en contacto con quien se quiera en cualquier momento, aún estando a miles de kilómetros. Compartir con cientos de "amigos" lo que uno está viendo y viviendo en ese preciso momento. Información al instante y por doquier, hasta tener decenas de libros en la biblioteca virtual de esos pequeños dispositivos. Lo cierto es que el mundo cambió hace años en cuanto a las comunicaciones.

Se puede trabajar desde un parque, tener una comunicación familiar desde la mesa de un café, recibir nuestro correo de forma inmediata, fotografiar y subir la imagen a la red en cuestión de unos minutos.

No hay fotos de fotógrafos profesionales de los atentados del metro de Londres, en el año 2005. No podían ingresar. Las fotos que vimos fueron tomadas por los celulares de las personas. Fotografiaban mientras iban escapando del horror hacia la superficie. Por nombrar un solo caso.

O los fotógrafos de guerra Teru Kuwayama y Damon Wynter que realizan sus trabajos no con las potentes cámaras profesionales sino con sus iPhones (imágenes luego procesadas a través de Hipstamatic) para registrar las zonas de conflicto que cubren diariamente.

¿Es menos válida una fotografía tomada con un iPhone o con cualquier dispositivo celular? ¿Lo que sigue importando es lo que transmite la imagen o con qué dispositivo fue tomada? Mientras sea fiel a la realidad, mientras no se le mienta al espectador, mientras esa imagen no esté armada y sea una puesta en escena que nos haga pasar como auténtico un hecho que fue creado o recreado, no importa con qué dispositivo se registró la escena.

Personalmente siento una gran decepción cuando me entero de que algunas fotos famosas de la historia de la fotografía fueron "puestas en escena", creadas por el fotógrafo, o fueron alteradas quitando o poniendo algo en la imagen final. Ejemplos no nos faltan.

*¿Es necesario? La realidad supera a la ficción y en muchos casos la ficción es creada a partir de la realidad. Las tomas del desembarco de Normandía en el film *Rescatando al soldado Ryan* fueron recreadas a partir de las maravillosas fotos (reales) de ese día, tomadas por Robert Capa.*

Es lindo, es bueno, es democrático que todo el mundo tenga la posibilidad ante cualquier suceso de echar mano a su bolsillo, sacar su móvil y tomar una fotografía. Eso no los va a hacer fotógrafos pero va a ayudar a que en el mundo vivamos rodeados de imágenes. Las que se salvarán y perdurarán van a ser muy pocas.

L. B.







LEO BARIZZONI

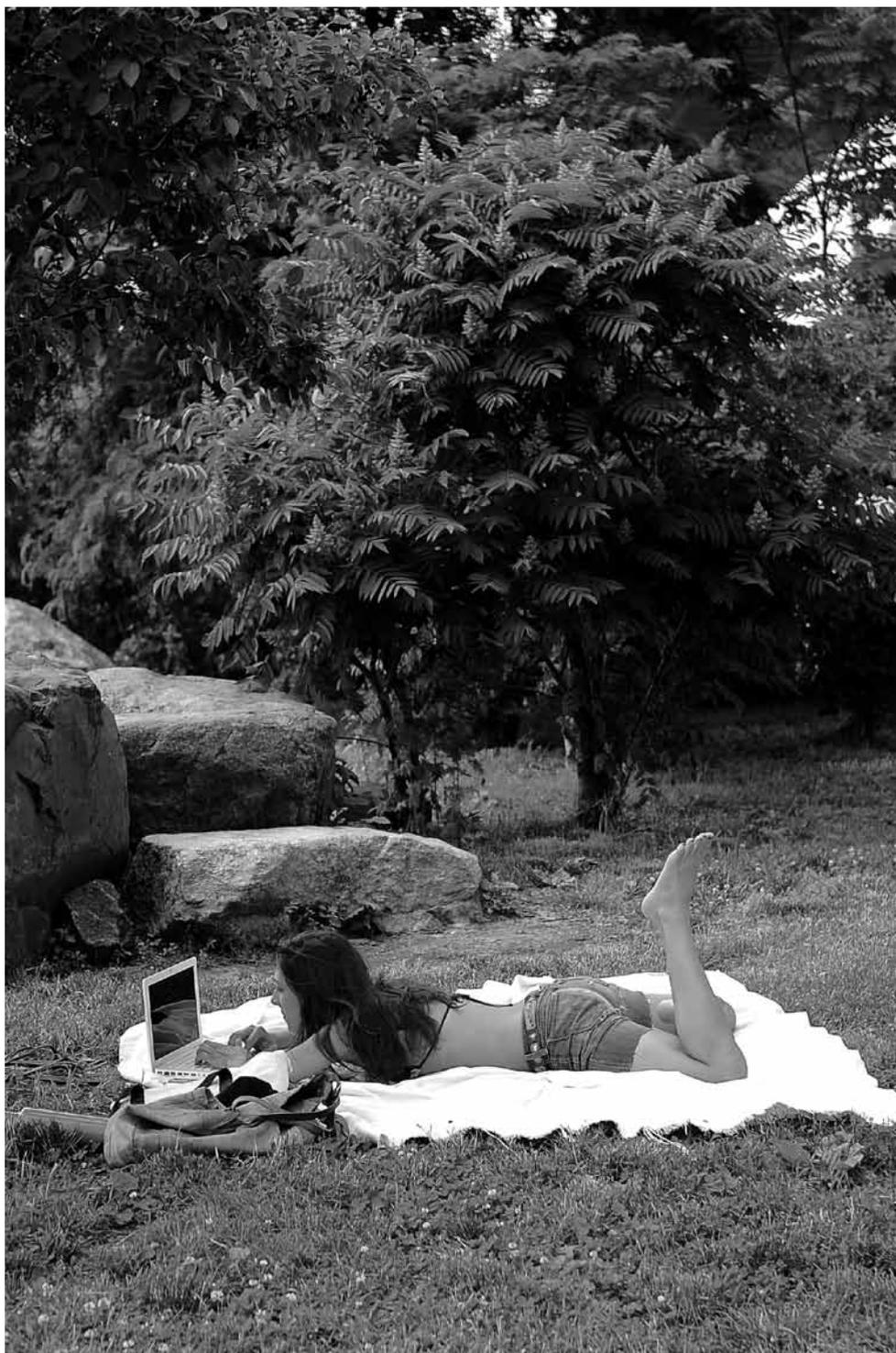


AGOSTO 2012

120

INMEDIACIONES





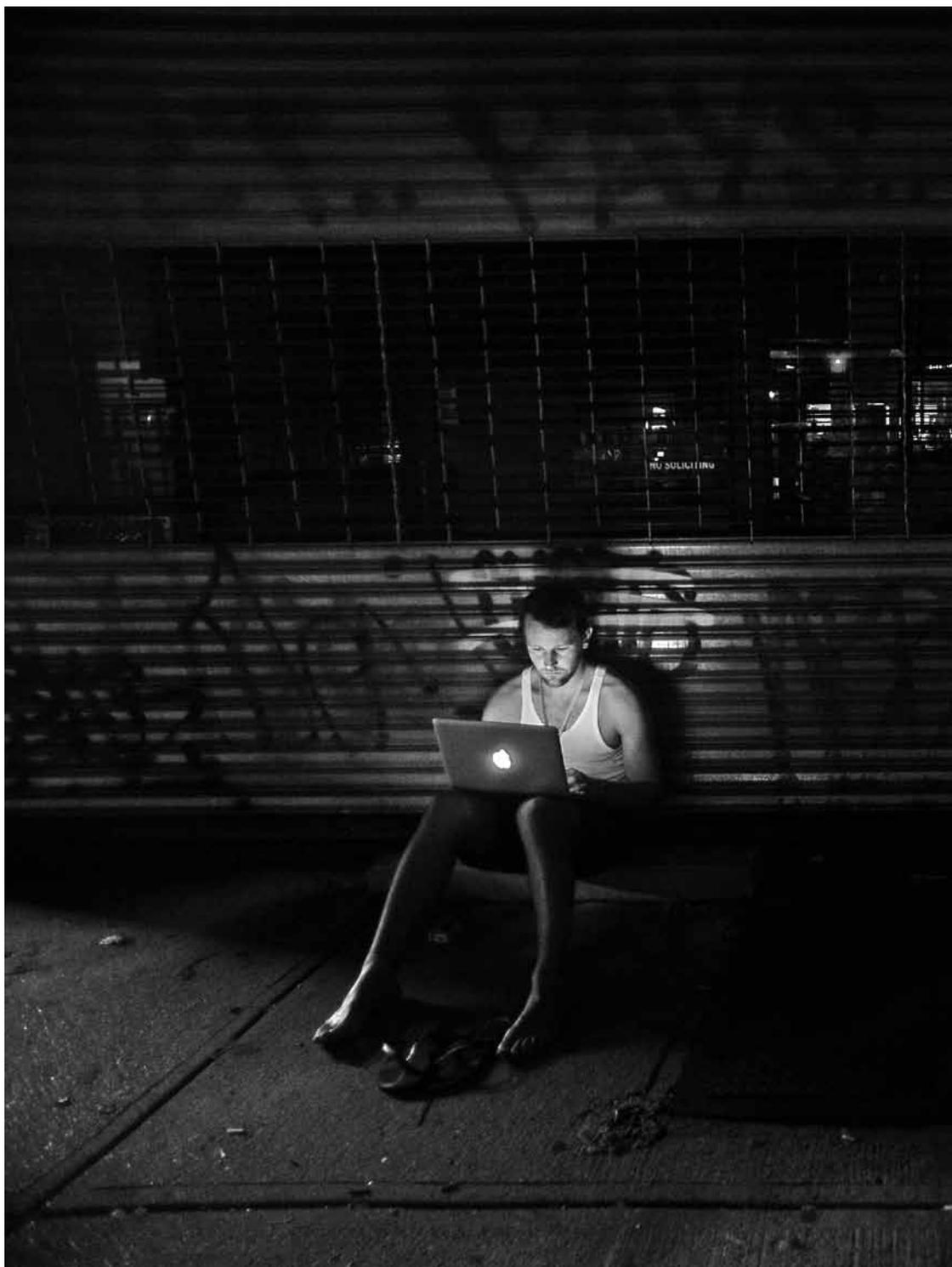


AGOSTO 2012

123

INMEDIACIONES







▼
 Doctoranda en Ciencias Sociales (UBA). Post-grado en Comunicación Social en CIESPAL, Ecuador. Licenciada y Profesora en Sociología (UBA). Directora Teresa Herrera & Asociados. Coordinadora de la ONG aire.uy y docente de la Universidad ORT Uruguay. Consultora e investigadora de numerosos organismos internacionales e instituciones nacionales, tanto en el Uruguay como en el exterior. Ha publicado varios libros de su especialidad y participado como panelista en numerosos medios de comunicación.

Los roles de género y los roles etarios en tres programas de televisión

▶ TERESA HERRERASORMANO, UNIVERSIDAD ORT URUGUAY

RESUMEN

Durante el año 2009 y parte del 2010, un equipo interdisciplinario coordinado por la autora realizó una investigación para el programa de Educación Sexual del CODICEN acerca de las representaciones, roles de género y sexualidad en tres programas televisivos que miran niños/niñas y adolescentes. El artículo consiste en un resumen de la investigación, centrado en la imagen de las mujeres en dichos programas desde una perspectiva de género, y de la exposición de algunas de las conclusiones extraídas.

Palabras clave: *Género / Sexualidad / Estereotipos / Televisión / Infancia y adolescencia*

ABSTRACT

During 2009 and part of 2010 an interdisciplinary team working under the coordination of the author of this article made research for the Sexual Education program of CODICEN. The research focused on representations, gender roles and sexuality in three TV shows that have children and adolescent audiences. This article summarizes that investigation, focusing on the image of women in the aforementioned shows from a gender studies perspective. The article presents some of the conclusions of the study.

Keywords: *Gender / Sexuality / Stereotypes / Television / Infancy and Adolescence*

INTRODUCCIÓN

Durante el transcurso del año 2009 y parte del 2010, un equipo interdisciplinario coordinado por la autora e integrado por el médico Dr. Carlos Güida, la Lic. en Comunicación Educativa Marta Leites, la Mtra. y Educadora Sexual Turquesa Maderni, la Lic. en Psicología Marta Méndez y el Lic. en Sociología Juan José Meré, llevó a cabo una investigación para el programa de Educación Sexual del CODICEN, titulado “Las representaciones, roles de género y sexualidad en los programas televisivos que miran niños/niñas y adolescentes”. Concretamente, se analizaron los programas *Show Match-Bailando por un sueño*, *Patito Feo* y *Casi Ángeles*.

El trabajo fue realizado mediante el análisis del discurso para develar su estructura de verosimilitud, es decir, los elementos que lo hacen aparecer como verdadero; el análisis de la relación de las propiedades internas del discurso con las características de quienes lo pronuncian, en el sentido de su cosmovisión y de los contenidos ideológicos derivados del enfoque de género y derechos, entendido éste como la red de rasgos de personalidad, actitudes, sentimientos, valores, conductas y actividades que, a través de un proceso de construcción social, diferencia a los varones de las mujeres, en una situación histórica, ubicua y jerárquica.¹

Los discursos son prácticas significativas, con especificidad histórica y socialmente situadas. Son los marcos comunicativos dentro de los cuales interactúan los hablantes al intercambiar actos de habla. No obstante, los discursos mismos se ubican dentro de un conjunto de instituciones sociales y contextos de acción. De esta manera, el concepto de discursos vincula el estudio del lenguaje con el estudio de la sociedad.² (Fraser 1997-215)

Se analizaron discursos a partir de la emisión (tres de cada programa y entrevistas a comunicadores-decisores en los medios de comunicación) y la recepción (entrevistas a niños, niñas y adolescentes; técnicos especializados: docentes, psiquiatras, psicólogos).

Por razones ajenas al equipo investigador y a los aspectos académicos, la investigación no está publicada.

El presente artículo es una síntesis, desarrollada por la autora, de algunos de los aspectos más significativos del análisis, con una breve referencia a los aspectos teóricos tenidos en cuenta, tomando dos dimensiones principales: el género y la etapa etárea (esta última como hallazgo de la investigación, ya que no estaba prevista inicialmente).

1 El análisis se hizo siguiendo el esquema de Jociles Rubio, María Isabel (2003). *El análisis del discurso: de cómo utilizar desde la antropología social la propuesta analítica de Jesús Ibáñez* Universidad Complutense de Madrid - http://www.ucm.es/info/dptoants/ateneo/discurso_a.htm-(2001). Obtenido en noviembre de 2003

2 Fraser, Nancy (1997), *Iustitia Interrupta, reflexiones críticas desde la posición "postsocialista"*, Siglo del Hombre Editores, Universidad de los Andes, Facultad de Derecho.

¿QUÉ ES EL GÉNERO?

Sexo: Hace referencia a las diferencias biológicas entre el hombre y la mujer.

Género: Identifica las características socialmente construidas que definen y relacionan los ámbitos del ser y del que hacer femeninos y masculinos, dentro de contextos específicos. Se refiere a la red de símbolos culturales, conceptos normativos, patrones institucionales y elementos de identidad subjetivos que, a través de un proceso de construcción social, diferencia los sexos, al mismo tiempo que los articula dentro de relaciones de poder sobre los recursos.³

El concepto de género es *relacional*; lo constituyen interdependencias construidas socialmente. No se refiere a mujeres o a hombres aisladamente, sino a las relaciones que se construyen socialmente entre unas y otros.

Es *jerárquico*; está constituido por relaciones de poder, porque las diferencias que establece entre mujeres y hombres, lejos de ser neutras, tienden a atribuir mayor importancia y valor a las características y actividades asociadas con lo masculino (lo masculino es el parámetro de lo humano) y a producir relaciones desiguales de poder.

Es *cambiante*; se modifica a través del tiempo, ya que los roles y las relaciones se cambian a lo largo de la historia y, por ende, son susceptibles a cambios por medio de intervenciones.

Es *contextual*; varía de acuerdo con clase, cultura, etnia y edad específicas porque existen variaciones en las relaciones de género de acuerdo a etnia, clase, cultura etc., que subrayan la necesidad de incorporar en el análisis de género la perspectiva de la diversidad.

Es *institucional*, sistémico e institucionalmente estructurado, porque se refiere no sólo a las relaciones entre mujeres y hombres a nivel personal y privado, sino a un sistema social que se apoya en valores, legislación, religión, etc.

SOBRE LA SEXUALIDAD Y LAS RELACIONES DE GÉNERO EN LOS TRES PROGRAMAS

Los programas televisivos que cuentan con mayor rating contienen modelos de masculinidad y feminidad, de relaciones afectivas y de género que pueden ser similares o no a los contextos familiares, comunitarios y educativos en el que viven niños, niñas y adolescentes.

Niñas/os y adolescentes serán espectadores de los programas y, por ende, no podrán influir en el formato, el contenido, la secuencia o la trama, sí obtendrán insumos sobre las relaciones de género, afectividad y sexualidad que perciben en los espacios de socialización, ya que tanto los personajes como las situaciones se convierten en referentes en diálogos, en conversa-

³ Se ha construido este acápite siguiendo a Walby, Sylvia (2002), *¿Pos-posmodernismo? Teorización de la complejidad social* en Barrett, Michele y Phillips, Anne, compiladoras *Desestabilizar la Teoría. Debates feministas contemporáneos*, Paidós, Universidad Autónoma de México, PUEG, Buenos Aires-México DF

ciones, que en definitiva terminan de alguna manera trasladando la ficción a la realidad. Es una actitud pro-activa y no necesariamente una cuestión de repetir lo que otros/as hacen.

Algunas de las escenas de las telenovelas dirigidas a la audiencia infantil y/o adolescente contienen grados de aproximación de interés entre la realidad cotidiana del público objetivo y la cotidianidad de lo virtualmente planteado. La influencia en niñas y adolescentes que participaron en la investigación se manifestó en el conocimiento de las letras musicales, en los códigos, en la vestimenta de personajes como “Fiorella”, en la clasificación de “populares y divinas”; comparados con la versión local de planchas/chetos/floggers.

Las letras de las canciones sobre *Patito Feo* y *Casi Ángeles* muestran contenidos muy explícitos sobre la sexualidad humana, el deseo, el amor, afectos positivos y negativos, relaciones de género y entre generaciones, “el bien” y “el mal”. Así, los ritmos musicales y sus letras, y la cadencia con la que se expresan verbalmente los personajes, en verso o en prosa, influirán en los diferentes grados de identificación de niñas, niños y adolescentes con sus personajes.

La realidad y las representaciones audiovisuales no constituyen mundos aislados; están en permanente diálogo; más aún si las producciones son de la región (Argentina, Uruguay) y existen nexos en costumbres, hábitos, paisajes humanos (mecanismos de identificación).

Para varios investigadores en medios, televisión e infancia, niñas/os y adolescentes adquieren una capacidad crítica en torno a los programas, y esta *expertise* debería ser tomada en cuenta por las instituciones educativas y por los docentes a la hora de abordar la lectura crítica de los medios.

La combinación de elementos audiovisuales potencia las imágenes en torno al enamoramiento, el enojo, la ira y la forma de resolver los conflictos entre mujeres y varones. Los estereotipos de género resultan más efectivos cuando la imagen y el sonido se combinan y el proceso de naturalización apunta a consolidarse.

Además, el lenguaje sexista y androcéntrico resulta también un elemento que, siendo menos visible que las imágenes y escudado en el genérico del idioma español, educa consciente e inconscientemente.

LA IMAGEN DE LA MUJER EN LOS TRES PROGRAMAS

Patito Feo y *Casi Ángeles* vehiculan una afirmación sutil, pero sistemática de las relaciones asimétricas de género, a través de la reproducción y valoración de los roles tradicionales masculinos y femeninos: el varón protector y racional de *Casi Ángeles*; la mujer paciente y dulce a la espera de la vuelta de su marido en *Patito Feo*; la mujer maldita despechada y manipuladora también en *Patito Feo*. Esta presentación y reproducción de las relaciones de género estructuradas a partir de la predominancia masculina tiene su máxima expresión en *Show Match-Bailando por un sueño*, donde en imágenes y

palabras la dominación y control del varón se articula con la desvalorización de la mujer como persona, considerada exclusivamente como cuerpo perfecto pero no pensante, objeto de deseo y casi posesión del varón.

Respecto de las sutiles, pero constantes reafirmaciones de los estereotipos de género presentes en las dos telenovelas estudiadas, el análisis de *Show Match-Bailando por un sueño* muestra una diferencia sustancial al utilizar un cúmulo de diálogos, gestos e imágenes fuertemente explícitos en sus contenidos sexistas, eróticos u homofóbicos. Por un lado, la presencia de la mujer está reducida y focalizada exclusivamente en sus atributos físicos, realizados por los primeros planos de pubis, glúteos y senos. Acompañada de comentarios machistas, la subordinación de la mujer como objeto del deseo, mirada y voluntad masculina se reafirma de manera permanente.

Teniendo en cuenta que la identidad se va conformando con lo que traemos y con lo que tomamos del mundo, para los y las adolescentes, uno de los referentes fuertes a seguir serán sin duda sus pares, reales o ficticios. Dentro de los ficticios encontramos el mundo de la televisión y, en él, modelos de comportamientos encarnados por esos adolescentes y jóvenes que protagonizan historias ficticias, pero “cuasi” reales a los ojos de los espectadores.

El mundo narrado que muestran los programas seleccionados para este estudio tiene particularidades que dibujan concepciones, comportamientos, vínculos y valores, que niños, niñas y adolescentes reciben cotidianamente.

Esas propuestas se basan en estereotipos que afirman en todo momento la condición de verosimilitud de esta oferta televisiva al coincidir con el sentido común de la gente: es verosímil porque encaja con el marco conceptual de la época, en diversos aspectos. En *Patito Feo* la imagen de cada uno de los personajes no descuida ningún detalle para describir un “tipo” de persona, buena o mala, ingenua o provocativa, uniendo todos los elementos del lenguaje, las actitudes o la vestimenta, para dibujar la acotada y emotiva versión de un ser humano, muy lejano a la verdadera naturaleza de las personas, pero coincidente con esquemas clasificatorios aceptados socialmente.

Los estereotipos de género aparecen muy fuertemente marcados en cualquiera de los programas y condicionan la descripción de los vínculos entre ellos, en los que “el macho” marca las pautas y mantiene el poder. En el programa de Tinelli, los estereotipos de género llegan a su máxima expresión en lo que se refiere a la desvalorización de las mujeres y la utilización de su imagen como objeto.

Recientemente el crítico de espectáculos Osvaldo Bazán⁴ escribió:

Es fácil reconocer el nivel de producción de sus programas [los de Tinelli], pero es imposible compartir el desprecio misógino, la demagogia sensiblera, el uso descarnado de miserias ajenas, el patoterismo del jefe que manda porque es jefe y que puede andar desnudo porque sabe que, igual, todos elogiarán su

4 www.osvaldobazan.com, obtenido junio 2010.

manto. Algún día se medirá el daño que la intervención tinelliana hizo en la cultura nacional, cercano al de Martínez de Hoz en la economía, o al del general Roca en las naciones indígenas. Y ahí, todos los que por acción u omisión fuimos cómplices, deberemos pedir perdón. (2010)

Los modelos de varón y mujer que se proyectan en el programa, la banalización de la sexualidad y su utilización como moneda de intercambio de favores, las relaciones asimétricas, el desprecio por el diferente y la valoración de que el fin justifica cualquier medio, son –sin duda alguna– perjudiciales para niños, niñas y adolescentes que, lamentablemente, miran “en familia” semejante “producto”.

En Uruguay la “tinellización” ha sido hasta el momento escasamente analizada; no se escuchan en la producción académica voces que cuestionen su contenido, tan evidente, tan descarnado que no queda la excusa de no haberlo notado.

SOBRE LOS ROLES DE ADULTOS Y ADOLESCENTES

En el caso de las telenovelas estudiadas, es preciso recordar que la mirada analítica no debe quedar presa de la estructura y dinámica clásica del relato, siempre similar y constitutiva del género, sino precisamente en los contenidos, valores y modalidades que adquieren esos componentes en la trama.

Ambas telenovelas tienen como protagonistas a niños, niñas y adolescentes; sus imágenes coinciden con las características etáreas y estéticas de esas etapas vitales. En el caso de *Patito Feo* y en el de *Casi Ángeles* este aspecto es más cuestionable.

Sin embargo, aparece un contraste fuerte y significativo cuando están inmersos/as en situaciones, temáticas, diálogos, posturas y decisiones, claramente relacionadas con adultos. Esta “adultización” forzada de los y las protagonistas tiene un correlato claro que es la desvalorización, cuestionamiento, *invisibilización* y aun dimisión del mundo adulto en sus diversos papeles y responsabilidades (padres, madres y docentes en particular). El mundo que se representa no solamente es un mundo juvenil autosuficiente y autónomo, con amplia incidencia en campos que, en general, se comparten con los adultos, sino un mundo de jóvenes poblado de adultos idiotizados.

Esa postura de adultos es característica de toda la secuencia narrativa y se reafirma en escenas donde los y las protagonistas realizan declaraciones, casi *statements*, que adquieren una gran intensidad por el nivel de asertividad y la combinación de imágenes. Niños, niñas y adolescentes, sin ninguna interpe-lación crítica o siquiera matices, expresan mandatos, mandamientos y lugares comunes que, en realidad, en la mayoría de los casos son los estereotipos.

El mundo que presentan ambas telenovelas es en circuito cerrado, no sólo por la ya mencionada ausencia de los adultos, sino también por la ausencia total de menciones a los entornos o contextos sociales, económicos y

laborales de las familias de los y las protagonistas, definiendo como norma un estándar de vida de consumo y de confort, medio y medio alto para la totalidad de los personajes.

De esta manera, en el contexto de colegio secundario, escenario donde transcurre mayoritariamente la trama de *Patito Feo*, se constata una ausencia casi absoluta de referencias a los elementos que serían constitutivos de ese espacio académico, las materias, los escritos, los exámenes, la dirección, los profesores, lo que reafirma, por la vía de imágenes, diálogos y situaciones, que lo importante está en el resto, no en la meta o en la razón que justifica la asistencia al colegio, es decir, el proceso de formación. Es dable entonces interrogarse sobre la incidencia de esta ausencia de referencias sobre la importancia de la formación, del estudio, que termina definiendo el espacio educativo como un lugar de encuentro despojado de precisamente de lo esencial, de la razón de ser.

LA RECEPCIÓN

Hasta aquí lo sustancial de la emisión. Por otra parte, la triangulación a partir de los distintos informantes permite algunas aproximaciones:

- Niñas, niños y adolescentes consumen mayoritariamente los productos televisivos analizados.
- Este consumo se realiza con escasas referencias discursivas a adultos acompañantes.
- La mayoría de los docentes, profesionales y comunicadores consultados afirma la necesidad de controlar, o al menos estar al tanto, de qué programas miran sus hijos. Sin embargo, esta postura no tiene una traducción en la cotidianeidad, ya que es una porción mínima quien acompaña o conoce la trama de las telenovelas. Tal vez por la repercusión mediática, y ciertamente por ser más consumido, la mayoría de los y las informantes entrevistados tiene mayor conocimiento de *Show Match*.
- Una gran parte de los entrevistados son contestes de los efectos negativos que pueden producir los contenidos de este programa, la transformación de la mujer en objeto sexual, la mercantilización de la sexualidad o en la erotización temprana de niños y niñas. Sin embargo, a pesar de esta postura y de que gran parte de niños y niñas declara ver los programas en familia, no aparecen indicios claros de que luego sean el objeto de discusión familiar que genere algún proceso reflexivo cuestionador o analítico que interpele la intensidad de los mensajes recibidos en cada programa. O que introduzca otras perspectivas: de los derechos, de la ética, de la equidad de género y de la diversidad corporal, sexual, etc.
- Profesionales de la salud, la educación y de los propios medios de comunicación, además de no manifestar interés explícito en los tres programas,

no cuentan con elementos teórico-conceptuales ni metodológicos para un análisis profundo de los posibles impactos en la población meta, más allá de reconocer el efecto en la cultura en general de los personajes televisivos mencionados.

- La edad de niños/as y adolescentes probablemente influye en la elección de los programas, así como probablemente el contexto socioeconómico (no se ha estudiado la población de sectores concurrentes a educación privada, ni se aprecia una discriminación tan específica de estudio de audiencia). Sí influyen las opiniones sobre los personajes de las telenovelas y de *Show Match*, que reflejan el sexismo ya incorporado, las identificaciones de género y los aspectos psico-evolutivos y cognitivos de acuerdo a los grupos etarios.
- El *merchandising* ya tiene su influencia en algunas niñas, lo que demuestra los efectos sobre identidades y el grado de aceptación cultural. Inclusive la identificación con la “mala”, como en el caso del personaje “Antonella”, muestra cierto grado de ruptura con el modelo de la estructura tradicional del relato, nuevas configuraciones de la feminidad que permiten apostar al éxito, al tener recursos financieros, a la belleza sobre los valores tradicionales asignados estereotipadamente a las niñas/mujeres.
- Paralelamente, y en contradicción con lo antedicho, los cambios en las identidades que se insinúan en algunas niñas y adolescentes quedan atrapados en los estereotipos de género (competencia entre mujeres por la atención masculina, parámetros de belleza femenina, mujeres buenas identificadas con la humildad, mujeres malas identificadas con la trasgresión, etc.).
- Niñas y niños parecen discriminar cuáles escenas tienen contenido sexual o erótico y reaccionan de diferente forma ante ellas. Pero no se percibe que los adultos referentes ni los referentes educativos formales hayan influido en esa espectatura.
- La contradicción también está presente en quienes trabajan en los medios de comunicación y los docentes, que reconocen las carencias cruzadas. En una suerte de “pasola piedra y no la recibo”: el Estado aparece en ocasiones como quien debería ser en última instancia el que regule los contenidos de los programas, promueva la educación sexual, etc. Pero, hasta cierto punto, porque también hay posturas encontradas en cuanto al grado de intervención estatal en los medios y en el sistema educativo, tal como se desprende del ítem correspondiente.
- Niñas, niños y adolescentes tienen derecho a ser “protegidos”, pero no hay acuerdo en las responsabilidades del mundo adulto y sus instituciones. Mientras, la realidad fluye y los niños/as y adolescentes no reciben demasiado apoyo en su proceso de aprendizaje sobre las relaciones afectivo-eróticas y los vínculos entre los géneros. ◀

Mecenazgo, el contrato de esponsorización

▶ JORGE I. MASCHERONI, UNIVERSIDAD ORT URUGUAY

RESUMEN

En el presente artículo se expone un concepto complejo del mecenazgo originario, desde su antecedente remoto, pasando por el patrocinio hasta la actual versión de la esponsorización. Se analizan diversas dimensiones que se consideran básicas para comprobar que se trata de una estrategia de comunicación en su sentido amplio, que implica una inversión, y busca determinados objetivos y rentabilidad. Se caracteriza el instrumento contractual para comunicar a todos los públicos que quien está detrás de la organización del acto patrocinado es una empresa que quiere conseguir reconocimiento y credibilidad públicos. Se distinguen diversos conceptos que delimitan un instrumento publicitario que hace posible ligar directamente una marca, o una empresa, a un acontecimiento atractivo para un público concreto. El trabajo describe las características y marco jurídico del acuerdo de esponsorización, para el cual no existe legislación específica. Finalmente, el artículo analiza las disposiciones de la ley N° 17.930, en los escasos artículos—235 a 249—, que le dedica a lo que denomina mecenazgo.

Palabras clave: Contrato / Legislación / Esponsorización / Mecenazgo / Patrocinio

ABSTRACT

In this article I describe a complex concept of historical patronage, from its remote origins to the present concept of sponsorship. I analyze different key dimensions in order to prove that patronage is, in its broad sense, a communicational strategy. This strategy requires investment and is oriented to the accomplishment of specific goals, and of a determined level of profitability. I discuss the contractual instrument used to communicate to all audiences the idea that behind the sponsored act there is a company that is searching for public trust and recognition. I distinguish between different concepts that define an advertising tool that allows for the creation of a direct link between a brand, a company or an event, and a specific audience. The article describes the features and the legal framework of the sponsorship agreement—even though there is no specific law that regulates the latter. Finally, this article also analyzes a small number of titles—235 to 249—devoted to discuss what calls “mecenazgo” contained in the law # 17,930.

Keywords: Contract / Legislation / Sponsoring / Supporting / Patronizing

▼
 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.

GENERALIDADES

Nos proponemos en las siguientes líneas analizar el contrato de esponsorización, una modalidad contractual de notorio auge en los últimos años, conscientes de que el estudio de cuestiones o prácticas contractuales tan modernas están acompañadas de notorios riesgos, por cuanto la falta de estudios previos y de pronunciamientos judiciales en nuestro medio, así como una reciente y precaria legislación, son un desafío más que considerable.

La tarea no está exenta de dificultades por tratarse de un tema alejado de los lugares transitados por la doctrina en nuestra región, por lo que no existe en este rubro bibliografía de consulta. En Uruguay es un fenómeno incomprendido por el legislador en la Ley 17.930, con disposiciones relativas a la denominada Ley de Mecenazgo.

El profesor Alfredo Rocco, observando la vocación progresista del Derecho Comercial, enseñaba magistralmente que los progresos de la actividad productiva modifican incesantemente las relaciones reguladas por el derecho, les dan forma y nuevo aspecto, y obligan a acompañarlos según la atenta observación de la práctica mercantil.

En nuestro país hay una amplia gama de contratos que no están expresamente previstos por la ley, por cuanto han sido modernas figuras que se han desarrollado a impulsos de necesidades del mercado, tales como el contrato de publicidad o de *merchandising*, y, aún antes que éstas, los contratos de distribución y concesión.

Si preguntamos a cualquier ciudadano qué concepto tiene del mecenazgo o la esponsorización, seguramente nos explicaría que se trata de empresas que colaboran con personas o instituciones a través de una ayuda económica con la finalidad de cooperar con algún evento cultural, científico o deportivo, y obtener así mayor promoción de su marca.

Esa idea generalizada de la esponsorización es plenamente coincidente con la breve definición siguiente: “como el contrato por el que un empresario, esponsor, con la finalidad de aumentar la notoriedad de sus signos distintivos, entrega una cantidad de dinero, o de bienes y servicios, al organizador de manifestaciones deportivas o de iniciativas culturales, de espectáculos televisivos, etc., o de un personaje individual del deporte, del espectáculo (esponsorizado), para que éste publitice, en el modo previsto en el contrato, los productos o la actividad del empresario”¹.

Concretamente, la esponsorización ha venido a ser la versión moderna y actualizada de prácticas centenarias que consisten en prestar ayuda económica para llevar a cabo tareas altruistas o promoción de

¹ Diccionario enciclopédico del *Diritto*, Vol. II. (1996), pág. 1534. Padua.

las artes, la ciencia o el deporte, con la finalidad de obtener para el colaborador algún tipo de reconocimiento de la comunidad, conocido como mecenazgo en su formulación original de las épocas augustas del imperio romano antes de Cristo.

Si bien es habitual considerar la práctica del mecenazgo como un acto de desprendimiento y apoyo o colaboración desinteresada con instituciones –y en la antigüedad especialmente dedicadas a las artes–, parece obvio que si bien a lo largo del tiempo ha habido personas que desinteresadamente protegieran y promovieran las artes, hoy día esta interpretación, que ha dado en llamarse “caritativa”, del mecenazgo ha sido dejada de lado. Realmente nunca se guardó en reserva el nombre de los benefactores, y antes, el ser protector de artistas era un elemento de distinción que proclamaba –o mejor–, pretendía obtener el reconocimiento público del patrocinador. (Mascheroni 1995, 67)

“El mecenazgo, aunque se concreta en una liberalidad, no es realmente desinteresado, y (...) las motivaciones por las cuales se lo practica no consisten en favorecer a la colectividad o en el amor al arte” (Di Giorgi 1988, 7), lo que nos conduce a decir que el mecenazgo tiene, desde sus orígenes, motivaciones vinculadas a la obtención de un beneficio, que bien puede ser el prestigio.

También resulta claro que el mecenas (que se comportara con su protegido como un patrón) establecía a su protegido condiciones muy pesadas, tanto en lo relativo a sus pagos como en aspectos concretos de sus obras. Así lo señalan Pierre Sahnoun y Nathalie Doury: “La mayor parte de los mecenas-patronos buscaron canalizar en su beneficio propio la inspiración de sus protegidos. Los Medicis, por ejemplo, celebraban contratos terriblemente coercitivos con ‘sus’ artistas: fijando las modalidades de pago, los precios de los materiales...y mismo el color de las pinturas”. (1990) Es más: se condicionaba a los artistas inclusive en relación a los temas y específicamente el mensaje o intencionalidad de la obra a ejecutar, de acuerdo a los intereses del mecenas.

Estos son algunos aspectos trascendentes –como se verá más adelante– para nuestro análisis desde una óptica jurídica, especialmente en cuanto a la intención del acto, en relación a la gratuidad o el carácter de contraprestaciones recíprocas entre esponsor y patrocinado o esponsorizado.

Relevado todo lo expuesto con anterioridad, resulta evidente que, desde el ángulo del Derecho, estamos ante una realidad social y comercial de extraordinaria vitalidad y dinamismo. El contrato de esponsorización –como instrumento de comunicación publicitaria en el área de las diversas actividades de una comunidad, cultura, ciencias o deportes– se encuentra junto a otras nuevas figuras, como el *franchising* y el *factoring*,

en pleno desarrollo en el Uruguay y la región, a pesar de que la legislación no los contemple.

Como enseña Marino Bin (1993), estos contratos modernos (*sponsoring, franchising, factoring, etc*), que suponen fenómenos sociales, comerciales y jurídicos de circulación internacional, son figuras que los comerciantes adoptan en sus más variadas formulaciones y construyen un estándar que se utiliza en todo el mundo.

En su análisis sobre estas situaciones, Francesco Galgano expresa en “Il contratto nella società post-industriale” (1988) que por varios motivos en el plano internacional no existe jurídicamente un fenómeno con mayor grado de uniformidad que el contrato atípico (contratos no previstos por la ley). Ello pone de relieve que estas formulaciones contractuales son conocidas, aceptadas y utilizadas socialmente, aunque sean ignoradas legislativamente por normas nacionales o internacionales.

Desde el punto de vista conceptual, se mezclan y utilizan indistintamente conceptos como patrocinio, mecenazgo y esponsorización, cuando, en realidad, se trata de figuras de distinta naturaleza jurídica.

El contrato de esponsorización, además de ser atípico, reúne en sí mismo una serie de prestaciones relacionadas y conectadas estrechamente, pero que pueden presentar énfasis o perfiles distintos según el objetivo perseguido por el esponsor. Se trata de una figura muy reciente, de extremos que no se hallan nítidamente delimitados, aunque sus elementos esenciales sean relativamente simples. A ello hay que agregar que se trata generalmente de prestaciones de naturaleza publicitaria, lo que ha conducido a parte de la doctrina a considerar que se trata de diversos contratos de esponsorización que podrían ser calificados de manera diferente.

Otro aspecto que genera cierta confusión es que estamos en el ámbito del ejercicio de la autonomía de la voluntad, donde se actúa la libertad de contratación. Se trata de áreas en las que no existe regulación especial, lo que genera dificultades de calificación y de certeza en cuanto a la naturaleza y disciplina jurídica aplicables.

ANTECEDENTES HISTÓRICOS

La doctrina sostiene que en el contrato de esponsorización y en las variadas prácticas de patrocinio nos encontramos ante figuras que reconocen como antecedente histórico lo que conocemos por mecenazgo. De ese modo se acusa un tránsito entre aquella liberalidad informada por el ánimo de ayudar desinteresadamente a personas u organizaciones, y la actual participación en el apoyo económico para las artes, las ciencias y el deporte con la finalidad de obtener prestigio y reconoci-

miento públicos. Así es que hay autores que, como Gobin y Pébereau (1987), opinan que el acuerdo de esponsorización es la última y más reciente expresión del mecenazgo.

Como en su oportunidad hemos señalado (Mascheroni, op. cit., p. 67) al estudiar los antecedentes del mecenazgo, la denominación de “mecenas” al sujeto que esponsoriza acciones o actividades deriva del nombre de Caius Cilnius Mecenas (68 A.C.-8 D.C.), distinguido ciudadano de Roma, descendiente de una antigua familia etrusca, los Lucomones de Arretium. Fue un noble y estadista romano, amigo y consejero de Octavio César Augusto; ejerció un notable influjo en el ámbito del emperador que protegió y en su entorno promovió, tanto en su Villa de Tivoli como en sus propiedades sobre el Esquilino, a ilustres intelectuales y artistas de la época, como Horacio, Virgilio y Porpicio. Con posterioridad a su muerte, siendo Trajano el emperador de Roma, se continuó con esta práctica de apoyo altruista a diversos artistas, intelectuales o arquitectos, como Plinio el Joven (Gobin y Pébereau, op. cit.).

En el año 1096, en ocasión de un concilio en Clermont, el Papa Urbano II lanzó una campaña de sensibilización a escala planetaria, destinada a hacer conocer el Imperio cristiano de Oriente. Fue así cómo Gauvin –originario de un pueblo de la Beauce y con la bendición del obispo de Clermont– se unió a seis de sus compañeros para lograr su meta de conquistar y desarrollar la fe hasta Palestina. Cada uno de ellos recibió 100 escudos a cambio de dotar a su misión con la imagen de la iglesia. En el pueblo de Seurat, Gauvin se instaló en la plaza del mercado a fin de promover a su esponsor. Contaba con el patrocinio, el apoyo y la financiación de la iglesia, que se proponía convertir a los infieles y salvar al imperio cristiano de Oriente “terriblemente amenazado por las ansias destructoras de los turcos” (Gobin y Pébereau, op. cit.). Él debía hacer reconocer la “grandeza de la iglesia”, según lo pretendía su jefe Pierre L’Hermite. Así Gauvin llegó a ser uno de los que llevaron la marca de la iglesia, a través de sus símbolos, más allá de los mares y las montañas.

Otro ejemplo: los torneos comenzaron a celebrarse en Francia desde que se consolidó el orden feudal en el Siglo XI. Si bien al principio eran simples combates entre caballeros, en precarias instalaciones formadas apenas por una barrera de madera, su práctica fue extendiéndose y haciéndose cada vez más compleja. Los torneos feudales se transformaron en ceremoniales cada vez más esplendorosos y, en ocasiones, en fanfarrias y festines que arruinaron a más de un Señor patrocinador de estos eventos. Éste debía disponer de un campo cerrado especialmente acondicionado, pabellones y comodidades para un gran número de invitados, que disponían de vestidos de gala, bebidas y alimentos, servidumbre y protección. De estas exigencias dependían muchos creadores de moda,

artesanos y mercaderes. Naturalmente que organizar las festividades otorgaba prestigio y notoriedad al patrocinador, lo que justificaba semejantes esfuerzos y gastos.

El patrocinio y el mecenazgo conocen nuevos impulsos a lo largo del siglo XV. En Italia y España, fundamentalmente, se otorga una gran cantidad de apoyos y colaboración, en especial en el área de la cultura. El ejemplo más difundido es el patrocinio de la familia Médicis en la ciudad de Florencia, de lo que existe un cuantioso legado artístico en obras de arte y edificios.

Los autores franceses (Plat-Pellegrini, Cornec, 1987) señalan que la moderna práctica de la esponsorización tiene como antecedente prácticas ancestrales, pero que en su formulación actual encuentra sus inicios en las etapas finales de la Edad Media. Por ese entonces Europa se ve conmovida por grandes emprendimientos, fruto de aventuras marítimas hasta entonces impensadas, como la de Cristóbal Colón, quien en su intención por descubrir una nueva ruta a la China buscó el patrocinio de la Corte de Lisboa ante Juan II, que no se interesó por el proyecto. Esto lo condujo ante la Corte de los Reyes Católicos, los soberanos Fernando e Isabel, para quienes la propuesta ofrecía un múltiple interés, económico, político y personal.

Otros autores reconocen todos estos antecedentes y prácticas de patrocinio y mecenazgo desde el imperio romano, pero señalan el nacimiento de la esponsorización en años más recientes. Para ello señalan que la esponsorización como una forma de mecenazgo moderna, adaptada a las estructuras económicas de hoy en día, aparece en los años sesenta, impulsada por las actuaciones de sociedades multinacionales con una cultura empresarial que encaró el patrocinio de actividades sociales y culturales en su estrategia de promoción de la imagen corporativa.

Como vemos, los objetivos de tales emprendimientos y la intencionalidad del esponsor han ido evolucionando y profesionalizándose a lo largo de las épocas.

Desde el punto de vista normativo o del derecho, en Uruguay estamos ante la ausencia de regulación apropiada del contrato de esponsorización. La rapidez y complejidad con que se desarrollan las prácticas comerciales nos coloca en la situación de encarar jurídicamente tarde la aparición de nuevos tipos contractuales. Como se ha visto, estamos ante un fenómeno antiguo en una nueva versión. A pesar de ello, la falta de normas nos enfrenta al estudio de una figura atípica e innominada. La Ley 17.930, en sus artículos relativos a la Ley de Mecenazgo, desconoce completamente la realidad contractual de la esponsorización, con décadas de historia en Uruguay.

LA CUESTIÓN TERMINOLÓGICA

Desde el principio conviene aclarar que en el contrato de esponsorización nos ubicamos frente a un fenómeno económico-social-comercial que exhibe una policromía conceptual en los ámbitos de su utilización y práctica. En la doctrina, sus variadas modalidades nos hacen más complejo el análisis de su marco jurídico.

Por lo tanto no resulta exagerado decir que cuando enfrentamos el estudio de instituciones jurídicas novedosas, sobre las que necesariamente tenemos que ajustar su concepto, puede caerse inadvertidamente en situaciones confusas de las que lamentablemente no nos puede rescatar el diccionario: definir un concepto o figura del universo jurídico es una labor plagada de problemas. Y mayores ejercicios se requieren cuando la figura –como el uso de la esponsorización– discurre por una situación de transformación y evolución, propio de las prácticas jurídicas comerciales que cambian y se adaptan a gran velocidad.

Naturalmente, el diccionario de la Real Academia Española (Madrid, 1970) no contiene la palabra “sponsor”, y si bien es posible que haya luego de algún tiempo alguna adopción o adaptación a nuestro idioma de esta palabra, se trata de un anglicismo que aún hoy se escribe como en su idioma original (aunque tiene un origen italiano). El Diccionario de la Lengua Española sí contiene las definiciones de:

Mecenas: (Por alusión a Cayo Cilnio Mecenas, amigo de Augusto y protector de las letras y los literatos) m. Fig. Príncipe o persona poderosa que patrocina a los literatos o artistas.

Mecenazgo: m. Calidad de mecenas. 2. Protección dispensada por una persona a un escritor o artista.

Patrocinar: (Del latín *Patrocinare*) tr. Defender, proteger, amparar, favorecer.

Patrocinio: (Del latín *patrocinium*) m. Amparo, protección, auxilio.

Como no escapará al criterio del lector, en nuestro país los términos a los que hacemos referencia se usan indistintamente, y no se percibe por quien los utiliza o por el receptor que haya algún tipo de diferencia sustancial en el concepto, inclusive si se la adopta –digamos– agregando al original *sponsor* una vocal, o sea *esponsor*, también como sinónimo de *mecenazgo* y *patrocinio*. En otras partes donde esta práctica ha tenido una amplia acogida, como en los Estados Unidos, se utilizan términos muy variados para referirse a los sujetos que apoyan actividades no lucrativas de promoción cultural, científica, etc.; por ejemplo: *funder*, *support*, *patron*, *sponsor*, se utilizan prácticamente como términos equi-

valentes. En Francia se utilizan *mécénat*, *commanditaire*, *parrainage* y *sponsor*.

En los tribunales franceses una sentencia en el caso Lapoyade c/De-clamps, en marzo de 1982, rechazó el empleo del nombre “sponsoring” y recomendó el de “parrainage publicitaire”, señalando: “Au vrai, l’usage du terme anglais, solidement ancré et historiquement justifié, montre qu’une fois de plus la règle de droit s’avère bien tardive”.

A pesar de la consonancia anglosajona de la palabra “sponsoring”, su origen viene del latín “sponsor” que significa garante, fiador y también patrocinante de un neófito.

Por otra parte, en nuestro contrato –de esponsorización– ocurre que a veces se transponen términos e ideas que se traen de otras disciplinas, debido a que la esponsorización es un instrumento publicitario que utilizan los comunicadores profesionales al servicio del comercio. Quienes estudiaron este fenómeno desde un ángulo publicitario, o a través del prisma del *marketing*, ingresan en puntos de vista confusos y contradictorios desde la óptica jurídica, fundamentalmente cuando utilizan el concepto de mecenas y esponsor como sinónimos.

Si bien es correcto afirmar que la esponsorización es una modalidad o instrumento en la acción publicitaria y la estrategia de *marketing* de las empresas, a través de esta práctica, como dice De Giorgi (op.cit.), se pretende superar la saturación del público ante los mensajes publicitarios, usando canales de comunicación no tradicionales. Además, la esponsorización aparece incentivada en el caso de aquellas áreas de la actividad comercial, como las bebidas alcohólicas y los cigarrillos, que tienen legalmente prohibida la publicidad en los medios masivos por ser consideradas perjudiciales para la salud y la sociedad en su conjunto. Como forma de sortear la prohibición, se acude a la promoción de estos productos y sus marcas al esponsorizar un enorme y variado número de acciones y eventos.

Como decíamos, en otros ámbitos se utiliza indistintamente la denominación de mecenas, patrocinio y esponsorización; jurídicamente, sin embargo, estos términos identifican figuras diferentes.

Algunos autores pretendieron distinguir entre mecenas y esponsorización como figuras naturalmente diferentes, aplicables a situaciones también diversas. Para tal distinción se marcaron diferentes características de una y otra. Por ejemplo, se señaló como característica del mecenas que éste se aplicaría según sus orígenes remotos a la promoción y patrocinio de las artes y que se trata de una acción con una duración extendida en el tiempo. Así, en el caso del mecenas se le pretende desvincular con la intención de la empresa (o mecenas) de aumentar –a través de la acción o evento patrocinado– sus ingresos por

ventas. Algunos autores han llamado a este aspecto “el desinterés del mecenas”, porque hay un grado importante de desvinculación entre el acto de promoción (cualquiera que sea) y los propios negocios del favorecedor. Del mismo modo, se pretende que cuando la acción patrocinada no tiene vinculación con el giro del negocio del favorecedor se trataría de mecenazgo.

Como características distintivas de la sponsorización se señala que tiene estrecha vinculación con acciones no culturales (deportivas, científicas, etc.). A diferencia del mecenazgo, se vincularía al apoyo de acciones o actos esporádicos, carentes de permanencia en el tiempo, y se percibe en el sponsor una vinculación estrecha entre el motivo que le conduce a patrocinar una actividad, con su interés económico. Esta posición supone que el sponsor pretende obtener un inmediato rédito o satisfacción de sus intereses pecuniarios a través del patrocinio que realiza.

Resulta normal que figuras antiguas y bien conocidas por una dilatada práctica, como el mecenazgo, ejerzan sobre los nuevos institutos de perfiles parecidos, y aún en plena evolución, una cierta atracción que nos conduce a confusión. Por ello es en estos casos más urgente delimitar con claridad los términos para evitar errores a la hora de establecer los conceptos jurídicos que la identifican. Adelantamos desde ya que el contrato de sponsorización es una figura bien distinta a esas modalidades de cooperación y ayuda para el desenvolvimiento del arte, cultura, ciencia y el deporte que son el mecenazgo, como parece entenderlo la ley uruguaya, de lo que nos ocuparemos más adelante. En el contrato de sponsorización debemos enfrentarnos a las consecuencias de la evolución jurídica de las nuevas figuras contractuales; se trata de un contrato con prestaciones bien detalladas para ambas partes donde no existe ánimo de liberalidad, ni colaboración desinteresada, ni donación.

DIFICULTADES DE LAS NUEVAS REALIDADES CONTRACTUALES

Todos los días en su acontecimiento regular en el campo del derecho comercial se pone de manifiesto la insuficiencia de la regulación legal que contemple específicamente los nuevos convenios y satisfaga las necesidades de las nuevas realidades contractuales, ante las cuales el legislador no genera una respuesta adecuada, o lo hace de manera exigua, regulando aspectos parciales o afectándolos indirectamente.

La “tipicidad social” se amplía cada vez más a través de la autorregulación que de sus intereses hacen los particulares, y aun los agrupamientos que comparten intereses comunes, de los cuales hay ejemplos en el ámbito publicitario (Conarp). Parecería hacerse realidad lo que expresan Mazeaud, Mazeaud, Chabas (1980, 142) a finales del siglo XX, especial-

mente en el área del Derecho Comercial, aunque también en el Civil, y en relación a territorios no pequeños en la materia: estaríamos ante la renuncia del legislador en el área del derecho privado, lo que determina que los tribunales se encuentran obligados a suplir los vacíos a través de la labor interpretativa.

En el Estado contemporáneo, el espacio, la distancia y el vacío que existen entre el derecho positivo y la realidad social se ha expandido por la incapacidad de las instituciones constitucionalmente establecidas para adecuar el sistema legal a las transformaciones que ocurren en la sociedad, creadas por el avance científico y la tecnología. Basta mencionar otras figuras, como el *franchising* (los contratos de *shopping centers*), para tener idea de la dimensión de la situación.

Las nuevas realidades que utilizamos hoy en la vida comercial y de las empresas no tienen un correlato normativo y los que existen no alcanzan a abarcar los fenómenos contemporáneos. Se busca suplir este vacío a través de la autorregulación. En estas circunstancias—en nuestra opinión— se requiere de la textualización de los aspectos más sobresalientes del desarrollo del derecho de los contratos. Compartimos la opinión del reconocido Diez Picazo en cuanto a que recoger en tipos legales esas realidades que todavía pertenecen a la tipicidad social no significa sólo darles un régimen legislativo; también se cumple así una función de divulgación, de control social y de certidumbre. Asimismo, al generalizarse el contenido por medio de la ley, la reglamentación contractual deja de ser propiedad de grupos, y la sola circunstancia de aparecer la ley hace que se difunda la figura e incentiva el interés del jurista por estudiarla.

Es claro que el *factum* de la realidad sólo se acerca muy relativamente a la figura abstracta del tipo legal, y que ésta, para ganar en generalidad, habrá de prescindir de algunos elementos menores y fijar en el esquema típico sólo los más caracterizantes y originales (Diez Picazo 1975, 108-). Puede relevarse en las últimas décadas que ha habido en el territorio del derecho contractual una confrontación entre las nuevas realidades y las viejas estructuras jurídicas codificadas contra los efectos negativos del tiempo. Este cambio en las circunstancias, con un marcado acento en la complejización de las relaciones económico-sociales, ha lanzado una buena dosis de confusión en áreas que tradicionalmente poseían límites claros y soluciones ciertas. Sirva para aclarar esta idea plantearnos que si la sponsorización es una modalidad de comunicación publicitaria, deberíamos aplicarle sin más lo que pueda decirse y definirse para el contrato de publicidad (Mascheroni 1995), lo que no ocurre por cuanto el convenio de sponsorización presenta tales peculiaridades que lo distinguen clara y notoriamente de aquél.

EL CONCEPTO LEGAL DE MECENAZGO Y SU REGULACIÓN EN URUGUAY

Al concepto legal de mecenazgo en nuestro país debemos ubicarlo en las disposiciones de los artículos 235 a 249 de la Ley 17.930, conocidos como la Ley de Mecenazgo, y que no son otra cosa que una serie de disposiciones insertadas en una Ley de presupuesto. Simplemente se crea una estructura administrativa para recaudar fondos de particulares para destinarlo a algunas actividades, y se les permite deducir parte de esas aportaciones de los impuestos a pagar. Vemos cuán alejada de la figura actual de sponsorización está esta concepción de la ley uruguaya, en la que no existe ninguna conexión entre la empresa patrocinadora y la actividad patrocinada.

En el Art. 235 de la Ley 17.930 se establece que:

La promoción de proyectos de Fomento Artístico Cultural, se efectuará a través del otorgamiento de incentivos fiscales a quienes efectúen donaciones a favor de los proyectos y de beneficios fiscales a los promotores de los mismos.

El Poder Ejecutivo fijará semestralmente los límites de los beneficios e incentivos fiscales que podrán otorgarse en el marco de lo previsto en la presente ley.

A tales efectos, por Decretos, se ha establecido el monto máximo de los beneficios e incentivos fiscales a imputar como pago a cuenta del Impuesto a las Rentas de las Actividades Económicas e Impuesto al Patrimonio, originados por las donaciones hechas en efectivo. O sea que el empresario o contribuyente aporta a un fondo, casi una aportación anónima (la ley dice “donación”), que administra el Estado.

En el Art. 236, el legislador hace referencia a las condiciones que deberán cumplir los proyectos presentados para su evaluación y declaración de Fomento Artístico Cultural. Dichos proyectos deberán establecer un plan o programa de actividades, y detallar los medios y los objetivos a alcanzar. Asimismo, se establece que en la descripción de los proyectos, sin perjuicio de lo que establezca la reglamentación, se deberá incluir un monto de información.

Esta información será indispensable para la evaluación de los proyectos y, de ser seleccionados como proyectos de Fomento Artístico Cultural, será considerada al momento de distribuir el Fondo Global y los Fondos Sectoriales. También será tenida en cuenta para llevar adelante un seguimiento del avance de los proyectos y su cumplimiento luego de ser asignados los fondos.

En este artículo, a título enunciativo, se hace una enumeración de los proyectos artísticos culturales que podrían ser declarados de Fomento

Artístico Cultural: instalación de instituciones artístico-culturales; instituciones de promoción de la producción artístico-cultural, incluyendo la cinematográfica y audiovisual; producciones literarias o musicales; exposiciones de artes plásticas; promoción de perfeccionamiento en las expresiones artístico culturales; organización de concursos en las diversas ramas culturales.

En la enumeración anterior, al igual que en todos los artículos de la Ley 17.930 relativos a la Ley de Mecenazgo, se hace especial énfasis en el carácter artístico cultural de los proyectos beneficiarios, lo que no incluiría a las instituciones y proyectos deportivos que, según algunas definiciones, podrían considerarse culturales.

En el artículo 237 se crea el Registro de Proyectos de Fomento Artístico Cultural, bajo la competencia del Ministerio de Educación y Cultura. La Ley 17.930 establece que sólo los proyectos inscriptos en dicho Registro podrán ser destinatarios de donaciones en los términos y con los beneficios consagrados en dicha Ley.

Como puede verse, el concepto que establece la ley de lo que sería la práctica del mecenazgo no podría estar más alejado del origen del término y de las características actuales de lo que denominamos esponsorización.

LA ESPONSORIZACIÓN CONTEMPORÁNEA

El avance de los medios de comunicación en nuestra realidad social ha generado una dinámica comunicacional que ha sido decisiva en el desarrollo de la esponsorización. Naturalmente que las motivaciones han variado en el tiempo en forma apreciable: si hoy Colón planificara nuevamente aquel viaje, no se plantearía contar con las tres conocidas carabelas, ni estaría tal viaje a la altura de riesgo que tuvo aquella notable aventura, pero habría sí otras motivaciones para patrocinar viajes o competencias náuticas por algunos comerciantes.

El interés que aquel tipo de acciones despertó en el pasado, hoy los empresarios lo encuentran en los grandes eventos musicales y deportivos. Esa colaboración resulta de la unión interesada de dos universos, el del comercio y el del deporte, como un nuevo medio de comunicación para hacer conocer una marca, producto o servicio, y la imprescindible consecución de recursos económicos que las prácticas deportivas requieren cada vez en mayor cantidad y asiduidad. Lo mismo acontece con las áreas de la música, de los grandes espectáculos, de la pintura, de la plástica, etc., porque las empresas buscan además diversificar sus acciones en distintas áreas. El éxito de la esponsorización se apoya en la repercusión que la acción tiene en los medios.

Cabe señalar, además, que no es una tarea exenta de dificultades. La sola mención de una marca a través de diversos medios no es suficiente para construir su imagen. Es preciso desarrollar una estrategia de sponsorización, que es una especialidad o técnica autónoma y original practicada por especialistas. En el presente, ésta ha llevado a que las empresas hayan creado estructuras específicas para timonear estas acciones de sponsorización dentro de los departamentos de *marketing*, y con presupuestos importantes. Al mismo tiempo, se utilizan proveedores de servicios externos para las acciones de sponsorización, fundamentalmente las agencias de publicidad, agencias de promociones, de relaciones públicas u organizadores de eventos.

Como puede apreciarse, las complejidades de nuestro tiempo han conducido a la profesionalización y la especialización también en estas actividades: se hace un planteo estudiado del proyecto con certezas respecto a la precisión de su ejecución y las repercusiones de las acciones, teniendo en cuenta que están involucrados aportes financieros muy importantes para el sponsor y para el sponsorizado.

En otro orden digamos que los convenios de sponsorización también están relacionados con la coyuntura económica del mercado, y es así porque las empresas encaran este tipo de iniciativas en períodos de bonanza, que es cuando es posible acometer acciones que amplíen la cobertura mediática con la finalidad de complementar los clásicos esquemas publicitarios.

Actualmente podemos señalar que la sponsorización va extendiendo los ámbitos de actuación, y podemos ver su práctica en el medio del deporte y la cultura en general. Se ha utilizado este tipo de técnica aun en la celebración de bodas de famosos, que han transformado tales acontecimientos en suculentos negocios para los contrayentes. Al mismo tiempo, se utilizan todos los medios para hacer conocer su participación en esos eventos. También se ha desarrollado la sponsorización de programas de televisión y de radio, y se patrocina, por ejemplo, la transmisión de conciertos, partidos de fútbol, basket, tenis, programas de contenido de difusión y promoción cultural, etc., después de los cuales se ha desarrollado una especie de sponsorización que utiliza las técnicas de hipermedia y de multimedia.

La sponsorización contemporánea es una técnica comunicacional exitosa y en perfecta armonía con los comportamientos actuales en nuestra sociedad y que los comerciantes entienden como un integrante de la estrategia global del mercado. Este tipo de acciones, como hemos visto, ha atravesado períodos de gran auge y otros de crisis, pero ha podido sobrevivir y actualizarse gracias a su elasticidad y utilidad, aunque permanezca ignorado e incomprendido por el legislador. ◀

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bin, Marino. (1993). "La circolazione internazionale dei modelli contrattuali". En *Contratto e impresa*. Padua: Cedam.
- De Giorgi, María Vita. (1988). *Sponsorizzazione e mecenatismo*. Padua: Cedam.
- Diez Picazo, Luis. (1975). *Experiencias jurídicas y teoría del Derecho*. Barcelona: Ariel.
- Galgano, Francesco. (1988). "Il contratto nella società post-industriale". Conferencia sobre "La civilistica italiana degli anni 50 ad oggi tra crisi e riforme legislative". Venecia 23-26 de junio, 1988. *Rivista di diritto commerciale e del diritto generale delle obbligazioni*. fasc. 9-12 (diciembre), pt. 1. Padua.
- Gobin, A., y Pébureau, G. (1987). *Le mécénat: histoire-droit-fiscalité*. París: Entreprise Modern D'Edition.
- Mascheroni Jorge. (1995). *Contrato de Publicidad*. Montevideo: F.C.U.
- (1995). "La Sociedad Comercial y esponsorización o mecenazgo". En *Revista Jurídica del Centro de Estudiantes de Derecho*. Nº 10 (Junio), pág. 67. Montevideo.
- Mazeaud, Henri, Jean y Leon; Chabas, François. (1980). *Leçons de droit civil, Obligations*. T. 1. París: Ed. Montchrestien.
- Plat-Pellegrini, V. y Cornec, A. (1987). *Sponsoring, le parrainage publicitaire*. París: Delmas et Cie.
- Sahnoun, Pierre y Doury, Nathalie. (1990). *Comment chercher un sponsor: mode d'emploi*. París: Chotard.





reseñas bibliográficas

El impulso y su freno

► LUIS ELBERT

UNA HISTORIA DEL CINE EN URUGUAY – MEMORIAS COMPARTIDAS

de Mario Raimondo

Prefacio: Jorge Abbondanza

Colaboraciones de Carlos Scavino, Alfredo Castro Navarro,

Jaime Francisco Botet, Nelson Sánchez

Editorial Planeta

Montevideo, 2010

389 págs.

Hay que agradecer doblemente al autor. Un motivo está en el subtítulo: comparte con el lector sus vivencias de cineasta profesional en Uruguay, y arrima además anotaciones de otros colegas uruguayos que amplían el valor testimonial del libro, entre ellos el pionero Francisco Tastás Moreno (1910-2007). El otro motivo es quizás más importante: al relatar su experiencia, Raimondo destaca aspectos poco o nada transitados en este tipo de obras en el país, como la infraestructura técnica en laboratorios y estudios de filmación, y la existencia de un cine –que el autor llama “patrocinado”– realizado por cuenta de reparticiones públicas o industrias privadas con fines promocionales o informativos; así se detallan varias de las estructuras de producción cinematográfica existentes en entes y ministerios, lo que es en buena medida un aporte novedoso en la bibliografía. Además, la escritura de Raimondo suele ser amena y clara, con frases cortas, casi siempre afirmativas.

¿HISTORIA?

El título principal no se ajusta al contenido. El libro no es estrictamente una historia del cine en Uruguay, por tres razones:

- a. faltan temas importantes, como por ejemplo el movimiento *amateur*, intenso e importante desde mediados de la década de 1940 y durante casi un cuarto de siglo, estimulado por los concursos que organizaban algunos cineclubes y Cine-Arte del SODRE;

- b. hay carencias y una general imprecisión para situar en el tiempo muchos eventos, films y trayectorias de personas, dificultando componer lo que toda historia requiere: poder armar con ella una cronología claramente situada en un marco temporal preciso; y
- c. hay capítulos enteramente dedicados a los viajes del autor por Europa y Estados Unidos, que son una valiosa experiencia personal y profesional (narrada en general con interés, y útil al conocimiento del lector), pero cuya vinculación con una historia del cine uruguayo parece tenue o inexistente. La escasa referencia al cine *amateur* podría explicarse por la trayectoria fundamentalmente profesional de Raimondo. El propio autor advierte (pág. 15) que no pretende “hacer una historia minuciosa de nuestro cine. Mi objetivo es brindar una visión personal de una etapa del proceso evolutivo del mismo”; pero alguien optó por ese título amplio (y bien desplegado en la carátula) que queda relativizado y hasta cuestionado por el real contenido del libro.

INFANCIAS

Cuando al principio se sitúa en su infancia, Raimondo destaca un temprano interés por la técnica, que pronto se combinó con proyectores de láminas y de cine hasta definir una afición rápidamente ascendida a vocación. Después, como “siempre es conveniente conocer la historia y el ambiente del mundo al cual uno accede en una actividad” (p. 26), Raimondo relata brevemente la infancia del cine mismo con los hermanos Lumière, el conocimiento de esos orígenes en Uruguay, el trabajo de los primeros pioneros (Félix Oliver, Lorenzo Adroher), el inicio de actividades comerciales en torno a la filmación y exhibición en el país (proceso muy vinculado al desarrollo del cine en Argentina) con destaque del empresario austriaco Max Glücksmann, su hijo Bernardo, el camarógrafo italiano Emilio Peruzzi y el francés Henry Maurice, y la aparición de inquietos técnicos nacionales como Isidoro Damonte, Ricardo Martínez, Jorge Errecart, Tastás Moreno, Américo Pini, Adolfo Fabregat.

Así el relato cubre varios de los films uruguayos del período mudo y principios del sonoro (que en Uruguay fue bastante tardío) y culmina con un jugoso relato de Fabregat sobre los intentos de filmar la batalla del Río de la Plata entre tres acorazados ingleses y el alemán Graf Spee en diciembre 1939. Por su parte, la evolución del desarrollo técnico llega a una instancia trascendente que el autor narra con detalle: la accidentada instalación en Montevideo de los argentinos Alberto y Juan Roca y la construcción de los estudios y laboratorios Orión, tratando de llevar adelante con dedicación, artesanía y mucho ingenio la construcción de máquinas similares a las europeas y estadounidenses.

El cine que se hizo en Uruguay desde la década de 1940 fue una etapa mucho más movida que la anterior: documentales, largometrajes de ficción, noticieros regulares producidos por dos o tres empresas, y buena parte del cine *amateur*, que tuvieron en Orión una indispensable base técnica durante tres décadas. Un período de particular expectativa sobre un posible desarrollo industrial del cine uruguayo, fue en 1959 el proyecto de coproducción con Italia sobre la novela *Ismael* de Eduardo Acevedo Díaz, al que Raimondo dedica un jugoso relato de once páginas sobre las improvisaciones, impericias y posibles estafas que finalmente interrumpieron el rodaje y frustraron el interés de algunos profesionales serios, italianos y uruguayos.

Entre las visitas extranjeras, también llegó a fines de 1955 un importante equipo inglés, capitaneado por los productores-directores-guionistas Michael Powell y Emeric Pressburger, para filmar unas pocas escenas de exteriores costeros destinadas al film *The Battle of the River Plate*, reconstrucción del incidente de 1939. Entretanto, el libro incluye también varias páginas sobre las reparticiones oficiales que producían films de registro o con propósitos de enseñanza (División Fotocinematográfica del Ministerio de Instrucción Pública, Cinematografía y Fonografía Escolar, ANCAP, Armada Nacional, Instituto Cinematográfico de la Universidad de la República, etc.), dando un amplio panorama de sus orígenes y actividades y de los técnicos involucrados.

CULTURA

En el capítulo sobre *Ismael*, Raimondo lamenta comprobar (pág. 132) en “algunos de mis compañeros” y en general “en el ámbito técnico de nuestro cine comercial” un “desprecio por la cultura cinematográfica”: “pensaban que era cosa de aficionados cineclubistas hablar de realizadores extranjeros, películas famosas o cualquier cosa que fuera sobre ese tema.” En contraste, en todo el libro se nota la preocupación de Raimondo por saber más y mejor sobre su oficio, adquirir libros valiosos, afiliarse a los cineclubes, hablar con particular admiración del gran cine documental (Bert Haanstra, Herman Van der Horst, Arne Sucksdorff, etc.) que conoció a través de los festivales internacionales que cada dos años organizaba Cine-Arte del SODRE desde 1954 (hubo ocho), anotar en págs. 82-83 cómo aprendió sobre montaje viendo muchas veces los 26 capítulos de la serial documental estadounidense *Victory at Sea* (1952) y recordar con especial estima la visita de John Grierson (creador de la escuela documental inglesa de 1929-1945 y del cine oficial canadiense poco después) al festival de 1958. En pág. 309 recuerda que muchos años después, revisar los materiales filmados por Carlos Alonso (realizador de *El pequeño héroe del Arroyo*

del Oro en 1929) “me resultó fascinante. Este fue nuestro Flaherty”, una de las varias referencias del libro a ese gran pionero del mejor documental cinematográfico.

Cabe señalar que en los libros que escribió antes del actual, Raimondo ha reflejado buena parte de ese bagaje cultural que se preocupó de obtener junto al ejercicio de su trabajo profesional como guionista, realizador, camarógrafo y director de fotografía. Y ahora, este libro de memorias no deja de anotar el surgimiento de las entidades culturales del cine (principalmente Cine-Arte del SODRE en 1944, Cine Club del Uruguay en 1948, Cine Universitario en 1949, Cinemateca Uruguaya en 1952) y también los comienzos del desarrollo de la crítica cinematográfica con la revista *Cine Actualidad* (que pronto pasó a ser *Cine Radio Actualidad*) en 1936. Aquel desinterés por la mejor formación personal y profesional lo nota también el autor en la escasa iniciativa de sus colegas compatriotas en preguntar y conversar del oficio con los guionistas, productores, directores, fotógrafos y camarógrafos, sonidistas, etc., algunos de mucha experiencia y buen nivel, que llegaban hasta aquí. Queda claro que el fenómeno cultural cinematográfico es parte importante de sus *Memorias compartidas*. Está muy bien y es –sigue siendo– muy necesario.

IDEOLOGÍA(S)

A cierta altura el autor empieza a usar la palabra *ideología*. Lo hace con alguna frecuencia pero sin un significado semánticamente claro. En las págs. 214-15 el término figura dentro de la descripción de situaciones definidas cuando “empezaba la década del 70” y en el país “se estaba gestando entonces un proceso, que se podría definir como de lucha armada”, con un cine en el que “había surgido una corriente de producciones de fuerte corte ideológico que pintaban las repercusiones de la Guerra Fría llegadas a esta zona del continente”, en las calles “populaban [sic] los puestos de venta de libros de temas ideológicos”, en las instituciones culturales “muchos directivos intentaban influir con su propia ideología”, “las películas ideológicas extranjeras no accedieron a las salas cinematográficas” y todo “estaba teñido por la ideología”.

Del conjunto y de las demás menciones de la palabra, surge que *ideología* se refiere aquí al pensamiento político de izquierda: Raimondo menciona nueve films nacionales de 1960-71 con una definida postura contra el *establishment* político de entonces (gobiernos de los partidos Nacional y Colorado) y en algunos casos contra el capitalismo, el neo-colonialismo, el imperialismo. Eran los años previos al golpe de estado de 1973, y el autor adelanta que muchos de los que actuaron entonces (menciona tres: un distribuidor y dos cineastas) “resultaron intensamente afectados”. En ese

esquema en que la ideología sólo es detentada por opositores más o menos radicales, Raimondo parece no tener ideología. En pág. 259 lo confirma: “nunca me había metido en nada raro y menos en temas de política”.

Es como si una ideología no fuera cualquier “conjunto de ideas fundamentales que caracteriza el pensamiento de una persona, colectividad o época, de un movimiento cultural, religioso o político, etc.” (definición de la Real Academia Española), incluidas las *nuestras* y no sólo las de *ellos*; y como si la “guerra fría” no hubiera sido también un enfrentamiento ideológico y político con señales fuertes ya desde 1946 y el Uruguay estuviera ubicado en algún planeta lejano. En este mundo incontaminado, sin embargo, la Guerra Fría estaba presente y Raimondo vivía rodeado de ella: a los 18 años ingresó en la División Fotocinematográfica de la Armada, con el lógico entusiasmo de trabajar en cine; él mismo cuenta que las películas que manejaba eran materiales documentales y de instrucción militar de origen estadounidense o británico, y entre varios títulos aparecen algunos como *Resisting Enemy Interrogation* y *Care and Operation of Gun Cameras*; entre el equipamiento que la División recibía de la Marina Estadounidense había desde luego cámaras de 16 y 35mm “para ser acopladas a las ametralladoras de los aviones” (pág. 84).

Quizás nada hacía pensar que *acá* había una ideología trabajando en previsión de enfrentarse y superar militarmente a la de *allá*, pero lo cierto es que la Guerra Fría estaba instalada y condicionaba las políticas, las ideologías y las economías del planeta entero. Y si el bando de *acá* es el “normal” y apolítico, el peligro está lógicamente *allá* con sus “raras” ideologías de oposición y ataque. En este terreno algo artificial, Raimondo desliza alguna confusión: en la pág. 248 cuenta que el 12 de junio de 1976 el presidente Bordaberry “había sido desplazado de su cargo por las Fuerzas Armadas y estábamos entonces bajo una dictadura militar” (no aclara o no recuerda que Bordaberry presidía un régimen *de facto* y que el mismo día se lo sustituyó por el civil Alberto Demicheli); pero ocho páginas más tarde reconoce que en 1975 el país “ya estaba en una dictadura militar”, cuando Raimondo integraba el grupo que reabrió Cine Universitario después de que el gobierno dispuso su cierre y vetó a todos sus antiguos directivos. Incluso en este episodio, el autor atribuye el cierre a los mismos motivos con que el gobierno justificó la medida: haber hecho películas con “fuerte tendencia ideológica”; no repara en el hecho de que esas películas se filmaron cuatro años antes (págs. 254-55) y nadie demostró que fueran ilegales. Entre las págs. 254 y 267 Raimondo cuenta su trayectoria en la directiva de Cine Universitario, probablemente el tramo más controversial todo el libro.¹

1 El lector curioso o interesado puede acceder a un enfoque detallado y opuesto sobre ese mismo período en el libro *Por amor al cine – Historia de Cine Universitario del Uruguay* de Jaime E. Costa y Carlos Scavino (ed. Ricardo Romero Curbelo, Montevideo, 2009).

INDUSTRIA

Además del episodio de *Ismael*, Raimondo contempla otros intentos de llevar adelante una industria cinematográfica, es decir, una estructura en que cineastas de diversos oficios puedan vivir de hacer cine. Señala la existencia de empresas cinematográficas dedicadas a noticiarios, documentales, publicidad, algunas con trayectoria extensa e importante. Menciona a gente tenaz y meritoria como Ferruccio Musitelli, y al *amateur* Alberto Miller que durante un tiempo pudo vivir de filmar breves notas para los informativos televisivos y así financiar precariamente sus películas propias.² Y dedica un capítulo (págs. 173-181) al ambicioso proyecto de Daniel Arijón de iniciar una corriente de producción de largometrajes comerciales de género, en inglés, para vender a la televisión estadounidense, por entonces (década de 1960) insuficientemente abastecida por Hollywood y para la que ya se empezaban a hacer películas en Italia, España, Alemania Federal, Yugoslavia.³

El film (*The Eye of the Alien* fue su título más usado) pudo completar el rodaje en varios tramos de 1963-65, pero no llegó al sonido ni a los efectos especiales, no consiguió financiación para estas etapas (en 1965-66 empezó en Estados Unidos la TV en color, pero el film era en blanco y negro) y quedó como una iniciativa frustrada y sin desarrollo posterior. Fue sin duda una experiencia valiosa para Arijón como guionista y director y para Raimondo como director de fotografía, pero también una frustración. Además, el material terminó desapareciendo y quedaron apenas algunas fotos y unos pocos *clips* de descarte de la única copia positiva de trabajo.⁴

Como tema general, hacer un cine industrial de entretenimiento era ponerse en línea con todos los países que tienen industria cinematográfica. Por cierto hubo sensibilidades molestas con ese planteo y con algunas de sus prácticas, como las películas semi-porno que en aquella década venían a filmar en Uruguay argentinos como Emilio Vieyra o anglo-canadienses como Ted Leversuch, y en las que trabajaron profesionalmente técnicos y actores de aquí. Raimondo recuerda en (pág. 183) dos films hechos por Leversuch en 1966 (*Love with a Stranger*) y 1969 (*Today and Tomorrow*), coproducidos con la uruguaya TV Film Limitada y procesados en Orión, y detalla entre sus participantes nacionales a los productores Carlos Bayarres y su hijo Jorge, a los camarógrafos Ferruccio Musitelli y

2 La variada obra *amateur* de Miller merece un estudio y valoración que todavía no se ha hecho. También la de varios de sus colegas, sin duda. Temas pendientes para una real historia del cine uruguayo.

3 Arijón explicitó esa idea en parte de un largo y controversial artículo sobre el cine uruguayo, escrito en 1967 y publicado en la revista *Nuevo Film* N° 1, editada por Cine Universitario en 1968.

4 Probablemente no llegó al centenar la cantidad de personas (entre ellas este comentarista) que vieron un primer montaje completo, mudo y sin efectos, de la copia de trabajo en 35 mm.; los comentarios de ese público fueron, en buena medida, elogiosos hacia la realización y la fotografía.

Juan Francisco Roca, al sonidista Narciso Tiboni (también de Orión), a los actores Martín Lasalle, Sergio Regules, Elsa Guirot, Susana Groisman, Rómulo Boni.⁵ Recién sobre fines del siglo pasado, y por motivos que Raimondo explica, el gobierno promoverá una oficina para facilitar locaciones a rodajes de producción extranjera. En esos tramos finales el autor atiende, como antes, tanto a la producción –que ahora es una lista larga– como a la parte institucional, incluidos el FONA y el ICAU (que aparece a veces como INCAU).

BUROCRACIAS

La carrera profesional de Raimondo en el área pública, tal como la cuenta, parece un diagnóstico sobre la mítica burocracia nacional. Tras unos quince años (casi siempre, imprecisión en fechas) en la División Fotocinematográfica de la Armada, con mejoras de infraestructura y producción de numerosos cortos, alguien decidió misteriosamente y sin aviso suspender las actividades de la repartición y archivar sus materiales. Raimondo pasó a la Dirección General de Turismo dentro del nuevo Ministerio de Transporte, Comunicaciones y Turismo (“la más compleja combinación de rubros que la burocracia uruguaya había inventado”) y allí, aunque nadie le pedía nada, propuso guiones que quedaban invariablemente a estudio en algún cajón del respectivo jerarca.

Después logró un traslado a un Instituto Tecnológico de Educación Audiovisual, ubicado en la vieja casa del poeta Herrera y Reissig (en la órbita del Ministerio de Educación y Cultura) porque allí estaba Fabregat que lo llamó y gestionó su pase. El Instituto cambió el nombre a Departamento de Medios Técnicos y de Comunicación, el local fue bien instalado y provisto, hizo algunos documentales, pero a cierta altura fue desalojado para dar el lugar a otra repartición. Tras un periplo por locales inconvenientes, el DMTC ancló en la Facultad de Derecho (la Universidad de la República estaba intervenida y pertenecía al MEC) y de ahí de nuevo procedió a instalarse y lograr trabajar con todo lo necesario: administración, biblioteca, hemeroteca, filmoteca, laboratorio fotográfico, microcine, equipos de proyección en varios formatos, sector de compaginación y montaje y un pequeño estudio, según enumera Raimondo.

Pero un tiempo después, la renuncia de Fabregat y alguna otra emi-

⁵ Un rastreo de ambos títulos en diversas fuentes de Internet (excepto en sitios uruguayos que dicen lo mismo que Raimondo) no dio resultado. El segundo se encuentra, pero como *Sex and the Lonely Woman*, con los datos técnicos generalmente adjudicados a *Today and Tomorrow*; un fichero canadiense lo da como filmado en Montevideo en 1966, con lo cual sería en realidad el primero: los datos que dan los sitios uruguayos y Raimondo (y que provienen de la *Filmografía uruguaya*, trabajo esforzado y pionero de recopilación de fichas técnicas que las bibliotecólogas Margarita Pastor y Rosario Vico realizaron durante tres años y terminaron en 1973) estarían al revés. Se averigua... si es que vale la pena, dado el nivel justificadamente misterioso de ambos films.

gración hicieron mermar la actividad del DMTC, que venía siendo intensa en cortos documentales filmados en varias partes del país. Hasta que llegó la noticia de que se pensaba cerrar el Departamento, lo cual efectivamente ocurrió, simplemente paralizando la actividad y destinando parte del local a otras actividades. Raimondo pidió y obtuvo traslado al Archivo Nacional de la Imagen. Allí, entre otras actividades, hizo un último documental y se jubiló. Siguió escribiendo libros. Y en estas *Memorias* que ahora comparte, esa carrera de funcionario público con especialización técnica se describe con numerosos tramos de entusiasmo y otros de frustración (un capítulo se titula “Nada es para siempre”). El entusiasmo viene de quienes cumplen una actividad que los compromete en un trabajo vocacional. La frustración viene aquí por caprichos gratuitos de jefes ocasionales, sin responsabilidad por los resultados de su gestión. Está bien que esto se note.

EDITORIAL

Cada capítulo incluye notas al final, siguiendo una práctica editorial bastante corriente, fácil para el diagramador, pero sumamente incómoda para el lector. Además, varias de estas notas hubieran quedado perfectamente ubicadas dentro del texto principal, con beneficio para una lectura ordenada y mejor informada. En general, hay indicios frecuentes de que este libro no tuvo un tratamiento editorial atento y preocupado. Alguien debía corregir reiteraciones de palabras (“famoso” –y sus variantes de género y número– es la más frecuente, y casi siempre prescindible) y de conceptos (por ejemplo, dos veces se informa que el 16mm empezó en 1923), palabras equivocadas como “populaban” por “pululaban” o (pág. 215) “surgieron” por “sufrieron”, y alguna frase oscura en la que se sospecha un posible salteo de palabras.

Son varios los nombres propios escritos con error: Emeric Pressburger aparece indebidamente como Presburger, Arne Sucksdorff como Sücksdorf (se cita su película *En djungelsaga* como *En djungle saga*), a Wolf Hart le ponen Rolf, Sara Larocca aparece como La Rocca, Don Livingston como Livinston, Robert Riskin como Martin Riskin, James Broughton como Charles, Carlo Lastricati como Lastricatti, Mervyn LeRoy como Melvin, Steven Spielberg como Steve, Kurt Pahlen como Palen, Manuel Lus Alvarado como Luis, Heinrich Gärtner como Gaetner (trabajó muchos años en el cine español como Enrique Guerner). Hay también unos pocos errores o carencias de información de importancia diversa, como por ejemplo:

- a. Cinemateca Uruguay nunca editó un libro sobre Hitchcock;

- b. los estudios Paramount de Francia, entre Saint-Maurice y Joinville-le-Pont, no hacían films en inglés para el mercado estadounidense, sino nuevas versiones de producciones Paramount (realizadas en Hollywood o en New York) en otros idiomas, para mercados europeos o latinoamericanos, y también películas originales en esos mismos otros idiomas (como las que Gardel filmó allí en 1931-32);
- c. Alberto Cavalcanti dirigió en Les Studios Paramount varios films en francés y *uno* en portugués;
- d. James Edward Grant nunca fue guionista para Frank Capra;
- e. *Abuna Messias* es de 1939, no 1940;
- f. *Camicie rosse* (no *rose*) es efectivamente de 1950 (aunque fue completada en 1951 después que el director Alessandrini la abandonó) y por lo tanto no pertenece a “sus películas de acción durante la era musoliniana”;
- g. un film frustrado producido por Errol Flynn (pág. 138) y otro dirigido por Jack Cardiff (pág. 141) son el mismo film;
- h. Carlos Gardel filmó en los estudios Astoria de Long Island, en Queens, no en Manhattan;
- i. la inconclusa *Tres caras al sol* fue dirigida por Manuel Lamas, no por Omero Capozzoli (por ese tiempo éste preparaba otro film titulado *Sí, sí, señores, soy aurinegro*, que tampoco se terminó);
- j. Ronald Neame no fue enviado a Hollywood “después de la guerra” sino en 1944.

El conjunto revela no sólo fallas y carencias del autor sino, sobre todo, falta del apoyo editorial imprescindible para que un libro sin errores (o con los menos posibles) pueda completar una impresión de solidez ante el lector. Esa solidez hubiera sido especialmente bienvenida en este caso, para sumarse al valor e interés de mucho material incluido en el extenso volumen.

RESUMEN

Como se ve, hay en el libro mucha información de positivo interés, varias reflexiones valiosas, aspectos discutibles y controversiales, y algunos errores, todo en cerca de 400 páginas. Además de lo reseñado en este comentario, Raimondo da cuenta de los cambios tecnológicos y empresariales que en las últimas tres décadas modificaron muchos aspectos de la realidad y las posibilidades de un cine en Uruguay. En su noveno libro, es la primera vez que Raimondo aborda un tema no específicamente técnico de su experiencia cinematográfica. Aunque menciona sus libros anteriores a medida que los fue escribiendo, es pertinente resumir que

el primero (*The Technique of the Motion Picture Camera*) lo editó Falcon Press de Londres en 1967 y tuvo luego otras tres ediciones (1971, 1977, 1982, creciendo de 292 a 396 páginas), todas ellas junto con editoriales de New York;⁶ en 1969 salió la versión castellana (*Técnica de la cámara cinematográfica*, 344 págs.) editada por Taurus de Madrid, frecuente traductora de los libros especializados de Falcon; *Técnica del cine documental y publicitario* (254 págs.) fue editado en 1973 por Omega en Barcelona, que tres años después publicó *Manual de cine, audiovisuales y video-registros* (358 págs.); también en España, en 1991 se publicó *Técnicas del realizador de vídeo* (por el Instituto Oficial de Radio y Televisión), en 1993 el *Manual del realizador profesional de vídeo* y en 1999 el *Manual del cámara de cine y vídeo* (reeditado en 2003); y en 2006, nuevamente en inglés, *Motion Picture Photography: a History, 1891-1960*, 373 págs.

A esta altura, sus *Memorias compartidas* son lo primero que publica en el país en el que vivió y trabajó habitualmente. Es muy bueno que haya dado este nuevo paso (y que Planeta lo haya editado, aun con los errores señalados), porque como él lo dice, lo que no se registra se pierde, y alude con esto a una vasta experiencia que merece ser conocida para que la formación de los nuevos cineastas aproveche lecciones del pasado. Y generar, tal vez, la posibilidad de que sus libros anteriores (que hablan de guión, producción, realización, fotografía, montaje) ingresen también al conocimiento de los cineastas uruguayos. ◀

⁶ Como el libro se publicó firmado por H. Mario Raimondo Souto, las citas bibliográficas que lo mencionan suelen decir "Souto HMR".

Paradigma en cuestión

► DANIELA MENONI SOCA

DERECHO AUTORAL. HACIA UN NUEVO PARADIGMA

de Julio Raffo

Prólogo: Valentina Delich

Marcial Pons

Buenos Aires, 2011

287 págs.

Encontrar los nombres de John Ford, Bécquer, Wagner, fragmentos de letras de tangos o citas y referencias a varios autores de diversas disciplinas artísticas en un libro de Derecho no es algo frecuente –por no decir inexistente– en nuestra doctrina jurídica más actualizada, aunque ésta lo sea sobre derechos de autor. Sin embargo, constituyen el sustento básico de un texto de 287 páginas –escrito por el doctor Julio Raffo– que invita a una reflexión franca y desprejuiciada sobre el “fenómeno obra autoral”.

Es necesario aclarar que el texto se dedica al estudio de la Propiedad artística, literaria y científica, optando únicamente por una de las zonas de un universo más vasto denominado como Propiedad Intelectual y excluyendo, a excepción de cuando su análisis así lo requiere, a la Propiedad Industrial: marcas, patentes, modelos de utilidad, diseños industriales y nombres comerciales.

Del mismo modo, es conveniente expresar que si bien Raffo escribe a partir de la realidad creada por la ley de derechos de autor argentina –la 11.723 del 28/9/33– esta circunstancia no invalida la inclusión de sus conclusiones en posibles discusiones similares en nuestro medio, sobre todo teniendo en cuenta el parentesco doctrinario que une a la ley argentina con la uruguaya 9.739 del 17/12/37¹ como temporal: ambas leyes fueron sancionadas en la década del 30 del siglo XX.

La controversia se plantea ya en su tapa: *Derecho autoral. Hacia un nuevo paradigma*. En efecto, Raffo plantea la existencia de un paradigma hegemónico cuyo centro es la obra y no el autor. El sujeto de derecho es la obra y, a su vez, sólo aquella que posea la nota de originalidad gozará de la protección del sistema o los sistemas que se modulan a partir de este

1 Modificada por la ley 17.616 del 10/01/2003.

paradigma. “Confieso que he pecado”, expresa la prologuista Valentina Delich al advertir que, una y otra vez, durante el ejercicio de la docencia de esta materia, se comienza por el mismo lugar: “el Derecho de Autor es la protección de la obra original y, sin pensarlo demasiado, quedamos inmersos en un paradigma (hegemónico)...” (p.11).

Lo interesante de este planteo es que Raffo no se detiene ni en la descripción ni en el análisis de los dos grandes sistemas existentes en el mundo que regulan los derechos de autor: el sistema anglosajón, más conocido en su versión sintética de “*Copyright*”, y el “autoralista”, que gobierna y protege a las creaciones del intelecto en el resto de los países con sistemas jurídicos inspirados en la tradición germano-románica, como el nuestro, por ejemplo. De su planteo se deduce que ambos sistemas, con sus diferentes estructuras y consecuencias prácticas, derivan de un mismo paradigma hegemónico.

De modo que ni siquiera la piedra angular del sistema autoralista –los derechos morales– y su asociación indisoluble a la persona del autor serían, en la versión de Raffo, un elemento suficiente para oponerse al paradigma hegemónico. En efecto, en su razonamiento, los derechos morales, junto a los patrimoniales, se generarían por efecto de la protección de las leyes de propiedad intelectual a aquellas creaciones artísticas reconocidas por la ley como obras. Si bien se trata de derechos que, pacíficamente, doctrina y jurisprudencia admiten como personalísimos e inalienables, y se encuentran ligados a prerrogativas exclusivas de los autores, como el derecho al reconocimiento a la paternidad de la obra, a preservar su integridad y a divulgarla –incluido aquí el derecho a retirarla del comercio de los hombres y a destruirla–, en opinión de Raffo se trata de derechos innecesarios para “explicar el contenido y características de los derechos autorales y, si bien es parte central del paradigma hegemónico, muchas de sus afirmaciones no son compatibles con las normas y ni con la experiencia jurídica.” (pág.135).

No le falta razón a Raffo para tal afirmación, casi herética para un aplicador del derecho proveniente de un sistema autoralista como el argentino o como el uruguayo. Pero la realidad de algunas expresiones artísticas, como la cinematográfica, por ejemplo, pone en tela de juicio la fortaleza de la figura del autor en relación con su obra. Al menos, desde el punto de vista jurídico. ¿Es realmente viable que aquéllos que son llamados autores cinematográficos por la ley –en nuestro caso los señalados en el artículo 29 del texto modificado de la ley 9739– puedan hacer efectivos en su total plenitud sus derechos morales frente a la exhibición cinematográfica que muchas veces afecta su derecho a la divulgación de la obra, suprimiendo horarios o bajando sus películas de cartel sin demasiadas explicaciones? ¿Cuál será la medida justa del derecho moral a divulgar la obra que posee un autor cinematográfico?

En adición a aquéllas, varias son las preguntas que pueden formularse: ¿son los derechos morales y toda su literatura centrada en la persona del autor suficientes para diseñar un nuevo paradigma? Si la realidad demuestra las dificultades para su ejecución ¿desde dónde comenzar la discusión de un nuevo paradigma, entonces?

En rigor, Raffo no ofrece una respuesta definitiva a cada una de las interrogantes, pues, como bien lo expresa, no intenta sustituir un paradigma por otro porque todo paradigma implica un intento por disciplinar o limitar el alcance de cualquier objeto de estudio. Por esa razón, el eje de su propuesta es el abordaje del estudio y la puesta en crisis del modelo hegemónico desde una concepción fenomenológica del Derecho y, en particular, de los derechos de autor:

En consecuencia, buscaremos el dato “obra autoral” en la realidad que la presenta como fenómeno y en el trato existencial que se tiene con ella, sea en el momento de su creación, sea en el momento de su uso. Solamente después de haber realizado una descripción de tipo fenomenológico de esa realidad y de ese trato, estaremos en condiciones de examinar la dimensión normativa de este tema (pág. 25).

Así las cosas, lo que Raffo propone es el análisis de un modelo normativo a partir de una metodología que estudiará el fenómeno pre-normativo por encontrar allí “el dato originario de la experiencia jurídica” (pág. 24) y ese dato no son las leyes mismas, ni las convenciones internacionales sobre derechos de autor ni la doctrina más recibida; ese dato es un hecho o un conjunto de hechos a analizar que tienen su eje en la experiencia creativa antes que en la ley.

El aporte novedoso de este libro acaso sea justamente este enfoque fenomenológico para el estudio del derecho. Sin embargo, no se trata en absoluto de una posición mayoritaria en el mundo del derecho en general, ni en el estudio de los derechos de autor en especial. En efecto, la arquitectura del pensamiento jurídico mayoritario, en ambas orillas del Plata, ha sido el formado en y por la Teoría pura del Derecho, desarrollada por el autor austríaco Hans Kelsen². Por su parte, la fenomenología o Teoría ego-lógica del Derecho tuvo a su principal exponente en el argentino Carlos Cossio³, a quien el propio Raffo señala como uno de sus principales referentes en su formación jurídica y en los aspectos de la filosofía del derecho.

A finales de la década de los cuarenta del siglo pasado tuvo lugar una polémica entre ambos teóricos del Derecho que incluyó una visita a Buenos Aires del propio Kelsen a dictar y explicar su teoría en la Universidad de Buenos Aires.

2 Kelsen, Hans. (Praga, 1881-Berkeley, 1973)

3 Cossio, Carlos. (San Miguel de Tucumán, 1903-Buenos Aires, 1987)

Es necesario detenerse brevemente en los postulados de ambas teorías. Para la Teoría pura del derecho,

(...) el objeto de la ciencia del derecho es el propio derecho. La conducta humana sólo es objeto cuando es contenido de las normas jurídicas, la ciencia del derecho trata de concebir “jurídicamente” su objeto, esto es, concebirlo desde el punto de vista del derecho. (Kelsen 1960).

Para la posición egológica, el Derecho es conducta humana, punto de partida ineludible para cualquier reflexión jurídica. Sin embargo, no puede evitarse el hecho de que también es una consecuencia de ese obrar humano, de su conducta. La respuesta de Kelsen, minuciosa y analítica, forma parte de una publicación que ventiló la polémica entre los dos juristas. En ese texto se puede leer uno de los argumentos que Kelsen empleó para rebatir a Cossio:

Pero la teoría egológica, que desde un principio se ha aferrado a la tesis de que el Derecho es conducta humana, tiene que cerrar los ojos ante el hecho innegable de que el Derecho positivo es un producto del obrar humano dirigido a la realización de valores. Como teoría jurídica, sólo puede utilizar una de las dos mitades del objeto sometido a discusión, el obrar, y por eso tiene que ignorar la otra mitad, el producto, que es lo esencial—a pesar de que, de acuerdo con su teoría de la cultura, éste se halla inseparablemente unido al obrar. (Kelsen 1953, 15)

A pesar de las contradicciones que ambos teóricos se atribuyeron recíprocamente a lo largo de su discusión, no deja de ser atendible la posición fenomenológica de Cossio para comprender y analizar el objeto “derechos de autor”. Al abrir esa puerta, Raffo puede hablar de John Ford antes que de la Convención de Berna o de Richard Wagner en lugar de las Directivas de la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI). O dar entrada en su análisis a elementos provenientes de otras disciplinas no necesariamente jurídicas, como a John Dewey⁴. En suma: a desmarcarse de una cierta tendencia circular y endogámica de los estudios jurídicos cuyas palabras, sean éstas las del legislador como las del comentarista de la ley, parecen acotadas a un mundo prescindente o, en el mejor de los casos, vacilante frente a la realidad del hecho creativo. Una realidad que cambia minuto a minuto.

De modo, pues, que la afirmación de Kelsen de que “en el mundo del derecho no hay hechos en sí mismos, o absolutos; sólo hay hechos cuya existencia ha sido declarada por un órgano competente dentro de un procedimiento prescripto por la ley”, debiera ser tomada en cuenta para constatar la existencia de determinados hechos de la realidad que son consecuencia de nuevas experiencias humanas.

4 Dewey, John. (Estados Unidos, 1859-1952)

Es un dato objetivo que la problemática de los derechos de autor es un asunto que hoy día excede cualquier marco legal preexistente. Del mismo modo que la invención de la imprenta significó un antes y un después en el desarrollo de ciertas artes, las reproductibles para el caso, hoy internet plantea nuevos desafíos a los sistemas legales que progresivamente mutan de sus aspectos más garantistas para los autores, asumiendo, o intentando asumir, una fisonomía represiva y persecutoria de supuestas conductas que se apartan de la norma.

Sin pretender una solución definitiva a estas cuestiones, que acaso derivan de un paradigma hegemónico anquilosado, Raffo propone desmontar, desde la perspectiva egológica del Derecho, los elementos clásicos que constituyen su objeto de estudio, esto es, los derechos de autor.

De ese modo comienza su examen situando a la “obra autoral” como un objeto cultural. Sobre la base de ese enfoque, analiza este fenómeno remontándose a la Grecia y Roma clásicas en la que la obra autoral era:

(...) un fenómeno cultural que tiene siempre una dimensión expresiva y comunicacional de múltiples contenidos posibles, porque como veremos más adelante, lo que ella expresa no depende de lo que ella es, ni de lo que pretendió su autor que ella sea, sino que su sentido surgirá de su integración con su época, con sus circunstancias y con la dimensión cultural y la sensibilidad de sus destinatarios (pág. 30).

En la tesis de Raffo, los objetos culturales poseen una estructura compleja compuesta de una dimensión material, el *substrato*, y un *sentido* que se comprende a partir de la percepción de ese substrato. “La materialidad del substrato es el punto de partida hacia la comprensión del sentido que expresa la obra” (pág. 31). La palabra impresa o recitada, los dibujos, el tallado, la imagen y los sonidos serían, en la concepción de Raffo, substrato material. Pero la obra no se agota en ellos y es algo diferente al soporte material que las contiene: un DVD de una película no es *la* película, ni su substrato material. El substrato de una obra es lo que es dado a la percepción sensorial y con la que se establece un trato, un vínculo, una experiencia. En cambio, el soporte será el medio por el que se podrá acceder reiteradamente a ese substrato.

En su razonamiento, Raffo afirma que podrá existir una obra sin soporte, pero es imposible la inexistencia de substrato por cuanto siempre se tendrá que ver, oír, o tocar para luego tratar de comprender lo visto, lo oído o lo tocado (pág. 44). Esta afirmación es la que permite la existencia de obras orales comunicadas al público en forma oral. En este punto, Raffo coincide con Delia Lypzic –y así lo consigna en la página 34–, que entiende que esta clase de obras son susceptibles de protección legal. Es de destacar que Lypzic no adhiere a la corriente egológica que Raffo despliega en su texto.

El trato con la obra autoral dará lugar a su otra dimensión, esto es, al *sentido*. En este punto intervienen público y creador, en lugares distintos, lo que puede verse de la forma que se explicará a continuación. Desde el lugar del espectador, implicará una operación intelectual de comprensión que transita del substrato al sentido, mientras que desde el creador el recorrido comienza en el sentido que origina el proceso creativo y lo conduce hacia el substrato. Ese sentido en la persona del creador es el elemento motriz que lo motiva a crear. En otras palabras, el sentido es la experiencia que provoca el encuentro con la obra –si se es espectador– o la creación de la obra autoral si de un creador se trata. Raffo analiza la conjunción de diversos factores o circunstancias que inciden en la formación del sentido: existenciales, vitales, históricas, culturales. Cada una de ellas provocará un trato y un sentido diferentes de una misma obra con diversos niveles de profundidad y multiplicidad de matices. Por lo tanto, es difícil, casi imposible, el establecimiento de un sentido único de una obra artística. La obra autoral carece del sentido unívoco que sí es factible hallar en otras formas de comunicación.

En su crítica al paradigma dominante, Raffo sostiene que la ubicación del concepto de obra como una entidad autónoma que formula la ley argentina de derechos de autor, y que la doctrina mayoritaria ayuda a construir, es un error: “La obra es colocada en el centro de gravedad de la reflexión en este campo; ella viene a constituir de este modo la única ‘variable independiente’ que orienta y determina la exposición teórica” (pág.53). El error se estructura a partir de la descripción de las características que debe poseer una obra para obtener la protección de la ley; debe tratarse de una expresión original de la inteligencia que se manifiesta en una forma perceptible y es apta para su difusión y reproducción. Raffo se distancia de la posición dominante y racionalista y, siguiendo a Cossio, explica que el acto de creación parte de la emoción que el artista experimenta e intenta expresar en su obra. Por lo tanto, “involucrar a la inteligencia es incurrir en un injustificado racionalismo en relación a la actividad artística” (pág.57).

En la tesis egológica que Raffo sustenta, el acto creativo no tiene las reglas ordenadas ni claramente diferenciadas como parece inferirse del pensamiento racionalista. Por el contrario, se trata de un proceso confuso y desorientado en sus inicios en el que difícilmente “una” idea pueda identificarse como la originaria de una obra. Acaso se trate de esta zona del texto –y de las afirmaciones de la teoría egológica sobre el proceso creativo– donde se afinquen las mayores debilidades del texto. En efecto, Raffo recurre, a título de ejemplo, al análisis de su propio proceso creativo del texto que se comenta y lo describe claramente en el sentido en que acaba de señalarse. Con lógica razón el lector podría preguntarse si todos los procesos creativos

tienen la misma naturaleza que Raffo describe y por qué no considerar la existencia de formas de creación ligadas a un cierto orden, muchas veces impuesto por sus propios medios de producción. Por ejemplo, la creación cinematográfica, en términos muy generales, es una actividad creativa que requiere de un cierto orden preestablecido por su especial naturaleza, que combina elementos artísticos con asuntos financieros que muchas veces empujan necesariamente a “ordenar” el proceso en curso.

Desde su perspectiva, obra y autor son conceptos que no admiten una conceptualización por separado, pues resulta ontológicamente imposible comprender el fenómeno de la obra con independencia del fenómeno autor (pág. 53). Por consiguiente, no existirían obras protegidas por el derecho de autor, sino más bien autores protegidos por éste.

En otro orden, la redefinición del alcance de los derechos de autor se vuelve necesaria en relación a los avances tecnológicos que con velocidad vertiginosa se instalan en la experiencia diaria de los hombres. Desde su óptica de la obra autoral como objeto cultural, Raffo se hace eco de los derechos de nueva generación como los que regulan el acceso a la cultura y aboga por soluciones legales que tomen nota de los nuevos fenómenos que tienen lugar en la vida de las personas, en sus conductas sociales, “fuente última e ineludible de toda legitimidad y de toda legalidad” (pág. 204).

La agudeza y el caudal teórico y cultural que asoman en las páginas de este libro lo convierten en un texto atractivo y removedor de viejas concepciones. También las dudas y el desacuerdo con algunas de sus afirmaciones promueven nuevas lecturas y nuevas miradas sobre el fenómeno de los derechos de autor que permiten el ajuste y la puesta al día de las viejas concepciones legales. ◀

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Cossio, Carlos. (1964). *La teoría egológica del Derecho y el concepto jurídico de libertad*. Buenos Aires: Abeledo Perrot.
- Kelsen, Hans. (1986). *Teoría Pura del Derecho*. Traducción: Roberto J. Vernengo, México: UNAM. Traducción de la segunda edición del alemán editada en 1960, capítulo III.
- (1950). *Teoría General del Derecho y del Estado*. México. Extraída de *Derechos de Autor. Regimen jurídico uruguayo*, de Estanislao Valdez Otero, 1953. Biblioteca de Publicaciones Oficiales de la Facultad de Derecho de la UDELAR.
- (1953). *Teoría Pura del Derecho y Teoría egológica. Respuesta a Carlos Cossio*, Oesterreichsche Zeitschrift für Öffentliches, Recht, Viena. Traducción: Luis Legaz Lacambra.

Primera persona del singular

▶ ANA SOLARI

LAS ESCRITURAS DEL YO

de VV.AA.

Ana Inés Larre Borges (ed.)

Revista de la Biblioteca Nacional

Época 3, año 3, N° 4/5

Montevideo, 2011

319 págs.

Nos son conocidos los diarios de autores como Cesare Pavese, Franz Kafka, Anaís Nin, Virginia Woolf, por nombrar unos pocos; así como los libros de la correspondencia entre Heidegger y Arendt; Jung y Einstein, o Freud y Jung; pero estamos menos familiarizados con diarios íntimos o con la correspondencia de autores e intelectuales que forman parte del acervo de nuestra cultura, algunos de los cuales pertenecieron a la generación del 45. Precisamente esa carencia o ese “silencio” de las letras nacionales (y de otras regiones) en relación con las escrituras privadas de algunos autores es el tema que trata el número 4/5 de la *Revista de la Biblioteca Nacional*, y por eso mismo es que el trabajo que se propone la editora, Ana Inés Larre Borges, es valioso.

Según se lee en la contratapa de la publicación,

este número monográfico de la Revista de la Biblioteca Nacional dedicado a las “escrituras del yo” busca atenuar la asimetría existente en Uruguay entre el protagonismo de esa vertiente literaria que ha dado en llamarse “autoficción” y la escasa producción crítica hecha desde esa perspectiva.

Las escrituras del yo pone de manifiesto que, como en todas partes y a lo largo de la historia, las personas consignan pensamientos y emociones a resguardo de los ojos de los demás, en diarios íntimos o cuadernos de viaje, o, incluso, en correspondencia con otros, sus iguales. Y, a la luz de los tres trabajos analizados (además de otros artículos), los diarios de Idea Vilariño, José Pedro Díaz y de Íbero Gutiérrez, la noción de ser sujeto

de una época histórica, de trascenderla, de algún modo, y querer dar testimonio del yo en ese momento dado, relacionado con determinados protagonistas, cobra mayor fuerza. Del mismo modo que en los últimos tiempos se han publicado diversos diarios de autores nacionales, este número de la revista reúne un conjunto de artículos críticos sobre el género, y eso es lo importante, y lo que reclama Larre Borges.

Se instala el interrogante sobre qué puede llevar a un lector a querer leer un diario íntimo de otra persona. O, dicho de otro modo, ¿qué persigue alguien que escribe un diario íntimo? ¿Sabe que cabe la posibilidad de que será leído, alguna vez, por otros?

En la interesante introducción, Larre Borges da cuenta del motivo de la publicación y hace un *racconto* de los trabajos analizados, así como del género en sí, y las dificultades que suponen la escritura de un diario y su posterior edición. Es la antesala de un conjunto de artículos, sobre alguno de los cuales se refiere esta reseña.

Alma Bolón, en “El yo prosaico: vidas de biógrafo”, se introduce en la primera persona, durante mucho tiempo “presentada como un reservorio de sentimientos y de emociones posibles de expresarse siguiendo un orden métrico”, pero que, a partir del siglo XX, “se ha venido haciendo prosaica y narrativa: sujeto de un accionar que democráticamente puede y debe dejar registrado en biografías, diarios, memorias, confesiones, testimonios, reportajes, entrevistas, encuestas”, y se pregunta: “¿vivir la vida o contarla?, ¿quién es ese que dice ‘yo’?, ¿qué escapa al yo en el momento en que se enmascara y se presenta bajo ese nombre?”. La respuesta a esas interrogantes culmina con una conclusión, que de algún modo se demuestra en los tres diarios consignados:

Como si luego de casi dos siglos de criticar los supuestos poderes del yo, y cuando más menguada experimentamos nuestra fuerza individual ante los poderes económicos, mediáticos, naturales, tecnológicos, religiosos, más imperativa nos fuera la ilusión de un yo soberano, dueño de sus días y de sus obras. Como si desconocer estos poderes y volver por los fueros del yo fuera preferible a reconocer la enorme herida que inconsciente, lengua y discurso abren en uno. (op.cit., pág. 30)

Anne Maurel, en el artículo “El viaje interior”, resalta la relación entre la intimidad, la capacidad o la posibilidad de que un individuo reflexione, se perciba y escriba sobre sí –el yo– y los cambios en la arquitectura de las casas que a su vez fueron determinantes en ciertas costumbres de convivencia. La aparición de cuartos destinados a cumplir fines distintos (el dormitorio, el escritorio, la sala de lectura) es lo que da el recogimiento necesario para escribir en la intimidad, para desarrollar la escritura del yo. El que escribe se escribe, se da una forma, una existencia. Podría

aventurarse el siglo XVIII como el que marca el cambio o durante el cual surgen los diarios íntimos. Dice la autora:

No había habitación individual en las casas antes del último decenio del siglo XVIII. Pero, una vez que aparece, se convierte en el espacio de la vida privada y del cara a cara consigo mismo, el lugar de la reflexión, en todos los sentidos del término. El uso del espejo se extiende al mismo tiempo que la práctica de la introspección. La habitación privada es el lugar en el que uno se mira, en el que se sueña y en el que se recuerda ociosamente. (pág. 35)

Más adelante agrega: “Lo más frecuente es que alguien se vuelva escritor acostumbrándose a permanecer en el interior de su habitación” (pág. 39).

Ese comentario, entonces, es lo que emparenta al escritor con la escritura del diario. Parecería que hubiera una estrecha conexión entre ser escritor y escribir un diario íntimo, algo que queda claramente expuesto en el artículo de Larre Borges, “Idea Vilariño: el diario vivir”, el primer diario analizado. Lo interesante de este texto es que se plantea la pregunta de “por qué alguien comienza a llevar un diario desde la primera juventud o aun antes, desde la adolescencia”. No sabe la respuesta, según Larre Borges, la propia Vilariño, “aunque –como otros diaristas– se lo cuestiona periódicamente y reniegue de su costumbre como de una vieja adicción” (pág. 45). Sorprende al neófito constatar que la duda sobre la pertinencia de llevar un diario, la sensación de que es un vicio que no se puede abandonar, el sentimiento de culpa que provoca el alejarse de la escritura diaria o periódica, hayan sido asuntos que no sólo ocuparon a Vilariño, sino que son generales a la mayoría de quienes practicaron (o practican) ese género. En el caso particular de este trabajo, es interesante también el proceso de relectura y de re-escritura que hace la propia Vilariño cuando decide publicar los diarios, proceso que consigna, por ejemplo, en el registro del 5 de agosto de 1987:

No anoto la a veces patética, a veces querida, a veces terrible aventura de seguir revisando mis cuadernos, y pasando alguno que está borroso, deshecho o enmendado –hojas arrancadas, tachadas, etc.– Anoche (...) me puse a pasar una vieja libreta casi ilegible de 1943 y 1944. Ya había visto lo que se aproximaba, pero no tenía idea. Venía de una etapa de profundo amor, de pasión y entrega con M.C. (...) Lo tremendo fue revivir esa noche. (...) Fue una experiencia sentimental, erótica, vivencial que me dejó agotada, hundida en aquella noche, conmovida física y espiritualmente. Terminé a las cuatro de la mañana y me fui a acostar a mi cama, sola, como enferma, sin saber qué me pasaba.

Es decir, el yo que ha escrito algo en el pasado, recupera, en cierto modo, lo que fue en aquel momento, y revive lo vivido de una forma

tanto o más intensa que la primera vez, una vuelta más en el laberinto de la intimidad, doblemente referida. La primera escritura, y la escritura sobre la escritura y su recuerdo.

En *La Diaria* del 11 de mayo de este año, William Johnston escribe una larga crítica sobre el *Diario de José Pedro Díaz (1942-1956; 1971; 1988)*, trabajo sobre el cual Alfredo Alzugarat se explaya en “‘Hostinato rigore’: El camino hacia la creación en José Pedro Díaz”, y que forma parte de *Escrituras del yo*. Dice Johnston:

(...) los textos de José Pedro Díaz contienen una forma de diario, pero en su contenido se acercan más a memorias, principalmente por el espacio que ocupa el acto de recordar de una manera cruda y desde el yo sucesos fundamentales y externos: a quién vi, con quién me relacioné, qué opino de ellos, cómo me ven, cuál fue mi papel en tal o cual acontecimiento literario o histórico.

Reclama el cronista la ausencia de intimidad en ese diario íntimo, y casi suena a decepción. Según Alzugarat, de los nueve cuadernos manuscritos de Díaz, recién el consignado a 1945 es el que “se ajusta al estatuto de un diario propiamente dicho, el diario de formación de un escritor (...) orientándose de acuerdo al paradigma acuñado por André Gide” (2011, pág. 59), lo que reafirmaría el comentario de Johnston.

El diario de Díaz es interesante en tanto hace un recuento de pensamientos, acciones, lecturas y producciones de la generación del 45, con un especial énfasis en José Bergamín, español refugiado, que fuera su mentor y maestro. A diferencia del de Vilariño o del de Gutiérrez, el de Díaz parece ser el menos “íntimo”, y quizá el que más reflexione, casi en forma egocéntrica, sobre un sí mismo que tiene una misión: “Pienso en este diario de un modo peculiar. Pienso que escribirlo es un modo de crearme; de evitar parte de la disipación de la vida y de concentrar fuerzas en mí mismo” (pág. 65).

Dice Alzugarat: “El yo del Diario trata de no ser complaciente con su protagonista, pero la selección de los hechos que narra, el desdoblamiento de su persona, en definitiva, implican un riesgo de autoficción que no ignora” (pág. 65).

El reclamo de Johnston fue respondido por el propio Díaz, mucho antes de que aquél soñara siquiera con leerlo:

Me es casi imposible confiarme totalmente al papel. Además, si lo intentara, mentiría y me socavaría. Mentiría porque la misma frialdad con que puedo observarme hace que carezca de correctos puntos de referencia para valorar todo eso, de modo que involuntariamente, exageraría. Sería, en el diario, mejor y peor de como soy. Y, además, fantasearía, inevitablemente. (pág. 66)

Especial interés es el artículo de Luis Bravo a propósito del diario de Íbero Gutiérrez, “El diario adolescente de Íbero Gutiérrez: múltiple editor y aprendiz de artista”. Quizá porque es un diario escrito entre los 14 y los 16 años, lo que permite ver el proceso de crecimiento, de búsqueda de un joven en años tan trascendentales para la historia de nuestro país como la década del 60. También, por la frescura del autodidacta que es Gutiérrez, que de a poco comienza a perfilarse como el artista que empezó a ser y cuya vida quedara trunca en 1972, asesinado por el Escuadrón de la Muerte. También él reflexiona en un posible lector:

Advertencia: Quien lea este libro hallará que las páginas están hechas como un lenguaje infantil. Las frases están mal construidas y las palabras se repiten dando una mala impresión del autor. Quise hacerlo así, porque así es como logro la espontaneidad del pensamiento. (pág. 91)

El diario recuerda al de Ana Frank, con una frescura y una profundidad propias de la adolescencia; incluye dibujos, fotografías, listas, y anotaciones de todo tipo, algo propio de un adolescente, y la trágica muerte de su autor le confiere una cierta melancolía.

No es posible pasar revista a cada uno de los artículos incluidos en *Escrituras del yo*, y los que se han mencionado no le restan importancia o interés a los otros: Felisberto Hernández, Juan de Ibarbourou, José Pedro Barrán, Thomas Bernhard, Enrique Vila-Matas; Mauricio Rosencof, Carlos Liscano, Alicia Migdal, Mario Levrero, y una larga entrevista a Ricardo Piglia, son otros de los tópicos tratados a lo largo de 301 páginas apasionantes y enriquecedoras. Mención aparte merece la amplia bibliografía incluida en la publicación, no siempre fácil de conseguir por estos lares, pero que cubre el tema en profundidad. ◀

Ética y psicoanálisis

► AGUSTÍN COURTOISIE

LA CONSTRUCCIÓN DEL SUJETO ÉTICO

de Silvia Bleichmar

Paidós

Buenos Aires, 2011

542 págs.

No se obtendrá el mejor provecho de la obra éditada de la psicoanalista Silvia Bleichmar (1944-2007) si se pierde de vista el vasto influjo de su personalidad en ámbitos académicos y culturales, particularmente luego de su regreso a la Argentina, una vez culminado el exilio mexicano. Alcanza recordar, como prueba de ello, los múltiples artículos de reconocimiento y despedida en los días sucesivos a su desaparición física y recogidos en su sitio web.

En realidad, tampoco sería muy razonable tratar de aquilatar un legado teórico que procura ir más allá de Melanie Klein y Jacques Lacan, sin abordar aunque sea de modo mínimo su carácter como formadora de generaciones de psicoanalistas, o su rol de difusora rigurosa, pero comprometida con su tiempo. Los desarrollos teóricos siempre surgen en un entramado histórico y social determinado, trasfondo inexorable de la práctica psicoanalítica, y a la vez cotidianeidad dinámica que obliga a cambios y ajustes de perspectiva. Es así que se constituyen como aportes o legados transformadores; de lo contrario mueren como prolongación endogámica de un cuerpo de ideas, tarea meramente lúdica en el mejor de los casos.

En el caso de *La construcción del sujeto ético* la superación de antinomias tales como teoría y práctica, academia y experiencia, discursos y realidades, se resuelven con toda naturalidad, hasta por el propio origen de estas páginas en un seminario que la autora dictó en el año 2006. Por eso debe señalarse como uno de los primeros puntos a favor del volumen los múltiples ejemplos concretos, tomados de la práctica analítica con niños y adultos, de los medios masivos de comunicación, del cine, o improvisados como recursos didácticos ante las preguntas formuladas por los asistentes al seminario.

Apenas con una muestra de algunas novelas, films y obras teatrales de los cuales la autora extrae valiosas enseñanzas, o ilustra conceptos psicoanalíticos, puede tenerse una idea cabal de su amplitud y porosidad estética: *Portero de noche*, de Liliana Cavani y la respuesta que suscitó en Primo Levi; *Todos eran mis hijos*, de Arthur Miller; *El tambor de hojalata*, de Günter Grass; *Teorema*, de Pier Paolo Pasolini; *Un día de furia*, de Joel Schumacher; *Zelig* de Woody Allen. La lista es larga.

Doctora en Psicoanálisis por la Universidad de París VII, profesora de grado y postgrado de la Facultad de Psicología (UBA), autora de *La subjetividad en riesgo*, *Paradojas de la sexualidad masculina* e *Inteligencia y simbolización*, Bleichmar retoma la noción de ética en el sentido de Lévinas: “como reconocimiento de la presencia del semejante, como ruptura que el semejante inscribe en mi solipsismo y en mi egoísmo” (pág. 18).

Con la energía expresiva que siempre fue su sello personal, la autora ilumina esa visión filosófica con casos peculiares:

Una madre psicótica cuyo hijo atendimos en el hospital le daba de mamar a veces con una mamadera cuya leche estaba prácticamente hirviendo; el bebé gritaba y lloraba, y ella se desesperaba porque el bebé no comía (...) Acá se planteaba esta primera cuestión, la imposibilidad de ver al otro como otro con necesidades diferentes (pág. 20).

Y más adelante:

Un bebé puede postergar la ingesta de leche para sonreírle al adulto que le da de comer. Esa primera sonrisa, la de reconocimiento, es un sonrisa que ya está manifestando la base de los sentimientos morales (pág. 24).

Pero Bleichmar jamás se agota en la casuística pintoresca ni deja puntada sin algún nudo de redondez conceptual:

Freud realiza muchos rodeos para justificar algo que yo creo que es válido: la idea de que el ser humano nace con esta ética no inscrita en él sino condicionada por la presencia del otro, del adulto que tiene que regular de alguna manera los intercambios (pág. 29).

Cuando ya próxima al fin del seminario Bleichmar se ocupa de “La ética del analista, ¿en el límite o en el centro del contrato analítico? (pág. 491), el periplo reflexivo habrá transitado antes por cuestiones tales como “El desvío innatista de Melanie Klein: tendencias criminales en niños normales” (pág. 385), y habrá revisado también el complejo de Edipo y “su relación con la constitución del superyó” (pág. 215), y las “tensiones entre moral y ética” (pág. 237).

Los lectores acostumbrados a tradiciones filosóficas ajenas, o incluso adversas al psicoanálisis, sentirán una vaga reminiscencia del libro de Abraham Edel, *El método en la teoría ética* (1968). El autor identificaba entonces cuatro métodos para la ética, analítico, descriptivo, causal-explicativo y evaluativo, a los cuales agregaba un quinto: el método comparativo. Decía entonces Edel que una “clara lección central” de sus indagaciones era la de que “no hay por qué hipostasiar entidades que correspondan a los métodos”, como si tuviese cada uno un material distinto para el abordaje.

De una manera extraña, muy a su modo, Bleichmar parece transitar esas cinco vías. Pero para legitimar esa analogía, incluso si se trata apenas de una vaga semejanza, hay que olvidar el universo conceptual de Edel, poblado de pensadores valiosos como el intuicionista Moore, o el emotivista Stevenson. El punto de partida de Bleichmar es hartamente diferente, por cierto, dado que liga sexualidad, adultos y niños, al buscar sus cimientos. Por ejemplo, cuando pide repensar el

modo en que cada cultura pauta el acotamiento de la apropiación del cuerpo del niño como lugar de goce del adulto (...) el modo en que el adulto se emplaza frente al niño en su doble función de inscribir la sexualidad y, al mismo tiempo, de pautar los límites de su propia apropiación; o sea, no se trata de la acción del niño, sino de un límite a la apropiación del cuerpo del niño por parte del adulto (págs. 17-18).

Por un lado, es muy eficaz el contraste que plantea la autora entre el “sujeto disciplinado”, cuyo comportamiento resulta de presiones externas bien orquestadas, y el “sujeto ético”, capaz de empatía y de autonomía, cuya construcción explora Bleichmar a lo largo de todo el seminario. Pero más inteligible queda la noción de “sujeto ético” cuando se le alude en forma indirecta, a través de su negación absoluta, es decir, la del sujeto que padece una psicopatía. Es muy fuerte e ilustrativo el caso del joven psicópata que Silvia Bleichmar debió enfrentar en varias ocasiones. Los primeros encuentros surgieron por un robo, la autora llegó a recibirlo en su casa y discutir con él. Pretendía psicoanalizarse. Finalmente el individuo termina asaltando un banco y asesinando a un guardia a martillazos (pág. 286-288).

Debe mencionarse también que los desaparecidos, la tortura, las violencias de la dictadura argentina y las violencias posteriores a ella, simbólicas o no, son un motivo recurrente de los desarrollos de *La construcción del sujeto ético*. Por otra parte, una combinación óptima de firmeza analítica y sensibilidad humana ostenta Bleichmar ante los nue-

1 Edel, Abraham. (1968). *El método en la teoría ética*. Pág. 335. Madrid: Tecnos.

vos paradigmas de comportamiento que propalan los medios masivos: muchas crónicas policiales de los diarios y la TV son analizados a lo largo de estas páginas.

Nada le impide, por si fuera poco, algunas notas ocasionales de humor: una paciente le explica que olvidó el dinero de los honorarios y la autora responde que no se preocupe, ya que tiene el freezer lleno; un paciente sueña con un número de la lotería y Bleichmar recorre la ciudad en taxi hasta conseguirlo.

Por último, no es necesario insistir, pensando en un lector especializado, en la nutrida fuente de discusiones teóricas que Silvia Bleichmar ofrece en *La construcción del sujeto ético*. Por eso quizás sea pertinente estimular aquí, además, una lectura alternativa, concentrada en el rico mundo fenoménico y experiencial de la autora, se compartan o no los lugares teóricos desde los cuales lanza interpretaciones o señalamientos. Ocurre que, a lo mejor, somos muchos quienes podemos coincidir con aquella conocida frase: “háblame, que cuando alguien habla está menos oscuro” (pág. 71). ◀

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: Interteréz, 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. 7 - N° 7 - AGOSTO 2012

ISSN: 1688-8626