

INMEDIACIONES
de la comunicación

Autoridades de la
Escuela de Comunicación

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

**Secretaria Docente
Escuela de Comunicación**
LIC. MSc. VIRGINIA SILVA PINTOS

**Coordinadora Escuela
de Comunicación**
SOC. SILVIA SZYLKOWSKI

Coordinadora Graduados
ANA SOLARI

**Coordinador
Comunicación Audiovisual**
LIC. ÁLVARO BUELA

Coordinador de Sonido
ISMAEL GONZÁLEZ

**Cátedra Adjunta
de Periodismo**
GABRIEL PASTOR

Cátedra Asociada de Medios
LIC. JUAN DA ROSA

**Cátedra Narrativa,
Semiótica y Persuasiva**
DRA. HILIA MOREIRA

Cátedra Asociada de Sonido
LEONARDO CROATTO

INMEDIACIONES

INMEDIACIONES
de la comunicación
AÑO IV - NÚMERO 4

Consejo Editorial

ÁLVARO BUELA
HILIA MOREIRA
VIRGINIA SILVA PINTOS
ANA SOLARI
SILVIA SZYLKOWSKI
JOAN VAN DEN BERGHE

Consejo Asesor

ALICIA ENTEL (ARGENTINA)
ANÍBAL FORD (ARGENTINA)
RAÚL FUENTES NAVARRO (MÉXICO)
JOSÉ CARLOS LOZANO (MÉXICO)
JOSÉ MARQUES DE MELO (BRASIL)
MARÍA CRISTINA MATA (ARGENTINA)
ERICK TORRICO (BOLIVIA)

Foto de portada
LEO BARIZZONI

Diseño y armado
PABLO GONZÁLEZ

Redacción
Universidad ORT Uruguay
Uruguay 1185, 11.100
Montevideo - Uruguay
Tel.: (05982) 908 0677
Fax: (05982) 908 0680
E-mail: inmediaciones@ort.edu.uy

SUMARIO

COMUNICACIÓN Y CONFLICTOS

La escenificación mediática de los conflictos 9
Erick Torrico

La democracia y los medios masivos 27
Cherif Elvalide Seye

Crisis mediatizadas, crisis privadas 33
Anke Van Haastrecht, Hilia Moreira

La ajenidad autocomplaciente 43
Guillermo Amoroso

Los conflictos internacionales y el Uruguay: un observatorio de la identidad nacional 49
Silvana Harriet

Cómo aparecer en los medios: sociedad civil y agenda periodística 63
Hugo Machín

Periodismo de Investigación: hacia la desarticulación de la pseudo-realidad 71
Florencia Melgar

Los sonidos de las crisis 83
Leonardo Croatto

Sin título (violencia y niñez) 93
Leo Barizzoni

MEDIOS, ARTE Y VIOLENCIA

Rambo y James Bond están con nosotros 103
Luis Elbert

El duelo americano 119
Pablo Ferré

Arte e ideologías autoritarias en el siglo XX 125
Didier Calvar

Cuerpo, arte y medios: la enunciación estética en la práctica del arte mediatizado 133
Norberto Baliño

Cine norteamericano: atentados, fantasías y realidades de un mundo nunca imaginado 145
Robert Larruina

NARRATIVA Y COMUNICACIÓN

Pasión por escribir 159
Ana Solari

Conversaciones inquietantes a varias voces 167
Luis Bravo

OTRAS MIRADAS

Folkcomunicación, un aporte brasileño a la Teoría de la Comunicación 175
José Marques de Melo

Maquillar, imaginar 189
Hilia Moreira

Testoni 197
Leo Barizzoni

Mapa de medios masivos del Uruguay 203
Juan Da Rosa

Una mirada a los cambios publicitarios en el nuevo milenio 211
Martín Silva

COMUNICACIÓN Y CONFLICTOS

La escenificación mediática de los conflictos

Erick Torrico

La democracia y los medios masivos

Cherif Elvalide Seye

Crisis mediatizadas, crisis privadas

Anke Van Haastreht, Hilia Moreira

La *ajenidad* autocomplaciente

Guillermo Amoroso

Los conflictos internacionales y el Uruguay: un observatorio de la identidad nacional

Silvana Harriet

Cómo aparecer en los medios: sociedad civil y agenda periodística

Hugo Machín

Periodismo de Investigación: hacia la desarticulación de la pseudo-realidad

Florencia Melgar

Los sonidos de las crisis

Leonardo Croatto

Sin título (violencia y niñez)

Leo Barizzoni

**LA ESCENIFICACIÓN MEDIÁTICA
DE LOS CONFLICTOS**

Erick Torrico

La escenificación mediática de los conflictos *

El caso de la información periodística internacional sobre los atentados del 11 de setiembre en los Estados Unidos de Norteamérica

► ERICK R. TORRICO VILLANUEVA

Director de la maestría en Comunicación y Desarrollo de la Universidad Andina Simón Bolívar, en La Paz, y presidente de la Asociación Boliviana de Investigadores de la Comunicación.



*“This moment won’t pass.
Sept. 11 is fated to live in history with Pearl Harbor,
a day when the United States was attacked,
this time at its heart, not an extremity”.*
Dick Case, columnista del *Syracuse Herarld-Journal*.

*“Now all Americans will forever remember where
they were on September 11, 2001 -the day
our worst national security and civil defense
fear became fact”.*
Martin Schram, analista del *The Post-Standard*.

Antecedentes

A las 08:45 del martes 11 de setiembre del año 2001 un avión de American Airlines se estrelló contra el edificio norte de las llamadas “Torres Gemelas” del *World Trade Center (WTC)*¹, en Nueva York; sólo 20 minutos más tarde un segundo avión, esta vez perteneciente a la compañía United Airlines, impactó el edificio sur. Para las 10:30 de ese día ambas torres se habían desplomado.

Se sumaron a esos hechos el choque de un tercer avión, también de American Airlines,

* *Este artículo fue escrito inmediatamente después de los sucesos del 11 de setiembre de 2001.*

que a las 09:50 destruyó una de las alas —la del acceso al helipuerto— del Pentágono, en Washington, y la explosión de un coche-bomba en las proximidades del Departamento de Estado, en esa misma capital.

Inmediatamente después de que se estrellara la primera aeronave las televisoras estadounidenses comenzaron a emitir desde el lugar de los acontecimientos y captaron y transmitieron “en directo” el choque de la segunda aeronave y luego el derrumbe de las torres. Las principales cadenas nacionales y globales cubrieron lo que ocurría, inclusive utilizando las señales de otras estaciones, como en el caso de la ESPN, especializada en deportes, que retransmitió a ABC News Report, o en el de la TNT, más bien dedicada al entretenimiento, que reprodujo la emisión de CNN². Varias redes comerciales y de espectáculos, como QVC y ShopNBC, optaron por suspender sus programaciones y otras teledifusoras locales neoyorquinas interrumpieron sus emisiones a causa de la destrucción de más de cien antenas que estaban instaladas en las “Torres Gemelas”³.

Los medios de difusión de todo el mundo, y en particular los televisivos, se incorporaron muy pronto al seguimiento informativo de los sucesos y muchos de ellos, por varias horas, se convirtieron en simples repetidoras de las señales de televisión y radio generadas principalmente por CNN. El sitio *web* de esta corporación noticiosa global se congestionó ante la demanda de información surgida y quedó bloqueado por más de hora y media. Paralelamente a las imágenes televisivas, reiteradas de modo insistente, y a las reacciones recogidas de gobiernos, organismos internacionales, personajes importantes o ciudadanos comunes, las fotografías y los despachos de las agencias transnacionales de noticias comenzaron a recorrer los cuatro confines del planeta y muchísimos diarios entregaron ediciones extra. Al día siguiente no hubo periódico que no ofreciera informes especiales al respecto y menos que no abriera su primera plana con la noticia y las fotos de lo acontecido en Nueva York y Washington.

Mientras aquellos dramáticos hechos y las consiguientes espectaculares coberturas informativas tenían lugar, el presidente estadounidense George W. Bush se encontraba de visita en una escuela en Florida, donde fue informado de la situación. Desde ese momento, el Servicio Secreto puso en marcha un operativo para proteger la vida de Bush, sus más inmediatos colaboradores y los principales miembros del Congreso, así como instruyó una “alerta máxima” en todas las embajadas y fuerzas militares de los Estados Unidos de Norteamérica (EU)⁴. Bush retornó a Washington siguiendo una ruta no habitual que le condujo previamente a dos bases militares de la fuerza aérea. Una vez en la Casa Blanca, Bush emitió un discurso en el que fijó las líneas básicas de definición e interpretación de lo sucedido, caracterizado en su perspectiva como una “guerra”. Los conceptos fundamentales a que se refirió entonces fueron los siguientes⁵:

- “Actos terroristas” criminales han atacado el modo de vida y la suprema libertad estadounidenses.
- El “mal” ha cegado miles de vidas de gente común, de trabajadores, madres e hijos, amigos y vecinos.
- Estados Unidos ha sido blanco de ataques a causa de ser la “guía más luminosa de la libertad y la oportunidad en el mundo”.
- Estados Unidos ha visto hoy al “demonio”.
- Hay normalidad en el gobierno, fortaleza en las instituciones financieras y continuidad en la apertura de la economía a los negocios.
- Se buscará a los responsables de los hechos para llevarlos ante la justicia.
- No se hará distinción entre los “terroristas” que cometieron los actos y quienes

los protejan.

- Estados Unidos con sus amigos y aliados junto a los que quieren paz y seguridad en el mundo permanecen firmes para ganar la “guerra contra el terrorismo”.
- Estados Unidos ha derrotado a sus enemigos antes y también lo hará esta vez.
- Estados Unidos seguirá adelante en su defensa de la “libertad” y de “todo lo que es bueno y justo” en el mundo.
- “Que Dios bendiga a Estados Unidos”.

Aunque en ningún momento las autoridades estadounidenses pudieron identificar con exactitud a los responsables de los hechos, pronto tejieron una argumentación que reconoció al millonario saudí Osama Bin Laden, un ex colaborador de los Estados Unidos asilado en Afganistán por el régimen fundamentalista musulmán de los talibán, como el principal sospechoso. Esta posición fue explicitada el jueves 13 de setiembre por el Secretario de Estado, Colin Powell, quien en rueda de prensa manifestó que Bin Laden tenía una de las pocas organizaciones del mundo con la capacidad de llevar a cabo un ataque como el que sufrió el WTC, y fue en base a ello que Washington empezó a construir una alianza militar⁶ para “combatir al terrorismo en cualquier parte del planeta”. Desde esta lógica, los hechos de Nueva York y Washington habrían iniciado el tiempo de la “guerra de las civilizaciones”⁷ en el cual la “civilización occidental” (léase “estadounidense”), autoconsiderada como referente universal para la humanidad, sería objeto de ataques por cualesquiera de sus potenciales enemigos cultural-religiosos, que podrían ser todos los demás (esto es, en la visión de Huntington, las civilizaciones confuciana, japonesa, islámica, hindú, ortodoxo-eslava, latinoamericana y africana).

Configurado así el cuadro y por la manera en que fueron registrándose los acontecimientos, quedó claro que las acciones contra los centros representativos del poder financiero (Wall Street) y militar (Pentágono) de los Estados Unidos tuvieron un carácter profundamente simbólico y que, además, posibilitaron una puesta en escena mediática de alcance global y sostenido que ha incorporado, hasta el presente, la información periodística como otro componente —cada vez más importante— de las operaciones militares.

Lo que interesa examinar en este trabajo aproximativo es, pues, cómo un grupo de destacados periódicos internacionales —tomados aquí como una muestra representativa de los principales diarios del mundo— presentó la información sobre el 11 de setiembre en sus primeras planas y cómo ello puede ser inscrito en una concepción dada del conflicto, así como demostrar que la orientación aplicada a esa cobertura noticiosa refleja una visión completamente negadora de la recomendada por la *conflictología*⁸, que más bien propugna el holismo y la diacronía tanto como el pluralismo y la crítica.

¿Guerra o conflicto?

Una cuestión básica en este tema es la referida a la naturaleza del asunto, es decir, a si se trata de una “guerra” o de un conflicto de otro tipo.

El presidente estadounidense, George W. Bush, fue el primero en hablar de “guerra contra el terrorismo”, definición que fue adoptada por la CNN⁹ para presentar todos sus reportes sobre el problema que poco a poco llevó a los Estados Unidos a personalizar a su enemigo (Bin Laden) y a ubicarlo espacialmente (Afganistán) y que luego, al igual que en la llamada “guerra del Golfo Pérsico” de 1990, pasó a ser el modo habitual de designar la situación desatada. En el ámbito oficial, sólo dos personas se pronunciaron con aire crítico: la representante californiana del Partido Demócrata en el Congreso estadouniden-

se, Barbara Lee, que no votó a favor de la “guerra”, y el presidente de Francia, Jacques Chirac, que se preguntó si era correcto emplear el término “guerra” para caracterizar lo que más bien, para él, constituía un “conflicto”.

Es verdad que *el conflicto* es una categoría muy amplia que se refiere a “...una forma de interacción entre individuos, grupos, organizaciones y colectividades que implica enfrentamientos por el acceso a recursos escasos y su distribución” (Bobbio y Otros, 1995, pág. 298) y que, por ende, puede contener a la guerra como una de sus formas; pero también es cierto que la guerra —para ser tal y aunque carezca de una definición unívoca— se distingue por dos rasgos fundamentales ya que es siempre un “...contacto violento a través de la fuerza armada” (pág. 737). Dado que en este caso no se registró, en términos formales, un enfrentamiento armado —se usó tres aviones civiles secuestrados para estrellarlos contra blancos predeterminados—, que el enemigo no fue identificado en rigor y en razón de que las acciones sí militares de represalia dispuestas por la Casa Blanca se dirigieron contra una nación “sospechosa” que no se encontraba en evidente estado de beligerancia, es muy difícil caracterizar el conjunto del proceso como una “guerra”¹⁰.

La denominación “guerra contra el terrorismo” tanto como los otros conceptos oficialmente manejados por Washington (“cruzada contra los herederos del mal” u “operación Justicia Infinita”) reflejan la índole despolitizada, desvinculada de intereses económicos explícitos y atribuible —en una tonalidad cuasi-religiosa— a la obligación de afrontar una especie de rencor primitivo contra los valores de la “civilización occidental” (sentimiento irracional que demandaría inevitablemente la respuesta armada¹¹) de que los Estados Unidos aspiran dotar al conflicto. La aceptación casi generalizada de estos puntos de vista¹² recibió además la valiosa justificación indirecta de la versión musulmana de la *Jihad*, la “guerra santa contra los infieles”, que más tarde fue proclamada por Bin Laden y sus protectores afganos.

Así, si bien en los bandos en conflicto hay consenso respecto de la presunta pertinencia de plantear las cosas como una “guerra”, conviene repasar algunos abordajes conceptuales para dar validez o no a esa apreciación.

Enfoques teóricos sobre el conflicto y su solución

Cuando los pensadores y teóricos de la sociedad (desde los precursores como Nicolás Maquiavelo, Thomas Hobbes o John Stuart Mill hasta los contemporáneos como Talcott Parsons, Ralph Dahrendorf o Alain Touraine, pasando por autores clásicos como Carlos Marx o Max Weber) centraron su preocupación en el orden, la autoridad, el poder y el conflicto se preguntaron, con más o menos matices, tanto acerca del lugar de este último en la vida colectiva como sobre las causas que le dan origen, las respuestas a esas interrogantes, como es dable presuponer, fueron y son diversas. De todas maneras, haciendo abstracción de las diferencias, es factible identificar los siguientes grandes enfoques teóricos¹³:

a) Sobre el lugar del conflicto en la vida social: el que entiende al conflicto como una patología por cuanto todo sistema social sería naturalmente equilibrado y armónico (enfoque conservador); el que, al contrario del anterior, considera que el conflicto es inherente a toda organización social e incluso le permite superarse (enfoque crítico), y el que admitiendo la conflictividad constitutiva de la sociedad plantea la necesidad de la coerción para preservar la integración (enfoque del “consenso forzado”).

b) Sobre las causas generadoras de conflicto: el que explica el conflicto por el desacato de las reglas (enfoque jurídico-moral o normativo); el que lo funda en la intrínseca ambición de poder y dominación de los seres humanos (enfoque del interés o realista); el que

da cuenta de él a partir de la desigual distribución y apropiación de la riqueza (enfoque marxista); el que lo asienta en la subjetividad de las personas (enfoque psicologista) y el que lo atribuye a una falta de información que provoca inadecuación entre medios y fines (enfoque de la resolución de problemas).

Asimismo, en lo que se refiere a la clasificación de los conflictos, los autores han propuesto distintas tipologías en función de variados criterios: sus causas empíricas inmediatas, su magnitud, su localización y alcance geográficos, su duración, su capacidad destructiva o productiva, los actores involucrados, los fines de los actores o los objetos en disputa, por ejemplo.

Conviene agregar, además, dos últimas puntualizaciones de orden conceptual: a) un conflicto, por lo común, sigue las fases de origen, expansión, gestión y resolución¹⁴, y b) los conflictos en las sociedades actuales no sólo tienen una “vida paralela” en los procesos mediáticos —esto es, de difusión por los medios masivos tradicionales y la Internet— sino que sus actores se preocupan cada vez más prioritariamente de promover esa presencia discursiva que les permite relacionarse con la esfera pública, es decir, con el espacio de las opiniones públicas y los imaginarios colectivos que ejercen presión sobre los centros decisores; en casos extremos, incluso, los conflictos pueden llegar a ser puramente virtuales, es decir, existir apenas en la espacialidad y la interdiscursividad mediáticas.

En ese marco, para los propósitos perseguidos en este breve examen del conflicto originado por los ataques a Nueva York y Washington de setiembre pasado y su *puesta en escena mediática*¹⁵ se ha considerado suficientes estos supuestos teóricos generales:

- El conflicto es consubstancial a la vida de toda sociedad, sin que ello signifique que la armonía, al menos relativa, no constituya otra faz de la realidad social.
- El conflicto se origina en algún tipo de desigualdad, no de diferencia (Vinyamata, 2001).
- El conflicto puede ser real, potencial, disfrazado, desviado, latente o falso (Deutsch, 1973).
- El conflicto puede referirse a uno o más de estos aspectos: control de recursos, prácticas preferenciales, valores, creencias o deseos (Deutsch).
- El conflicto puede resolverse por tres vías básicas: la renuncia, la imposición o la negociación.
- La guerra es una forma de conflicto que se caracteriza por enfrentar al menos a dos enemigos reconocibles, generalmente Estados, mediante acciones violentas fundadas en el empleo de armas.
- Los conflictos contemporáneos demandan una imprescindible visibilización mediática que siempre supone un proceso de producción significativa, o sea una organización determinada de los factores generadores de sentido (puesta en escena).
- Ciertos conflictos en la actualidad sólo tienen existencia en el espacio mediático.

En el caso del 11 de setiembre de 2001, en resumen, pese a que los actores enfrentados hablan recíprocamente de “guerra”, por las razones antes expuestas, lo apropiado sería referirse a un *conflicto multidimensional* (político, económico, cultural e informativo) cuya expansión, tras su espectacular origen, fue alentada en gran medida por las coberturas mediáticas. No obstante, casi se ha instalado en el sentido común la idea de que se trataría de una guerra, criterio que sólo sería admisible, desde la óptica del Pentágono además, en el sentido que Karl von Clausewitz daba a la palabra: “Acto de violencia para obligar a un enemigo a cumplir nuestra voluntad” (De Bordeje, 1981, pág. 80).

El periódico, otra escena del conflicto

La definición de prensa comprende a todos los medios impresos de divulgación o difusión y su carácter periodístico se desprende tanto de la periodicidad con que circulan sus ejemplares como, especialmente, de la relación de sus contenidos con el acontecer noticioso. El producto paradigmático de la prensa es el periódico, que se ocupa de producir y distribuir mensajes verbales e icónico-verbales para informar (describir), opinar (juzgar) o interpretar (analizar, explicar y proyectar) en relación a los hechos y procesos de la vida social y, en particular, respecto de aquellos que refieren a la conflictividad y constituyen las prioridades de sus temarios (agendas).

“Esto significa, en otros términos, que la actividad periodística —entendida como una práctica social productora de acontecimientos, difusora de imágenes de la realidad y generadora o reproductora de argumentaciones (des)orientadoras— se ejerce en el marco del conflicto social y se remite a él como fuente básica de sus contenidos” (Torrigo, 1995, pág. 91).

Desde ese punto de vista, el periódico no es un transmisor aséptico de las noticias y las evaluaciones a que ellas dan lugar, sino más bien un actor, un participante —en ciertos casos protagónico— de los conflictos reales o virtuales que presenta a sus lectores, lo que significa que le resulta inevitable asumir alguna posición editorial e informativa¹⁶ que le conduce, por tanto, no apenas a proporcionar imágenes (re-presentaciones) de los asuntos que incorpora en sus intereses de cobertura sino a entrar él mismo en relaciones conflictivas con los otros actores de la sociedad.

Es por ello que el periódico se convierte en *escena del conflicto* tanto en el sentido de *locus* físico en que se lo re-presenta (mediante construcciones significativas miméticas) como en el otro espacio en que tal conflicto tiene lugar materialmente (por medio del uso de estrategias discursivas definidas de modo institucional y que trabajan la diferenciación entre “nosotros” y “ellos”).

Escenificación mediática y construcción de sentidos

El periódico, como medio de difusión que es, pone entonces en escena los hechos y procesos de la realidad social y apela a recursos expresivos como la palabra escrita, los estilos de titulación y redacción, las imágenes (fotografías, dibujos e infografías), los colores, las tipografías (tipos y tamaños de letras), las aplicaciones y efectos tipográficos (cuadros, orlas, tramados), las dimensiones de los gráficos, los emplazamientos de los contenidos en las páginas o la edición (corte selectivo y/o reordenamiento) de textos e imágenes. De esa forma, cada periódico ofrece un ángulo de mira sobre los asuntos incluidos en su respectivo temario que, por su verosimilitud, tiene la pretensión de ser verdadero, único y aun incontestable.

Esta escenificación operada por el periódico implica una labor de *semantización*¹⁷ de los hechos, esto es, de construcción de sentidos, de producción de formas de “hacer ver” la realidad social, en base a determinadas materias significantes que son codificadas desde los referentes profesionales, económicos, político-ideológicos o personales del medio en relación, además, con factores contextuales como la colocación y nexos del propio medio y sus agentes en y con la estructura de la sociedad en que estén radicados.

Y en lo que concierne a la re-presentación mediática de los conflictos —o sea de las manifestaciones derivadas de la tensión orden/desorden que en ciertas circunstancias pueden llegar a expresarse como situaciones críticas, fenómenos extremos o catástrofes (tal el caso de los atentados del 11 de setiembre)—, una de sus características, vinculada a la exigencia de impactar en las audiencias que constituyen el mercado de los medios, suele ser

la intensificación dramática del relato que conlleva la espectacularización y, a veces, la conversión de la violencia representada en “violencia de la representación” (Imbert, 1995).

A este respecto, Henry Jenkins y Shari Goldon recuerdan al teórico John Fiske que habla de los *media events* como “lugares de máxima visibilidad y máxima turbulencia” que hacen circular muchos significados simultáneos (connotaciones) en torno al hecho que está siendo reportado por un medio informativo y sostienen por su parte que:

*The catastrophe creates a context where ordinary judgement breaks down, when emotions push us forward, and where we arrived at decisions which we might otherwise reject. We hold off panic in such a situation by returning to familiar terms, comfortable values, normal ways of thinking, but this may make it hard to think through the problem from a fresh perspective or arrive at new truths about a changing situation. The routines of news coverage are reassuring in such a context, but they may not what we need to act as citizens in response to debates about public policy*¹⁸.

Así, la narración, el comentario y la evaluación proyectiva periodísticas no deben ser comprendidos apenas con la lógica especular del “reflejo” —por demás insuficiente y falta de plausibilidad—, sino especialmente con la de las líneas editorial e informativa que confieren sentido a la fragmentación necesaria de los objetos re-presentados y a la producción significante que, a su vez, da lugar a percepciones de distinto nivel y diferente amplitud.

Las coberturas sobre el 11 de setiembre

Las imágenes, sin duda alguna, ocuparon el lugar privilegiado en las coberturas periodísticas del 11 de setiembre; primero las televisivas sin editar, que fueron repetidas una y otra vez¹⁹, y después las fotográficas de las agencias y los periódicos, entre estéticas y documentales, que fijaron en la memoria visual de la gente el recuerdo de los hechos de ese día. En todos los periódicos revisados para este trabajo las fotografías ocuparon al menos la mitad de las primeras planas, aunque en varios cubrieron desde las tres cuartas partes al total del espacio disponible en esas páginas (véase el cuadro más adelante).

Ahora bien, aunque es seguro que la discusión acerca de la importancia de cada una de las formas de imagen (televisiva y fotográfica) podría continuar largamente, acá se asume, debido al análisis efectuado, la mayor relevancia de la fotografía estática; estos criterios de B. D. Colen sustentan esta opción:

*You would think that, in this video age, moving images would have far more impact than ‘old fashioned’ still photography, what we have always called photojournalism. But the truth is that still images often have far more impact than moving images for the simple reason that we normally have far more time to look at them*²⁰.

Ese impacto de la fotografía es incrementado por el carácter documental de la prensa que, gracias a aquélla, “congela” la dramaticidad de determinados hechos y la hace factible tanto de conservación (archivo) como de contemplación detenida y examen por los observadores-lectores, lo que es distinto del registro audiovisual en movimiento —por ejemplo el ofrecido en los sitios *web* de Netscape, CNN o BBC World, para citar sólo

algunos— y de las percepciones que propicia, más emotivas en un caso y menos diferentes de las que generan los contenidos de ficción en otros.

Pero la escenificación mediática del conflicto desatado el 11 de setiembre²¹, como ya fue sugerido, no se reduce a su re-presentación gráfica, sino que comprende también la construcción textual de sentidos. Para los efectos de esta breve aproximación al tema se ha considerado únicamente los titulares de apertura de las primeras planas de los periódicos incluidos en la muestra intencional elegida, pues esos textos sintetizan no solamente lo sustancial de la información que los medios quieren transmitir sino, al mismo tiempo, la direccionalidad con la que buscan “hacer ver” los hechos relatados.

El cuadro que viene a continuación transcribe los titulares de apertura y da cuenta de las fotos empleadas en las primeras páginas de doce periódicos internacionales tomados como muestra²²:

Descripción de las primeras planas de la muestra del 11/09/01		
PERIÓDICO	TITULAR	COMPOSICIÓN DE LA PÁGINA
Clarín (Argentina)	<i>El día del TERROR</i>	Foto de las torres incendiadas en toda la página
El Mundo (España)	<i>Hecatombe terrorista contra Estados Unidos</i>	Foto del incendio en una torre, ocupa 1/3 de la página
El Nuevo Herald (EU)	<i>El zarpazo del terror</i>	Foto de las torres en toda la página
El País (España)	<i>América atacada Máxima alerta mundial</i>	Panorámica de los incendios, ocupa 50% de la página
La Nación (Argentina)	<i>Conmoción mundial por el masivo ataque contra EE.UU.</i>	Panorámica de los incendios, ocupa 50% de la página
O Globo (Brasil)	<i>Terror sem limites Atentados suicidas deixam milhares de mortos nos EUA</i>	Fotos del incendio y el desplome, ocupan el 40% de la página
Chicago Tribune (EU)	<i>U.S. under attack</i>	Fotos de las torres y de gente huyendo, ocupan el 65% de la página
The Herald, Special edition (EU)	<i>America attacked: How it all happened</i>	Fotos de gente huyendo y de las calles, ocupan el 70% de la página
Los Angeles Times, Extra edition (EU)	<i>Terror Attack</i>	Tres tomas fotográficas de las torres, ocupan el 50% de la página
Liberación (Francia)	(Sólo incluye el logotipo de la publicación y la fecha)	Panorámica, a dos páginas plenas, del incendio en Nueva York
The Miami Herald (EU)	<i>Attacked</i>	Foto de la torre sur a punto de ser impactada por el segundo avión que ocupa el 75% de la página
The Seattle Times (EU)	<i>TERROR</i>	Foto de las torres, ocupa el 60% de la página
Fuente: www.periodismo.com/tapas		

Además de seis periódicos estadounidenses, se seleccionó dos argentinos, dos españoles, uno brasileño y uno francés, los principales de los que se hallaban disponibles en el sitio www.periodismo.com/tapas, que digitalizó un buen número de portadas de diarios del 11 y 12 de setiembre como también de *home pages* de periódicos y otros servicios informativos de diversas partes del mundo.

En todos los periódicos examinados las fotografías comunes, aunque tomadas desde distintos ángulos, fueron las del incendio de las “Torres Gemelas”. El despliegue gráfico fue fundamental en la totalidad de los casos. *Liberation* hizo la presentación más destacada al dedicar dos planas íntegras a una foto panorámica de Manhattan, el centro comercial neoyorquino, cubierta por la humareda y el polvo²³. Las imágenes son, en general, elocuentes y dramáticas.

En relación a los textos de los titulares de apertura, y al margen de las diferencias utilizadas en materia tipográfica, se pudo establecer lo siguiente:

- Las palabras más empleadas para caracterizar la situación fueron “terror”, “terrorismo” y “ataque”.

- Como elementos complementarios aparecieron las expresiones “hecatombe”, “zarpazo”, “alerta mundial”, “conmoción mundial”, “masivo ataque”²⁴ y “atentados suicidas”.

- La sustitución reduccionista de Estados Unidos de Norteamérica —al menos de Estados Unidos— por “América” fue coincidente entre algunos periódicos estadounidenses (hecho que podría ser justificable por el tradicional uso que hacen del término) y otros de España y Latinoamérica.

- Una divergencia estilística clara e interesante entre los diarios estadounidenses y los demás estuvo dada por la forma en que unos y otros redactaron los titulares; así, mientras los primeros emplearon de una a tres palabras con una mayor fuerza expresiva (“Attacked”, “Terror Attack” o “U.S. under attack”), los otros recurrieron a redactar ideas completas: “El día del TERROR”, “El zarpazo del terror”, “Terror sem limites” o “Conmoción mundial por el masivo ataque contra EE.UU.”.

- A diferencia de todos los demás, *Liberation* se abstuvo de titular en el supuesto de que sus lectores, ya enterados de los hechos, sólo iban a evocarlos al enfrentarse a la foto de la portada.

Las referencias al “terror” y al “terrorismo” fueron fundamentales en términos políticos dado que automáticamente colocaron a las acciones correspondientes fuera de la ley, la cual resultó confrontada con la obligación impostergable de restablecer el orden y la justicia. Como dice Verón en relación a la palabra “terrorismo” vista como operador semántico, “Se trata precisamente de una categoría para reducir la violencia social a un acto sin objeto: la violencia 'terrorista' es la acción que ha dejado de ser acción social”, esto es, que carece de toda racionalidad y, por tanto, de la más mínima legitimidad.

Esa descalificación sustancial sumada a la intensidad del drama humano retratado fotográficamente dio lugar a la construcción de unos sentidos —y de unas reacciones, en la opinión o los actos— que no se percataron de la historicidad de los hechos y se restringieron a lo inmediato e impactante convertido en urgente.

Eso mismo se percibió en otros periódicos, no contemplados en la muestra revisada, que hablaron de “horror”, “día infernal”, “tragedia nacional”, “devastación”, “caos” y “segundo Pearl Harbor”²⁵, que recurrieron igualmente a expresiones como “¡Oh, Dios!” o adelantaron interpretaciones sobre que “Nada será lo mismo”.

La escenificación mediática del conflicto, entonces, registró la magnitud de los hechos en base a las pruebas de la destrucción material —sin mostrar ni cuantificar realmente a las víctimas efectivas, sin sangre ni dolor²⁶—, los definió como “ataques” o “atentados terroristas” y contribuyó a la necesidad de una respuesta en los marcos de una “guerra justa”.

Síntesis al cierre

Los sucesos del 11 de setiembre de 2001 fueron presentados por la prensa internacional no sólo como “terrorismo” sino asimismo como “actos de guerra”, en una evidente reproducción del discurso oficial del gobierno estadounidense. La forma espectacular, dramática y simplificada en que tales hechos fueron mostrados se eximió de toda contextualización y de cualquier indagación rigurosa, con lo que el deseo de venganza (“el derecho de represalia”, en criterio del mexicano Jorge G. Castañeda) quedó legitimado sin demora.

De ahí a que las posteriores amenazas militares —acciones, más tarde— contra Afganistán fuesen calificadas como “guerra” no hubo sino continuidad. Cuando menos se habría podido mencionar la índole “asimétrica” de la presunta guerra²⁷. Nunca se habló de “conflicto” y tampoco se examinó este conflicto en su proceso. El conjunto de datos y argumentaciones hilvanado por la *Federal Bureau of Investigation* tanto como aquel otro de “pruebas” que el primer ministro inglés Tony Blair presentó ante el congreso británico para acusar a Bin Laden y su organización “Al Qaeda” (“La Base”) de los atentados y el odio contra la “civilización occidental” ejemplifican en otro campo la misma superficialidad y un apresuramiento equivalente.

La construcción del “nosotros” (el bien, la libertad) y el “ellos” (el mal, la opresión) respondió a una simplista visión etnocéntrica compatible con el maniqueísmo contenido en la noción de “guerra de civilizaciones”.

La concepción de conflicto subyacente en la labor mediática fue la correspondiente al enfoque conservador, que lo asimila a una enfermedad, atribuible en este caso, además, al fundamentalismo musulmán, es decir, a un dogmatismo religioso ciego con el cual no hay posibilidad alguna de conciliación. Desde esa perspectiva, el conflicto —“guerra”, en el lenguaje oficial— se originó en el rechazo de los atacantes a aceptar las reglas civilizatorias universales (“occidentales” y, por tanto, estadounidenses o quizá mejor a la inversa), por lo que es dable enmarcar la interpretación ofrecida por los periódicos en el enfoque normativo.

La escenificación mediática del conflicto no supuso en ningún momento una sola alternativa para buscar una salida pacífica. La disyuntiva fatal “con nosotros o con el terrorismo” —planteada primero por la senadora y ex primera dama Hillary Clinton y asumida luego por el presidente Bush— definió lo “políticamente correcto” que tuvo un efecto rector en los medios informativos estadounidenses y en la gran mayoría de los internacionales también.

El análisis crítico y pluralista de la situación y la proposición de caminos de solución que no implicaran la utilización de la violencia estuvieron prácticamente ausentes de las páginas de los diarios. La única excepción significativa fue la publicación de una página que Yoko Ono, viuda del ex Beatle John Lennon, pagó en el *New York Times* con la frase “Imagina a todo el mundo viviendo en paz”, pero era obvio que bajo la atmósfera del miedo, el odio y la sed de venganza un acto así no iba a tener incidencia alguna e inclusive provocaría reacciones muy alejadas de la serenidad que espera aportar la conflictología en circunstancias semejantes para hallarles remedio.

Los periódicos internacionales, por último, fungieron como escena del conflicto por doble partida: primero, como ya se dijo, porque re-presentaron los hechos mediante procesos de semantización y, segundo, puesto que se hicieron partícipes del mismo al tomar una posición clara —noticiosa, opinativa e interpretativa— en la confrontación.

Anexo gráfico

A continuación las primeras planas de las ediciones del martes 11 de septiembre de 2001 de diarios considerados en el análisis así como de algunos otros:



Notas:

- 1 El WTC era un complejo compuesto por 7 edificios, construido en la década de 1970 y que albergaba cotidianamente a cerca de 50.000 personas. Las torres, cada una de 110 pisos, fueron inauguradas en 1976; constituían la segunda edificación más alta del mundo.
- 2 *Cable News Network* es la principal cadena privada global de noticias en inglés, aunque también ofrece servicios en otros idiomas (castellano, portugués y otros).
- 3 Las explosiones, incendios y derrumbes afectaron severamente las comunicaciones telefónicas; tanto los teléfonos móviles como el correo electrónico mostraron su potencial para afrontar una situación de aguda crisis.
- 4 El nombre oficial del país es Estados Unidos de América, que sus dirigentes sintetizan en “América”. No obstante, en ambos casos, se trata de una denominación que no corresponde efectivamente a la realidad —y, por tanto, es desinformadora— por cuanto pretende dar la imagen de una unidad nacional y geográfica continental que desconoce la existencia autónoma de Canadá y México en el norte, tanto como la de todas las naciones de América Latina y el Caribe en el sur y que evidentemente, aunque se hallen bajo su área de influencia, no le “pertenece” territorialmente. De ahí que en un intento de lograr una mejor pero aún insuficiente precisión se opte aquí por llamarlo “Estados Unidos de Norteamérica”.
- 5 Esta síntesis está basada en la transcripción del discurso de Bush publicada por *The Post-Standard* el 12 de setiembre (“Bush: Search for culprits underway”, pág. A-7).
- 6 En particular con Gran Bretaña y los otros componentes de la Organización del Tratado del Atlántico Norte montada en tiempos de la “guerra fría” para contrarrestar la expansión del modelo comunista de la entonces existente Unión Soviética.
- 7 Fue Samuel Huntington (1993) quien propuso la hipótesis principal en que se asienta esta nueva lectura de la realidad internacional: “...la fuente fundamental del conflicto en este nuevo mundo no será, principalmente, ideológica ni económica. La gran división de la humanidad y la fuente dominante del conflicto será cultural. Los Estados-naciones seguirán siendo los más poderosos actores en los asuntos mundiales, pero el conflicto principal de la política global se dará entre naciones y grupos de civilizaciones diferentes. El conflicto entre civilizaciones dominará la política global. Las líneas de fractura entre las civilizaciones conformarán las líneas de batalla del futuro” (s.l.).
- 8 Ésta se refiere al campo pluridisciplinario que resulta del interés de estudiar el conflicto, sus factores generadores, sus procesos de desarrollo y las alternativas para su solución.
- 9 Esta cadena habló primero de “La nueva guerra de América” y posteriormente, siguiendo la propia evolución del discurso del Pentágono, optó por referirse a “Contraataque al terrorismo”.
- 10 La guerra, en sentido estricto, es la “Lucha armada entre dos o más Estados que va desde la declaración de guerra hasta la rendición de una de las partes o hasta la firma de un tratado de paz entre los Estados beligerantes” (Debbasch y Daudet, 1985 pág.140).
- 11 Este último aspecto de la concepción de la “guerra justa” es muy importante puesto que remarca la necesidad de la violencia para lograr hacerse justicia, lo que es en sí mismo un objetivo legítimo. Los EU apelan a esta concepción de la guerra de “legítima defensa” y la usan para obtener la “autorización internacional” que valide sus operaciones armadas y les justifique ante la historia.
- 12 Esto se puso de manifiesto en las notas periodísticas de diarios tan importantes como el italiano *Corriere della Sera* (que tituló su informe especial “Ataque contra la civilización”) o los españoles *El País* (que tituló su editorial del 11 de septiembre con “Golpe a nuestra civilización”) y *ABC* (cuyo titular principal de ese día rezaba “El terrorismo islámico declara la guerra a Occidente”).
- 13 Esta sistematización personal resumida de las teorías relativas al conflicto está elaborada en base a las aportaciones contenidas en Bobbio y Otros (1995), Ritzer (1995) y Groom (2001).
- 14 Cfr. Di Tella (1990, pág. 108).
- 15 La noción de *puesta en escena* proviene de la actividad teatral (*mise en scène*) y se refiere a la utilización combinada de un conjunto de elementos significativos (palabras, decorados, vestuario, efectos sonoros o luminosos, desplazamientos de personajes en el espacio escénico, etc.) que hace posible organizar un discurso que re-presenta ideas o hechos, reales o ficticios; en este caso es aplicada a la construcción significativa en los medios tecnológicos de información como la prensa, la radio, la TV y la Internet.
- 16 Es decir, a asumir unas líneas de conducta —implícitas o no— que le hacen seleccionar y jerarquizar las cuestiones potencialmente noticiosas del entorno social acerca de las cuales comenta, evalúa o narra.
- 17 Verón define esta semantización como el “proceso por el cual un hecho ‘x’ ocurrido en la realidad social es incorporado, bajo la forma de significaciones, a los contenidos de un medio de comunicación de masas” (1971, pág. 144).

- 18 Extraído de: www.web.mit.edu/cms/reconstructions/interpretations/catastrophe.html
- 19 Recién para la media tarde de ese día, la TV retomó el control sobre los acontecimientos y empezó a ofrecer imágenes inscritas en los cánones profesionales típicos; esto fue más evidente aun luego de que el propio presidente Bush, el 28 de setiembre, se refiriera al manejo informativo esperado y pidiera un comportamiento “responsable” de la prensa, respecto a “ciertas limitaciones” para evitar las consecuencias de “divulgar demasiado” (Cfr. www.lainsignia.org/internacional.html). La información nunca precisada sobre el número real de víctimas del WTC es un ejemplo de los resultados de ese control.
- 20 Extraído de: www.web.mit.edu/cms/reconstructions/interpretations/photocover.html
- 21 Esto no quiere decir que los atentados hayan sido el inicio efectivo de un conflicto que tiene una serie de antecedentes que sería necesario tomar en cuenta para un análisis conflictológico. Aquí se ha trabajado solamente sobre la puesta en escena mediática, en la prensa, de los hechos de ese día; hechos que evidentemente marcaron el principio de una nueva fase en el desarrollo de un conflicto multidimensional mayor.
- 22 En el *Anexo gráfico*, al final del trabajo, aparecen algunos ejemplos.
- 23 Esta imagen aparece en la carátula de este trabajo.
- 24 Ésta es verdaderamente inexplicable porque desde ningún punto de vista puede hablarse de que los atentados hayan sido “masivos”; quizá sus consecuencias en víctimas sí, pero esa es otra cuestión.
- 25 El “primero” y verdadero fue el ataque japonés que en diciembre de 1941 destruyó la base aeronaval estadounidense de Pearl Harbor en las islas Hawaii y que precipitó la entrada de los Estados Unidos en la segunda guerra mundial. Esa fue la primera vez que los estadounidenses sintieron en carne propia —aunque a distancia, como también sucedería en Vietnam— los horrores de la guerra; la diferencia con lo ocurrido el 11 de setiembre es que en esta ocasión la muerte llegó a su propio territorio.
- 26 Los medios informativos globales han seguido esta misma conducta en su cobertura verbal (apoyada apenas por algunas ilustraciones gráficas) de la posterior represalia militar estadounidense contra Afganistán. Es la llamada “guerra aséptica” (Mattelart, 1996 págs. 176-182) o “sanitizada” cuyo tratamiento informativo responde a las directrices desarrolladas por el Pentágono y la Casa Blanca desde la guerra de las islas Malvinas (1982), cuando los Estados Unidos apoyó abiertamente a Inglaterra contra Argentina, en franca contravención al Tratado Interamericano de Asistencia Recíproca.
- 27 Uranga sostiene al respecto: “Es discutible si efectivamente se puede hablar de guerra en el sentido tradicional del término, porque aquí no hay ejércitos enfrentados. En realidad se podría hablar de guerras asimétricas dada la diferencias de los oponentes y la disparidad de fuerzas de los bandos en cuestión” (2001, pág. 2). Y agrega que: “Por este camino lo que ahora Bush llama la ‘guerra contra el terrorismo’ puede convertirse en una guerra permanente, sin fronteras y contra enemigos muy diversos”, clasificados bajo el común apelativo de “terroristas” (ídem 3).

ERICK TORRICO

Bibliografía:

Libros y artículos

Bettetini, Gianfranco. (1977). *Producción significativa y puesta en escena*. Barcelona: Edit. G. Gili, S.A.

Bobbio, Norberto y Otros. (1995). *Diccionario de Política*. México: Siglo XXI Edit. México. 5ª edic.

Borrat, Héctor. (1989). *El periódico, actor político*. Barcelona: Edit. G. Gili, S.A.

Debbasch, Charles y DAUDET, Yves (Edits., 1985). *Diccionario de términos políticos*. Bogotá: Edit. Temis.

De Bordeje, Fernando. (1981). *Diccionario militar estratégico y político*. Madrid: Edit. San Martín.

Deutsch, Morton. (1973). *The Resolution of Conflict*. Yale. University Yale: págs. 3-32.

Di Tella, Torcuato. *Diccionario de ciencias sociales y políticas*. Buenos Aires: Puntosur Edit.

Groom, A. J. R. (2001). *Teoría de la resolución de conflictos*. En la World Wide Web: <http://www.uyweb.com.uy/relaciones/9611/htm>, página consultada el 02/05/01.

Huntington, Samuel. (1993). "El conflicto entre civilizaciones", en revista *Ciencia Política*. Santafé de Bogotá. N° 33. IV trimestre. s.l.

Imbert, Gérard. (1995). "La prensa frente al desorden: representación de la violencia y violencia de la representación en los medios de comunicación", en *Visiones del Mundo. La sociedad de la comunicación*. Universidad de Lima. Lima, págs. 51-68.

Mattelart, Armand. (1996). *La comunicación-mundo. Historia de las ideas y de las estrategias*. México: Siglo XXI Edit.

Rapoport, Anatol. (1989). "Problems of Peace Research". En *The Origins of Violence. Approaches to the Study of Conflict*. Professors' World Peace Academy.

Ritzer, George. (1995). *Teoría Sociológica Contemporánea*. Madrid: McGraw-Hill.

Torrigo, Erick. (1995). *La comunicación desde la democracia. Planteos para una comprensión*. La Paz: Artes Gráficas Latina.

Verón, Eliseo. (1971). *Lenguaje y comunicación social*

Buenos Aires: Edic. Nueva Visión.

Vinyamata, Eduard. (2001). "Sobre el conocimiento y el conflicto que éste plantea". Texto para el Módulo 1 del curso *Gestión del caos: Introducción a la conflictología*. Doctorado sobre la Sociedad de la Información y el Conocimiento. Universitat Oberta de Catalunya. Barcelona.

Sitios web

<http://www.clarin.com>

<http://www.elmundo.es>

<http://www.lainsignia.org/internaciona/html>

<http://web.mit.edu/cms/reconstructions/>

<http://www.periodismo.com/tapas>

<http://www.portoalegre2002.org>

<http://www.rebelion.co>

Publicaciones periódicas

Syracuse Herald-Journal. Syracuse, N.Y. September 11, 2001. Vol. 124. N° 37.484

The Post-Standard, Extra. Syracuse, N.Y. September 11, 2001.

The Post-Standard, Special Report. Syracuse, N.Y. September 12, 2001.

Conferencias

URANGA, Washington (2001): *La comunicación y los medios: Escenarios y estrategias en tiempos de guerras asimétricas*. Texto de la conferencia ofrecida por el autor en la maestría en Comunicación y Desarrollo de la Universidad Andina Simón Bolívar. La Paz, noviembre, págs. 12-22.

**LA DEMOCRACIA Y
LOS MEDIOS MASIVOS**

Cherif Elvalide Seye

La democracia y los medios masivos

► CHERIF ELVALIDE SEYE

Cherif Elvalide Seye hizo sus estudios de comunicación en París y Montreal, y obtuvo un diploma de Estudios Superiores en Periodismo. Ha sido Redactor en Jefe del diario senegalés *El Sol*, responsable de Documentación e Información del *Sahel* con sede en Burkina Faso, responsable de comunicación del Banco Interamericano de Desarrollo, director de la radio Sud FM. Actualmente es Ministro de Comunicación de Senegal (África Occidental).

Hace poco que África nació a la democracia. Hasta comienzos de la década de los noventa el sistema permanece casi desconocido en un continente condenado a la toma del poder por la fuerza. La pequeña República de Gambia, enclave de 500.000 almas, ubicada en el corazón de Senegal, Botswana y el propio Senegal son las únicas excepciones que cuentan con partidos de oposición y una cierta libertad de prensa y de opinión. Y luego, en 1990, como una revolución, un verdadero tornado estremece el continente. En Benin, Níger, Malí, en Cabo Verde, Togo, Camerún, en Costa de Marfil, en Zaire... África se vuelve palpitante. Los ciudadanos se movilizan y sacuden vigorosamente el yugo de los regímenes autoritarios.

Las causas del cambio son múltiples. Algunos las atribuyen al viento del Este que desemboca en la caída del muro de Berlín. Recuerdan, sin duda, la célebre expresión del presidente François Mitterrand en la cumbre Francia-África de 1990: *"el viento del Este va a hacer vibrar los cocoteros"*. La antigua potencia colonizadora se vuelve, después, el primer interlocutor comercial de casi la totalidad de los países francófonos de África y su primer proveedor de ayuda pública para el desarrollo. A la hora de los cambios, sin duda Francia pone en la balanza su compromiso con la democracia y, de algún modo, deja entender que su ayuda se asocia al advenimiento de ese sistema en los países africanos. Por otra parte, durante la guerra fría, las potencias occidentales y democráticas están en lucha contra el bloque del Este para adquirir o mantener sus influencias en los países del Tercer Mundo. Así, cierran los ojos ante las flagrantes violaciones de los derechos humanos en varios países africanos. Ahora, el apoyo a la democracia coincide con sus intereses. Pero, en realidad, la llamarada viene del fondo mismo del continente.

El sistema de confiscación del poder se constituye alrededor de una práctica de clientelismo. Se distribuyen rentas a los líderes de opinión: jefes religiosos, jefes tradicionales, notables, etc. Ellos son los responsables de mantener las tropas tranquilas. Pero cada vez hay más clientes que satisfacer en un contexto de caos económico creciente. En África, el Banco Mundial pone orden en la gestión de la economía. Luego del informe que Eliot Berg hace al Banco, se lanzan programas de ajuste estructural que limitan drásticamente los gastos públicos bajo pena de suspensión radical de la ayuda pública y de los programas con el Banco Mundial y el Fondo Monetario Internacional.

Los clientes terminan, los medios decrecen, la contradicción no puede mantenerse. Las válvulas de escape ceden. Las reivindicaciones ganan más y más círculos y el sistema se desmorona. Los sinceros dan el paso hacia la democracia. En otras partes, la oposición lleva al poder a líderes nuevos. Finalmente, en algunos sitios, quienes detentan el poder autoritario saben cómo plegarse antes de inventar nuevos modos de control para que, básicamente, todo quede igual.

El tema de este artículo es el papel de la prensa en la evolución de la democracia en África. Los medios y la democracia, la democracia y los medios: entre los dos conceptos las relaciones son dialécticas. Es el amo y el esclavo, la gallina y el huevo. En África singularmente el desarrollo de los medios y el advenimiento de la democracia se sostienen recíprocamente. Los medios aparecen como padres e hijos de la democracia. Los dos se completan y son tanto más eficaces en la medida que van de la mano en la misma dirección.

Para dar un ejemplo, en Malí las primeras fisuras en la ciudadela autoritaria las hacen los diarios independientes, y comienza por los *Ecos*, editado por la cooperativa de aquél que se volverá luego el primer presidente electo de la tercera república: Alfa Oumar Konaré. Pero, la verdadera explosión mediática, que se celebra hoy a través del Festival de ondas de la libertad, deberá esperar hasta la revolución popular de marzo de 1991.

Ocurre en Malí como en Benin o en Níger. *La Gaceta del golfo* en Benin o *Haske* en Níger han desafiado a sus gobiernos, detentados por dos militares, Matheu Kerekú y Seyni Kuntché respectivamente, quienes habían tomado las armas para echar abajo los poderes civiles.

Sin embargo, es el ejemplo de un país ya democrático el que permitirá ilustrar lo que la prensa en África aporta a la democracia, especialmente en tiempo de elecciones. Al día siguiente del pacífico y ejemplar cambio de gobierno ocurrido en Senegal el 19 de marzo del 2000, se tejen coronas de laureles para la prensa senegalesa. Políticos, observadores y medios masivos extranjeros celebran con entusiasmo la victoria de la democracia, gracias al teléfono celular y las radios de frecuencia modulada, que permiten la expresión libre, impiden cualquier fraude y, finalmente, autorizan el acceso al poder del vencedor Abdoulaye Wade, que reemplaza a Abdú Diuf.

¿Qué hacen las radios privadas para merecer una tal unanimidad en el elogio y cuál es su impacto real sobre el desarrollo del escrutinio?

La primera experiencia de cobertura masiva de las elecciones por las radios privadas comienza con las elecciones municipales rurales y regionales de noviembre de 1996. En esa época sólo hay una radio privada: Sud FM. En la larga controversia que siempre caracterizó las elecciones en Senegal, la dirección de esa radio decide jugarse. Desde la campaña electoral da la nota con una inmensa cobertura. En esa época, puede decirse que fuera de la Radio Televisión de Senegal, RTS no hay ningún eco de la campaña electoral.

La preocupación de Sud FM es, esquemáticamente, doble. Antes y durante la campaña electoral, la radio busca hacer comprender a la audiencia lo que significan estas elecciones, lo que pueden y deben representar para los receptores en términos de apropiarse de la gestión de sus propias vidas. Antes de la cobertura propiamente dicha, la radio busca, al mismo tiempo, enseñar a los ciudadanos a votar de un modo nuevo.

En lo que respecta a las elecciones mismas, para Sud FM es prioritario decir lo que pasa. Es por lo que innova, transforma la *velada* electoral en una *jornada* electoral, la antena orientada hacia las elecciones, y comienza con el primer circuito electoral que se abre. La consigna dada a los periodistas es simple: ¿la votación se desarrolla como está previsto por el código electoral?

El nivel de audiencia de la radio está entre los más elevados. La cobertura se hace en francés, pero, sobre todo, en wolof y en las otras lenguas nacionales de Senegal.

¿Semejante cobertura determina de algún modo la decisión de las autoridades de abrir ciertos circuitos electorales en Dakar? Hay motivos para creerlo. Es la primera vez en la larga historia electoral de Senegal (Senegal elegía sus diputados para el parlamento francés ya en el siglo XIX) que hay un control sobre cada circuito electoral. Es más: el Ministro del Interior en directo anuncia la apertura de algunos circuitos como respuesta a un

periodista de Sud FM. Éste le había señalado que las elecciones no habían comenzado en varios circuitos de las afueras de Dakar, a pocos minutos de la clausura del escrutinio.

Del mismo modo, la radio organiza su propio dispositivo de recolección de resultados en los circuitos electorales, donde se publican inmediatamente después de terminadas las elecciones primarias, acopladas a un sistema informático con un programa apropiado que calcula automáticamente los porcentajes y compara los resultados por circuito con los de las últimas elecciones. Esos resultados se publican, vía Internet, en una pantalla gigante ubicada en un cibercafé de Dakar, acondicionado para recibir a los participantes de las diferentes videoconferencias que tienen lugar entre las veinte horas y la medianoche. Para la radio, la cobertura de las elecciones implica también una lectura de los resultados, de su significación, de sus implicaciones.

El papel y la importancia de los medios en estas elecciones no requiere más demostración. La transparencia es esencial para las elecciones y la prensa tiene un papel básico para esa transparencia.

La prensa, en el contexto electoral, cumple con su oficio: sirve a la democracia sin desviarse. Debe recordar siempre que su deber es informar, no erigirse en censor, no elegir un partido. Allí se funda su credibilidad y así puede contribuir de modo fundamental a la legitimidad de los poderes elegidos.

El cambio de gobierno celebrado en Senegal en el año 2000 encuentra su fundamento en la exitosa cobertura de las elecciones locales de 1996. Mientras tanto, otras radios aparecen. El 28 de febrero de 2000 en Senegal se vuelve imposible manipular en modo alguno los resultados. Poco tiempo después, otros muchos países africanos o, más bien, otras muchas radios privadas africanas, se inspiran en el ejemplo senegalés. Los enemigos de la democracia también aprenden la lección. Es así que, en numerosos países, se promulgan leyes que prohíben toda difusión radial de los resultados electorales.

A pesar de todo, hoy, en África, la correntada es irresistible. Más y más países van a conocer cambios pacíficos de gobierno. Para dar un ejemplo, en el año 2000, poco después de Senegal, en Gana, Jerry Rawling, un militar que ocupaba el poder desde hacía veinte años, debe inclinarse ante un presidente electo. En Cabo Verde, en el mismo año, lo mismo.

Los progresos continúan siendo lentos para las democracias africanas y algunos monarcas siguen haciendo estragos. Pero los días de los regímenes autoritarios están contados. Queda la verdadera incógnita, en todo caso, la más fundamental. ¿La democracia electoral se traducirá en una verdadera democratización del juego político? ¿Cuánto habrá que esperar para que surjan los nuevos ciudadanos, es decir, aquellos que sean conscientes de sus derechos y deberes, que pidan cuentas a quienes detentan el poder? Nuevos ciudadanos que no sean ya estos simples electores que sólo son reyes el día de las elecciones.

Ahí está el envite y las primeras respuestas no tardarán en llegar.

Traducción: Hilia Moreira

**CRISIS MEDIATIZADAS,
CRISIS PRIVADAS**

Anke Van Haastrecht
Hilia Moreira

Crisis mediatizadas, crisis privadas

► ANKE VAN HAASTRECHT - HILIA MOREIRA

Anke Van Haastrecht. **Doctora en Comunicación; Universidad de Amsterdam; Universidad de Gröningen.**

Hilia Moreira. **Doctora en Semiología, Facultad de Ciencias, Universidad París VII. Catedrática de Semiótica y Narrativa de la Escuela de Comunicación, Universidad ORT Uruguay.**

Este trabajo es el adelanto de una investigación que viene realizando para la Universidad ORT sobre *La imagen de sí*.

Hadas y príncipes televisivos

El 2 de febrero de 2002 el príncipe heredero de Holanda se casó con una muchacha argentina. Estas bodas habían sido muy cuestionadas debido al pasado del padre de la novia, quien fue Ministro de Agricultura durante la dictadura de Videla. Diariamente los holandeses vieron en programas televisivos los excesos de la dictadura argentina. En consecuencia, la opinión pública condenaba al suegro del príncipe.

Pero cuando el heredero se presentó en televisión con una chica rubia y simpática para anunciar su noviazgo e intenciones de casamiento; cuando la muchacha, desenvuelta y graciosa, habló en un fluido holandés y sonrió a los televidentes, segura de sí misma, toda Holanda se enamoró de ella y la abrazó en su corazón. A partir de ese momento, hablar de la dictadura argentina y las manos sucias del suegro de la futura princesa se transformó en algo indebido. Luego de ese anuncio, siguieron once meses de preparación para una boda de hadas. Como en una película de Hollywood, la intensidad de los acontecimientos fue acelerándose hasta culminar en el desenlace más feliz del mundo: la boda real. Durante el último mes, todos los canales holandeses se referían, de un modo u otro, a las nupcias del príncipe. La ceremonia civil y la religiosa fueron televisadas por canales de toda Europa, en un radiante día de sol que, por casualidad, regaló el invierno holandés. Mientras, miles de holandeses se volcaron a las calles de Amsterdam para ver, aunque fuera un poco, el maravilloso espectáculo. El resto del país lo hacía por televisión. Una y otra vez se repetían las imágenes que se consideraban más emotivas, como por ejemplo las lágrimas de la princesa en primerísimo primer plano, mientras escuchaba el tango *Adiós Nonino*. (El camarógrafo que filmó esta secuencia recibió una distinción real.)

Medios de comunicación asesinos

Así como los medios acompañan y estimulan una felicidad que contribuyen a hacer colectiva, también los receptores transforman a los medios en sus enemigos. En Sudáfrica, unas horas después de la muerte de la princesa de Gales, su hermano, Charles Spencer, en una conferencia de prensa, sostuvo que los medios habían asesinado a su hermana a causa de su permanente persecución, real y simbólica. Del

mismo modo procedió la multitud holandesa poco después del asesinato del político holandés Pim Fortuyn. Durante la ceremonia fúnebre, en la catedral de Rotterdam, un joven holandés se dirigió a las cámaras de televisión con su dedo en alto, gritándoles: *“Ustedes, los periodistas, asesinaron a Pim y pagarán por ello”*. En Holanda, en las calles y en las colas de personas que esperaban para poder entrar en la catedral de Rotterdam también se escuchaba que los medios habían asesinado al político. No por perseguirlo, no era necesario en su caso. Como lo verbalizó un señor mayor: *“porque los medios lo transformaron en un diablo mientras que él era un ángel”*.

Holanda cree en lágrimas

Es cierto que los medios no pararon de transmitir las ideas del líder populista Pim Fortuyn. Por un lado, atacaba a los musulmanes, afirmando que su cultura era atrasada y retrógrada, que Holanda tendría que cerrar sus fronteras, etc. No obstante, Fortuyn era un *ecófilo*, defensor del medio ambiente y de los animales.

Pero a los holandeses no les importaba tanto cómo actuaba. En Holanda, el duelo masivo después del asesinato de Fortuyn se basó en la disconformidad de los holandeses con los partidos políticos tradicionales, que estuvieron ocho años en el gobierno y trajeron una economía floreciente pero a expensas de grandes recortes en la educación y la salud. Así, los holandeses, enojados, descontentos, se aferraron a este hombre nuevo que supo verbalizar carismáticamente lo que muchos de ellos pensaban. Con su muerte, evitó el desgaste de esa imagen.

No lo mató la abundancia de noticias en la prensa. Los holandeses no lloraron sólo porque los medios fijaron su atención en él. (Aunque se vieron muchos primeros planos al estilo del Tercer Reich, como el de la cara de una niña en brazos de su madre, con un enorme cartel que decía: *“Hola, Pim, estoy muy triste por tu muerte, te quiero mucho”*). Por supuesto, estas imágenes, en primer plano, echaron leña al fuego de las emociones. Pero, ya en vida, Fortuyn se había presentado como un mesías cuya misión era mejorar a Holanda. Al ser asesinado, sus partidarios tanto como los medios de comunicación subrayaron esa misión. Simon, el hermano de Fortuyn, insistió en que *“hay que reformar la democracia, hay que darle al pueblo la voz y el espíritu de Pim”*. El co-fundador del partido político de Fortuyn dijo, al día siguiente del asesinato, que Fortuyn *“era un señor de clase y un hombre de pueblo”*. Su misión sería de carácter *sacrificial*. Él dio la vida por su pueblo. Incluso se habló de una conspiración del Servicio Secreto holandés para asesinarlo, debido a que Fortuyn ponía en peligro el *establishment*.

Después del asesinato de Fortuyn se desarrollaron ciertos modos de expresión como la formación masiva de procesiones silenciosas por las calles. Los integrantes de tales procesiones depositaron en la casa de Fortuyn flores, ositos de peluche y fotos. Los adultos fueron acompañados por sus hijos chicos, iniciándolos en la costumbre del duelo colectivo. Había manifestantes con su pequeña cámara televisiva, que saboreaban una antigua ilusión: la de que la propia realidad y la realidad que trasmite el televisor era una sola.

Algunos hombres y mujeres hicieron un evidente esfuerzo para que sus rostros fuesen filmados mientras lloraban. A la inversa de Moscú en la vieja película, Holanda *crea en lágrimas*.

Santa Diana

La actitud del pueblo holandés es muy similar a la que asumió el pueblo británico ante el fallecimiento de la princesa de Gales. También a Diana sus admiradores la cubrieron con la manta del amor infinito, que los medios vehiculizaron: *“Diana es una santa que dio la vida por su pueblo”*. Por su parte, Tony Blair, en un discurso pronunciado al día siguiente de la muerte de Diana, le otorgó un título de honor, que le quedará para siempre: *“La Princesa del Pueblo”*. Igualmente, los medios masivos y la voz popular insistieron en que su muerte no podía ser en vano. El hermano de Diana repitió que la casa real inglesa *“debe mantener vivo el espíritu de Diana”*. Como en el caso de Fortuyn, en torno a Diana hubo voces que hablaron de una conspiración y el que hoy sería su suegro aún insiste con esa idea.

La muerte catastrófica

Toda Holanda paró. Los altoparlantes indicaron cuándo había que iniciar el silencio y cuándo terminarlo. Asimismo, muchos profesores y estudiantes quisieron estar puertas afuera para dar visibilidad al hecho. Sólo en algunos liceos situados en ciudades grandes, unos pocos adolescentes de origen islámico se negaron a hacer esos tres minutos de silencio requeridos por el gobierno. Por lo demás, en las calles los autos se detuvieron y la radio y la televisión dejaron de transmitir sus programas habituales.

Unos días antes, las torres gemelas de Manhattan habían sido derribadas. Desde entonces, la información relativa a éstas, como símbolo de la potencia indiscutible de Estados Unidos, era transmitida obsesivamente por los medios de comunicación. El fluir de otros datos sobre el mundo había quedado interrumpido.

Los medios no sólo permanecieron un largo período centrados exclusivamente en la destrucción de las torres. Lo que re-presentaban era la amenaza de una catástrofe que se cernía sobre el país más importante del mundo. Tal re-presentación se parecía a una espectacular telenovela donde los personajes, extensamente descritos junto con sus familias, eran las personas que viajaban en los aviones siniestrados y aquéllas que se encontraban en las torres cuando ocurrió la catástrofe. Las reacciones de los parientes de las víctimas pasaban a un primerísimo primer plano en las pantallas de televisión. Se diría que ni una lágrima dejó de ser recogida y transformada en parte del espectáculo. Era el estallido del *imperio de los sentimientos*. Los personajes protagónicos no bastaban. Se buscaron personajes supuestamente testimoniales. Así, las cámaras filmaron a una joven modelo holandesa quien, asomada a su balcón y con las torres en ruinas de fondo, no tenía mucho que aportar. Pero contribuía al espectáculo diciendo que, justo esa mañana, pensaba visitar las torres. Toda intención, toda virtualidad que tan siquiera rozara esos dos grandes iconos del comercio y el poder se transformaba en noticia. Como el rey Midas, que convertía en oro lo que tocaba, las torres hacían que, aun lo más trivial, si se relacionaba con ellas, pasase a primera plana en todos los medios.

El mensaje que nos transmitieron la televisión y la prensa escrita fue, también, que si las torres pudieron caer o, en términos locales, si Fortuyn pudo ser asesinado, todos estábamos en peligro. De ahí las impresionantes medidas de seguridad en Estados Unidos o la cantidad de guardaespaldas asignados a los políticos holandeses. También los discursos de función profética, que anunciaban terribles calamidades. Así, después del 11 de setiembre cundió el miedo de viajar en avión y de subir a un edificio del estilo de las torres. Colectivamente, los estadounidenses cancelaron sus

giras y visitas a Europa. Pero, pasados unos seis meses, todos retomaron su vida pública y voladora como antes.

Y, por suerte, no pasó nada.

Querido tío Sam

El caso de Holanda no era aislado. En general todos los gobiernos europeos, especialmente el de Tony Blair, mostraron su incondicional apoyo al imperio norteamericano y al dolor de su pueblo. Mientras Gran Bretaña envió efectivos militares, los otros estados pusieron a disposición su ayuda logística para combatir el “terrorismo contra la humanidad”. Ninguno de ellos parecía recordar que el 11 de setiembre se estaban cumpliendo años de uno de los golpes de estado más siniestros del siglo XX, marcado a su vez por la reconocida intervención de Estados Unidos: la caída del gobierno democrático de Salvador Allende impulsada por el Plan Cóndor norteamericano. Del mismo modo, los parientes de las víctimas del ataque contra las torres exigían que los bomberos neoyorquinos continuasen exponiendo sus vidas para rescatar a los desaparecidos, cuando ya no había ninguna chance de encontrar sobrevivientes. Por supuesto, ni una palabra se elevó para recordar los desaparecidos de las dictaduras chilena, argentina y uruguaya, que siguen sin ser encontrados después de treinta años, a pesar de las manifestaciones de las madres y abuelas llamadas *locas*, que sólo quieren saber qué pasó con sus vástagos y si alguno de ellos aún vive.

Pero la trascendencia de los hechos catastróficos tanto como la de las muertes ilustres es tan relativa como el goce de una buena película. El ambiente, la atmósfera de esos días son efímeros. Después de casi cinco años, la Princesa del Pueblo ya no es tan visitada en su tumba en Althorp. ¿Pasará lo mismo con Fortuyn y los otros muertos espectaculares?

La muerte privada

Al lado de esas *megamuertes*, ¿qué pasa con la muerte familiar, cotidiana, en este último cuarto de siglo?

En 1979, Bertrand Tavernier filma *Death Watch (La muerte en directo)*. MTV, una cadena de televisión internacional, invierte una importante suma de dinero en televisar la enfermedad terminal de una mujer (Romy Schneider). Un 70% del público, en Europa y Estados Unidos, está interesado en seguir tal espectáculo. (“*Todo es de interés. Nada es importante*”, comenta la mujer.) El 30% restante dice encontrar este programa *ofensivo, asqueroso*. El camarógrafo (Harvey Keitel) responde a una de esas receptoras minoritarias: “*Es la única pornografía que nos queda y que, en general, está bien cubierta de hojas de parra*”.

La muerte pornográfica

Probablemente, para realizar su película, Tavernier se inspiró en el trabajo del etnólogo Geoffrey Gorer, *La muerte pornográfica* (1955). Durante un año, las audiencias ven miles de muertes violentas, ficticias y reales. Pero muy poco se filma sobre el proceso de morir. No sólo los medios masivos lo birlan. En la sociedad contemporánea la muerte resulta escandalosa. Gorer se pregunta si, en gran parte, algunas de las actuales patologías sociales no encuentran su fuente en el exilio de la muerte de la vida cotidiana, en la prohibición del duelo y la posibilidad de llorar a los muertos.

Hoy casi no hay signos para la muerte. En su lugar queda una atmósfera difusa pero cargada de angustia. Paradójicamente, en la vida colmada de incertidumbre del ser humano, la muerte es uno de los poquísimos hechos ciertos. En Roma se vive la muerte como en cualquier otra parte de Occidente. Pero persiste un dicho: “*Così sicuro che la morte*”.

Por otra parte, tal silencio, conjuntamente con el hecho de que los seres humanos son cada vez más tardíamente testigos de una muerte, la transforman en algo siempre más horrible.

Todo bien

En su clásico libro sobre la muerte en Occidente el historiador Philippe Ariès (1977) señala hasta qué punto la sociedad occidental cubre la muerte con las *hojas de parra* de la productividad, la eficacia y la felicidad permanentes.

Callada, reprimida, significada por el cine y la televisión con revólveres, bombas, aviones suicidas y edificios que se derrumban, se sabe poquísimos de la muerte como intercambio de ternura y fuente de sugestivo misterio. Pero hablar con detalles de la muerte (si no es con un amigo íntimo, con el médico o el psiquiatra) es, hoy, tan indecente como era antes hablar del sexo y sus deleites.

La muerte propia

Sólo en el siglo XX surge la ocultación de la muerte a quien va a vivirla (que es otra forma de connotarla como lo *invivable* por excelencia). Se juzga brutal el anuncio del médico, que no tiene detrás de sí sino el frío conocimiento de la ciencia. Así, por ejemplo, Jankelevitch (1966, pág. 6) sostiene: “*Estoy contra la verdad, apasionadamente contra la verdad (...) Para mí hay una ley más importante que todas, es la del amor y la caridad*”. Pero la mentira muchas veces no es más que una manera de evitarse dar signos a la muerte. ¡Qué violencia para los demás que alguien hable, naturalmente, de su propia muerte! Como señala Ivan Illich (1984, págs. 232-278), la muerte ha sido *escamoteada* en Occidente. No sólo no debe representarse: debe ignorarse. A este problema se refiere G.D. Goldberg en su filme *Dad (Mi viejo)*, 1989). El padre (Jack Lemmon) va a morir en poco tiempo. El hijo (Ted Danson) quiere impedir a toda costa que lo sepan, tanto él como su madre (Olympia Dukakis). Así se inicia un juego en el que todos conocen la verdad y, con angustia creciente y más o menos disimulada, todos fingen no saberla. Pero Dad decide asumir lo que pasa. Disfruta intensamente de su último mes de vida. Y se despide abrazado de su hijo con una ternura que nunca antes conocieron el uno ni el otro.

La función del duelo

El traje de duelo, impuesto hasta la década de los cincuenta, ese uniforme negro, obligatorio para los deudos, junto con la cara de desdicha (muchas veces fingida), cumplían, sin embargo, una función. Cuando el dolor de la separación era cierto, esa especie de túnica resguardaba al deudo. Le pedía al otro, sin necesidad de una sola palabra, un trato más reservado, un respeto por los sentimientos. El tiempo, que se acelera cada vez más a partir de la segunda mitad del siglo XX, se torna incompatible con la obligación de retiro, propia de hace dos siglos y de la primera mitad del siglo pasado. Penoso cuando no hay verdaderos afectos, ese deber de retirarse es muy necesario después del indecible cambio que sucede a la partida de un ser querido.

La secularización de la muerte

En una investigación sobre la iconografía de la muerte en la Edad Media, el historiador Emile Mâle (1969) muestra cómo, en las representaciones plásticas del Medioevo, quien va morir nunca está solo. De un lado y del otro hay un ángel y un diablo que esperan la salida del alma para disputársela. Un poco en esos términos representa la agonía Paul Thomas Anderson, el director de *Magnolia* (1999). Dos hombres van a morir. Uno es un padre incestuoso (Philip Baker Hall). Su esposa y su hija lo abandonan. Otro es un padre abandonado (Jason Robards). Su hijo (Tom Cruise) lo insulta mientras le pide que no se vaya. Así, el momento final coincide con el balance de la vida, el ajuste de cuentas, la condena o la reconciliación. Pero sin ángeles ni demonios. El juicio moral corresponde a los deudos, en este mundo. Más allá de todo juicio, la muerte es representada como un fenómeno biológico: sin misterio, sin sentido.

Es posible que el horror de la muerte se deba, en parte, a esa secularización. En un conocido estudio sobre la abyección (1990, pág. 3), Julia Kristeva señala al cuerpo muerto, laicizado, sin sentido y sin amor, como un signo extremo de la abyección.

Pero el cine nunca dejó de dar ejemplos de la muerte como tránsito y re-significación de la vida. Los últimos quince años no son una excepción. En *Ghost* (*Ghost, la sombra del amor*, 1990), a semejanza de lo que ocurre en la iconografía medieval, hay sombras negras o suaves luces blancas que esperan al alma para llevarla consigo. En *Always* (*Siempre*, 1989) Steven Spielberg o en *The Sixth Sense* (*Sexto sentido*, 1999) M. Night Shyamalan representan la muerte como una puerta que no tiene nada de temible. Sólo que, a veces, las almas, demasiado entrelazadas con los seres y las cosas de este mundo, se esfuerzan por no atravesarla. Crecer, para ellas, es desasirse, pasar los umbrales, internarse en el misterio.

Percepciones diversas del hecho ineludible. ¿Cuáles actitudes ante la muerte nos depararán los medios en el siglo que comienza? ¿Cuál será la percepción social de la muerte diaria? ¿Se abrirán, tanto en la re-presentación como en la doxa cotidiana, nuevos espacios donde *bien morir*?

Bibliografía:**Libros y artículos**

- Ariès, Ph.. (1975). *Essais sur l'histoire de la mort en Occident. Du Moyen Age à nos jours*. París: Seuil
- Boer, C. De & Brennecke S.I.. (1955). *Media en Publiek*. Amsterdam: Boom
- Carey, J.W.. (1988). *Media, myth and narrative*. London: Sage
- Castells, M.. (2000). *The rise of the network society*. Oxford: Blackell
- Chouliaraki, L. and Fairclough N.. (1999). *Discourse in Late Modernity: Rethinking Critical Discourse Analysis*. Edinburgh: Edinburgh University Press
- Fairclough, N.. (2000). *New Labour, New Language*. London: Routledge
- Gorer, G.. (1963). "The Pornography of Death". En *Death, Grief and Mourning*, New York: Doubleday
- Hall, S.. (1997). *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage
- Illich, I.. (1984). La muerte escamoteada. *Némesis médica*. México: Joaquín Mortiz / Planeta
- Jankelevitch, V.. (1966). *Médecine en France*. Nº 177 (págs 3-16)
- Kristeva, J.. (1980). *Pouvoirs de l'horreur. Essais sur l'abjection*. París: Seuil
- Storey, J.. (1994). *Cultural Theory and Popular Cultural*. London: Routledge

Films

- Magnolia*, 1999, Anderson, P. Th. Con Jason Robards, Tom Cruise, Philip BakerHall
- Dad (Mi viejo)*, 1989, Goldberg, G. D. Con Jack Lemmon, Ted Danson, Olympia Dukakis
- Always (Siempre)*, 1989, Spielberg, S. Con Robert Dreyfuss, Holly Hunter, Audrey Hepburn
- The Sixth Sense (Sexto sentido)*, 1999, Shyamalan, M. N. Con Bruce Willis, Toni Collete
- Death watch (La muerte en directo)*, 1979, Tavernier, B. Con Romy Schneider, Harvey Keitel, Max Von Sydow
- Ghost (Ghost, la sombra del amor)*, 1990, Zucker, J. Con Patrick Zwayze, Demi Moore

LA AJENIDAD AUTOAMPLACIENTE

Guillermo Amoroso

La *ajenidad* autocomplaciente

► GUILLERMO AMOROSO

Sociólogo, Universidad de la República, Montevideo.

El tratamiento en los medios de los conflictos internacionales provoca poco impacto en la sociedad uruguaya.

Si bien los medios refuerzan la construcción de la agenda pública, la incorporación de un tema requiere varias condiciones difíciles de ser cumplidas.

Conocimiento del contexto, interés directo del receptor, códigos comunicacionales de los temas, “pertenencia civilizatoria” del receptor y generación de comunicaciones interpersonales que refuercen los mensajes, constituyen frenos insalvables para que el tratamiento de la mayoría de los conflictos internacionales genere interés en el público y contribuya al entendimiento de los mismos.

Los conflictos internacionales son protagónicos cuando adquieren espectacularidad, o afectan a individuos, grupos y sociedades que comparten los valores, creencias y conductas, que son similares y reconocibles para la sociedad uruguaya.

1. La sociología uruguaya tiene muchas deudas. Una de ellas es no haber tomado adecuada noticia de la existencia del siglo XX. El efecto de los medios de comunicación de masas en nuestra sociedad y los procesos comunicacionales interpersonales sólo han sido tratados en forma periférica. La pretensión de analizar los conflictos internacionales en los medios uruguayos nos remite, más que al hallazgo de conclusiones, a la formulación de precisiones metodológicas que acompañarán un esbozo de construcción teórica. Para seguir a tono con esta moratoria desarrollaré un ensayo.

2. Hace tres años, en el marco de una actividad docente con estudiantes avanzados de ciencias sociales, realicé una observación fortuita. La totalidad de los asistentes manifestábamos vivamente ser asiduos consumidores de los informativos televisivos. Semejante realidad estaba constatada por numerosas referencias recíprocas que daban cuenta de nuestro interés por el devenir informativo. Al preguntar uno de los participantes sobre el conflicto en la ex Yugoslavia quedamos todos atrapados en el denominador común del olvido, la confusión y el reconocimiento de la ignorancia del tema. Sin saberlo, en ese momento había comenzado a escribir este artículo.

3. ¿Cuál es el impacto que tiene en nuestra sociedad el tratamiento de los conflictos internacionales? Responder esta pregunta requiere una investigación que no hemos realizado. Sin embargo, las próximas consideraciones pueden acercarnos a un marco interpretativo del problema.

4. ¿Cuáles son los nutrientes de nuestra formación e información sobre la realidad internacional? Los uruguayos que han cursado segundo ciclo de enseñanza media poseen un conocimiento general de la historia y la geografía del mundo occidental. El final de la Segunda Guerra Mundial y las fronteras territoriales allí establecidas parecen ser un buen límite entre la claridad y la nebulosa. África, Asia y Oceanía son continentes que parecen estar más distantes en el tiempo, el espacio y el interés. Las religiones que hemos estudiado son las monoteístas, y fundamentalmente el cristianismo y el judaísmo.

Este sesgo en nuestra formación conspira seriamente con la posibilidad de interpretar

el mundo actual, y muchos de sus conflictos más relevantes.

5. ¿Los medios de comunicación nos confunden o nos provocan la curiosidad en un mundo en permanente creación, reacomodo y que consecuentemente es fuente de conocimiento? Las dos respuestas son verdaderas.

El cúmulo de información que aparece y desaparece de los medios electrónicos y la prensa no nos da elementos suficientes para entender procesos políticos, sociales o económicos. No es su intención y, mucho menos, el instrumento adecuado. Los medios de comunicación consiguen transmitirnos imágenes que incorporamos y recodificamos. Este proceso está condicionado por la estructura de nuestra personalidad y la cosmovisión personal de cada uno. Un conflicto tribal en el corazón de África, una hambruna en la región subsahariana, problemas religiosos en la India, o reclamos campesinos en Centroamérica son situaciones que fácilmente reconocemos, pero de las cuales difícilmente podemos realizar un análisis específico.

Los medios de comunicación nos informan del hecho, son generadores de imágenes y símbolos, pero omiten brindarnos elementos para el análisis.

6. Los medios de comunicación utilizan la idea de conflicto, una vez que éste adquiere carácter de noticia. Para que esto suceda ya habrá tenido que haber generado violencia, o ser explícita su proximidad. Para ser noticia, los conflictos tienen que ser tangibles y adquirir dramatismo y espectacularidad. Un producto comunicacional referido al exterior, para ser tal, tiene que poder ser escenificado, ofrecer protagonistas reconocibles y ser pasible de un desenlace.

Mientras las tensiones sociales, económicas, políticas o religiosas germinan y se desarrollan, para los medios permanecen latentes. Cuando surge el elemento catalizador que provoca la chispa, rebrotan del pasado los recuerdos de conflictos anteriores que habían desaparecido del centro de atención de los medios, sin que nadie, aparentemente, se hubiere dado cuenta de su paulatina extinción.

¿Qué pasa con la sociedad uruguaya?

7. Por historia, cultura, inteligencia y comodidad, la sociedad uruguaya tiene una alta aversión al conflicto. Mucho más que eso. Tiene incorporada la idea de que los problemas antagónicos se resuelven con la mera voluntad de acuerdo de las partes enfrentadas. Esta conclusión tiene dos premisas: que los conflictos son solucionables; y que tarde o temprano las partes enfrentadas habrán de darse cuenta de la ventaja de encontrar la solución del problema.

La homogeneidad de la sociedad uruguaya y la histórica tranquilidad del contexto regional dan justificadas razones para esta concepción.

El valor de la vida humana en Uruguay es inconmesurablemente alto en relación a otras sociedades. La violencia, forma en la que los medios escenifican los conflictos, plantea el primer problema de acercamiento a las tensiones internacionales.

La idea de la irracionalidad de la violencia genera el primer mecanismo negador de la comprensión del problema. Cuando el conflicto llega a los receptores uruguayos en su desenlace dramático, es recibido en su etapa “irracional”. Al ser considerado irracional, no puede pretenderse buscar una “causa racional” que lo genere.

8. La sociedad uruguaya tiene muchos problemas para reconocerse a sí misma. La marginalidad, la exclusión, la pobreza, entre muchas otras, son realidades sociales de las que se tiene conciencia de su existencia pero que cuesta demasiado incorporarlas como un pasivo consustancial a una sociedad que se ha transformado. La omisión por parte de

los medios de un adecuado tratamiento de estos temas no hace más que fortalecer los mecanismos intelectuales y afectivos que tiene la personalidad social de bloquearse al reconocimiento de lo problemático

Con tanta dificultad para el reconocimiento no habría de llamar la atención sobre la extrapolación de este mecanismo a los problemas externos. Sin embargo, esta afirmación es discutible. ¿El acercamiento y el esfuerzo por la comprensión de los fenómenos externos son inviables por la falta de gimnasia con la realidad local; o por el contrario, verlos sólo afuera nos permite reforzar nuestra concepción autocomplaciente de la sociedad uruguaya? ¿Cuál es el rol que tienen los medios de comunicación en este proceso? Contestar este tipo de preguntas dará las investigaciones que nos faltan y ayudará a superar la ignorancia de nuestra realidad que nos supera.

9. Como hipótesis resulta más sugestiva la idea de la autocomplacencia. En general, las sociedades no se encuentran en el gabinete de un investigador, en estado de autorreflexión permanente. Son muy escasas las circunstancias en las que las sociedades se replantean su existencia, su razón de ser, y generan puntos de inflexión en su destino. Lo que sí es necesario, y en esto la comunicación social debería tener un rol protagónico, es el incentivo al reconocimiento de diferentes actores, con lógicas diversas, que son el resultado de procesos complejos y aceptar que el entendimiento de los problemas requiere análisis.

10. Los medios de comunicación son uno de los vehículos más importantes mediante los cuales los individuos toman conocimiento de muchos aspectos de la sociedad en la que viven.

En Uruguay, la realidad nacional que se comunica a través de los medios tiene un formato determinado. El informe periodístico, el programa documental, ocupan lugares secundarios. En la televisión, la realidad es contada y explicada por los protagonistas políticos. Entre ellos debaten, y de esa discusión es de donde el televidente habrá de obtener los insumos básicos para el análisis. Los radios recurren al mismo procedimiento, muchas veces complementado por la lectura de diarios y semanarios. Pero es hegemónico el mecanismo de recurrir a personas más “capacitadas” que den cuenta de los hechos. Este mecanismo, que muchas veces es interpretado como criterios de objetividad del periodista, tiene varias consecuencias. Instala la idea del principio de autoridad para la comprensión de los temas importantes. Sesga la posibilidad de abarcar un determinado tema desde perspectivas alternativas. Minimiza, no ya la posibilidad de abordajes científicos y académicos, por cierto impropios de los medios, sino también la propia potencialidad del tratamiento periodístico.

11. Pero las noticias internacionales tienen otro formato. El informe periodístico, conciso, puntual, muy impersonal, con un protagonista que nos cuesta reconocer, es la forma más habitual por la cual se reciben las noticias del exterior. Uruguay es un país que no suele estar directamente afectado, y mucho menos involucrado en las noticias internacionales. Esto genera desinterés en los medios locales, por lo que se omite recurrir a los habituales “analistas”. El propio código comunicacional a través del cual es transmitido el conflicto internacional refuerza la idea de poca importancia. No sólo la información brindada es editada con el criterio de las agencias internacionales; también suele ocupar lugares secundarios en cada bloque informativo.

12. Asumiendo el riesgo de parecer tautológico, los medios de comunicación de masas impactan sobre un porcentaje muy alto de la población. Sin embargo, esto no significa que comuniquen todo lo que transmiten. Hay varios aspectos que explican el bloqueo del receptor. Se produce un sistema en el que interactúan temas que sustancialmente no

interesan; producidos en formatos inapropiados y que dan cuenta de la diversidad de lo local y tangible; que no logran generar interés y vínculo con situaciones que puedan repercutir en efectos concretos; y carentes del refuerzo necesario de la comunicación interpersonal. Este circuito se retroalimenta y tiende a hacer desaparecer la posibilidad de generar un genuino interés de los receptores.

13. No es de extrañar que los conflictos internacionales le importen poco a los uruguayos. Los conflictos bélicos y las tensiones religiosas no son parte de nuestro escenario social, ni están incorporados en la memoria colectiva de la sociedad. La *ajenidad* es la clave para entender esta apatía. Más allá de ilusiones de universalismo, prima un fuerte sentido pragmático y de cercanías. Por cierto que no es un fenómeno uruguayo. El mundo sabe y le importa muy poco del mundo mismo. El problema es que esta realidad choca con la autocomplaciente idea de omnicomprensión que solemos atribuirnos. Mucho más complejo es el tema cuando descansamos nuestra posibilidad de conocimiento en los medios de comunicación. Los conflictos internacionales, la complejidad de sus causas y sus paulatinos desenlaces no hacen otra cosa, como si fuera poco lo que por sí mismo significan, que desnudar las carencias de nuestra formación universalista. Los medios son agentes inocentes en este proceso de reconocimiento. Pero existe una mutua complicidad: quienes informan están dispuestos a seguir haciéndolo a un nivel superficial, y quienes son informados, a aceptar la simplificación de un titular.

**LOS CONFLICTOS INTERNACIONALES Y EL URUGUAY:
UN OBSERVATORIO DE LA IDENTIDAD NACIONAL**

Silvana
Harriet

Los conflictos internacionales y el Uruguay: un observatorio de la identidad nacional

► SILVANA HARRIET

Profesora de Historia, Instituto de Profesores Artigas. Docente de Historia en Instituto de Formación Docente. Docente de Historia y Sistema Político Internacional y de Política y Sociedad uruguaya de las Licenciaturas en Comunicación. Universidad ORT Uruguay.

1.

1.1. Las formas a través de las cuales un país procesa un conflicto mundial, sintomáticas de la naturaleza de su inserción en el mundo, revelan y construyen rasgos tanto de su entramado estructural como de la coyuntura específica que esté atravesando. A la par de la readecuación regional y mundial que una conflagración de esta índole implica, se configuran escenarios internos en los cuales el debilitamiento o fortalecimiento de líneas históricas de larga duración, la irrupción de cambios en la correlación de fuerzas políticas y corrientes ideológicas, el afianzamiento de continuidades o, por el contrario, la producción de rupturas en la mentalidad colectiva y en el tejido social son posibilidades a concretarse. Asimismo, dichas coyunturas especiales habilitan relecturas del pasado nacional desde los diversos actores políticos y sociales, que, como toda lectura, no son ingenuas ni desprendidas de intencionalidades.

1.2. Estas precisiones iniciales parten evidentemente de la realidad del Uruguay, cuya problemática relación con el “afuera” se ha manifestado como una constante histórica desde su propia creación como un *buffer state* de límites indefinidos en 1828. Tanto en el siglo XIX como en el XX la variable exterior ha sido relevante en la conformación de la identidad nacional y en la estructuración de un estado económicamente dependiente y demográficamente europeizado, con clases dirigentes orientadas ideológicamente hacia el Occidente heredero de la Filosofía de las Luces, estuviera éste representado por Francia, Inglaterra o EEUU.

Este “afuera” llegó a convertirse en una obsesión configuradora del imaginario nacional desde su doble condición de “espacio constituido como imagen y constitutivo como mirada”¹. Ya como espejo, síntesis de la civilización en la perspectiva doctoral decimonónica o contramodelo del cual prevenirse en la óptica social del reformismo batllista; ya como mirada generadora de pertenencia, funcional a la confirmación de la mítica excepcionalidad de la “Suiza de América”, el “afuera”, por su interacción permanente con el devenir del “adentro”, es una de las dimensiones de lo que podría denominarse, pecando de poca rigurosidad, el ser nacional². Esa dimensión se torna evidente a la hora de analizar la repercusión en nuestro país de conflictos internacionales de envergadura, tales como la Guerra Civil Española (1936) o la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), los cuales fueron vividos intensamente por la sociedad civil y el espectro político partidario, en el que la última incidió significativamente, marcó los rumbos de la restauración democrática concretada en 1942.

En este trabajo se intentará un abordaje comparativo de las repercusiones en el Uruguay de la Segunda Guerra Mundial y del conflicto EEUU-Afganistán, considerado éste por muchos como inaugural del siglo XXI, habida cuenta de su inicio a partir del atentado terrorista sin precedentes al World Trade Center de Nueva York el 11 de setiembre de 2001. Tomaremos como ejes estructuradores del análisis las reacciones desde la sociedad y desde el sistema político, como pistas por las cuales discurrir a propósito de los cambios y/o permanencias en la relación del país con el “afuera” y por consiguiente en el imaginario nacional.

2.

2.1. La política exterior uruguaya frente a la Segunda Guerra Mundial transitó de una endeble neutralidad a la adhesión incondicional a Estados Unidos y sus aliados europeos. La neutralidad, decretada el 5 de setiembre de 1939 en el marco del gobierno baldomirista, no se acompañaba con las posturas adoptadas en el contexto latinoamericano. Todos los países de la región, excepto Argentina, adherían al panamericanismo, corriente política-ideológica en el marco de la cual deberían incorporarse a un sistema defensivo controlado por el hermano mayor del Norte, a cuyos objetivos no escapaba el obtener potenciales mercados y suplantar así definitivamente la ya debilitada hegemonía británica. La concepción norteamericana de seguridad incluía asimismo la instalación de bases militares en el Río de la Plata, necesarias para contrarrestar la postura neutralista del peronismo³.

El episodio del Graf Spee en diciembre de 1939 acercó el conflicto mundial al Río de la Plata, y reveló en su transcurso y resolución la debilidad de nuestro estado, sometido entonces tanto a las presiones inglesas como alemanas. A partir del incidente, que terminaría con el hundimiento del acorazado alemán en el puerto de Montevideo y la internación de sus tripulantes en 1940, se produjo el viraje de Uruguay hacia la “seguridad panamericana”, frente al cual se levantó la oposición sistemática de Luis Alberto de Herrera. Éste lideró el repudio a la instalación de bases navales estadounidenses en nuestro país, la que finalmente no tuvo lugar cuando el Senado de la República rechazó la propuesta⁴.

Las acciones diplomáticas correspondientes a dicho viraje tuvieron lugar tardíamente; entre 1942 y 1945 el gobierno uruguayo rompió relaciones con el Eje, al seguir la decisión de la Conferencia de Cancilleres Americanos de Río y con el gobierno colaboracionista de Vichy, hasta declarar la guerra a Alemania y Japón en un acto de carácter simbólico cuando el conflicto estaba llegando a su fin.

La definición panamericanista del Uruguay se tornaría una inscripción en la órbita imperial de los EEUU, considerada el “escudo protector” necesario para sobrevivir en el marco de la guerra⁵. Según Carlos Real de Azúa, el rasgo específico del Uruguay en la Segunda Guerra Mundial fue el convertirse en la “pieza más diligente de la acción política y estratégica de los aliados en el continente”⁶, y padecer el síndrome del *tartarinismo*, esto es, el caer en:

manifestaciones de un doctrinarismo agresivo que se sabía resguardado bajo protecciones tan contundentes e irreplicables cuanto hubiera sido capaz de enfrentar, a cuerpo limpio del país, mano a mano, las consecuencias de muchos de sus gestos. (Real de Azúa, 1987, pág. 234)

La solidaridad hemisférica se continuaría en la pos-guerra, mediante la participación en conferencias y organismos panamericanos: Acta de Chapultepec, Junta Interamericana de Defensa, Tratado de Asistencia Colectiva, OEA.

En síntesis, luego de finalizada una guerra que redefinió la inserción internacional del país:

la política externa del Uruguay continuó registrando los rasgos que adquiriera en el período anterior. Quiere esto decir que continuó asumiendo, aunque con creciente menor convicción, el papel de cruzado de las formas democráticas en Hispanoamérica; quiere también decir que siguió marcando el paso de la coordinación interamericana; significa, por fin, que hubo de alinearse, y lo hizo, en la dualización mundial de la “guerra fría”⁷. (Real de Azúa, 1987, pág. 234)

3.

3.1. Tanto desde la sociedad como desde la mayor parte del sistema político uruguayo la Segunda Guerra Mundial fue vivida como la confrontación dramática entre el fascismo y la democracia, entre la libertad y el totalitarismo, en la cual se ponían en juego los valores más caros a la civilización occidental, constitutivos del imaginario nacional modelados por el batllismo en los primeros treinta años del siglo.

El posicionamiento frente a esta disyuntiva de blancos y colorados, con sus respectivas fracciones, incidiría fuertemente en el trámite político redemocratizador, en un escenario pautado por el progresivo acercamiento del gobierno a los Aliados, al cual no era ajeno el peso creciente de EEUU sobre América Latina. Así, los actores, sus alianzas y los canales de retorno al sistema institucional previo al golpe de Estado de 1933 se definieron en función de la postura frente a un conflicto internacional que convocaba a la revalorización de la conciencia democrática. La salida en el Uruguay era entonces en buena medida una respuesta al sistema internacional.

Ser *aliadófilo* o *neutralista* marcó una línea divisoria a la interna de los partidos tradicionales, cuya heterogeneidad ideológica quedaba nuevamente de manifiesto: batllistas y nacionalistas independientes eran pro aliados, herreristas –mayoría en el Partido Nacional– neutralistas. Ambas posturas, la *aliadofilia* y la “corriente resistente”, según la terminología de C. Real de Azúa⁸, se sustentaban en visiones antagónicas pero en definitiva coexistentes del concepto de ciudadanía e identidad nacional, y de la relación del país con el mundo. La primera provenía de la concepción colorada y batllista que identificaba la nacionalidad con la adscripción a valores universales de corte liberal, patrimonio de todos los seres humanos, como el de democracia; la segunda, representada por Luis A. de Herrera, con influencia relativa en otros grupos, como ser el nucleado en *Marcha*, concebía la nacionalidad en términos locales y regionales, enraizada en los orígenes hispánicos y la tradición americanista, vinculada al mundo rural. La adhesión incondicional a la democracia como idea significaba para esta corriente el perder de vista los intereses nacionales y la subordinación a dictámenes externos, en especial a los hegemónicos estadounidenses. Así como la primera concepción excluyó la solidaridad rioplatense y desconoció los efectos del imperialismo sobre América Latina, la segunda no visualizó la creciente interrelación de los procesos mundiales. En términos de actitudes políticas, la aliadofilia defendió la adscripción incondicional a la estrategia panamericanista; la corriente neutralista conllevó una actitud de resistencia a la intervención norteamericana aunque minimizó el peligro totalitario.

El clima internacional contribuyó a la pérdida de prestigio de aquellos que dentro del terrismo habían manifestado actitudes filo fascistas. Éstos pasaron, junto con los herreristas, a ser considerados desde otras tiendas como parte del enemigo interno, identificado decididamente con el externo. Los planteos maniqueístas se alimentaron de los rumores referentes tanto a una posible infiltración alemana como al crecimiento de grupos totalitarios en nuestro país. En el marco de un imaginario colectivo falto de perspectivas realistas y alimentado desde el prensa y el gobierno, el Uruguay pasaba a cobrar una importancia trascendental para el desarrollo de la guerra, a tal punto que podría ser de forma inminente objeto de la “amenaza nazi”, como el presunto plan Fuhmann parecía demostrarlo⁹. Para contrarrestar el “peligro” se promovieron medidas tales como la organización de preparativos de defensa, enrolamiento de voluntarios y el servicio militar obligatorio, que finalmente no prosperó. Se clausuró el diario *Libertad* de prédica totalitaria y se desaforó al diputado Kayel por posturas contrarias al interés nacional y al sistema democrático. Se aprobó la Ley 9.936 de asociaciones ilícitas el 18 de junio de 1940, al tiempo que se confeccionaron listas negras que incluían empresas comerciales que realizasen transacciones con el Eje. Esto significó para algunos negocios, como la confitería Oro del Rhin, el adquirir el poco beneficioso estigma de pro-nazis. Asimismo se creó una Comisión Investigadora de Actividades Antinacionales para estudiar vinculaciones económicas y políticas con Alemania e Italia, de la cual se eliminó a los nacionalistas en noviembre de 1941. Los herreristas fueron acusados de simpatizantes del Eje nazi-fascista, entre otros por el Partido Comunista, el cual, alejado de la neutralidad desde la ruptura del pacto germano-soviético por la invasión nazi a la URSS en junio de 1941, y enrolado en la línea de los frentes populares antifascistas, proclamó la consigna “Herrera a la cárcel”.

Fortalecer la postura pro-aliada implicaba para el gobierno baldomirista el alejamiento de los herreristas del poder que compartían con el terrismo desde la reforma constitucional de 1934. Esto se logró con el denominado “golpe bueno” de 1942, el cual invirtió el orden del 33, y abrió paso a la restauración batllista, luego de elecciones sin abstencionismos. Éstas afianzaron el sentimiento democrático nacional al tiempo que fortalecieron la oposición al nazi-fascismo y el salvoconducto a un apoyo sin fisuras a los Países Aliados.

Este apoyo confirmó el arraigo del liberalismo como “matriz configuradora del pensamiento político uruguayo”¹⁰, una matriz liberal forjada desde el siglo XIX, con influencias del iluminismo, el romanticismo y el radicalismo democrático, cuyo desarrollo no se topó con obstáculos doctrinarios de envergadura, como podría serlo el nacionalismo fascista. Y que fue además reafirmada por el fortalecimiento de un “escudo democrático” desde el sistema político, mediante la revalorización de la figura y el ideario republicano de Artigas, en una nueva convocatoria al pasado histórico para su uso en la resolución de una coyuntura presente¹¹.

3.2. La Segunda Guerra Mundial no solamente profundizó los antagonismos dentro de los partidos políticos uruguayos, sino que polarizó a la opinión pública, abierta históricamente a la discusión de los avatares internacionales. Una opinión pública que había vibrado con la Guerra Civil Española, mayoritariamente en la defensa de los principios democráticos y republicanos, y que influida por éstos había participado en julio de 1938 en la manifestación en pro de “Nueva Constitución y Leyes Democráticas”, y exigió cambios en la institucionalidad nacional. Siguiendo esta tendencia, aun cuando el estado se hubiese declarado neutral, predominó en la sociedad uruguaya el sentimiento de solidaridad hacia los Aliados, en la que la causa del Eje contó con ínfimas adhesiones.

La categoría de nazi o antinazi pasó a ser un criterio de clasificación de los uruguayos, y profundizó la división entre demócratas y totalitarios, marcada a partir de la postura frente al golpe de estado de Terra.

La sociedad en su conjunto se involucró. Opinar, discutir y analizar fueron actitudes de los uruguayos:

Todos los uruguayos se sintieron participantes de la guerra, desde la rueda de algún café, desde el banco de algún instituto, desde las tertulias de los 'fellows of the bellow'¹². (Real de Azúa, 1987, pág. 247)

La solidaridad con los Aliados se manifestó asimismo en las iniciativas de integrar organizaciones de ayuda, formar parte del voluntariado en los cuarteles y participar en la formación de un Movimiento de Defensa Civil.

Al mismo tiempo, la idea del “enemigo al acecho” enrarecía el clima social, y generaba sospechas y abusos a partir del sistema de listas negras. También tenía lugar la exclusión explícita de los simpatizantes nazis. Algunos negocios hacían constar en sus avisos publicitarios: “La entrada de Nazis es indeseable”¹³.

No escaparon a las repercusiones del conflicto los sindicatos uruguayos. La postura pro-aliada de la URSS llevó a un acercamiento de la central comunista –CGT– al gobierno, lo que significó, a los ojos de sindicatos afines a otras tendencias ideológicas, la disminución de la intensidad de la lucha sindical en la que pasaron a segundo plano las demandas inmediatas de la clase obrera uruguaya frente a las necesidades de la resistencia antifascista.

La reacción de la sociedad uruguaya en general fue de la mano del intenso sentimiento de francofilia característico de los sectores medios y altos desde el siglo XIX. Francia era en la óptica intelectual urbana sinónimo de los derechos y libertades individuales, del ideal revolucionario por excelencia, de los principios humanistas; Francia era en definitiva la civilización contra la barbarie, en una reedición de la dicotomía decimonónica, pero con otros contrincantes y otros contenidos detrás del “salvajismo”.

Reflejo de esto fue la portada de *Marcha* el 8 de setiembre de 1939, bajo la consigna de: *Aux armes, citoyens!* El 31 de mayo de 1940 titulaba: “Hoy más que nunca junto a Francia”.

Junto a Francia porque ella es, en estos momentos dramáticos, la cultura haciendo frente a la barbarie. Junto a Francia porque ella es, en la historia del mundo, la madre de la gran revolución. Por encima de las vacilaciones, los errores y aún los desvíos de algunos de sus hombres y algunas de sus clases, el alma de Francia sigue siendo la esencia del alma latina, heredera y transmisora de lo más puro del Humanismo clásico, portaestandarte invariable del libre pensamiento. El vandalismo bárbaro no prevalecerá contra ella. Ella es el Espíritu y el Espíritu es inmortal. Junto a Francia y su pueblo, hoy más que nunca, para que sigan resonando sobre la tierra las estrofas de *La Marsellesa*, la canción sublime de la libertad¹⁴.

El 21 de junio de 1940, cuando se oficializaba la rendición francesa frente a Hitler, la prensa nacional –a excepción de *El Debate*– reaccionaba dolorida, viviendo el hecho como una tragedia que trascendía las fronteras y afectaba a toda la humanidad, que desde la óptica de *El Día* ameritaba la preparación militar de los ciudadanos uruguayos.

La intensidad con que se percibió el conflicto confirmaba algunas tendencias de larga duración en la historia uruguaya: la mirada permanente de la sociedad hacia el afuera, vivido como espacio propio, constitutivo de lo nacional, en este caso un espacio ideológico, filosófico, donde se peleaba una batalla por valores considerados trascendentes; la reafirmación de la democracia, valorizada en tiempos de la caída del liberalismo a nivel internacional y devaluada dentro del país por el reajuste dictatorial del terrismo; la influencia de los avatares políticos internacionales sobre los locales, que remodelaba alineamientos y configuraba nuevas alianzas; la dependencia de potencias extranjeras, cuyo relevo se confirmaría luego de la guerra.

4.

4.1. Los ataques a EEUU del 11 de setiembre de 2001, percibidos unánimemente como hechos imposibles de borrar de la memoria colectiva, generaron una reacción inmediata y condenatoria desde el Parlamento y el Poder Ejecutivo, a través de la cual se manifestaría el apoyo tanto al gobierno como al pueblo norteamericano. La Cámara de Representantes aprobó el mismo día una declaración de condena a lo que calificó como un “atentado a los más altos valores de la civilización”¹⁵. El Senado hizo lo propio el 12 de setiembre. En ambos casos hubo unanimidad¹⁶. El Presidente Batlle condenó asimismo los ataques, conceptualizándolos como acto de terrorismo y no de guerra, a los cuales debía responderse con “un gran movimiento a favor de la paz”¹⁷.

4.2. Frente a una coyuntura de demanda internacional de toma de postura, en la cual EEUU, en su doble condición de víctima y potencia hegemónica del mundo de pos-guerra fría, establecía rápidamente una nueva polarización basada en la adhesión a los valores occidentales o al terrorismo¹⁸, el gobierno uruguayo se mostró favorable a la recurrencia a los organismos internacionales existentes como instrumentos para la resolución del conflicto, en términos de justicia y no de venganza¹⁹.

En este sentido, se priorizó el órgano de consulta de la OEA al TIAR²⁰, en el entendido de la necesidad de un mayor grado de concertación política para la implementación de medidas de apoyo a EEUU, habida cuenta que el TIAR no incluye a Canadá ni a los países del Caribe. El apoyo a medidas colectivas se fundamentó en la valoración del atentado como un ataque a la civilización en su conjunto. Así lo planteó el canciller Didier Opertti:

Uruguay entiende que esta agresión no es sólo una agresión a Estados Unidos, es una agresión al sistema de vida de nuestros países. Es una agresión inhumana, absolutamente injustificada, perversa, que ha producido una verdadera tragedia en ese país, pero no sólo limitada a ese país, también extendida a la civilización en su conjunto. Y aclaro que no exclusivamente a la civilización occidental y cristiana sino a toda la civilización²¹.

Su postura concordó con la de connotados dirigentes de las principales fuerzas políticas del Uruguay. Por ejemplo Julio María Sanguinetti, Foro Batllista, Partido Colorado, hizo énfasis en la dimensión universal y axiológica del conflicto, presentado como lucha entre valores: los de la cultura terrorista y los propios de una cultura democrática. En este sentido señaló:

Uruguay tiene que jugar como lo ha hecho siempre, conforme a sus principios y a sus valores. Uruguay es parte de Occidente y del mundo occidental, y si ese mundo siente que está en un conflicto naturalmente va a estar del lado de Occidente, como corresponde, porque esa es su raíz cultural y su definición política hoy. Nosotros somos occidentales, creemos en la misma sociedad que España, Francia, Italia y EEUU, más allá de buenos o malos gobiernos²².

El líder del herrerismo, Luis Alberto Lacalle, se manifestó cautamente respecto a las formas de estar en una posible conflagración mundial:

Uruguay no tiene que intervenir en la acción, salvo formar parte de un sistema de seguridad internacional: aeropuertos, cuidado de los objetivos que podrían existir en nuestro país –embajada de EEUU, escuelas–, de la misma manera que cuando tiran una bomba a la AMIA usted también ampara a la colectividad judía, pone guardias; segundo, incorporarnos a no ser refugio de terroristas, estar alertas²³.

Y Líber Seregni, a propósito del rumbo a seguir, expresó:

No puede ser otro que el que ha sido explicitado por unanimidad de las fuerzas políticas, partidos y sectores: el alineamiento en el rechazo a este tipo de acción, y contribuir en la medida de las posibilidades a combatir esta tendencia donde aparezca. (...) No se trata de alinearse con EEUU como nación, con todos sus procedimientos y sus políticas. Se trata de tomar posición ante una situación planteada que tiene características mundiales, y esa posición no puede ser otra que la defensa de los principios de la democracia y de la búsqueda de la paz. Y el enfrentamiento más decidido a toda forma de terrorismo, cualquiera ella sea.

4.3. Las reacciones desde el espectro político partidario coincidieron inicialmente en la condena a los atentados y al terrorismo en su conjunto, aunque se manifestarían posteriormente discrepantes en cuanto a la significación, alcance y causas del concepto terrorismo. Existió consenso asimismo en el apoyo a la postura del gobierno, que fue evaluada en términos generales como acorde con la tradición uruguaya en materia internacional, consonancia que se rompería más adelante con otras decisiones del gobierno de Jorge Batlle, como las relacionadas con Cuba.

El Comité Ejecutivo del Partido Colorado emitió una declaración el 12 de setiembre, firmada por Luis Hierro López, en la que manifestaba su “más radical repudio” a los terroristas. Desde el Partido Nacional, el senador Jorge Larrañaga calificó los atentados como un asesinato feroz y brutal, y expresó su condolencia al pueblo y gobierno norteamericanos²⁴. En tanto Arturo Heber manifestaba además su preocupación por hechos que en su óptica estarían anunciando tiempos de violencia²⁵.

Desde la izquierda se expresó el repudio a los atentados tanto por parte del Nuevo Espacio²⁶ como por el Encuentro Progresista. En sus declaraciones a la prensa, Tabaré Vázquez condenó lo que calificó de actitud histórica de EEUU de agresividad, haciendo referencia al caso cubano²⁷.

El Encuentro Progresista, en el marco del 4º Congreso, aprobó un documento –en cuya elaboración estuvieron presentes las discrepancias internas– que incluyó el rechazo

al terrorismo –también el de Estado–; la reivindicación del derecho internacional; y su oposición a lo que definen como el papel de policía del mundo, auto-adjudicado por EEUU; se planteó asimismo el rechazo a posturas “maniqueístas” y la aplicación de “el estigma de terrorismo para las legítimas luchas sociales”²⁸.

4.4. Los discursos emitidos desde el espectro político partidario, a propósito de la coyuntura mundial generada a partir del 11 de setiembre, expresaron visiones diferentes de EEUU; así como diversas interpretaciones del pasado reciente nacional, de la mano del controvertido concepto de terrorismo. En este sentido, la coyuntura internacional se constituyó en oportunidad de construir memoria, construcción no exenta de carga ideológica y que se reveló como orientada a dirimir pleitos políticos internos.

Las miradas sobre EEUU, de incidencia en el grado de adhesión a su causa, fueron básicamente en dos orientaciones: una, destacó los rasgos imperialistas de sus sucesivos gobiernos, y por lo tanto cuestionó los alineamientos incondicionales; otra tendió a identificar a EEUU exclusivamente con los valores cívicos y democráticos, y a desconocer su política exterior y sustentar por ende la adhesión incondicional.

Por un lado el senador José Mujica, Encuentro Progresista-Frente Amplio, calificó la política de EEUU como prepotente y generadora de odios, y a los atentados como un acto de guerra, un “golpe de quienes han sido largamente acorralados”²⁹. Su colega Alberto Couriel criticó el discurso maniqueo de G. Bush –“las naciones están con nosotros o están con el terrorismo”–, al que calificó como fundamentalista y propio de un esquema de Guerra Fría³⁰.

Por otro lado, para el diputado Ruben Díaz, Foro Batllista, Partido Colorado³¹, el ataque a EEUU se debe a que éstos simbolizan el sistema democrático y las libertades, por lo tanto, “lo que hagan los EEUU va a estar bien”³².

La utilización del pasado reciente a nivel discursivo estuvo marcada por el concepto de terrorismo, el cual fue convertido en habilitante de una nueva polarización. Ésta se intentó delimitar a nivel político, pero no trascendió al plano social. La sociedad no pareció reconocerse en el clivaje terroristas–demócratas como parteaguas de los uruguayos en el año 2001, y esto no por simpatizar con los perpetradores de los atentados terroristas. En términos de reacciones frente a los atentados un 55% declaró haber sentido indignación y un 3% satisfacción, en contraposición a otros sentimientos tales como miedo o indiferencia. El 90% se manifestó en desacuerdo con el ataque y el 82% expresó lo mismo en relación a un ataque norteamericano a Afganistán³³.

Desde el Foro Batllista, PC, se asimiló el terrorismo a una patología social abarcadora tanto de las FARC colombianas, el MLN Tupamaros, la organización vasca ETA, los palestinos... El terrorismo contra las torres concentraría todos los terrorismos del mundo, por lo cual sería imprescindible la respuesta militar³⁴.

Las apelaciones al pasado pre-dictatorial fueron una estrategia recurrente en la economía discursiva: “Acá un día al terrorismo le ganamos en las armas, pero lo perdimos institucionalmente; en un cierto momento el terrorismo nos ganó ahí, porque desestabilizó las instituciones democráticas del país y nos hizo caer a los uruguayos divididos y enfrentados. No ganaron militarmente; no ganaron a la larga. Pero en ese momento tuvieron una victoria importante: que nos desestabilizaron”³⁵. En acto de repudio de los atentados del 11 de setiembre organizado por el Foro Batllista, el concepto de terrorismo se vinculó con el asesinato del peón Pascasio Baéz, por el MLN en 1972, y con los “escraches” contra el Consejero de Secundaria Jorge Carbonell. También se definió la situación uruguaya como una situación de guerra, en la cual los adversarios pasaban a ser enemigos³⁶. En esa ocasión, el diputado Washington Abdala señaló: “No nos engañemos: no todos estamos

del mismo lado en esta realidad³⁷.

Esta lectura fue coincidente con la de Antonio Mercader, Ministro de Educación y Cultura, nacionalista, quien, relacionando los atentados con la ETA y el episodio del Hospital Filtro del año 1994 y con la presencia de dirigentes frentistas, señaló:

Por eso, a la luz de estas actitudes pasadas y presentes, es justo preguntarse ahora cuál será la reacción de la izquierda uruguaya -y fundamentalmente de sus grupos radicales-, cuando EEUU encare acciones de represalia que sus líderes han anunciado que desplegará a efectos de castigar a quienes le infligieron tamaña agresión³⁸.

El recuerdo del pasado nacional también apareció en editoriales del diario *El País*. Por ejemplo, señalaba al marcar su oposición contra el terrorismo:

Contra ellos estamos, pues, sin un atisbo de salvedad ni de hesitación, como antes estuvimos radicalmente contra los tupamaros, que haciendo volar por los aires el Club de Golf y el bowling de Carrasco -entre otras lindezas-, pretendieron imponernos a sangre y fuego sus confusas ideas y le dieron a los militares antilegalistas así el pretexto para instaurar una férrea y larga dictadura³⁹.

Participó del establecimiento de tipo de conexiones el también integrante del PN, Juan Martín Posadas, aunque planteadas en un tono beligerante. Comparó los atentados con el ataque tupamaro al Bowling de Carrasco, y, al discurrir sobre las causas, expresó críticas a la política exterior norteamericana⁴⁰.

El líder del herrerismo, Luis Alberto Lacalle, sostuvo:

Con la ETA nuestro país vivió mucho más cerca lo que es tener en el seno de la sociedad a gente que había matado. Mata de a menos, pero no olvidemos que una vida vale lo mismo que mil; estamos hablando de vidas humanas, no de un score deportivo. Cumplimos la extradición con gran costo y con una decisión presidencial que me resultó difícil pero que tomé porque era mi deber⁴¹.

La respuesta desde la izquierda se vio pautada tanto por la demanda desde otros sectores de una postura más nítidamente definida en relación al terrorismo, como por las propias características de la coyuntura internacional, excluyente de posicionamientos poco claros. Se reiteraría, por lo tanto, en diversas ocasiones, desde el EP, FA, la solidaridad con el pueblo de EEUU y la condena al terrorismo, en declaraciones en las que también se hicieron las propias lecturas del pasado nacional.

Durante la apertura del Congreso del FA, el Intendente Mariano Arana expresó:

Nuestra más absoluta condena a la barbarie que ha golpeado en esta oportunidad a los EEUU con salvajes e injustificables atentados de trágicas consecuencias. Nada, bajo ninguna circunstancia, justifica el terrorismo en cualquiera de sus formas; nada justifica la violencia ejercida contra poblaciones indefensas. (...) nuestra fuer-

za política defiende la vida tanto en EEUU como en Somalia. Tanto en Israel como en Palestina. La defiende en Irlanda frente a la intolerancia religiosa que arremete a escolares indefensos, o en el país Vasco, frente al terrorismo de la ETA. La ha defendido en Uruguay y en Argentina, tanto frente a los terribles atentados a la Amia y a la Embajada de Israel, como en tiempos del terrorismo de Estado, una forma de terrorismo tan condenable como las otras⁴².

En el mismo discurso se hizo referencia al pasado reciente nacional, y se recordó la liberación del general Seregni a la salida de la dictadura y sus expresiones en aquella ocasión de convocatoria a la paz.

El propio Seregni, inmediatamente después de los atentados, había alertado sobre la posibilidad de rebrotes autoritarios dentro y fuera de EEUU, y mencionó en el caso uruguayo la aprobación de la Ley de Seguridad Nacional como producto de la Guerra Fría⁴³.

5.

Podrían formularse a partir de lo expuesto, tanto continuidades como rupturas en lo referente a las formas de vivir por parte de la sociedad y el sistema político uruguayos, coyunturas bélicas externas demandantes de definiciones e imposibles de eludir, máxime en tiempos de globalización.

Nos referiremos a las segundas, ya que las permanencias se deducen más claramente de todo lo que hemos señalado.

La Segunda Guerra Mundial orientó la salida del orden impuesto por el terrismo y estableció las claves de la restauración democrática; la guerra contra Afganistán y el terrorismo no llevó en nuestro país a cambios en la coyuntura política: se produjo en momentos de estabilidad del sistema democrático, cuya legitimidad no estaba cuestionada.

La vivencia del conflicto desde la sociedad fue diferente; entre 1938 y 1942 los Países Aliados representaban la democracia como sistema –excepción hecha de la URSS estalinista para el espectro político liberal. Democracia pisoteada en el mundo y también en la comarca, por lo que la lucha, concebida en términos de la libertad contra el totalitarismo, se reproducía dentro del Uruguay y convocaba fuertemente. A este poder de convocatoria no le era ajeno el peso simbólico de la figura de Francia en una sociedad teñida de los valores liberales. Los acontecimientos posteriores a setiembre de 2001 no generaron la misma dicotomía; la coyuntura uruguaya no estaba requiriendo de cambios en la institucionalidad que provocaran otra respuesta desde la sociedad ni generara polarizaciones similares; asimismo, la figura de EEUU pareció pesar más en el imaginario como potencia imperialista que como heredera de los principios democráticos de John Locke.

Ambas coyunturas promovieron usos de la historia y de la memoria. Durante la Segunda Guerra Mundial fue la recurrencia al artiguismo con el objetivo ampliamente apoyado de fortalecer al Uruguay desde dentro; en el año 2001 la emergencia del terrorismo como fenómeno omnipresente a nivel mundial llevó a lecturas del pasado reciente en las que el período de erosión institucional previo al golpe de estado de 1973 cobró relevancia y fue de uso político. En este sentido se polarizó el discurso partidario, aunque no en torno a la actuación del gobierno, sino en torno a las propias concepciones de fenómenos como el terrorismo, el imperialismo y la justicia internacional.

Lo permanente es el vínculo estrecho con un afuera que interpela, y que genera siempre reacciones desde esa interpelación que son indicios a partir de los cuales explorar sobre los caracteres más propios.

Notas:

- 1 Tomamos aquí el concepto manejado por Panizza, Francisco y Muñoz, Carlos. (1989). "Partidos políticos y modernización del Estado". En Varios: *Los partidos políticos de cara al 90*. Montevideo, ICP-FCU-FESUR.
- 2 Seguimos en este enfoque a Ruiz, Esther. (2001). Mirando a Artigas desde el Uruguay de la Segunda Guerra Mundial. En: Frega, A ; Islas, A. *Nuevas miradas en torno al artiguismo*. Montevideo: FHCE.
- 3 Política que iba acompañada de otros estímulos; Uruguay sería de los primeros beneficiados por la Ley de Préstamo y Arriendo de EEUU, por la cual se le otorgó un crédito de 17 millones de dólares.
- 4 El 22/11/40 la idea de bases aeronavales de EEUU fue repudiada por el Senado, luego de la interpelación de Haedo al canciller Guani.
- 5 Ruiz, Esther. Op. cit.
- 6 Real de Azúa, Carlos (1959). Política internacional e ideologías en el Uruguay, *Marcha* 3/7, reproducida en *Escritos*. Montevideo: Arca, 1987, pág. 234.
- 7 Real de Azúa, Carlos. Op. cit. pág. 257.
- 8 En op. cit. págs. 258-260.
- 9 Supuesto plan de infiltración de grupos nazis en la región.
- 10 Caetano, G; Rilla, J. (1994). *Historia Contemporánea del Uruguay. De la colonia al MERCOSUR*. Montevideo: ClaeH-Fin de Siglo, pág. 166.
- 11 La historiadora Esther Ruiz analiza la recurrencia al artiguismo durante este período como fuente de pensamiento democrático y cohesión, signo por el cual fue instaurado el 19 de junio como feriado, a partir de 1940.
- 12 Real de Azúa, Op. cit pág. 247.
- 13 Aviso publicitario de la Cervecería Don Pablo, frente al Palacio Legislativo. *Marcha*, 16/6/44. N° 247, pág.4.
- 14 *Marcha*, 31/5/1940. N° 49. Portada.
- 15 *El País*, 12/9/2001.
- 16 *La República* 13/9/2001.
- 17 *La República*, 13/9/2001.
- 18 Discurso del presidente norteamericano G. W. Bush con posterioridad a los atentados.
- 19 Canciller D. Opertti. *La República* 22/9/2001.
- 20 Tratado Interamericano de Asistencia Recíproca, firmado en 1947.
- 21 Canciller D. Opertti, entrevistado por Emiliano Cotelo en el programa *En perspectiva*, 17/9/01.
- 22 Programa *En Perspectiva*, entrevista de Emiliano Cotelo, 13/9/01.
- 23 Programa *En Perspectiva*, entrevista de Emiliano Cotelo, 13/9/01.
- 24 *La República* 13/9/01.
- 25 *El País* 12/9/01.
- 26 Expresiones del senador R. Michelini. *El País* 12/9/01.
- 27 *La República* 20/9/01..
- 28 *La República* 24/9/01.
- 29 *El País* 12/9/01.
- 30 *La República* 21/9/01.
- 31 Protagonista, con el representante del EP-FA, C. Pita, de una fuerte discusión en el programa *La sed y el agua* conducido por la periodista Raquel Daruech entorno de la correspondencia del rólulo de terrorista para sus respectivos sectores.
- 32 *La República*, 22/9/01.

SILVANA HARRIET

- 33 Encuestas de *El Observador* 11/11/01.
- 34 *La República* 22/9/01. Declaraciones del diputado R. Díaz.
- 35 *El País* 16/9/01. Entrevista a J. M. Sanguinetti.
- 36 *El País* 16/9/01. Afirmaciones del ministro Brezzo.
- 37 *El País* 16/9/01.
- 38 *El País* 23/9/01.
- 39 *El País* Editorial, 23/9/01.
- 40 *El País* 23/9/01.
- 41 Programa *En perspectiva*, entrevista de Emiliano Cotelo, 13/9/01.
- 42 *El País* 23/9/01.
- 43 Programa *En perspectiva*, entrevista de Emiliano Cotelo, 13/9/01.

Bibliografía:

- Caetano, G. y Rilla, J.. (1994). *Historia Contemporánea del Uruguay. De la Colonia al MERCOSUR*. Montevideo: Colección Clach/Editorial Fin de Siglo.
- Oddone, Juan Antonio. (1990) . *Uruguay entre la depresión y la guerra. 1929–1945*. Montevideo: FCU FHC.
- Real de Azúa, Carlos. (1959). Política internacional e ideologías en el Uruguay. *Marcha*. Reproducido en: *Escritos* (1987). Montevideo: Arca.
- Ruiz, Esther. (2001). Mirando a Artigas desde el Uruguay de la Segunda Guerra Mundial. En: Frega, A; Islas, A. (coordinadoras), *Nuevas miradas en torno al artiguismo*. Montevideo: FHCE.

**CÓMO APARECER EN LOS MEDIOS:
SOCIEDAD CIVIL Y AGENDA PERIODÍSTICA**

Hugo Machín

Cómo aparecer en los medios: sociedad civil y agenda periodística

► HUGO MACHÍN

Periodista. Docente de Taller de Comunicación I, Licenciatura en Comunicación Periodística, Universidad ORT Uruguay. Vicepresidente de la Asociación de la Prensa Uruguaya (APU).

Un domingo de setiembre de 1823 los vecinos de Montevideo, la sociedad civil de la época, respondían a la convocatoria del Cabildo y designaban a los 25 jueces que integrarían “el Tribunal de los abusos de la Libertad de Imprenta”, de acuerdo con lo que disponía la ley “acordada por las Cortes Generales extraordinarias y constituyentes de la Nación Portuguesa en 4 de julio de 1821”¹.

Desde nuestra perspectiva actual, lo que se elegía eran censores, personas que vigilaban los contenidos de los impresos de entonces. Sobre la ausencia de libertad de imprenta de la época es ilustrativa la agresión sufrida en abril de 1822 por el periodista Francisco de Paula Pérez, editor de *El Pacífico Oriental de Montevideo*, quien recibió en la vía pública montevideana los golpes del coronel lusitano Carneiro del Río Grande, descontento con la información periodística².

No obstante, esa elección de censores también implicaba una participación ciudadana. Los vecinos –no las vecinas, los analfabetos, los pobres ni los esclavos– en definitiva elegían a quienes consideraban los más idóneos para una función importante. No a cualquiera se le encomendaba la vigilancia del mantenimiento de lo que la sociedad de la época entendía como el *statu quo*, ni se lo dejaba a criterio de la autoridad imperial.

Esa voluntad ciudadana de intervenir en las cuestiones de la libertad de expresión del pensamiento es uno de los numerosos temas pendientes en el estudio de la historia de la prensa uruguaya, pero no obsta que esa práctica pueda ser convocada y asumida por la sociedad civil actual.

De hecho, cuando la opinión pública se pronuncia sobre contenidos de los medios de comunicación está ejerciendo esa potestad. No existen muchas mediaciones al respecto. Una de ellas es la encuesta realizada por la consultora CIFRA en 1997³.

El 55% de las personas encuestadas consideró que los periodistas en general no deforman las noticias, pero un 38% dijo que lo hacen “mucho” o “bastante”. Otra percepción existente en la ciudadanía fue que el 60% de quienes trabajan en prensa “recibe presiones”.

Una referencia más inmediata la tienen quienes trabajan en los medios. Es frecuente escuchar la queja ciudadana expresada con variantes: “los periodistas no dicen toda la verdad”, “los diarios no se ocupan de los temas que le interesan a la gente”, “hay cientos de cosas interesantes que pasan todos los días pero a los periodistas no les interesa”; o pintadas en muros: “nos mean y la prensa dice que llueve”, “periodistas alcahuetes del poder y del FMI” y otras frases similares.

Es difícil saber a ciencia cierta cuánto de verdad hay en lo anterior y cuánto de expresión de deseos o de visión parcializada o de desconocimiento de la función periodística.

La periodista y ensayista española Margarita Rivière sostiene que “al periodista le cabe la constatación de hechos, saberes y formas de pensar”, pero advierte que “aunque hoy es algo casi olvidado o sujeto a manipulación interesada, los hechos tienen un sentido, forman parte de un proceso, responden a unas causas” y “el periodista ha de preguntarse por qué ocurren las cosas más allá de las explicaciones manufacturadas que se le ofrecen”⁴.

Responsabilidades

Este artículo no aborda las cuestiones atinentes al poder de los propietarios de los medios de comunicación, a la monopolización o a los riesgos que conlleva la concentración de medios de prensa, sino que quiere provocar reflexiones sobre la participación posible de la sociedad civil en la construcción de la agenda de los medios.

Sería ingenuo no asumir que, más allá de la mayor o menor profesionalidad de quienes trabajan en las empresas periodísticas y de su voluntad de detectar y escudriñar en la realidad para informar de ella, la propiedad de los medios implica una determinada jerarquización temática que se traduce en determinada agenda informativa y no en otra.

Eso sin hablar de la imbricación del poder político o económico con los propietarios de los medios y las consecuencias que esa urdimbre supone para el resultado final del producto informativo. En Uruguay el último episodio al respecto lo constituye el pedido hecho por el Presidente de la República a los dueños de los canales de televisión⁵.

En otra dimensión, un ejemplo al canto lo constituye la actitud execrable mantenida por diferentes propietarios de medios de comunicación de Perú durante el gobierno del renunciado Alberto Fujimori. El informe de Patricia Janiot, la periodista de CNN, es elocuente⁶.

Ahora bien, ¿qué pueden hacer los diferentes sectores de la sociedad civil para incidir en la agenda periodística? Y no menos importante, ¿qué pueden hacer quienes trabajan en los medios de comunicación para asumir toda la gama de situaciones generadas en la sociedad uruguaya que potencialmente pueden ser información y también noticia?

El influyente diario *La Nación* de Argentina dedicó las 16 páginas de su novena sección del domingo 19 de noviembre del año 2000 a una serie de personas, hechos y servicios que se desarrollan en ese país y que habitualmente no constituyen noticia en los medios masivos.

Bajo el título “Testimonios Solidarios – Construir el futuro”, que se apoyaba en un editorial titulado “Para renovar la esperanza”, el diario informó sobre diferentes realidades en las cuales valores como solidaridad, entrega al prójimo, educación a los desamparados son presentadas “en catorce historias de vida cuyos protagonistas decidieron dar una batalla cotidiana al desánimo y crearon organizaciones sociales que se ocupan de aumentar las oportunidades para los que menos tienen”.

En un caso, la Fundación Leer se ocupa de promover la lectura entre los niños, y en cinco años lograron que 70 mil niñas y niños comenzaran una biblioteca personal, que 17 mil voluntarios colaboraran entre 1997 y 1999 con la fundación, y que 300 escuelas estén involucradas en sus programas.

Otro caso es Fabián Ferraro, -ex chico de la calle, ex futbolista-, se ocupa con su esposa de 500 niños cuya perspectiva de vida era “hacer esquina y tomar cerveza”, ha formado un promisorio club dirigido por doce adolescentes que funciona en el barrio porteño Chaco Chico en Moreno, desde 1995.

También se reseña el caso de Alejandro Freyre presidente de la Fundación Buenos Aires Sida, con apenas cinco miembros, todos menores de 25 años, que organizan charlas en los escuelas y liceos, transmiten videoclips y ofrecen capacitación en boliches; también recoleccionan juguetes para distribuirlos entre los internados en un hospital público.

Un soporte de esta fundación lo constituyen actores, modelos, artistas de diferentes rubros que aportan a la organización de estas actividades. A los 19 años Freyre se enteró de que era portador de VIH y desde entonces inició esta actividad.

También en este reportaje se reseña la actividad de la Embajada Musical Andina, en Jujuy, creada en 1993 a impulsos del pianista argentino Miguel Ángel Estella, y que hoy es un coro de 38 jóvenes de Argentina, Bolivia y Chile.

En la misma provincia se consigna la existencia de otra fundación, surgida a partir del asesinato de un muchacho de 16 años a manos de una patota de adolescentes. Su padres nunca pensaron en vengarse y optaron por continental a niños de la calle. O la Fundación Responde, que se ocupa de evitar la desaparición de pueblos en el interior argentino; el Hogar Madre Tres veces Admirable que alberga a 83 niños y niñas de la calle.

Y el “banco para pobres”, creado por el economista Pablo Broder, quien “ni da pescado ni caña para pescar: otorga plata”. Quinientos pesos era el monto máximo en noviembre de 2000, 50 semanas el periodo para devolverlo, 30 mil pesos el monto de los créditos otorgados y una perspectiva de conceder 10 mil créditos.

Las historias de vida no tienen límite de edad. Alejo Fernández Mouján, de 70 años, ex ejecutivo de una empresa muy importante, hoy asesora en la villa La Cava del barrio porteño de San Isidro un asentamiento de 25 manzanas que atiende la organización católica Caritas. El otrora ejecutivo supervisa un comedor que alimenta 1.200 personas, el dictado de talleres para desocupados y un banco de medicamentos, ropas y víveres.

Tres millones de solidarios

En Argentina la posibilidad de informar sobre hechos similares se ha multiplicado hasta el infinito. La socióloga Alcira Argumedo sostiene que en su país hay tres millones de personas dedicadas al trabajo solidario, un diez por ciento de la población⁷.

¿Y en Uruguay?:

Miles de personas se organizan cotidianamente en el ámbito local o barrial, en la proximidad de los centros de enseñanza, de salud o de trabajo, nucleándose en torno de problemáticas concretas o movidas por un afán de solidaridad social, (pág. 9)

se sostiene en la presentación de la cuarta edición de la guía de Organizaciones No Gubernamentales del Uruguay⁸.

Estas 261 organizaciones, (donde trabajan 11.00 personas, de las cuales 7.000 lo hacen de forma voluntaria) benefician a casi 600.00 personas, y en forma indirecta a toda la sociedad uruguaya.

Su labor tiene que ver con lograr una mejor calidad de vida, mejorar el desarrollo comunitario, la formación, capacitación de la juventud y de personas adultas, profundizar la conciencia de género de la sociedad, defender el ambiente, y apoyar a instituciones estatales que trabajan con poblaciones vulnerables.

También estas organizaciones actúan en los servicios de salud y protección a la infancia pero sin descuidar la investigación académica, la divulgación cultural o la difusión de información.

El campo de acción que abarcan es tal que parecería no existir un solo ámbito de la sociedad que no tenga que reconocer la existencia y el aporte de alguna organización social y solidaria.

Otro enfoque de este tema es conocer el volumen en millones de dólares que el Estado y la sociedad uruguaya se ahorran, cuya labor es sustituida por esta actividad.

¿Cómo incide en la transparencia de la labor estatal? ¿Qué perfil tienen las personas que realizan esta labor, voluntaria en su mayor porcentaje? ¿Cómo influirían, al ser difundidas bajo las formas habituales de información y noticia, estas actividades en una educación “en valores” acorde a la nueva pedagogía propuesta para la infancia?

Y lo anterior nos lleva a otra serie de temas: a las estrategias para un nuevo desarrollo social; al pasaje de la sociedad de la exclusión a la cohesión social; al desarrollo autosustentable; a la gestión en la diversidad social; al tema de género y nación; a la globalización, que tenga en cuenta las regiones y las fronteras; a los aspectos culturales de las migraciones en el Mercosur, para bosquejar títulos que están en la nueva agenda de quienes piensan la política como la dirección científica de una sociedad.

En realidad se trata de la “vida más allá del mercado”, sobre la que escribió Jeremy Rifkin:

A pesar de que en la era moderna se ha prestado más atención a los sectores público y privado, existe un tercer sector en la vida americana que ha resultado de significativa importancia en la construcción de la nación y que ahora ofrece una posibilidad distinta para reformar el contrato social en el siglo XXI (pág. 280)⁹.

Cuando Rifkin escribía esto, el sector empresarial representaba el 80% de la actividad económica estadounidense, el sector público contabilizaba un 14% del PBI y el tercer sector contribuía con algo más del 6% a la economía y absorbía el 9% del empleo total nacional.

Con esos guarismos los temas vinculados al tercer sector no pueden obtener “naturalmente” los primeros planos de la información en Estados Unidos o en Uruguay. El periodista y maestro de periodistas, Ryszard Kapuscinski, alumbra sobre este aspecto cuando sostiene que antes “el valor de la información estaba asociado a diversos parámetros en particular al de la verdad”, mientras que hoy “lo que prima es la venta (y) una información será juzgada sin valor si no es capaz de interesar a un gran número de público”.

Y agrega:

Desde que la información empezó a ser considerada como una mercancía, las noticias dejaron de ser sometidas a los criterios tradicionales de la verificación para saber si hay autenticidad o error. Las noticias ahora están regidas por las leyes del mercado. Esta evolución es la más significativa entre todas las que han afectado al dominio de la cultura¹⁰.

Desde la sociedad

Se está entonces ante un problema cuya solución es compartida entre la sociedad y quienes trabajan en la prensa. Cómo interesar a los medios de comunicación y a periodistas en estos temas que son tan legítimos como otros, o muchas veces más que otros, pero no “tienen espacio en los medios”.

Se trata del acceso a la prensa. Y el primer paso de las instituciones o personas que desarrollan actividades de sumo interés para la sociedad, pero que no tienen repercusión en los medios, es decidirse a llegar hasta los medios.

En Uruguay no está estudiado cómo acceder a la visibilidad en los medios ni se prepara la llegada de sectores no convencionales a la prensa, la radio o la televisión.

Según estudios realizados en Massachusetts por la cientista política Edie Goldenberg, los sectores que desarrollan actividades como las anteriormente descritas generalmente carecen del conocimiento del modo cómo funciona la prensa y rara vez tienen el dinero, o si lo tienen no lo destinan a ese fin, para contratar a alguna persona con tal conocimiento¹¹.

No tienen experiencia con los medios, no tienen una idea bien desarrollada de cómo funciona la prensa, a menudo se sienten desalentados por sentimientos de baja autoestima respecto a su labor y al “interés mediático” que puedan suscitar.

En la estrategia aconsejada por Goldenberg se propone la asociación de una ONG o grupo del llamado tercer sector con otras instituciones, hechos o personas dignas de ser noticia. O la realización de acciones que puedan ser juzgadas dignas de noticia. Y la investigadora incluye protestas, reuniones espectaculares, marchas, sentadas en la vía pública. Otra sugerencia de la autora es esforzarse por ganar credibilidad como voceros legítimos de un sector social particular, lograr la interacción personal sostenida con un o una periodista determinado mediante un acceso continuado, lo que permite una relación de negociación.

Una fuente hábil en su vinculación puede sustituir con inteligencia el poder que tiene una fuente rica en recursos económicos pero inepta en su interacción con la prensa.

Sin duda que los propios medios y periodistas tienen responsabilidad en este punto y pueden hacer mucho por llegar a estos grupos u ONGs si ofrecen una considerable iniciativa.

El tema en cuestión es la agenda que cumple la prensa. Las personas no solamente se informan sobre asuntos públicos y sobre lo que sucede en el mundo sino que también aprenden cuánta importancia darle a una cuestión por el énfasis que le otorgan los medios masivos.

Y existe una considerable evidencia de que editores y comunicadores desempeñan una parte importante en la modulación de nuestra realidad social cuando realizan su tarea cotidiana de elegir y exhibir noticias.

Dos profesores e investigadores de periodismo, los estadounidenses Maxwell E. McCombs y Donald L. Shaw, lo resumen así: Los medios masivos pueden no tener éxito en cuanto a decirnos qué pensar, pero tienen un sorprendente éxito en cuanto a decirnos *en qué* pensar¹².

HUGO MACHÍN

Notas:

- 1 Acuerdos del Extinguido Cabildo de Montevideo. (1941). vol. 14 Libros XVII y XVIII. Del 25 de mayo de 1821 al 18 de octubre de 1825. Archivo General de la Nación.
- 2 Campos Thevenin de Garabelli, Martha. (1972). *La Revolución Oriental de 1822–1823 Su génesis*. Tomo I, Junta Departamental de Montevideo.

El militar se trasladó desde Brasil a Montevideo y “le dio de patadas al pobre Editor en medio de la rua”, según carta de Nicolás Herrera a Lucas J. Obes, del 22 de abril de 1822.
- 3 Las preferencias de los uruguayos, Departamento de Opinión Pública de *El País*. (1997). *Marzo 23-3*.
- 4 Rivière, Margarita. (1995). *La década de la decencia*. Barcelona: Anagrama.
- 5 El viernes 26 de julio de 2002, el presidente de la República, Jorge Batlle, se reunió en la residencia oficial con los directores de los canales de televisión abierta y les solicitó “más prudencia y precisión” en el tratamiento de la información financiera.
- 6 Janiot, Patricia. (2001). *Montesinos: el informe Janiot*. diciembre 15. www.cnenepañol.com
- 7 Programa *Sin Miedo*. (2002). Canal Plus, agosto 5.
- 8 Instituto de Comunicación y Desarrollo (ICD). (2000). *Con fin Solidario*. Montevideo: Editorial Latina.
- 9 Rifkin Jeremy. (1995). *El Fin del Trabajo*. Barcelona - B. Aires: Editorial Paidós.
- 10 Kapuzinsky Ryzard. (1999). *¿Los medios reflejan la realidad del mundo? Nueva censura, manipulación sutil*. www.monediplo.com/1999/08. Versión sobre el discurso pronunciado en Estocolmo durante la entrega de los Premios Nacionales de Periodismo Stora Journalstpriset, noviembre de 1998. Traducción de Ed Emery.
- 11 Graber D.A. compiladora. (1986). *El poder de los medios en la política*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano S.R.L. pág. 279.
- 12 *Ibid.* pág. 84.

**PERIODISMO DE INVESTIGACIÓN: HACIA LA
DESARTICULACIÓN DE LA SEUDO-REALIDAD**

Florencia
Melgar

Periodismo de investigación: hacia la desarticulación de la pseudo-realidad

► FLORENCIA MELGAR

Licenciada en Comunicación Periodística, Universidad ORT Uruguay.

Dos comportamientos que alejan al periodista de la verdad

Cuando el periodista de investigación¹ se aboca al estudio del tema o el caso elegido, se enfrenta a muchos obstáculos que en un principio parecen insalvables, pero como tanta bibliografía ha orientado a investigadores, y como éstos mismos han comprobado desde su experiencia, prácticamente nada es imposible de encontrar.

Sin embargo, hay un obstáculo que es el que mayormente imposibilita la consecución de las investigaciones periodísticas, y éste sí es muy difícil de sortear: cuando el grupo de personas (particularmente de carácter público) que puede tener información sobre el tema en cuestión maneja una cosmovisión diferente a la planteada por el investigador. Esta otra forma de ver la realidad se deduce del contenido ideológico inherente al vocabulario utilizado y a su vez se extrae de una actitud que desde el discurso relativiza las relaciones de poder, que no se corresponde con la dinámica de la toma de decisiones. A esto se suma la dificultad del acceso a la documentación pública y el uso de las relaciones de fraternidad político-partidarias, familiares, amistosas, como argumento para disuadir la especulación del periodista de la hipótesis de que el informante oculte información.

Volviendo a la barrera que se establece en la comunicación cuando se plantean distintos elementos como axiomas que explican el funcionamiento del mundo, y que se validan desde el discurso como la única realidad, el periodista encuentra dificultades concretas para la formulación de preguntas y planteos. Un ejemplo extremo que muchas veces es tomado por el periodista con cierto grado de humor es la gran falta de memoria de los entrevistados que, por el tema o caso investigado, resulta absolutamente inverosímil.

El periodista debe preguntarse por la forma que tiene “el otro” (informante) de ver y entender al hombre en el mundo y el universo y, a partir de allí, su forma de concebir la razón de existencia del ser humano, su lugar y relación en y con la sociedad; de esto se desprende el significado del ser ciudadano y la manera en que se explica y justifica el orden de la vida en sociedad y cuál debe ser el rol del Estado en cada momento histórico.

En todo discurso, de manera más o menos visible, esta cosmovisión está implícita, y en la búsqueda de la verdad posible es necesario llegar a un lenguaje común que parta de un entender la cosmovisión desde la que habla “el otro”, porque es en ese marco conceptual –y emocional– en el que debe entenderse el discurso. Pero no nos engañemos: hay quienes se comunican desde su real visión del mundo, y quienes utilizan la visión que es

funcional a sus intereses y la lógica del discurso coherente en ese momento, o en la función que cumplen.

Muchas veces el periodista de investigación encuentra cerradas las puertas por no distinguir la diferencia entre la real dificultad de acceso y la distancia de cosmovisiones entre los “informantes” y el investigador, y entre aquéllos. Cuando logra entender la diferencia y aplicarla al caso concreto, entonces el investigador tiene la chance de evidenciar (desde la explicitación o la desarticulación) la lógica del discurso desde sus axiomas primarios, y desde allí partir hacia un lenguaje común.

Ahora bien, es fácil entenderlo desde el análisis, pero ¿cómo se sortea esta dificultad en la dinámica de la investigación? La idea no es dar recetas, probablemente falsas; simplemente se busca evidenciar la existencia de una barrera inicial de comunicación a los efectos de que el investigador serio haga su propio proceso reflexivo, e incorpore a su análisis la idea de que es primordial la búsqueda de la comprensión del lugar de auto-referencia y la cosmovisión del “otro”.

La verdad autovedada

La investigación periodística (así como en cualquier área, pero en ésta con mayor impacto inmediato por su difusión inmediata y masiva), puede ser positiva o negativa.

Este planteo aparentemente irreal por su maniqueísmo, encierra la idea de la motivación del periodista al investigar: de manera *positiva* es calificada la investigación que tiene como objeto el entender el fenómeno o hecho investigado, mientras que bajo la acepción *negativa* se incluyen aquellos trabajos que tienen como objeto beneficiar o perjudicar la imagen de un sector de la sociedad o un interés particular.

Se da por aceptado que la subjetividad, la experiencia y las asociaciones que realiza el periodista son únicas a la vez que inevitables y por eso es necesaria la introspección y el conocer el lugar donde está posicionado el investigador.

Entonces, si la subjetividad es inevitable, ¿cómo se diferencia claramente entre la investigación bautizada como *positiva* y la *negativa*? Quizás la diferencia radica en el momento en que la cosmovisión se activa como factor que influencia la labor periodística. Mientras en la investigación *positiva* la cosmovisión define una subjetividad que aparece en la contextualización, interpretación y presentación de una información de campo previamente recabada, la investigación *negativa* supone la activación de la cosmovisión antes del trabajo de campo, el que se direcciona buscando un determinado fin, lo que evidentemente va a dar cierta línea de análisis posterior que pretende ser exhaustiva, cuando hay variables y contextos que *a priori* son excluidos de la investigación. Esta diferenciación dicotómica responde a la misma lógica que el concepto del agravante legal de un delito que es la *premeditación y alevosía*.

Es muy curioso cómo un razonamiento tan elemental queda oculto bajo la dinámica cotidiana.

Se propone entonces una categorización de la actitud del periodista al investigar (luego de haber elegido el tema), que resulta del cruce de dos variables: por un lado, el interés que mueve al periodista (personal, sectorial, empresarial o estrictamente profesional), y por el otro, el momento en que pesa prioritariamente la cosmovisión del sujeto investigador en la construcción del significado de los hechos.

	COSMOVISIÓN QUE INFLUYE EN LA INVESTIGACIÓN, PRIORITARIAMENTE	
Intereses del periodista	ANTES del trabajo de campo	DESPUÉS/DURANTE del trabajo de campo
Interés personal	Periodista egoísta	
Interés sector político/económico	Periodista colaboracionista	
Interés medio (empresa)	Periodista sometido	
Interés profesional		Periodista profesional

Esta categorización implica además una forma de concebir al público. Mientras que los periodistas egoístas, colaboracionistas y, en algunos casos, los sometidos, ven en el público un medio (como opinión pública con peso) para lograr sus fines, el periodista profesional tiene una concepción del público como fin de su trabajo, público al que se debe y que es el único destinatario de la actividad periodística.

Cabe señalar que esta propuesta, en su planteo excluyente, no se corresponde a la diversidad de la realidad, y simplemente es una categorización inicial que debe someterse a los cruces necesarios para cada caso de acuerdo a los intereses encontrados que se plantean; sólo se intenta marcar el interés que prima, valorando así el posicionamiento ético del periodista.

Cuando el periodista se ubica en la columna del cuadro *Antes del trabajo de campo* está automáticamente reduciendo las posibilidades de llegar a la verdad posible.

La responsabilidad del periodista con el público

El manejo de la información (tanto la construcción de la noticia como su manipulación) no siempre es conocida por el público. Al mismo tiempo, el público establece necesariamente un pacto de verosimilitud² con el medio y/o el periodista que le transmite la información. Este acuerdo implícito no significa que el público sea una masa homogénea sin espíritu crítico ni identidad subcultural, pero sí que se establece un pacto necesario, sin el cual el sistema informativo no sería funcional, desde el momento en que no estaría legitimado.

Sin embargo, hay discursos y visiones con las cuales el público puede estar de acuerdo o no, creer o no, pero este mismo receptor difícilmente pueda cuestionar la existencia, y mucho menos la relevancia, de los hechos sobre los que se elabora la noticia.

El pacto de verosimilitud (término utilizado comúnmente para definir la relación de credibilidad temporal del público respecto de la ficción) que el público establece con el informativo televisivo o radial, y con el diario, difiere del que sucede en la ficción. Este último es necesario y sano, pero el que se hace con los medios informativos requiere de un segundo análisis. En primera instancia, encierra un gran compromiso y responsabilidad de los periodistas y del medio para con la ciudadanía. Porque si bien no se debe subestimar al público y creer que recibe toda la información por igual, sin tamizarla ni evaluarla de acuerdo a grados propios de credibilidad, también es cierto que quienes eligen creer a un medio o a un periodista suelen establecer y mantener una relación de fidelidad con él. El grado máximo de este fenómeno se ve en el informativo televisivo;

aquí se nota la gran influencia del medio en el pacto de verosimilitud. La televisión tiene la “virtud” de “mostrar la realidad” que da la apariencia de ser innegable, y esto parte de la falta de conciencia de que lo que se ve no está dado por la naturaleza del hecho, sino por lo que es mostrado por el teleobjetivo de turno.

La investigación *negativa* y la no investigación: la inducción a la locura

No investigar es una forma de inducir a la locura: la ausencia de investigación periodística aleja al individuo de su comprensión del mundo y por ende de la realidad. La locura es definida por la Real Academia Española como “privación del juicio o del uso de la razón”, o como un trastorno psíquico grave que afecta la personalidad y la conducta de tal manera que perturba el juicio, para la psicología. Ambas definiciones encierran el concepto de distorsión de los parámetros racionales, que son los que la sociedad occidental ha validado como pilares de la verdad.

Entonces, mostrar los hechos periodísticamente como una realidad dada, en una sumatoria de hechos aislados, es inducir a una visión de una pseudo-realidad como la realidad, donde la agenda mediática está basada en pseudo-acontecimientos que, como tales, fueron creados para ser mediatizados, bajo una lógica de mercado que poco o nada tiene que ver con la complejidad y las interrelaciones del entramado dinámico de la vida de una sociedad. Y las razones de existencia de los pseudo-acontecimientos, protagonistas de la información (notoriamente en la televisión) no son evidenciadas en la noticia, por lo cual su razón de existencia necesita ser explicitada para entender cómo funciona la dinámica de los hechos *noticiosos*. No investigar es una actitud, no es simplemente una ausencia. Es evidente que transmitir la información prefabricada desde los distintos lugares de ejercicio del poder implica negar el acceso a una comprensión que se acerque a la realidad.

Bajo una forma foucaultiana de entender el poder, el periodista puede seguir la forma de entendimiento aristotélico del discurso que se traduce en el “quién dice qué a quién por qué medios, con qué efectos” (Del Rey Morató, 1989, pág. 20). De acuerdo con Javier del Rey Morató, en estas sociedades definidas por la “opulencia comunicacional”, el discurso de la política tiene muy vastas posibilidades de afectar y manejar el flujo de mensajes “que son información y expresión, pero también simulación y ocultamiento”. (Del Rey Morató, 1989, pág. 21).

Cuando el poder se hace inmune a la falsación de información, el periodista tiene la función de contestar las versiones que se privilegian desde los distintos lugares del poder “y hacer circular versiones distintas, confesando su estatuto epistemológico, esto es, si se trata de interpretaciones, conjeturas, hipótesis más o menos probables, o verdades verificadas y contrastadas” (Del Rey Morató, 1989, pág. 35).

Esto es necesario para evitar un consumo acrítico de la información, que a la vez que induce a vivir en una pseudo-realidad, genera una brutal inmovilidad. La imagen icónica que se presenta es la del sujeto frente a la televisión, asombrado frente a los relatos de los acontecimientos; el sujeto los hace suyos, los trae a su casa, a su mesa, genera una afectividad basada en un vínculo que no existe, pero momentáneamente calma la soledad y la angustia ontológica creciente en la aldea global habitada por humanos en vía de incomunicación.

Esta pseudo-realidad no es otra cosa que una cosmovisión virtual, que existe sólo como una creación del sujeto y que no necesariamente coincide con su entorno físico. Esto no es simplemente un dato, sino que impide que los ciudadanos se comporten

como actores activos cuya interacción sea capaz de modificar las variables que efectivamente actúan sobre ellos. Porque el mundo no es manejado por quienes viven en la realidad virtual de la información mediática, sino por quienes entienden, arman, colaboran y fortalecen la dinámica que la hace funcional. Y este sistema piramidal oculto en la vieja tradición de *pan y circo* debería ser una de las bases éticas de acción del periodismo de investigación, con miras a desarticular su funcionamiento desde la conciencia de la ciudadanía de que la verdad mostrada no puede ser vista como una cosa objetiva, dotada de autonomía, porque este es en sí un mecanismo inducido que oculta la propia génesis y función de esa verdad.

No se desconoce, sin embargo, que la experiencia humana no sólo es personal, sino también mediada, y estas dos formas de incorporar las vivencias son mucho más antiguas que la sociedad de masas: desde que existe el lenguaje, la mediación de la experiencia a través del relato ha configurado a las sociedades humanas. Las diferentes formas de mediar la experiencia: relato presente, escritura, relato a distancia, cine, televisión, Internet, incorporan una experiencia mediada, pero no sustituyen la experiencia personal. La dinámica de la que hablábamos se activa cuando el predominio de la experiencia mediada en la conformación del ser individual y social impone un parámetro de conducta que relativiza el peso de la experiencia vivencial personal.

Si bien abundan los análisis de medios teñidos de una visión instrumental de la tecnología y del medio, e incluso algunos que incorporan la perspectiva racional de la experiencia mediada, es necesario explicitar que se trata de una interpretación unidimensional. Obviar o simplemente nombrar los aspectos emocionales y de la fantasía que entran en juego es no identificar en los medios informativos variables claves y en gran medida causales del auge de la experiencia mediada.

La denuncia aislada: la incitación a la inmovilidad

Una de las dificultades que generan una imagen negativa de la actividad periodística es la práctica de la *denunciología*: el culto a denunciar hechos que tienen que ver con la corrupción y la violación a los derechos, pero que no los trasciende ni busca la complejidad de los fenómenos en sus causas. Tampoco suele escuchar todas las voces.

En sí misma, la denuncia revela un problema de la sociedad, y explica hechos ocultos –por su propia naturaleza– que llevaron a que sucediera el acontecimiento investigado. El problema de la no trascendencia del plano denunciativo es que no alcanza a explicar la esencia del caso, y sólo responde a las preguntas inmediatas. Por lo tanto, buscar las causas últimas implica relacionar la coyuntura del hecho investigado con las variables estructurales que históricamente han definido situaciones del mismo corte.

Es importante recordar que la denuncia mediática no activa ningún proceso institucional que logre regularizar el hecho denunciado.

La investigación debe trascender no sólo la denuncia, sino también los sujetos investigados. Es cierto que es necesario estar atentos a la actividad de los gobernantes, que en su calidad de funcionarios públicos tienen el honor y el deber de manejar los fondos públicos, pero no por esto perder de vista la corrupción privada, y la relación entre lo privado y lo público, o los problemas de la sociedad que no son resueltos por negligencia. Dar una visión parcializada, como es la concentración en la temática gubernamental, es dar sólo una parte de la verdad. Esto se ve claramente en la agenda de los medios, porque es

justamente en la elección de la agenda donde comienza la creación de la falsa conciencia de lo que es la realidad.

De alguna manera, mientras los medios masivos elaboran su realidad social e inciden en la información que la ciudadanía ya conoce, es tarea del periodismo de investigación colaborar no sólo profundizando los temas, sino también aportando nuevos temas para la agenda de medios.

Los temas presentados: las cosmovisiones paralelas, el posicionamiento del investigador, la conciencia del pacto de verosimilitud, la alienación de lo racional a partir de la prevalencia de la experiencia mediada y el abuso del periodismo denunciativo, busca explicar algunas de los fenómenos que disuaden la percepción de los temas por donde pasan las decisiones que afectan a la ciudadanía. Y forman parte de un mismo fenómeno global que ha resultado muy eficaz, pero no infalible. La ciudadanía, por suerte, aún está formada por seres humanos pensantes y potencialmente autónomos. Desarticular esta lógica de pseudo-realidad (para activar la autonomía particular en lo global) depende de muchos agentes que una investigación profunda y exhaustiva, bajo la reflexión metacomunicacional, puede iluminar. Lo que es seguro es que uno de esos agentes es el periodismo de investigación, que logre llegar a la mayor parte de la ciudadanía.

Es necesaria una postura profesional del periodista que se fundamente en una ética de la convicción por sobre la ética de la responsabilidad. No es al periodista al que corresponde evaluar las consecuencias de su trabajo ni tampoco calcular los efectos de su difusión, sino a quienes ejercen el poder. A pesar de la tensión inevitable que existe entre convicción y responsabilidad (porque el periodista es parte de la sociedad que estudia y por tanto caen sobre él las consecuencias posibles de su accionar), reconocer la tensión y elaborarla es entender que la ética de la convicción es una elección necesaria para que su trabajo no responda a intereses ajenos a los periodísticos.

Reflexiones a partir del estudio de un caso

El tema de estudio del caso a que se hará referencia (realizado para la tesis de grado de la Licenciatura en Comunicación Periodística de quien escribe) es la relación entre el poder político y los medios de comunicación, bajo la hipótesis inicial de que estos últimos a veces son utilizados por los distintos espacios de ejercicio del poder político (entendido desde la perspectiva de Foucault) con fines que trascienden lo periodístico. El caso de estudio es la comisión investigadora de los secuestros y asesinatos de Zelmar Michelini y Héctor Gutiérrez Ruiz, que tuvo lugar en el parlamento uruguayo de 1985 a 1987. En la mitad del ejercicio de la comisión investigadora, dos actas de carácter reservado (confidencialidad necesaria para garantizar la seguridad de los declarantes y a la vez asegurar el carácter secreto para futuros testigos) son filtradas a la prensa, y un medio que las recibe rechaza publicarlas por entender que se trata de un operativo con otros fines que poco tenían que ver con brindar la información al público, que es el interés último del periodismo.

Sin embargo, otro medio decide publicarlas, y a partir de allí se dan las consecuencias previsibles: se pone en duda la seriedad de la comisión, del parlamento, los testigos quedan a la deriva frente a la opinión pública y los denunciados, y se llega a plantear el fin de la comisión. La comisión siguió funcionando pero no hubo más testigos de peso que concurrieran y su trabajo fue cayendo hasta que culminó.

Frente a la pregunta: ¿Los periodistas tienen la obligación o la responsabilidad de intentar detectar si están siendo usados con otros fines que no son los de brindar

información cuando la reciben?, se concluyó que siempre que un periodista da una información puede estar favoreciendo y/o perjudicando a alguien. Pero ese no debe ser el criterio; bajo esa postura no se publicaría nada, y los medios terminarían siendo transmisores de comunicados de prensa (lo que tampoco evitaría, por otra parte, que se perjudicara o favoreciera a alguna persona o sector). Sin embargo, si en algún caso es evidente que una información que llega al medio forma parte de un operativo, o tiene una intencionalidad que va más allá del interés periodístico y no aporta más de lo que destruye, el caso debe ser estudiado. Al respecto, el periodista que no publicó las actas señaló que no se pueden hacer generalizaciones, y que debe estudiarse caso a caso. Por su parte, el periodista que las publicó mantiene el criterio de que si detecta que hay intencionalidad de difamar a alguien cuando la información no es cierta, no la publica. Reflexionando sobre esta afirmación, hay que considerar que este periodista prioriza de manera tan exacerbada el peligro de difamar a alguna persona, que pierde de vista que si comprueba que la información no es cierta, ésta no debe darse no porque difame a alguien injustamente sino simplemente porque la información no es veraz.

En ese contexto de reciente salida democrática, el trabajo de la comisión que investigaba las muertes de dos figuras emblemáticas de la política y la sociedad uruguaya, se convirtió en centro de atención y en 1986 abundan los artículos periodísticos donde se escapan algunos datos de la comisión, en teoría de actuación secreta. Pero la publicación de las dos actas completas en abril de 1986 encierra un grupo de características que hace dudar de la veracidad del argumento del periodista que las publicó: él afirma que la información debe darse en la totalidad al público, y explica que en ese caso la comisión estaba en la mira periodística pero la información publicada se basaba en rumores; por lo tanto él entendió en ese momento que publicar el contenido de las actas era una forma de terminar con los rumores que sólo desinformaban.

Su argumentación parece basarse en criterios periodísticos. Sin embargo, se identifican algunas características que le hacen perder credibilidad y que pueden resumirse en los siguientes puntos. En primera instancia, el periodista no fue a buscar las actas sino que le fueron entregadas; en segundo lugar, dice que la publicación de los testimonios textuales fue la forma de acercar más la realidad al público y sin embargo las actas están recortadas, no son textuales; en tercer lugar, el tratamiento de las identidades es diferente entre los testigos y los denunciados: a los primeros se los identifica con las iniciales de nombre y apellido y se dan características que ayudan a identificarlos, mientras que a los denunciados como responsables del crimen se los menciona a través de letras elegidas arbitrariamente: “x” y “z” que no se relacionan con los nombres verdaderos. Tampoco se mencionan otros elementos que permitan identificarlos.

De la investigación de este supuesto caso de colaboracionismo del periodista y/o el medio para con el gobierno o sector a quien elegían ayudar, se derivan algunas reflexiones sobre las dificultades al investigar y la necesidad de sortearlas.

La diferencia de cosmovisión fue notoria desde un principio, fundamentalmente en la forma de entender la historia reciente del país. Un mismo hecho era significado de manera distinta por diferentes actores, por lo cual fue inicialmente difícil plantear conceptos como variables que pudieran servir para los diferentes discursos. Sin embargo, a medida que se iba avanzando, y a lo largo del análisis, ciertos parámetros comunes en el vocabulario y la forma de interpretar la realidad fueron haciendo cada vez más fácil para la investigadora ponerse en el lugar “del otro” a partir de comprender su lugar de auto-referencia.

También se vio que los entrevistados utilizaban los vínculos afectivos como elemento

disuasor de cualquier posible relación o involucramiento de su parte para con el tema. La investigación probablemente habría llegado a conclusiones más exactas de haberse realizado en una sociedad de vínculos menos estrechos, ya porque tuviera mayores dimensiones, una idiosincrasia diferente o por un mayor número de grupos de intereses. Las dimensiones de Montevideo y las relaciones de amistad y conocimiento funcionaron en muchos casos como argumentos para justificar la imposible implicancia personal en el caso. También surgió de las entrevistas el elemento melancólico y anecdótico (real o actuado) característico de toda investigación de corte histórico, donde los entrevistados priorizaron muchas veces sus vivencias y recuerdos emotivos sobre la comprensión cabal de los hechos.

Durante la investigación, en una conversación informal donde se le planteó al Dr. Fernando Urioste las dificultades que estaban surgiendo en términos del nivel discursivo, él llegó a decir: “Te mienten y te van a seguir mintiendo”, entendiendo por esta afirmación que las investigaciones que se basan en testimonios es muy difícil que lleguen a buen puerto. Sin embargo, la evidencia de los discursos encontrados de un mismo sujeto en diferentes momentos va allanando el camino del periodista. Las contradicciones y las incongruencias aparecen, paradójicamente, como una luz en el camino de la investigación.

Aunque puede parecer menor, llamó la atención la mala memoria de los actores políticos, que si bien era previsible que la lejanía en el tiempo funcionara como argumento para evitar comprometerse con una respuesta, no se pensó que fuera un argumento tan recurrente.

El criterio de verdad validado para el estudio de caso

Al despegarse de los criterios puramente técnicos de que la verdad se acerca poco a poco a medida en que uno desecha prejuicios e incorpora nuevos elementos como posibles, entramos en la razón existencial del criterio de verdad.

A través del racionalismo (entendido por Popper como la actitud que escucha los argumentos críticos y está dispuesta a aprender de la experiencia) se llega al fundamento de la libertad de expresión y de prensa.

Javier Del Rey Morató afirma que este fundamento de carácter epistemológico y filosófico:

hace posible la libertad de debatir aspectos socialmente controvertidos, en los que se ven implicados no sólo los actores visibles, detentadores de los símbolos de legitimidad –Gobierno, instituciones, Estados...–, sino también sindicatos y patronal, partidos de oposición, y la sociedad entera (1989, pág. 29).

Y agrega que son esta actitud científica y el racionalismo de Popper los pilares de la tolerancia y el espíritu crítico de los periodistas.

Siguiendo esta racionalidad, el pluralismo aparece como un factor inherente. Y el pluralismo en los medios de comunicación hace que, en los hechos, circulen diferentes versiones de los acontecimientos, que generalmente son coincidentes en la elección de la temática (agenda) de los medios. Por eso el pluralismo no se da en los referentes de los temas a tratar, sino en el sentido que se les da, en su interpretación y en el tratamiento periodístico de la información. De esto se deriva la posibilidad de la “contrastabilidad intersubjetiva” que supone el poder acceder “a distintos enunciados de la realidad”, parafraseando a Del Rey Morató (1989, pág. 35), quien explica:

Y, como lo entendía Stuart Mill, la supresión de un enunciado considerado “heterodoxo” no se limita a causar un daño a la voz suprimida, sino que afecta a toda la sociedad: ésta padece un hurto en sus posibilidades de contrastar distintos enunciados sobre referentes a los que no tiene acceso directo, como son casi todos los referentes sobre los que nos hablan los medios de comunicación social.

El periodismo debe encargarse entonces, siguiendo al mismo autor, de buscar y reducir –en esa búsqueda– la incertidumbre a través del aumento de información, de su contrastación con fuentes y de la elaboración –adelantándose– de hipótesis y conjeturas sobre lo que todavía no es seguro.

Para acercarse a la verdad el hombre debe escuchar todas las opiniones. En ese sentido, y abogando por la necesidad de oír todas las opiniones, por menores que parezcan, Stuart Mill dice que “si toda la Humanidad, menos una persona, fuera de una misma opinión, y esta persona fuera de opinión contraria, la Humanidad sería tan injusta impidiendo que hablase como ella misma lo sería si teniendo bastante poder impidiera que hablara la Humanidad” (Mill, 1979, pág. 77).

Mill afirma que si es falsa la opinión, sirve para contrastar la verdad ya concebida anteriormente y reafirmarla; si es verdadera, entonces se da la oportunidad de cambiar el error. En ese sentido “la negación a priori de toda discusión o debate público implica una presunción de infalibilidad, que nadie, individuo o institución, puede arrogarse” (Del Rey Morató, 1989, pág. 40).

Según Stuart Mill, el conflicto –entendido como ausencia de unanimidad– tiene una resultancia positiva porque hay una búsqueda de la verdad, que indudablemente se vicia cuando la unanimidad llega a la política y la sociedad. De aquí se deriva que la verdad tiene un carácter fragmentado. Porque “supone en cada punto de vista algo esclarecedor para la propia verdad –porque la confirma, o refutándola, la purifica y la enriquece–”, lo que sirve a Mill para fundamentar la importancia del pluralismo (Del Rey Morató, 1989, pág. 43).

Esta pluralidad traducida al ámbito de trabajo periodístico importa no sólo en dar todas las versiones como forma de acercarse a la verdad. Hay que ser conscientes, sostiene Del Rey Morató, de que no basta con la pluralidad de emisores porque no es suficiente conceder la libertad a todas las opiniones para expresarse. Por eso el periodista tiene como tarea “hurgar en la sociedad, distinguir entre medios y fines, priorizar, y conseguir racionalidad en el tratamiento de los temas socialmente relevantes” (Del Rey Morató, 1989, pág. 47).

Esta forma de aproximarse a la verdad, que a la vez que asume las tradiciones no se considera en posesión segura de esa verdad, es el racionalismo crítico. Bajo esta forma de acercamiento al conocimiento se consideran las hipótesis como conjeturas sujetas a una posible superación.

Resultan de la investigación sobre el caso de la filtración y difusión de las actas, líneas interpretativas muy claras, que por basarse fundamentalmente en declaraciones no permiten a la investigadora aseverar concluyentemente cómo fueron los hechos, pero que el lector identifica fácilmente. Además, el soporte documental de las actas de la comisión investigadora, del juicio penal posterior a la filtración (contra el medio y el periodista que difundió las actas), de la investigación sumarial en la interna del legislativo, y la lectura de toda la prensa de la época, colaboran en el camino hacia la verdad posible, siempre a través del contraste de discursos y documentos, bajo la regla de la mayor honestidad en el estudio del tema.

FLORENCIA MELGAR

Notas:

- 1 Por periodismo de investigación se entiende no sólo a la especialización del periodismo que aborda en profundidad ciertos temas ocultos de la vida política, económica y social de un grupo humano, sino toda aquella actividad que el periodista realiza en la búsqueda honesta de la verdad posible, agotando las puertas y recursos para la mejor versión posible de los hechos. Esto no significa, sin embargo, que todo el periodismo sea investigación periodística, como afirman algunas escuelas, alegando que la dinámica periodística intrínsecamente implica una investigación previa. Lo que se intenta excluir de nuestra definición de investigación es la actividad lineal, de rutina, donde el periodista se remite a las declaraciones y documentos oficiales, y en el mejor de los casos, da varias versiones de los hechos, alegando que esto es suficiente para cumplir su función.
- 2 Se diferencia en este caso la verosimilitud de la credibilidad del público en el medio o el periodista. La credibilidad está vinculada con la trayectoria del medio o el periodista y la sintonía ideológica entre el sujeto y éstos.

Bibliografía:

- Barnes, Barry. (1990). *La naturaleza del poder*. Barcelona: Ediciones Pomares – Corredor S.A.
- Bartra, Roger. (1981). *Las redes imaginarias del poder político*. México: Instituto de Investigaciones Sociales UNAM, Ediciones ERA
- Del Rey Morató, Javier. (1989). *La comunicación política (El mito de las izquierdas y derechas)*. Madrid: Eduema Universidad
- Foucault, Michel. (1992). *Microfísica del Poder*. Madrid: 3ª de., Ediciones La Piqueta
- Mill, John Stuart. (1979). *Sobre la Libertad*. Madrid: Alianza Editorial
- Rodríguez, Pepe. (1994). *Periodismo de investigación: técnicas y estrategias*. Barcelona: Editorial Paidós
- Romero, Daniel. (1994). “Lenguaje y conocimiento: la perspectiva de la gramática generativa”. En: Bernardi, Ricardo; De León, Beatriz; Siquier, María Isabel. *Interpretar, conocer, crear... Diálogo desde la in(ter)disciplina*. Colección Impertinencias. Fundación Colonia de Sacramento. Montevideo: Trilce

LOS SONIDOS DE LAS CRISIS

Leonardo Croatto

Los sonidos de las crisis

Una “observación auditiva” sobre los productos audiovisuales informativos

► LEONARDO I. CROATTO

Doctor en Disciplinas del Arte, la Música y el Espectáculo, Universidad de Bologna, Italia; Catedrático Asociado de Sonido, Escuela de Comunicación, Universidad ORT Uruguay.

Algunos conceptos generales

La banda sonora de todo producto audiovisual consta, en una primera y muy rápida observación, de por lo menos tres partes claramente diferenciables: el mensaje verbal, la palabra, que a menudo ocupa un rol central¹ como vehículo directo del contenido racional del discurso objetivo de la comunicación; otra parte la constituye esa amplia gama de eventos sonoros que llamamos genéricamente “sonidos” los cuales, suponemos, *pertenecen* a las imágenes en una relación directa causa-efecto casi indiscutible: veo ergo escucho, puerta-chirrido, pajarito-canto, explosión-estallido, etc.; y la música, que puede aparecer *mágicamente*, como complemento emocional que apunta a condicionar el estado de ánimo del receptor del mensaje o como parte de los sonidos que se desprenden naturalmente de la acción visible (instrumentos sonando, una radio encendida, etc.).²

Cada una de estas tres grandes categorías³ se puede subdividir, clasificar y someter a detallados análisis que permiten encontrar funciones particulares de ciertos usos de los diferentes significantes sonoros. Por ejemplo, la unidad *sonido-voz-palabra* puede llegar a ser mucho más que un vehículo imparcial de contenidos verbales; la utilización de inocentes sonidos, o silencios, lejos de pertenecer a las acciones que supuestamente los originan, están allí para aportar emociones que actúan sobre los estados de ánimo de manera casi musical; así como músicas cuya inserción, además de aportar connotaciones emotivas, puede cumplir una función tan denotativa como un discurso verbal introductorio a una determinada época histórica, la pertenencia a una generación o grupo social, etc.

Por otra parte, corresponde señalar que la deliberada ausencia de alguna de estas tres partes en un determinado momento, o por completo, como opción comunicativa, también determina modalidades de lectura específicas que ameritan ser analizadas en cada caso puntual.

Es muy probable sin embargo que, al imaginar situaciones audiovisuales capaces de soportar ejemplos adecuados a la sencilla categorización apenas expuesta, nuestra memoria visite en primer lugar célebres largometrajes de ficción, productos de privilegio como objeto de estudio y análisis comunicacional, de los cuales conocemos el alto grado de elaboración y cuidado puesto en la banda sonora por parte de equipos de numerosos profesionales y la abundante tecnología aplicada a la obtención de resultados de excelente factura, capaces de envolver al espectador en una experiencia sensorial totalizadora.

Si nos planteamos el problema de establecer la función comunicacional del sonido en otro tipo de productos audiovisuales, deberíamos tener claro que, independientemente de las intenciones o el cuidado puestos en la confección de la banda sonora, ésta última interactúa inevitablemente, de una u otra forma, en el proceso perceptivo que se desencadena en el receptor.

Mediante numerosos ejemplos, análisis y experimentos, demostramos que no se podía estudiar el sonido de un filme independientemente de su imagen, e inversamente. En efecto, su combinación produce algo enteramente específico y nuevo, análogo a un acorde o a un intervalo musicales⁴.

Así cumple su función comunicativa el sonido en lo que Chion denomina el “acoplamiento audiovisual”. Si nos manifestamos de acuerdo con dicha afirmación cuando el objeto de estudio es un “filme”, ¿por qué deberíamos pensar diversamente al abordar la audiovisión informativa?

Lo que suena y lo que calla, de la ficción creíble a la increíble realidad

Si nos alejamos del territorio artístico-cinematográfico y nos trasladamos de la ficción hacia la realidad, manteniéndonos dentro de los lenguajes audiovisuales, tendremos que establecer analogías y diferencias que nos permitan identificar la vigencia o la variación de las reglas del juego perceptivo que aceptamos desde nuestro lugar de receptores en cada uno de los casos.

Para usar una analogía con el abordaje de la significación musical, operación que podemos considerar lícita, ya que nos referimos a lo sonoro, podemos recordar que la forma musical existe, independientemente de las intenciones del compositor, una vez que la obra toma su forma concreta en el espacio-tiempo sonoro en que se ejecuta, según sea percibida por el escucha desde su propia experiencia, información y subjetividad, resignificándose en cada contexto, momento, persona, grupo, etc. aún siendo aparentemente una mera repetición textual de la misma obra, canción o pieza instrumental.

Volviendo a la traslación de los mecanismos de funcionamiento de lo sonoro detectados en los productos “nobles” de la industria-arte del cine, para verificar si las mismas hipótesis de trabajo analítico conservan validez en otros campos, podríamos analizar las diferentes categorías de series televisivas, la telenovela, los dibujos animados, etc. observando un elemento común a casi todos ellos, que consiste en el pacto implícito que se instaura a partir del marco de la ficción, así sean las situaciones verosímiles o imaginarias. El espectador acepta y participa en el juego de la verdad-mentira, emocional y/o racionalmente, con la única y tenue condicionante perceptiva del desarrollo tecnológico al servicio del efecto cada vez más convincente, más impactante, más voluminoso. Cada generación de espectadores acompaña a la tecnología elevando el umbral de su capacidad de asombro (recordemos la anécdota del pánico en la platea frente a la locomotora avanzando desde la pantalla, detengámonos a recordar otros ejemplos, propios o ajenos, de fuerte impacto perceptivo; y, dicho sea de paso, ¿recordamos cuáles eran los sonidos que acompañaban esas imágenes?).

Si ponemos nuestra atención especialmente en la banda sonora, un breve recorrido por los principales ejemplos de la historia del cine nos permite observar en particular que, en toda imagen de acción, violencia, guerra, el campo de lo sonoro se constituye en un

canal fundamental para lograr el tan necesario impacto y es a la vez el apoyo imprescindible de lo visual a los efectos de producir los niveles adecuados de verosimilitud perceptiva, aún tratando las imágenes de fantasías absolutas o imaginación pura, y siendo los sonidos construcciones artificiales que adquieren credibilidad gracias a factores técnicos como, por ejemplo, el sincronismo.

Todos estos aspectos, desde hace ya varios años, están siendo amplia y profundamente analizados, existen numerosos estudios y un creciente interés en la materia sonora. Pero existe un caso muy particular de comunicación audiovisual, que rara vez es objeto de aplicación de los mismos parámetros de análisis, y ello se debe a diferentes motivos, en los orígenes de cuyas explicaciones hallaremos justificaciones o fundamentos de los cuales las actuales praxis comunicativas nos exigen ciertamente una revisión operativa.

Nos referimos a las nuevas modalidades y formatos de la información televisiva⁵, con las realidades más crudas ingresando, en vivo y en directo, en nuestra vida cotidiana e invadiendo, desde la pantalla, la intimidad de ámbitos privados en los cuales se instala la presencia ineludible de imágenes (¿y sonidos?) pertenecientes a las antípodas de la ficción, pero empaquetadas en un formato comunicativo que soporta y merece ser observado con las herramientas conceptuales que hemos desarrollado para ocuparnos de los demás productos audiovisuales. Ellos comparten, del proceso comunicativo, todos los ingredientes menos uno: allí donde teníamos la ficción de la violencia, la acción y la guerra, nos encontramos con lo mismo, pero de verdad.

Del mismo modo en que es válido preguntarse: ¿cómo funcionará un encuadre, un montaje, un corte?, más allá de haber sido o no preparado para funcionar de una determinada manera, también cabe cuestionar el funcionamiento del sonido. Y si cuando decimos funcionar, estamos diciendo que todo elemento está destinado a cumplir una función, a desempeñar un rol en el mecanismo de la comunicación, ¿no deberíamos detenernos a “observar auditivamente” qué es lo que sucede con los sonidos que acompañan ciertas imágenes, aunque consideremos la posibilidad de que no hayan sido preparados intencionalmente para hacerlo?. ¿No deberíamos prestar atención incluso a la posible resignificación de las imágenes cuando se produce la ausencia de los sonidos esperables a partir de nuestra educación perceptiva audiovisual en el terreno de la ficción?

Los planos sonoros del locutor en estudio, o el informante en el campo, generalmente se suman y se yuxtaponen a los sonidos pertenecientes a los hechos. En otros casos dejan de hacerlo, supuestamente cuando la acción reclama ocupar la totalidad del espacio auditivo, pero ¿a qué obedece una u otra opción?, y si la respuesta fuera apenas el azar o el criterio práctico de un operador técnico combinando los elementos de los que dispone en el tiempo-espacio sonoro, ¿acaso la falta de intencionalidad afecta la función comunicativa una vez que el producto audiovisual entra en el circuito que involucra al receptor?

Concretamente podemos tomar como ejemplo varios sucesos violentos e impactantes, recientes e incluso presentes, en los cuales la información visual adquiere un valor espectacular posiblemente más cercano al índice perceptivo de la ficción que a la noción de realidad creíble.

Lo “increíble”, el “impactante realismo”, como parte de la adjetivación publicitaria de una taquillera y violenta película, de acción o de guerra, resulta ser casi lo único que cabe agregar al horror de lo que, en el caso de una noticia, no puede ser más que cierto, real, pues lo estamos viendo, pero ¿qué escuchamos? “Si no lo veo no lo creo”,

por lo tanto, si lo veo lo creo, pero ¿lo escucho? ¿y si no lo escucho?

Cuando vimos una y otra vez el impacto de los aviones bomba suicidas contra las torres gemelas, ¿qué escuchábamos conjuntamente con las imágenes? Otros ejemplos: ¿qué sonidos acompañaron a las imágenes de los violentos enfrentamientos callejeros en las crisis institucionales de Argentina y Venezuela?, ¿en qué casos sentimos y qué efecto nos produjeron las voces de los protagonistas o el protagonismo de los sonidos en el momento de la acción, del disparo, del golpe, del insulto? ¿Alguna vez agudizamos la escucha de los sonidos que acompañan las imágenes casi cotidianas de los conflictos bélicos en medio oriente? ¿Qué contenido **emotivo** agregan los sonidos tomados en el lugar y preciso instante en que ocurren tales hechos?

O, por el contrario, y quizás aquí deberíamos detenernos a recordar auditivamente y ampliar nuestra sensibilidad: ¿qué ocurre, emotivamente, cuando **se omiten** esos sonidos, o se les priva de protagonismo? Con una importante acotación: no nos importa, en el enfoque aquí propuesto, hipotizar acerca de las causas o las intenciones en el acto de la confección del mensaje audiovisual, si ello ocurre porque simplemente se carece de la toma de audio, o porque el comentarista ocupa el primer plano del espacio sonoro con la descripción —a menudo redundante— de lo que ya vemos, o —en el mejor de los casos— con información adicional cuyo cometido sería enmarcar el contexto de la noticia. Nuestras preguntas apuntan a sensibilizar nuestra percepción y tomar conciencia del proceso desde el ángulo del efecto, de los resultados.

Si nuestra sumatoria de sentidos audiovisuales combinados, nuestra “audiovisión”, está entrenada para la percepción de mensajes provenientes de la ficción de guerra, violencia, disparos, explosiones y atentados que integran abundantemente y en forma creciente el repertorio de toda la historia del séptimo arte, ¿qué ocurrirá con nuestro “séptimo sentido” cuando se encuentre expuesto al mismo tipo de contenidos, a través del mismo tipo de medios, sólo que provenientes no de la ficción sino de la realidad?

Y efectuando la oportuna disección del paquete audiovisual o visuauditivo, ¿no cabe la posibilidad de analizar lo sonoro detenidamente, estadísticamente, comparativamente? Mediante la recolección y el análisis del gran volumen de datos que nos proporciona la presentación de los hechos que cotidianamente ingresan a nuestras vidas a través del producto audiovisual informativo, podemos profundizar acerca de los mecanismos perceptivos en el juego realidad-ficción al que nos expone la dinámica de la cámara omnipresente (¿y el micrófono?) y el satélite y el cable proporcionando al instante la conexión con la noticia, el ingreso de lo extraordinario, del horror y la muerte en lo cotidiano.

La locución en “off”, la Voz de La Verdad

Vale la pena detenernos sobre otro punto en particular, en relación a la temática general del sonido, y aprovechar la ocasión para agudizar nuestra memoria auditiva y “enfocar” acústicamente las características vocales de los locutores profesionales con el fin de analizar cuál es el lugar que ocupa, en el proceso comunicativo, la percepción de dichas características acústicas y las consecuencias, generalmente inconscientes, del modo en que dicha comunicación ocurre.

Ingresando por vez primera al mundo de la profesión del sonido, en un estudio de grabación, o en algunas raras ocasiones “develadoras”, tenemos oportunidad de conocer el rostro y demás características físicas visuales, de las personas a las que

pertenece las hermosas, profundas, “creíbles” voces a las que estamos acostumbrados, y a las cuales quizá nuestra imaginación ya adjudicó imaginariamente, valga la redundancia, una cierta imagen. La sensación suele ser de sorpresa, algo similar a lo que nos produce, por ejemplo, el actor o actriz que encarnará al personaje principal de nuestra novela favorita llevada a la pantalla.

En el caso de esas mágicas voces sin rostro, el buen timbre, la buena dicción, la amabilidad del tono, contribuyen a que el espectador, o mejor dicho el escucha, les asigne valores de confianza y credibilidad cuya tendencia inexorable es trasladarse desde la forma hacia los contenidos, consciente o inconscientemente. Y si bien este aspecto de lo sonoro también ameritaría una profundización específica aparte, vale la pena esbozar una demostración por absurdo perteneciente al patrimonio cultural artístico que compartimos con Argentina: el excelente grupo humorístico musical “Les Luthiers” utiliza la voz profunda, con marcadas características de locutor oficial, de uno de sus integrantes, para relatar de manera exageradamente seria los disparates más desopilantes de sus espectáculos y fonogramas. El cortocircuito, la incongruencia que se produce entre el valor de verdad que connota el timbre vocal y el contenido explícitamente humorístico de los textos es un importante detonante de la risa: si de los elementos en juego eliminamos el humor, queda en evidencia la fuerte asociación implícita entre las características acústicas “externas” de la locución y la función de dar validez a los contenidos que vehiculiza.

Música y Violencia

La presencia del sonido como parte de cualquier mensaje audiovisual parecería notarse solamente en los casos en que por algún motivo es defectuosa, o bien porque desborda el lugar que nuestros mecanismos perceptivos suponen debe ocupar o cuando por vocación propia de protagonismo en esa comunicación objetiva se coloca en el primer plano del discurso, como ocurre algunas veces con la música. ¿Qué papel cumpliría la música en el ámbito de la información? Algunos canales y programas informativos agregan un comentario musical a determinadas noticias, casi todos poseen una cortina musical de carácter dinámico y cierta tensión rítmica que permanece como fondo inaudible o subliminal o sencillamente se repite en la audición interna de nuestra memoria auditiva, por lo menos hasta la aparición de otra música que la desplaza. Todo ello, ¿no incide de alguna manera en la percepción de la realidad que las noticias nos presentan?

Como parte de los ejercicios prácticos del curso **Música y Sonido para Cine y Televisión** de la Licenciatura en Comunicación Audiovisual se plantea a los alumnos un trabajo cuyos resultados suelen resultar sumamente enriquecedores y motivar interesantes reflexiones que vienen perfectamente al caso en esta ocasión. Se trata de realizar un montaje visual mudo de imágenes documentales de diferentes situaciones de violencia y, luego, “musicalizarlo” adoptando como criterio el opuesto al habitual: las músicas seleccionadas no deben ser ni “tristes”, ni “dramáticas” ni “serias” ni nada por el estilo, sino todo lo contrario, alegría, baile, desenfado, ritmos veloces, acordes mayores, melodías cantables.

En un caso puntual, un grupo de estudiantes realizó el ejercicio y se obtuvo un resultado de particular fuerza expresiva a partir del cual se produjo un debate cuyas conclusiones, en líneas generales, identificaban dos aspectos claramente emergentes:

La voluntaria “incoherencia” de significados generaba una interesante lectura

paralela del tema de la violencia. Ello ocurría a partir de la música “alegre” que, claramente, cumplía la función de inducir en el espectador una reflexión sobre su propia actitud ante los hechos que las imágenes mostraban en toda su crudeza: lo que los ojos veían era la verdadera realidad, y la disociación respecto a lo que se escuchaba - la alegría de la música- se constituía en un incómodo lugar de indiferencia respecto al horror de las imágenes, y allí, en ese lugar virtual que generaba la escucha, quedaba instalado el espectador junto a una ineludible autocrítica, consciente y sensible, acerca de las responsabilidades propias, individuales, que se despertaban como resultado de la aparente “incompatibilidad” entre imagen y sonido, de la “falta de respeto” de la música hacia el dolor expuesto.

Por oposición, el segundo aspecto que emergió del debate dejó en evidencia una posible función de la música que habitualmente, en modo casi siempre previsible y acostumbrado, suele ser el acompañamiento *natural* a ser utilizado para tales y tan dolorosas circunstancias visuales; se identificó la sospecha de un rol *anestésiante*, preparador de las defensas psicológicas que distancian del hecho cruel, en vez de comprometer, y aún pareciendo esa categoría de músicas ser *lo que corresponde* en términos de actitud (la seriedad, la tristeza, la gravedad) se detectó una suerte de *complicidad* de esa clase de música, en esas situaciones, hacia una actitud pasiva, habilitando el gesto compungido y, en definitiva, hipócrita frente al hecho.

No es nuestra intención aquí juzgar ninguna elección musical, ni mucho menos sugerir determinadas opciones en vez de otras, sino simplemente -y nada menos- promover una actitud que permita abrir los oídos además de los ojos, decodificar más profundamente el alcance de los mensajes sonoros en su relacionamiento interactuante con lo visual, con lo verbal, con lo denotativo.

Conclusiones y propuestas

Aunque sigamos adoleciendo de la necesidad de una mayor atención hacia todos los aspectos de lo sonoro en lo formativo e incluso en lo productivo, por lo menos en el punto de desarrollo alcanzado por la cinematografía en nuestro medio⁶, es notorio que al sonido, como parte del mensaje audiovisual, se le está dedicando una creciente atención.

Sin pretender dar respuestas definitivas a las numerosas cuestiones planteadas, el objetivo de este artículo es agudizar aún más, desde la toma de conciencia de su importancia, el uso del sentido de la audición, extendiendo su alcance más allá de todo aquello que vehiculiza el sonido primariamente. También, y quizás fundamentalmente, poner en relieve un aspecto de la comunicación audiovisual rara vez considerado y proponer una primera mirada analítica que apunte a la necesidad de investigar a fondo el rol que desempeña lo sonoro en la producción audiovisual destinada a la presentación de la información, en particular, de casos críticos o situaciones extremas donde el límite entre la vida y la muerte está dado por la violencia.

Observar lo sonoro como ingrediente activo en la definición de otro límite: el que separa la realidad de la ficción, la frontera entre el verdadero dolor participativo y la anestésiante espectacularidad del horror y la muerte.

Notas:

- 1 Michel Chion define "... 'vococentrismo' al proceso por el cual, en un conjunto sonoro, la voz atrae y centra nuestra atención, del mismo modo que el rostro humano, en un plano cinematográfico, atrae la atención de nuestra vista". (Chion, 1999, págs. 282-283)
- 2 Suele oponerse la música "diegética" a la "extradiegética" (de diégesis, narración), si bien algunos autores discrepan con esta clasificación.
- 3 Lógicamente, existen muchas otras posibles clasificaciones y enfoques. Véase al respecto (además de las obras de Chion): Saitta, Carmelo, op. cit. Adorno, Eisler, etc.).
- 4 Chion, 1999, pág. 277
- 5 El inicio de lo que aquí llamamos "nueva modalidad" quizá pueda establecerse en el período de la "Guerra del Golfo" y su cobertura global en directo.
- 6 En 1936, tiempos tempranos para la cinematografía mundial, el compositor alemán Hanns Eisler señalaba en un artículo escrito para la revista *World Film News*, que la música debería tener "una correcta función desde la construcción del argumento y en el desarrollo de las escenas del guión". En un sentido ampliado, creemos que lo mismo vale para todos los elementos sonoros que participan del resultado final audiovisual.

Bibliografía:

- Chion, Michel. (1999). *El sonido*. Barcelona: Paidós Comunicación
- Saitta, Carmelo. (2002). *El Diseño de la Banda Sonora en los Lenguajes Audiovisuales*. Editorial Saitta, Buenos Aires
- Adorno, T., Eisler H. (1976). *El cine y la música*. España: Editorial Fundamentos
- Monjeau, Federico. (1992). *Música y Cine*. Revista *Lulú*, 1992. En World Wide Web <http://www.bazaramericano.com/musica/lulu2>

VIOLENCIA Y NIÑEZ

Leo Barizzoni

Sin título

► LEO BARIZZONI

Fotógrafo. Docente Escuela de Comunicación, Universidad ORT Uruguay. Desde 1994 trabaja en medios de prensa: *La República*, *Revista Tres*, y actualmente es editor de fotografía de revista *Galería de Búsqueda*. Realizó varias exposiciones individuales -*Imágenes Caminantes* (1996), *Piñeyreando* (1997), *París en Foco* (1999), *Díptico* (2000), *Hall* (2001), *Imágenes Caminantes II* (2003)- y participó de varias muestras colectivas, entre las cuales *Elecciones 94* (1995), *Premio Fundación Batuz* (1998), *Intro* (1998), *Elecciones 99* (2000) y *UY* (2003). Seleccionado para integrar el 49° y 50° Salón Nacional de Artes Visuales de Uruguay, en 2001 y 2002. En 2003 fue invitado a participar del XII Salón Iberoamericano de Arte en Washington (EEUU) y en una muestra de fotografía latinoamericana en el Instituto Cervantes de Bruselas (Bélgica).

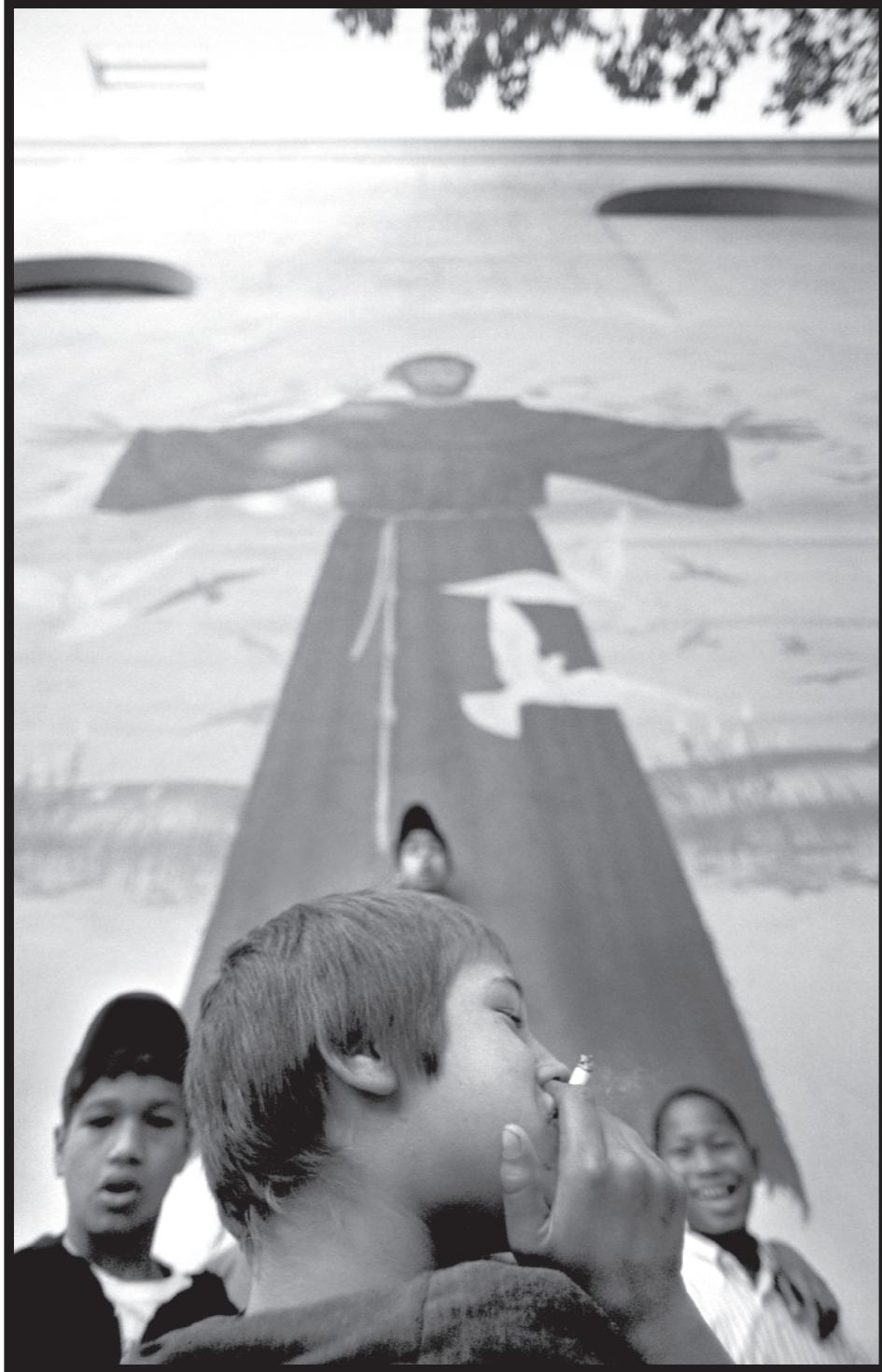
Unos juegan y ríen sin darse cuenta de que en una fracción de segundo estos actos pueden transformarse en un rostro muy duro y en un futuro *botellazo* que, aunque pueda no llegar a destino, es como si lo hubiese hecho. Otros sienten el derecho absoluto de apuntar al que a su vez los está apuntando. Los más recios parecen sentirse poderosos fumando un cigarrillo ya casi consumido. También está el trío de amigos que ni se inmuta ante la presencia de la cámara o los niños que, sin entender aún el porqué, son arrestados junto con sus madres presas.

No aparecen aquí niños mendigando ni en situaciones de extrema pobreza, tampoco con la cara contusa por algún golpe adulto o por una riña callejera. Porque no hace falta mostrar eso para tomar conciencia de la dureza en la que muchos niños crecen hoy. El secreto de todas las cosas lo podemos encontrar en el detalle; en este caso, ese secreto es la violencia infantil.



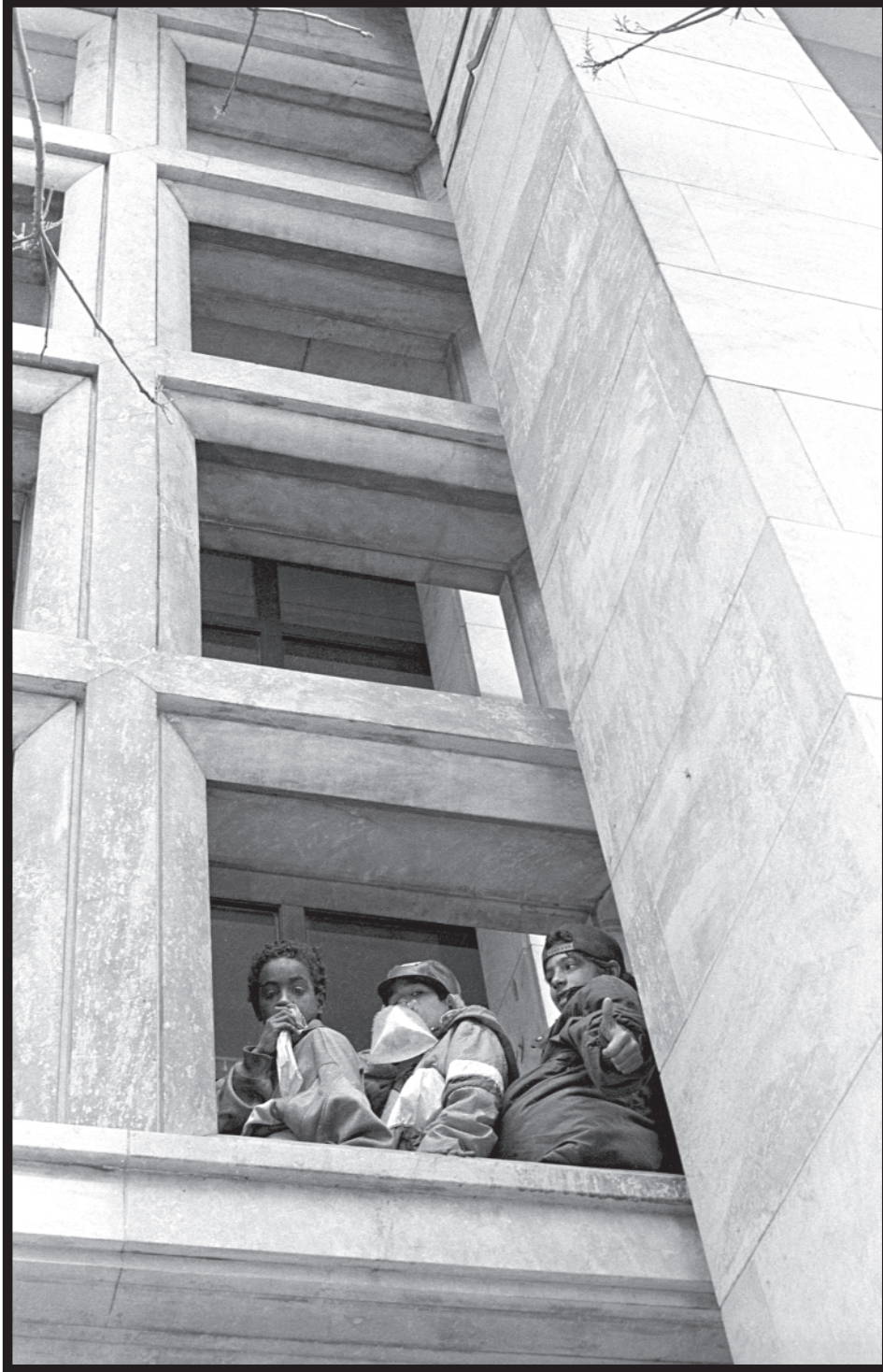
LEO BARIZZONI

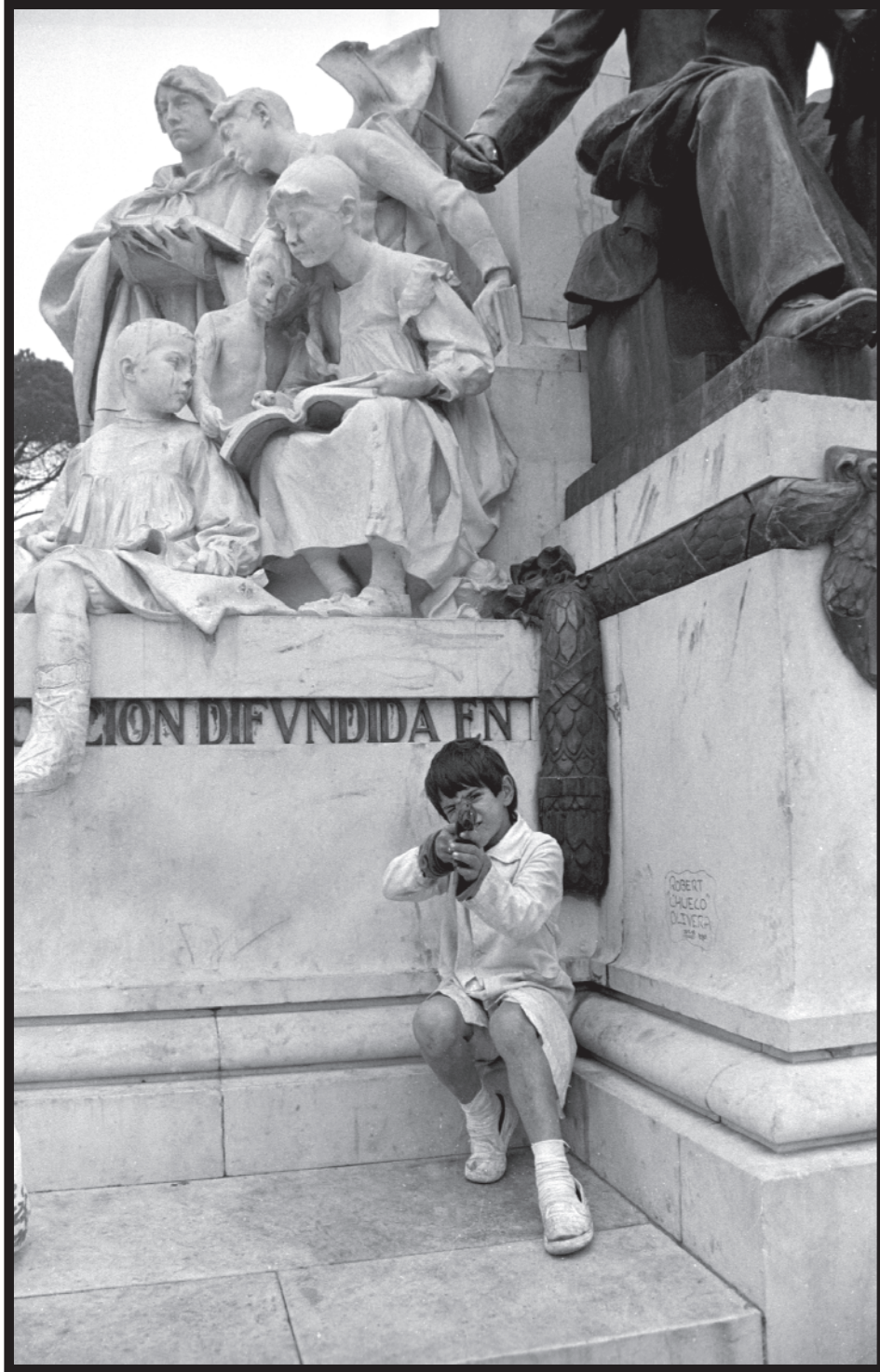




LEO BARIZZONI

98
INMEDIACIONES
DICIEMBRE 2003





MEDIOS, ARTE Y VIOLENCIA

Rambo y James Bond están con nosotros

Luis Elbert

El duelo americano

Pablo Ferré

Arte e ideologías autoritarias en el siglo XX

Didier Calvar

**Cuerpo, arte y medios: la enunciación
estética en la práctica del arte mediatizado**

Norberto Baliño

**Cine norteamericano: atentados, fantasías
y realidades de un mundo nunca imaginado**

Robert Larruina

**RAMBO Y JAMES BOND
ESTÁN CON NOSOTROS**

Luis Elbert

Rambo y James Bond están con nosotros

► LUIS ELBERT

**Crítico de cine. Autor del libro *El gabinete del Dr. Frankenstein, entre otros*.
Docente de Historia del Cine I e Historia del Cine II de la Licenciatura en
Comunicación Audiovisual, Universidad ORT Uruguay.**

Poco después de los atentados del 11 de setiembre de 2001 en New York y Washington, personeros del gobierno estadounidense se allegaron a Hollywood para impulsar la colaboración de sus productores de cine y TV en la lucha contra el terrorismo global. En noviembre se supo que Sylvester Stallone estaba guionando el asalto de Rambo (el superhéroe que ya había interpretado en tres películas anteriores) contra al-Qaeda y los Talibán en Afganistán. A esa altura ya iban casi cinco semanas de bombardeo anglo-estadounidense sobre el país asiático, pero Osama bin Laden todavía estaba suelto y por lo tanto Rambo podía dar una mano. El presidente George W. Bush –coetáneo exacto de Stallone– había señalado a bin Laden como nuevo Super-Villano a aniquilar, centro o fuente de un “Eje del Mal” contra nuestro mundo libre. No hay constancia de que Stallone haya utilizado ese aporte argumental, pero tampoco la hay de que haya cumplido con aquel anuncio de noviembre 2001, si es que alguna vez manejó de veras ese proyecto¹.

En cambio, pareció al principio que el espía inglés James Bond no colaboraría en esta campaña: en 21 películas durante cuatro décadas luchó contra sus propios villanos, nunca contra los que imponía la moda². En noviembre 2001, en medio del *casting* de la 22ª película, *Die Another Day*, Billy Bob Thornton fue apalabrado para interpretar a un multimillonario texano que quiere acaparar el petróleo del mundo (las iniciales del personaje no eran GWB). Pero es muy posible que las políticas desatadas o manifestadas tras el 11 de setiembre hayan contribuido a cambiar las cosas: cuando en enero 2002 empezó efectivamente el rodaje, habían desaparecido el petrolero y Thornton a cambio de indicios relacionables con el “Eje del Mal” versión GWB: militares nor-coreanos debidamente ambiciosos y criminales –sobre todo uno que recibe ayuda cubana– al servicio de un gran magnate estadounidense algo psicópata pero que posa como generoso protector del medio ambiente³; pero también esto quedó finalmente de lado, para que ese villano tampoco sea estadounidense, sino mucho, mucho peor, y el “Eje del Mal” englobe hasta la publicitada calidad de la medicina cubana. James Bond ha pasado a luchar contra un paquete de villanos de última moda, un logro de Bush & Cia. que nadie había obtenido antes.

Esa fase bélica iniciada en 2001 tiene, desde luego, una formidable repercusión en los medios de difusión masiva, casi siempre encargados (salvo minoritarias u ocasionales excepciones) de buscar y multiplicar el apoyo a los argumentos y directivas de los altos mandos. Tras los impactos informativos, es posible que el cine y la televisión empiecen a manejar con cierta intensidad argumentos de aventura y suspenso con empresas heroicas contra los malos, malísimos, de turno, porque las guerras también se libran en estas trincheras. Salvo que aquellas directivas tropiecen con la oposición de sectores muy amplios del mercado consumidor o de intereses particulares también poderosos: en estos casos los grandes medios masivos procuran cierta pose de equilibrio o se llaman a silencio.

Estado de guerra

Tratar de influir a un receptor masivo impone simplificar al máximo los contenidos de los mensajes. Esto se viene haciendo desde que los medios masivos empezaron a existir (siglo XIX), principalmente mediante dos herramientas: el manejo intencionado de la información y su presumible impacto emocional. Es sabido cómo William Randolph Hearst trató de provocar desde su periódico la guerra de Estados Unidos contra Cuba en 1897, mediante frecuentes noticias de supuestas atrocidades cometidas por el gobierno español contra los cubanos insurgentes en la isla: al telegrama de su corresponsal en Cuba, el dibujante Frederick Remington “No hay guerra. Pido volver”, Hearst contestó “Favor quédese. Provea fotografías, yo proveeré la guerra”. Un precedente aún más enjundioso por sus consecuencias, fue cómo Otto von Bismarck, jefe del gobierno prusiano, completó la unificación alemana provocando una guerra contra Francia mediante la manera en que dio a publicidad el llamado “incidente de Ems” en julio de 1870: ofendió el honor francés, los diarios y el gobierno franceses reaccionaron previsiblemente, la prensa y gobiernos de Prusia y aliados se declararon ofendidos por Francia, hubo acusaciones mutuas, se inflamaron los patriotismos, la inminencia de un posible ataque francés llevó a los estados germanos aún díscolos a aceptar el liderazgo militar prusiano, y la guerra fue un hecho. Otro episodio trascendente fue la rápida marcha hacia la Primera Guerra Mundial entre potencias europeas en 1914: cada bloque acusaba al enemigo de salvaje y bárbaro, justificando la guerra en nombre de la civilización; las noticias diarias eran de tal calibre emocional que hasta los proletariados, hasta entonces internacionalistas, acompañaron con entusiasmo la propaganda patriótica y marcharon contra sus hermanos de clase, ahora enemigos; las minorías opositoras a la guerra pasaron a ser —en la propaganda de voceros gubernamentales o de la prensa mayoritaria— antipatriotas o traidores que merecían oprobio, destierro, cárcel, muerte. Cuando Estados Unidos entró en esa Gran Guerra en 1917, Hollywood hizo varios films contra los “hunos”, etiqueta que aludía al enemigo austro-alemán y que se encarnaba en personajes crueles y aun sádicos.

En el cine, y luego en la televisión, la simplificación de estos mensajes ha sido casi imperativa, por el propio funcionamiento de un amplio aparato industrial cuyos productos deben ser consumidos velozmente, sin trabas intelectuales, por la masa receptora⁴. En 1942, incorporado Estados Unidos a la Segunda Guerra Mundial, el gobierno creó la Office of War Information (OWI) e instaló un despacho en Hollywood para coordinar con los productores la manera en que el cine podía contribuir a la causa. La OWI estableció debidamente que si bien el enemigo eran Alemania y Japón, no debía entenderse que todos los personajes alemanes y japoneses fueran villanos⁵; pero los productores de Hollywood conocían su negocio y hasta 1945 todos esos personajes —con contadísimas excepciones— fueron villanos en docenas de películas, a veces con grados extremos de sadismo y crueldad contra débiles o indefensos. Y muchas veces, también, con grados de torpeza indispensables para que el enemigo sea, además, inferior.

Antes de la Segunda Guerra Mundial, los comunistas habían sido escasos en el cine de Hollywood, quizá porque también lo fue, en general, la temática social y política. La alianza militar entre Estados Unidos y la Unión Soviética en 1942-1945 provocó algunos films como *Days of Glory*, *Across the Pacific*, *North Star*, *Mission to Moscow*, *Counter-attack* o *Song of Russia*, con personajes rusos y hasta soviéticos, simpáticos y hasta heroicos. Aún en 1948, *Berlin Express* tenía a sus personajes militares de las cuatro potencias vencedoras (EE.UU., Inglaterra, Francia y URSS) enfrentando un complot nazi y coexistiendo en la dividida Alemania de postguerra. Pero pocas semanas después las cosas empezaron a ser distintas: con *The Iron Curtain* Hollywood se instaló en la Guerra

Fría y los comunistas, y rusos en general, ocuparon el lugar que durante la guerra tuvieron nazis, alemanes y japoneses. Los títulos fueron sugerentes como *Conspirator* (1948-49, hecha en Inglaterra) o *The Red Menace* (1949), o más directos como *I Married a Communist* (1949) o *I Was a Communist for the FBI* (1951). Entre los militantes entusiastas estuvo el actor y productor John Wayne; su película *Big Jim McLain* (1952), sobre dos veteranos de guerra cazando comunistas en Hawái, se exhibió con apreciable éxito en el mercado interno. En general, el clima de miedo ante una amenaza destructiva impregnó buena parte del cine de Hollywood, y no sólo por los presumibles daños de espías y conspiradores, sino también por amenazas extraterrestres, enormes monstruos (provocados por alguna mutación de origen atómico) que destrozaban enormes edificios, y más cerca de los hábitos y géneros populares, los traidores que acechaban en el viejo Oeste, los criminales psicópatas escondidos en medio del ambiente ciudadano, o las hordas bárbaras de Atila y su hunos avanzando imparables contra el dividido imperio romano y los cristianos en *Sign of the Pagan* (1954)⁶.

Un toque de distensión

1953 empezó con fuerza. El presidente Harry Truman anunció que Estados Unidos poseía ya la bomba de hidrógeno, arma muchísimo más dañina que la bomba atómica. Dos meses después, en la URSS, murió José Stalin. En febrero 1956, el informe contra algunos crímenes del stalinismo, elaborado para el XX congreso del Partido Comunista soviético por el nuevo secretario general Nikita Krushev, empujó una cierta distensión de la Guerra Fría, aunque sin abandonar la carrera armamentista. Además, en 1954 terminó en el descrédito la agresiva saga del senador cazador de comunistas –reales y sobre todo presuntos– Joseph McCarthy. El cine bajó de a poco sus impetus ideológicos, tanto en Hollywood como en la URSS. La distensión avanzó en 1959 con la visita de Krushev a Estados Unidos y su encuentro con el presidente Dwight Eisenhower. En enero 1961 subió al gobierno estadounidense John F. Kennedy, quien avanzó con Krushev en la política que por ese tiempo empezó a llamarse “coexistencia pacífica” y toleró las numerosas independencias de nuevas naciones antes coloniales. La coexistencia determinó de hecho un cierto reconocimiento de zonas de influencia: la URSS en Europa oriental y África, Estados Unidos en América Latina y el sudeste de Asia. No faltaron conflictos sin embargo, y la propaganda siguió tan bélica como siempre.

Las películas de James Bond ilustran el cambio desde las tensiones de postguerra hasta esa relativa distensión. El personaje de novela que Ian Fleming creó en 1952 era empleado del servicio secreto inglés, en lucha contra los soviéticos y especialmente la organización SMERSH y sus muy criminales agentes y conspiradores⁷. En cambio, en el pasaje al cine diez años más tarde con *Dr. No*, Bond ya no pelea contra SMERSH (aunque tiene algunos tironeos con los soviéticos) sino contra grandes magnates obsesionados por dirigir el mundo: “Dominación mundial: el mismo viejo sueño”, le reprocha Bond al Dr. No. La organización en la que militan estos villanos se llama SPECTRE (“espectro” en inglés), sigla que el Dr. No explicita como “Ejecutivo Especial para Contra-inteligencia, Terrorismo, Venganza y Extorsión” (también en inglés); a ella se adscribirá la mayoría de los poderosos enemigos de Bond y del mundo coexistente, por lo menos hasta entrada la década de 1980. Los rusos podían ser colaboradores de Bond, y especialmente, las bonitas agentes que le adosaban contra el enemigo común. El Dr. No literario trabajaba para la URSS, pero el cinematográfico se burlaba de la coexistencia: “Oriente, Occidente, meros puntos de la brújula, tan estúpidos uno como el otro”.

SPECTRE fue inventado a instancias del productor, guionista y director británico Kevin McClory. Interesado en llevar al cine a James Bond, en 1959 McClory se puso a trabajar con Ian Fleming y el guionista Jack Wittingham en un argumento que superara la habitual dicotomía anticomunista. Pero el proyecto no prosperó y Fleming, simplemente, lo terminó como novela: *Thunderball*. De 12 novelas y cuentos bondianos que Fleming había publicado antes, en 8 el villano trabajaba para SMERSH o la URSS; de 8 posteriores, el empleador fue la URSS en 3 y SPECTRE en 1. Fleming murió en 1964, pero su mundo seguía siendo el de la Guerra Fría no coexistente.

La popularidad del Bond cinematográfico desde 1963 fue enorme. Derivó prontamente hasta en ensayos de corte intelectual y sociológico, tratando de rastrear el motivo de tanta devoción. Algunos ingredientes eran muy visibles y no requerían profundizar mucho: se vio allí un singular ejercicio de poder, desde la virilidad fuerte donde el sexo no tiene problemas (o los problemas son rápida y positivamente resueltos) hasta la peripecia donde los peligros son grandes y mortales pero el héroe se libra de ellos con cantidad de armas más o menos secretas, en cumplimiento de su misión aunque sin descartar componentes emocionales de enojo o sed de venganza. Estos rasgos ubican claramente a Bond en los años '60, y no antes cuando el sexo en el cine anglosajón era cuidadosamente disimulado y el comercio no ostentaba la cantidad de artilugios tecnológicos que después fueron, por cierto, una atractiva novedad. Pero el tema de Bond era, como siempre, el de un conflicto grande en el que arriesga la vida mientras el mundo corre peligro, hasta liquidar aparatosamente al villano de turno y volver a la normalidad del lujo y el sexo fácil. Tras la peripecia que casi lo mata, llega el reposo del guerrero.

En uno de los libros que analizan a Bond, Umberto Eco (en Eco *et al.* 1965, pág. 97) reseñó las características de la trama en Fleming. Sobre esa base, y con pocas variantes, puede intentarse aplicarlas a los films:

- A. El jefe M da un encargo a Bond.
- B. El Malo, o su segundo, se le aparece a Bond.
- C. Bond obtiene una primera victoria sobre el Malo, o el Malo sobre Bond.
- D. La Mujer se presenta a Bond (a veces es una Segunda Mujer, más importante que la Primera, y secuaz del Malo).
- E. Bond posee o empieza a seducir a la Mujer.
- F. El Malo captura a Bond (a veces también a la Mujer); pero en lugar de matarlo le explica sus planes, y destina a Bond a una muerte lenta o en diferido.
- G. Bond supera el trance eliminando a carceleros torpes o echando mano a alguna arma secreta.
- H. Bond mata al Malo (en general después de despachar al segundo del Malo que es un luchador invencible; y a veces, con la colaboración de la Segunda Mujer que ha cambiado de bando).
- I. Bond convalescente, se entretiene con la Primera Mujer.

El Malo de este estereotipo no es el-otro-bando-de-la-Guerra-Fría, como solía serlo en Fleming, sino un villano particular (un individuo o un pequeño grupo) tan extremista que quiere todo el poder, toda la riqueza, todo el dominio militar; y que, compitiendo espectacularmente con las potencias ya establecidas, busca eliminar toda posible ¿sana? competencia.

Cuando faltan los héroes

Durante la guerra de Corea (1950-1953) Hollywood hizo algunos films de propagan-

da bélica relativos al conflicto, con héroes y villanos muy definidos y en su sitio. Pasada la guerra, el cine bélico hollywoodense se dedicó más bien a la pelea antinazi de 1939-1945 (lo mismo haría en los años '50 el cine inglés), con una culminación cuando el productor Darryl F. Zanuck repitió espectacularmente la invasión de Normandía en *The Longest Day* (1961-62). Casi todas estas batallas reconstruidas tuvieron final feliz, como corresponde.

Por este tiempo había empezado el involucramiento estadounidense en el agudo conflicto de Vietnam del Sur, enviando cantidades crecientes de asesores y soldados para respaldar al gobierno contra la guerrilla comunista Vietcong. En 1965 el presidente Lyndon Johnson ordenó el comienzo de los bombardeos contra Vietnam del Norte, cuyo gobierno comunista era culpado de proporcionar bases y armamentos al Vietcong. El tema era cada vez más importante para la opinión pública, tanto por las insistentes informaciones de prensa como por el hecho de que el servicio militar de los jóvenes se cumplía en buena parte en Vietnam, donde a esa altura ya habían muerto unos 1700 soldados estadounidenses. Además llegaban numerosas noticias sobre la corrupción del gobierno de Vietnam del Sur, e información creciente sobre empleo de armas químicas por parte del ejército estadounidense en perjuicio de numerosos civiles vietnamitas (Algunos de los enemigos de Bond fabricaban armas químicas, como correspondía al bando villano). Importantes películas documentales arrimaron argumentos antibélicos. Faltaba todavía la noticia, que llegó en 1969, sobre la masacre que un pelotón estadounidense perpetró contra los pobladores de la aldea de My Lai, y que afirmó notablemente el sentimiento mayoritario contra la guerra⁸. En 1969 el nuevo presidente Richard Nixon nombró asesor en seguridad nacional a Henry Kissinger, quien avanzó en políticas de distensión: tratado de limitación de armas nucleares con la URSS, iniciación de conversaciones secretas con Vietnam del Norte (mientras la guerra seguía), viaje de Nixon a China en 1972. En enero 1973 Kissinger y el norvietnamita Le Duc Tho firmaron el armisticio que permitió a Estados Unidos retirarse al fin de una guerra que le había costado más de 60.000 muertos y desaparecidos y el ingente gasto en armas y movilización hacia el sudeste asiático de medio millón de soldados.

Esta vez, durante todo el transcurso de esa guerra no hubo cine glorificador, con la excepción de un par de films clase C (o Z) y un emprendimiento ambicioso del militante John Wayne: en diciembre 1966 anunció que iba a producir, dirigir y protagonizar *The Green Berets*, para lo cual obtuvo algún respaldo oficioso del gobierno de Johnson y buen apoyo presupuestal y logístico de las fuerzas armadas; en el film, los Buenos y los Malos mantuvieron los rasgos típicos del cine bélico hollywoodense de 1942-45.

Sólo unos pocos films mencionaron a la guerra de Vietnam a comienzos de los años '70, casi siempre como un referente lúgubre, violento, a veces agónico. El primer proyecto importante sobre el tema fue el de Francis Coppola *Apocalypse Now!*, cuyo largo y publicitado trámite de rodaje y postproducción permitió que otros films valiosos y ambiciosos como *Coming Home* y *The Deer Hunter* empezaran después pero se estrenaran primero. Pero por esos años no llegó a existir una corriente de producción hollywoodense sobre la guerra en Vietnam, como las hubo, heroicas y patrióticas, con la Segunda Guerra Mundial o la de Corea. A casi seis años del fin de la guerra, *The Deer Hunter* fue la primera ocasión que tuvieron los derechistas para celebrar un film sobre Vietnam: por fin, después de *The Green Berets*, reaparecían vietnamitas torturadores y sádicos, un soldado estadounidense realizaba una acción heroica y exitosa contra el enemigo, y la escena final podía entenderse –necesidad obliga– como una arenga patriótica.

Rambo: la revancha

La “coexistencia pacífica” tuvo algunos tropiezos, a menudo magnificados por las noticias de prensa y los intereses propagandísticos en juego; pero a cierta altura los tropiezos tuvieron buenos motivos. En la URSS el gobierno del veterano Leonid Breznev tendió a controlar la estabilidad de los regímenes comunistas en Europa, dentro de la URSS frenó cambios económicos y políticos que muchos entendían necesarios, y en diciembre 1979 invadió Afganistán en ayuda de un gobierno autodeclarado marxista que se veía muy jaqueado por los grupos musulmanes apoyados por el gobierno estadounidense y el fundamentalismo islámico; esa guerra resultó larga (más de nueve años), costosa, inútil, cada vez más impopular; le tocó a Mijail Gorbachov, desde 1985, tratar de aplicar cambios y retirar de Afganistán a las tropas soviéticas. En Estados Unidos, el gobierno de Jimmy Carter (1977-1981) quedó como un paréntesis del Partido Demócrata dentro de un extenso período de gobiernos Republicanos (1969-1993). A pesar de sus políticas sociales y de defensa de derechos humanos, el PD no consiguió superar problemas económicos que intentó solucionar forzando a muchos millones de estadounidenses a no gastar petróleo; en ese panorama, sus iniciativas de acercamiento a la URSS para reducir armamentos nucleares fueron vistos por los sectores más duros (y por alguna prensa) como una debilidad. Esto se notó en varias películas a fines de los años '70, por ejemplo *Alien* y *Battlestar Galactica*⁹.

Por lo tanto, no fue una sorpresa que a fin de 1980 las elecciones dieran otra vez el triunfo al Partido Republicano tras su candidato Ronald Reagan, con un programa económico más liberal que el de Carter, y un discurso político muy agresivo. Reagan, ex-actor y locutor de cine, radio y televisión, ya había tenido su militancia anticomunista en Hollywood y fue (como muchos otros) informante del FBI al respecto. Mientras atendía los esfuerzos de distensión de Gorbachov, Reagan buscaba afianzar su Iniciativa de Defensa Estratégica, amplio plan de refuerzo del presupuesto militar para impedir o anular posibles ataques nucleares contra Estados Unidos, pero que fue popularmente conocido por una etiqueta más impactante y expresiva: “Guerra de las Galaxias”.

En ese ambiente, resurgieron los combatientes heroicos en lucha contra villanos comunistas. En 1983 el ejército estadounidense hizo una demostración de fuerza: asaltó y ocupó la pequeña isla caribeña de Grenada, con débiles pretextos sobre peligros rojos. Al año siguiente, en la película *Red Dawn*, es un ejército nicaragüense con mando soviético y asesores cubanos el que invade nada menos que a los Estados Unidos. En la época Nicaragua, con su gobierno sandinista, integraba lo que hoy la doctrina Bush llamaría “Eje del Mal”, y el gobierno Reagan financió en ese país a la “contra”, una guerrilla antisandinista. En *Red Dawn* es un grupo de jóvenes, milicia popular, la que se enfrenta como guerrilla a los invasores, con éxito prometedor, contando con su propio coraje e inteligencia y, desde luego, con la impopularidad y torpeza del enemigo.

Ahí llegó Rambo. El personaje, un Boia Verde solitario después de la guerra de Vietnam, había sido presentado en 1982 en la película *First Blood* como individuo de pocas luces pero muy eficiente como máquina de guerra casi invencible. En la secuela *Rambo: First Blood Part II* (1985) es enviado a verificar si hay prisioneros estadounidenses en campos vietnamitas, misión que cumple con rescate incluido a pesar de las docenas de vietnamitas y oficiales soviéticos muy malvados (y, de nuevo, muy torpes) que se le cruzan en el camino sin saber con quién se meten. El guión incluye varios discursos para acusar a manejos políticos de perder la guerra y sabotear el coraje del soldado, las buenas causas, el amor al país. Rambo personifica todo esto y ya no es sólo una máquina de guerra algo despistada, sino un símbolo, representante de muchos, cuyo coraje y patrio-

tismo ennoblece a la máquina. Y si estamos en guerra es oportuno –no sólo astuto– que haya films como éstos, con el necesario sostén moral para *nuestro* bando y un merecido éxito público. Así resulta, también, oportuno que en *Rambo III* el hombre luce contra los soviéticos en Afganistán, ayudando así a la guerrilla musulmana anticomunista de los *mujadín* como lo venía haciendo el gobierno estadounidense. Osama bin Laden pudo haber figurado entonces en el bando de los buenos, pero no había nacido aún para los medios masivos; recién en 2001 pudo ser estrella, pero del “Eje del Mal”.

Ética puritana para la propaganda de guerra

El esquema simplificador que suelen usar los principales medios masivos de información, requiere saber apoyarse en los valores morales, cívicos y hasta políticos de la sociedad (o parte de la sociedad) a la que se dirigen, y también en los miedos e inseguridades que esa sociedad padece. El cine y la televisión hacen jugar esos componentes en historias que suelen implicar conflictos agudos y amenazas terribles, de acuerdo con estereotipos argumentales que integran, desde hace muchas décadas y cada vez más, la “cultura” audiovisual. Para que esos argumentos sean eficaces, es imprescindible que sus principales personajes tengan rasgos claros de heroísmo o villanía, y que su enfrentamiento sea neto y radical.

Es fácil definir a los villanos. Hacen daño, matan, no les importa la vida de personas o grupos, y los más sofisticados (como los de la serie Bond) son razonadores, poderosos, organizados, invencibles. Son claramente totalitarios: subordinan al individuo a fines llamados superiores, en abierto desprecio a los ideales de libertad e igualdad proclamados por las revoluciones norteamericana y francesa del siglo XVIII. Los ejércitos a su servicio suelen ser marionetas anónimas que, desde luego, caen como moscas.

Frente a ellos, los héroes actúan en nombre del ser humano común, indefenso, angustiado, solo. Se mueven en base a sus posibilidades propias, a su ingenio personal, en su propia defensa y contra enemigos superiores y mejor armados. El héroe es, entonces, “democrático”: defiende sobre su propia carne y espíritu los ideales proclamados por las revoluciones aquellas, y defiende al mismo tiempo la vapuleada individualidad de cada integrante del ejército de anónimos espectadores¹⁰.

La solución a este enfrentamiento suele ser una especie de guerra sin cuartel, santificada por el significado moral de los bandos en lucha: Nosotros contra Ellos. Como el Malo no tiene justificación para sus actos y todo se explica por su intrínseca maldad, esa lucha sólo puede terminar con la supresión del Malo. No es posible ninguna solución de transacción entre el Bien y el Mal, y así la lucha se juega en un Todo o Nada. La acción final suele encaminarse en ese sentido, poniendo en juego valores típicos de la mentalidad puritana, de origen calvinista, visible en varias zonas de la cultura popular estadounidense. Entre estos valores figura ciertamente la presencia obsesiva del Mal, y algunos de sus corolarios: el miedo al peligro inminente e inesperado (porque creemos vivir en el mundo del Bien), al horror diabólico que puede esconderse en las sombras, al daño mortal que puede causar todo elemento extraño –o extranjero– que intente una modificación de valores que se sienten como superiores y hasta eternos (y así suelen ser propagandeados, además, por los medios de difusión masiva).

Esta valorización agrega ingredientes moralizadores a la existencia permanente de bandos opuestos basados en intereses muy poderosos, generalmente económicos. Así lo viene mostrando la historia desde hace cuatro o cinco siglos. Ese marco hace “normal” (atento a la norma) la noción de *competencia*, y también habilita la “normalidad” de todo

enfrentamiento, toda aparición de un competidor por las razones más diversas, todo hecho o actitud que pueda sentirse como una agresión real o potencial. Como consecuencia, es “normal” competir, como si la mera existencia de los otros fuera una amenaza potencial contra la seguridad o el progreso propios; y es “normal” la necesidad de preparar la defensa personal o de grupo, o de llegar a convencerse (con bastante prontitud) de que es necesario el ataque preventivo, aunque la moralización suele requerir que el Malo sea Muy Malo y ataque primero.

El cine y la televisión –que como industrias deben atender el interés económico e ideológico de sus dueños y financistas y a la vez las demandas presumibles y variadas de sus consumidores– han provisto intensamente al público con ejercicios de miedo y alivio, a cuenta de numerosos y variados villanos, poderosos pero finalmente vencidos. Los años '50 fueron pródigos en películas sobre la Segunda Guerra Mundial; pudieron contar con villanos reconocidamente Malos (Hitler y los nazis), desplegar una abundancia de armamento y ejércitos donde los Nuestros se justifican en el Bien ya histórico y reconocido de la causa antinazi, y contar con que al final del peligro y el fragor bélico espera el triunfo de los Nuestros, que era ya, también, un reconocido dato histórico. Después, la guerra contra Vietnam hizo que el cine bélico fuera menos conveniente, por lo cual Hollywood dio paso a otros Diablos, demonios y catástrofes. Entre los más recientes está el Islam, de cuya “barbarie” (en sus variantes criminales o pintorescas) se da reiterada noticia en informativos, películas y hasta teleteatros. Hace tres décadas que el terrorismo árabe viene asumiendo, en los medios masivos, los rasgos villanos que antes se adjudicó a nazis, japoneses y comunistas¹¹. Por otra parte, los villanos comunistas post-URSS quedan reducidos a norcoreanos o cubanos, evitando en general insistir en que la inmensa China sigue gobernada por quienes designa el buró político de su Partido Comunista. Pero también a China le llegará el turno y será debidamente demonizada, apenas apunte contra ella el interés de otra potencia interesada en sus recursos, o en sus mercados, o en su ubicación geográfica estratégica. Los de China o de cualquier otro país que la “potencia interesada” elija. Hay guerra para rato.

Derivaciones estéticas

La tradición narrativa dramática tiene una base de conflicto entre personajes enfrentados, que el cine recogió tempranamente. En la búsqueda de expresiones visuales de esos conflictos, el realizador estadounidense David W. Griffith experimentó con la presentación alternada de desarrollos anecdóticos paralelos, lo cual culminaría desde 1909 con sus célebres “rescates de último minuto” en que las tomas de un personaje o un grupo amenazado por una catástrofe o la muerte, se alternan con tomas de quienes corren a salvarlos, incrementando así el suspenso (compuesto de incertidumbre y angustia) del espectador. Esta estructura que construye algunas partes del desarrollo del argumento mediante líneas anecdóticas paralelas, fue explicada por Sergei M. Eisenstein sobre la base de un análisis dialéctico con fuerte carga ideológica¹². Según él, la “ingeniosa carrera de dos líneas paralelas” es el reflejo estético de la “estructura de la sociedad burguesa” concebida “sólo como contraposición entre poseedores y desposeídos”, lo cual motiva esta “relación única entre esas dos líneas para siempre desvinculadas: la relación de lucha implacable; la relación entre contendientes que se agarran espasmódicamente por la garganta uno a otro”. Esta visión descarta, según Eisenstein, toda posibilidad de considerar –según el método dialécti-

co de Hegel— a la realidad como una unidad con aspectos internos contradictorios, y mediante la lucha y resolución de las contradicciones, llegar a una unidad distinta cuyas nuevas contradicciones provocarán después el mismo proceso. En cambio, Griffith “fuerza un final venturoso”, en el que se llega “a cierta hipotética ‘reconciliación’ allí donde se unen las líneas paralelas, es decir, en el infinito, que es tan inaccesible como la propia ‘reconciliación’”. En resumen:

Griffith es, ante todo, el más grande de los maestros de lo más potente en esa esfera: maestro del *montaje en paralelo*. Es, por encima de todo, el gran maestro de las estructuras de montaje, que dan lugar a la aceleración en línea recta y al *incremento del ritmo* (preferente en las formas ya indicadas del montaje en paralelo). [...] Y es natural que la concepción de montaje de Griffith, como montaje fundamentalmente paralelo, parezca una copia de su cuadro dualista del mundo, que corre por dos líneas paralelas de pobres y ricos.

De aquí a la eternidad

En un mundo de enfrentamientos fuertes y crueles entre distintos niveles y centros de poder, en inevitable competencia entre ellos, y que afectan a una masa de población cuyo número era impensable hace unos pocos siglos, las formas más eficaces de *dirigir* a esa masa son las más simples: mostrar claramente a quién amar y a quién odiar, quién debe salvarse y quién debe ser destruido. El *Big Jim McLain* de John Wayne lo decía claro: “Es como cuando era soldado: le disparaba al que estaba al otro lado del perímetro porque él era el enemigo”. Los actuales medios masivos de información y de entretenimiento, nutren sus contenidos —y también sus formas expresivas— de inseguridades, catástrofes y villanos diversos que puedan cargar con la culpa de todo. Es necesario exorcizarlos con la esperanza (¿eterna?) de aliviarse de inseguridades. Para eso están los muchos héroes de la ficción, y también los dirigentes políticos o sociales que les copian sus consignas sobre el Bien y el Mal.

Es seguro que ni James Bond con su aspecto atildado e impecable ni el más “popular” y tarzanesco Rambo quedarán desocupados.

(Junio-agosto 2002)

Notas:

1. La noticia la dio el *Sunday Times* de Londres, la recogieron el *New York Post*, el *Guardian* y la revista *People*, y otros diarios de América y del mundo (incluido el *Pravda* de Moscú). Nunca hubo una convincente aclaración de fuente, ni desarrollos posteriores; tampoco desmentidos que podrían perjudicar la imagen patriótica de Rambo-Stallone. Hubo luego varios videos documentales con entrevistas a los participantes en los tres primeros “Rambo”. Pero no hubo “Rambo IV”.
2. Las 21 no incluyen al primer James Bond audiovisual: la adaptación de *Casino Royale* emitida por la cadena estadounidense CBS en octubre 1954; allí el personaje pasaba a ser estadounidense y se llamaba Jimmy Bond; lo interpretaba Barry Nelson, junto a Linda Christian, Peter Lorre (como el villano Le Chiffre), Michael Pate (como el agente estadounidense, aquí inglés, Leiter). Tampoco incluyen la versión cinematográfica de esa novela, una farsa delirante en perjuicio de casi todos los guionistas, directores y actores involucrados.
3. Este detalle tiene una obvia conexión: Estados Unidos se sigue negando a ratificar el Protocolo de Kyôto (1997) que busca reducir el efecto invernadero y sus desastrosos efectos en el cambio climático global. Ya hay 105 países que han adoptado legalmente el Protocolo; Uruguay fue el 32º, en febrero 2001. Pero el Protocolo establece que sólo podrá entrar en vigencia (y por lo tanto ser exigible a los miembros de Naciones Unidas) cuando los países que lo adopten reúnan al menos el 55 % de las emisiones de dióxido de carbono que se lanzaban a la atmósfera en 1990; ante esta exigencia del texto –hasta ahora se ha llegado al 43.9 %– se considera que la negativa estadounidense es un veto virtual a esa entrada en vigencia. El resultado es que los personeros gubernamentales de EE.UU. consideran a los grupos ambientalistas como antiestadounidenses.
4. Un esquema de las bases sobre las que funciona este circuito producción-recepción puede encontrarse en el primer capítulo de Elbert (2000).
5. La actividad de la OWI está mencionada en Black (1999), pp. 67-69.
6. Atila el Huno estaba interpretado por Jack Palance, un buen actor cuya fisonomía nada apolínea, lo condenó a roles muy villanos. En 1968 interpretó a Fidel Castro en *Che!*, oponiéndolo al protagonista y todavía galán Omar Sharif.
7. SMERSH (en ruso transliterado: SMERŠ, que contrae la expresión *smert' špionam* = “muerte a los espías”) fue en realidad una organización de contraespionaje en la órbita militar, creada en 1943, durante la Segunda Guerra Mundial. Según algunas fuentes, la suprimió el gobierno de Krushev en 1958.
8. Ese incidente sirvió de inspiración a una larga y fuerte escena de *Platoon* (1986). Atrocidades similares a las de My Lai, a cargo de un pelotón llamado Tiger Force en la región de Sông Vê en 1967, fueron averiguadas y reveladas recién 36 años después por un diario de Toledo, Ohio.
9. El autor estudió este aspecto en Elbert (1980).
10. En 1985 el bueno de Rocky Balboa colaboró con la Guerra Fría: en *Rocky IV* enfrentó al ruso malísimo Ivan Drago (Dragón); al final Rocky-Stallone lo vence en durísimo combate en un estadio de Moscú, y ahí, aunque muy vapuleado, igual lanza un sentido discurso en pro de la democracia. Todo el público, incluidos los dignatarios del Kremlin presentes, lo aplaude de pie. La URSS no tenía más remedio que caer en poco tiempo.
11. Hay antecedentes en el cine inglés de aventuras coloniales de los años '30 a los '50: grupos musulmanes fanáticos y mal entrazados peleaban contra los británicos que trataban de “civilizar” a los “bárbaros” de India o África. También Hollywood hizo en ese tiempo aventuras con ingleses en esos trances.
12. Lo hizo en parte de un extenso artículo: *Dickens, Griffith y nosotros* (1941-42). Se difundió en Occidente a partir de *Film Form* (1949), recopilación de textos de Eisenstein publicada en New York por su alumno estadounidense –y luego gran investigador del cine y divulgador– Jay Leyda (1910-1988); hay numerosas ediciones en castellano de este libro, casi siempre bajo el título *La forma en el cine* (por ejemplo: Eisenstein, 1958). Una traducción castellana directa del artículo original se encuentra en Eisenstein (1970?), pp. 231-305.

Bibliografía:

- Black, Gregory D. (1999). *La cruzada contra el cine (1940-1975)*. Madrid: Cambridge University Press. Edición original (1998): *The Catholic Crusade Against the Movies, 1940-1975*. New York: Cambridge University Press
- Eco, Umberto; Oreste Del Buono, L. Tornabuoni, R. Calisi, F Colombo, F. Antonini, G.B. Zorzoli, A. Barbato, y L. Lilli. (1965). *Proceso a James Bond – Análisis de un mito*. Barcelona: Fontanella. Edición original (1965): *Il caso Bond*. Milano: Bompiani
- Eisenstein, Sergei. (1958): *La forma en el cine*. Buenos Aires: Losange. Edición original (1949): *Film Form*. New York: Harcourt, Brace & Co.
- Eisenstein, Sergei. (1970?): *Anotaciones de un director de cine*. Moscú: Progress. Edición original: *Zapiski Kinorezisséra*. Moscú: Progress
- Elbert, Luis. (1980): Para asustarte mejor. *Revista "La Plaza" N° 5*, pp.30-32. Las Piedras
- Elbert, Luis. (2000): *El gabinete del Dr. Frankenstein*. Montevideo: EUDECI/Fin de Siglo

Filmografía:

Se detalla para cada film el año de rodaje y postproducción, firma productora, los responsables de dirección y libreto, y los actores principales. Son de nacionalidad estadounidense, en blanco y negro y en formato de pantalla normal, salvo indicación. Entre paréntesis, títulos de exhibición en Uruguay [o traducción del original].

- Action in the North Atlantic* (Convoy a Rusia), 1943, Warner. Director, Lloyd Bacon, con escenas por Raoul Walsh y Byron Haskin. Guión de John Howard Lawson, sobre novela *Heroes without uniform* de Guy Gilpatric; diálogos adicionales: Alfred I. Bezzerides, William R. Burnett. Con Humphrey Bogart, Raymond Massey, Alan Hale, Julie Bishop, Ruth Gordon.
- Alien* (Alien, el 8° pasajero), Inglaterra 1978, color, pantalla ancha, Brandywine. Director, Ridley Scott. Guión de Dan O'Bannon, David Giler y Walter Hill, sobre argumento de O'Bannon y Ronald Shusett. Con Tom Skerritt, Sigourney Weaver, Veronica Cartwright, Harry Dean Stanton, John Hurt.
- Apocalypse Now!* (Apocalypse now!), 1976-79, reeditada 2001, color, pantalla ancha, Zoetrope. Director, Francis Ford Coppola. Guión de Coppola sobre uno anterior de John Milius (1972) inspirado en la novela *Heart of darkness* (1899) de Joseph Conrad; relato en *off*: Michael Herr. Con Martin Sheen, Marlon Brando, Robert Duvall, Frederic Forrest, Dennis Hopper, Harrison Ford, Christian Marquand, Aurore Clément.
- Battlestar Galactica* (Galáctica, astronave de combate), 1978, color, Glen A. Larson Productions. Productor, John Dykstra. Director, Richard Colla. Guión de Glen Larson. Con Lorne Greene, Richard Hatch, Dirk Benedict, Lew Ayres, Jane Seymour, Wilfrid Hyde-White, Ray Milland.
- Berlin Express* (El expreso de Berlín), 1948, RKO. Director, Jacques Tourneur. Guión de Harold Medford, sobre argumento de Curt Siodmak. Con Merle Oberon, Robert Ryan, Charles Korvin, Paul Lukas.
- Big Jim McLain* (Intriga en Honolulu), 1952, Wayne-Fellows para Warner. Productor, Robert Fellows. Director, Edward Ludwig. Guión de James Edward Grant, Richard English y Eric Taylor, sobre argumento de English y William Wheeler. Con John Wayne, Nancy Olson, James Arness, Alan Napier.

LUIS ELBERT

- Casino Royale* (Casino Royale), Inglaterra 1966, color, pantalla ancha, Famous Artists-Columbia. Directores de fragmentos varios: Val Guest, Ken Hughes, John Huston, Joseph McGrath, Robert Parrish. Guión de Wolf Mankowitz, John Law, Michael Sayers (con aportes varios atribuidos a Woody Allen, Ben Hecht, Terry Southern, Val Guest, Billy Wilder, Joseph Heller, Peter Sellers) sobre la novela homónima (1952) de Ian Fleming. Con Peter Sellers, Ursula Andress, David Niven, Orson Welles, Woody Allen, Deborah Kerr, William Holden, Charles Boyer, John Huston, Jean-Paul Belmondo, Jacqueline Bisset, Anjelica Huston, Peter O'Toole.
- Che!* (¡Chel!), 1968-69, color, pantalla ancha, 20th Century Fox. Director, Richard Fleischer. Guión de Michael Wilson y Sy Bartlett, sobre argumento de Bartlett y David Karp inspirado en la vida de Ernesto *Che* Guevara (1928-1967). Con Omar Sharif, Jack Palance, Cesare Danova, Robert Loggia.
- Coming Home* (Regreso sin gloria), 1977, color, Jerome Hellman/Jayne. Director, Hal Ashby. Guión de Waldo Salt y Robert C. Jones (y Rudolph Wurlitzer) sobre argumento de Nancy Dowd. Con Jane Fonda, Jon Voight, Bruce Dern, Penelope Milford, Robert Carradine.
- Conspirator* (El traidor), Inglaterra 1948-49, MGM. Director, Victor Saville. Guión de Sally Benson; adaptación de Benson y Gerard Fairlie sobre novela de Humphrey Slater. Con Robert Taylor, Elizabeth Taylor, Robert Flemyng, Honor Blackman.
- Counter-attack* (Contraataque), 1945, Columbia. Director, Zoltan Korda. Guión de John Howard Lawson, sobre obra teatral *Pobeda* (Victoria) de Mihail Ruderman y Il'ã Veršinin, adaptada por Janet Stevenson y Philip Stevenson. Con Paul Muni, Marguerite Chapman, Larry Parks.
- Days of Glory* (Días de gloria), 1944, RKO. Director, Jacques Tourneur. Guión de Casey Robinson sobre argumento de Melchior Lengyel. Con Tamara Toumanova, Gregory Peck, Alan Reed.
- The Deer Hunter* (El francotirador), 1977-78, color, pantalla ancha, EMI. Director, Michael Cimino. Guión de Deric Washburn; argumento de Washburn, Cimino, Louis Garfinkle y Quinn K. Redeker. Con Robert De Niro, John Cazale, John Savage, Christopher Walken, Meryl Streep.
- Die Another Day* (Otro día para morir), 2002, color, pantalla ancha, Eon/Danjaq. Director, Lee Tamahori. Guión de Neal Purvis y Robert Wade. Con Pierce Brosnan, Halle Berry, Rosamund Pike, Toby Stephens, Rick Yune, Will Yun Lee, Judi Dench, John Cleese.
- Dr. No* (El satánico Dr. No), Inglaterra 1962, color, Eon/Danjaq. Director, Terence Young. Guión de Richard Maibaum, Johanna Harwood y Berkely Mather (y Terence Young), sobre novela homónima (1956) de Ian Fleming. Con Sean Connery, Ursula Andress, Joseph Wiseman, Jack Lord, Bernard Lee.
- First Blood* (Rambo), 1982, color, pantalla ancha, Carolco/Anabasis. Director, Ted Kotcheff. Guión de Michael Kozoll, William Sackheim y Sylvester Stallone, sobre novela homónima (1972) de David Morrell. Con Stallone, Richard Crenna, Brian Dennehy.
- The Green Berets* (Los Boinas Verdes), 1967-68, color, Batjac. Directores, John Wayne y Ray Kellogg (con colaboración de Mervyn Le Roy). Guión de James Lee Barrett y Kenneth B. Facey sobre novela homónima (1965) de Robin Moore. Con J. Wayne, David Janssen, Jim Hutton, Aldo Ray, Raymond St. Jacques, Patrick Wayne.
- I Married a Communist* (Me casé con un comunista), 1949, RKO. Director, Nicholas Ray, luego Robert Stevenson. Guión de Robert Hardy Andrews y Charles Grayson; argumento, George F. Slavin y George W. George. Con Laraine Day, Robert Ryan, John Agar, Thomas Gomez.
- The Iron Curtain* (La cortina de hierro), 1948, 20th Century Fox. Director, William A. Wellman. Guión de Milton Krims, sobre libro autobiográfico de Igor Gouzenko. Con Dana Andrews (Gouzenko), Gene Tierney.

- I Was a Communist for the FBI* (Yo fui comunista para el FBI), 1951, Warner. Director, Gordon Douglas. Guión de Crane Wilbur, sobre la historia *I posed as a Communist for the FBI* de Matthew Cvetic y Pete Martin. Con Frank Lovejoy (Cvetic), Dorothy Hart, Philip Carey.
- The Longest Day* (El día más largo del siglo), 1961-62, pantalla ancha, Darryl F. Zanuck/20th Century Fox. Directores: Ken Annakin, Andrew Marton, Gerd Oswald, Bernhard Wicki, DF Zanuck. Guión de Cornelius Ryan, con aportes de Romain Gary, James Jones, David Pursall y Jack Seddon, sobre el libro de Ryan (1959). Con John Wayne, Robert Mitchum, Henry Fonda, Richard Burton, Robert Ryan, Rod Steiger, Roddy McDowall, Eddie Albert, Edmond O'Brien, Curd Jürgens, Gert Fröbe, Sean Connery.
- Mission to Moscow* (Misión en Moscú), 1943, Warner. Director, Michael Curtiz. Guión de Howard Koch sobre el libro homónimo (1941) del embajador Joseph E. Davies. Con Walter Huston, Ann Harding, Oskar Homolka.
- The North Star* (La estrella del norte), 1943, Samuel Goldwyn. Director, Lewis Milestone. Guión y argumento, Lillian Hellman. Con Anne Baxter, Dana Andrews, Walter Huston, Walter Brennan, Erich von Stroheim.
- Platoon* (Platoon)(Pelotón), 1986, color, Cinema 86/Hemdale. Director y guionista, Oliver Stone. Con Tom Berenger, Willem Dafoe, Charlie Sheen, Forest Whitaker.
- Rambo: First Blood part II* (Rambo II – La misión), 1985, color, pantalla ancha, Carolco/Anabasis. Director, George Pan Cosmatos. Guión de Sylvester Stallone y James Cameron, sobre argumento de Kevin Jarre. Con Stallone, Richard Crenna, Charles Napier.
- Rambo III* (Rambo III), 1987-88, color, pantalla ancha, Carolco. Director, Peter MacDonald. Guión de Sylvester Stallone y Sheldon Lettich. Con Stallone, Richard Crenna, Marc de Jonge, Spiros Fokás.
- Red Dawn* (Los jóvenes defensores), 1984, color, MGM/Valkyrie. Director, John Milius. Guión de Milius y Kevin Reynolds, sobre argumento de Reynolds. Con Patrick Swayze, Thomas Howell, Lea Thompson, Charlie Sheen, Ben Johnson, Harry Dean Stanton.
- The Red Menace* [La amenaza roja], 1949, Republic. Director, Robert G. Springsteen. Guión de Albert DeMond y Gerald Geraghty, sobre argumento de DeMond. Con Robert Rockwell, Hannelore Axman.
- Rocky IV* (Rocky IV), 1985, color, MGM-UA. Director y guionista, Sylvester Stallone. Con Stallone, Talia Shire, Burt Young, Carl Weathers, Dolph Lundgren.
- Sign of the Pagan* (Atila frente a Roma), 1955, color, Universal. Director, Douglas Sirk. Guión de Oscar Brodney y Barré Lyndon, sobre argumento de Brodney inspirado en hechos históricos. Con Jeff Chandler, Jack Palance, Ludmilla Tchérina, Rita Gam.
- Song of Russia* (Sombras en la nieve), 1943, MGM. Director, Gregory Ratoff. Guión de Paul Jarrico y Richard Collins (y Edgar G. Ulmer); argumento de Leo Mittler, Victor Trivas y Guy Endore. Con Robert Taylor, Susan Peters, John Hodiak

EL DUELO AMERICANO

Pablo Ferré

El duelo americano

► PABLO FERRÉ

**Periodista cultural y analista de cine, semanarios *Brecha* y *El País Cultural*.
Docente de Lenguaje Cinematográfico I y Lenguaje Cinematográfico II de la
Licenciatura en Comunicación Audiovisual, Universidad ORT Uruguay.**

Ver o no ver, esa es la cuestión. Así se puede resumir el mandato de la pulsión escópica. Desde el 11 de setiembre ese mandato tendrá, para los americanos, un significado totalmente distinto al que reinaba antes, en los gloriosos días del llamado *cine clásico*. Porque las escalofriantes imágenes, mil veces repetidas, de los aviones estrellándose contra las torres gemelas del World Trade Center parecían escapadas de alguna ficción paranoica, y, sin embargo, no lo eran. Materializada y maximizada a plena luz del día, la pesadilla americana había dejado de ser una vulgar elucubración guionística para, frente a los ojos atónitos del mundo, clavarse como una espina en el imaginario estadounidense.

Porque, en efecto, muchas cosas caducaron en los escasos minutos que duró la totalidad del atentado. Y no parece haber, al respecto, demasiada urgencia en salir, como socorristas desesperados, a la búsqueda de algo que haya sido capaz de sobrevivir entre los escombros de lo que fue, si no una *era* de la imagen, al menos una forma de entenderla, de tratarla, de convivir con ella. De aquí en adelante, los americanos deberán enfrentarse a la idea de que la sublimación ficcional del desastre no es, nunca, una solución, sino apenas una plegaria desde el temor, y que las viñetas de ciudad arrasada producidas por el Hollywood de los años noventa —de *Independence Day* a *Godzilla*— son un pobre exorcismo. De pronto, la imagen se ha vuelto el vehículo de una amenaza que resulta más inquietante por su carácter cotidiano, imprevisible, *factible*.

Para el caso, tal vez sea útil transplantar al terreno audiovisual las nociones de *civilización* y *barbarie* a lo Huntington (tan citado en estos días). En Estados Unidos, la civilización del cine y la barbarie televisual han convivido —por lo menos hasta ahora— sin necesidad de ninguna *coexistencia pacífica*, puesto que nunca hubo entre ellas una guerra, ni fría ni caliente. La división era nítida: una cosa es ir al cine a ver *Pearl Harbor* y otra, bien diferente, quedarse sentado frente al televisor para mirar el *Big Brother*, y no sólo por una cuestión de tamaño o desplazamiento. El espectador de una película va a ver *la ficción como realidad*. Al espectador de televisión se le ofrece *la realidad como ficción*. Al no encajar en ninguna de estas pautas, las imágenes de los atentados obligaron a ver *la realidad como realidad*, y tal vez obliguen, en un futuro más bien próximo, a ver *la ficción como ficción*.

¿Se puede, entonces, hablar de un conflicto entre la información y el sentido? Uno diría que sí, desde el momento en que, en este caso, la dimensión fáctica de la imagen es de tal magnitud que suspende provisoriamente la dialéctica entre lo que se transmite (la información) y lo que se produce (el sentido). Y así como la televisión, que espectaculariza toda información, llega, sin proponérselo, a registrar un espectáculo no querido, no buscado y acaso ni siquiera previsto por su dispositivo (recuérdese que muchas de las tomas más impresionantes de los atentados provienen de videocámaras de aficiona-

dos), el cine americano, más temprano que tarde, llegará a romperse la nariz y los dientes contra la misma verdad irreductible que los cineastas europeos modernos ya habían descubierto en la segunda posguerra: que *no existe nada más carente de sentido que el espectáculo de la muerte*.

Hay, en esta historia de imágenes, una pléyade de *profetas* cuyas ideas se han visto sometidas a una dura prueba. Uno de ellos, victorioso, es Godard, cuyo famoso aserto de que *ver no es leer* parece confirmado por el incremento generalizado en la venta de periódicos impresos. El otro triunfador es Bazin y por lo menos dos de sus ideas: la *ley del montaje prohibido* (no hay, en efecto, montaje alguno capaz de generar *el mismo* efecto estremecedor que produce la entrada en cuadro del avión que luego se estrella contra la torre Sur *en el mismo plano*) y el *complejo de Nerón* (nunca tanta gente frente a todos los televisores del mundo contempló durante tanto tiempo *el espectáculo de las destrucciones urbanas*). Pero la mayor victoria pírrica le corresponde a un americano: el aprendiz de brujo Spielberg, especializado en mostrar lo nunca visto —de los dinosaurios del Jurásico al desembarco aliado en Normandía— como si se tratase de algo al mismo tiempo familiar y asombroso, cuyo cine, por una vez, pareció encajar a la perfección en el rancio lugar común —tan invocado en estos días— de *la realidad que supera a la ficción*.

Más allá de cualquier profecía, sin embargo, se puede afirmar que la herida en el imaginario cinematográfico americano será tanto más honda por cuanto otra certeza complementaria le ha sido brutalmente revelada: el acto de *mostrar* nunca es inocente, como tampoco lo es su reverso, el acto de *ver*. Pero la consecuencia inmediata de esta revelación es, para la cultura paranoica de la sociedad americana, simple y natural: toda vez que la imagen aparece como portadora de una amenaza, también se vuelve *sospechosa*. La *solución* que consiste en convertir esa imagen en *icono* ya se ha puesto a funcionar en la figura de un Bin Laden fácilmente satanizable, maligno pero individualizable.

Todo lo cual es lógico en un país donde la ficción y el relato han cumplido, históricamente, una función de reaseguro mitológico. Por eso no sorprende el hecho de que, en los días inmediatamente posteriores a los atentados, la mayor parte de las películas alquiladas en video fueran aquellas cuyo tema tiene alguna relación con el terrorismo. Y por eso mismo tampoco sorprende que los productores de *El Hombre Araña* de Sam Raimi hayan retirado del *trailer* del film una escena en la que se veían las torres gemelas. Todos los elementos que puedan asociarse de un modo u otro a los atentados también han caído bajo sospecha. Por ahora, la parte *políticamente correcta* inherente a estas nuevas interdicciones figurativas parece estar en total sintonía con la sensibilidad social.

Es bueno recordar, sin embargo, que la información también se representa. Y, de cara al público masivo estadounidense, la representación que ha ganado es la de CNN, que fue la cadena de noticias más vista durante el mes de setiembre y obtuvo sus *ratings* más altos desde la guerra del Golfo. Así pues, todo indica que la televisión actúa como lo ha hecho siempre. Pero cuando alguien como Tom Brokaw, de NBC, afirma, en una charla universitaria, que podría haber sido errónea la decisión de censurar las imágenes que mostraban a las personas arrojándose al vacío desde las torres del World Trade Center, aunque admite que los telespectadores debieron ser advertidos acerca de la naturaleza de esas imágenes, emerge otro elemento inesperado. ¿Hay que pensar que desde ahora también la televisión ha incorporado inconscientemente el axioma godardiano de “un travelling es una cuestión de moral”?

Decía Serge Daney que el cine se plantea cuestiones de moral allí donde la televisión, en el mejor de los casos, se plantea cuestiones de deontología. En sustancia, la afirmación sigue siendo válida. Pero también es verdad que, ante las imágenes inespera-

das del 11 de setiembre, el dispositivo televisual fue ampliamente excedido por la magnitud de esos hechos *en bruto* a los que no se podía transformar más que en *imágenes en bruto*. Aun cuando la transmisión de imágenes por televisión trae su propia representación naturalmente incorporada en los márgenes de la información que dice comunicar, aquí no hubo necesidad de (ni tiempo para) añadir un suplemento espectacular *que ya era connatural al hecho en sí mismo*, frente a cuya evidencia no hubo, no podía haber, ningún valor agregado.

El cine es *tratamiento*, la televisión es *control*. Cuando la televisión, excepcionalmente, es incapaz de controlar un conjunto de imágenes que la excede, el resultado es un tratamiento *por descarte*, por falta de otra alternativa u opción, por sola contemplación paranoica más que por puro y simple morbo. Así pues, las imágenes de los aviones estrellándose contra las torres gemelas del World Trade Center fueron *el primer gesto legítimo de cine moderno americano*. Porque esas imágenes que podían verse como la imposible continuación del cine de Ford o Capra señalaron, a la vista de todos, un violento punto límite en el optimismo basado, por partes iguales, en el optimismo mitológico y en la superioridad tecnológica. Será difícil, de aquí en adelante, desterrar cualquier duda acerca del *sueño americano* y del *destino manifiesto* que el cine de Hollywood, en su versión más puritana y conservadora, acompañó hasta la fecha. Pero más difícil aún será mantener el equilibrio entre credulidad e incredulidad, entre ingenuidad y malevolencia, entre lo que se puede concebir pero no aceptar. Será muy difícil, en última instancia, continuar fabricando las estampillas audiovisuales de una fe brutalmente de-dogmatizada.

Es demasiado pedir que un veterano de la televisión como Brokaw entienda que el dispositivo televisual, puntualmente imbuido de ciertos reflejos de cine, optó en su mayor parte por el *fuera de campo* porque se comprendió, de manera intuitiva, que mostrar un muerto concreto es un mero gesto técnico, en tanto que mostrar la muerte en abstracto es un gesto artístico. Esta es la gran diferencia entre el duelo europeo procesado por el cine y el duelo americano originado en la televisión. En este sentido, el establecimiento de, como dice Olivier Séguret (*Libération*, 26 de setiembre), un nuevo canon y un nuevo index moldeados por la cleresía hollywoodense podrá ser tan útil en lo *simbólico* como insuficiente en lo *imaginario*: el “trauma retiniano” del que habla Séguret en el mismo artículo va mucho más lejos. Y más hondo.

Para comprobarlo no hace falta más que ir a lo evidente. A Manhattan y su *skyline* mutilado, por ejemplo. Todos los cineastas que han filmado Nueva York —de Woody Allen a Scorsese, pasando por Spike Lee— se encontrarán a partir de ahora en un espacio diferente, inseguro y vulnerable, *violado*. ¿Cómo no suponer que esa *crisis del espacio* se trasladará, de la manera que sea, a las películas? Porque además esa ciudad cosmopolita, paradigma del *melting pot*, en la que muchos de sus habitantes se sienten sobrevivientes, nunca volverá a ser, tampoco *figurativamente*, la misma que era antes del 11 de setiembre: una página se ha dado vuelta para siempre. En su lugar, una nueva mitología urbana está en trámite, y se puede apostar a que los ecos fantasmáticos de todo aquello que fue pulverizado —literalmente y en todos los sentidos— resonarán en el pozo sin fondo de un inconsciente colectivo en busca de sus propias imágenes catárticas. Sobre esto, las series de televisión filmadas y ambientadas en Nueva York —de *NYPD* a *Sex and the City*, pasando por *Seinfeld*— tendrán mucho para decir.

¿Qué decir, entonces, de esta guerra que se quiere globalizada cuyas únicas imágenes, borrosas, son aquellas que muestran los bombardeos de la coalición aliada sobre Afganistán? Porque si hay una cierta generalización de la guerra *como proyecto global* (que no otra es la idea de Bush y la mayoría de sus asesores), solo se puede esperar otra nueva-

vieja transformación del cine *mainstream* en gendarme ideológico. De hecho, ya a principios de octubre tuvo lugar una videoconferencia entre especialistas militares de Washington y cineastas y guionistas de Hollywood, preocupados los primeros por la *mala imagen* que de ellos suministran los segundos. Antes mismo de los atentados, la CIA había enviado a Hollywood a un tal Chase Brandon, antiguo agente en Sudamérica, en carácter de *consejero técnico* de los films. Pero la situación generada desde el 11 de setiembre le ha permitido a la Casa Blanca emprender sobre el *mundo del espectáculo* hollywoodense un nuevo tipo de avanzada consensual. Como antes, como siempre, surgen las preguntas acerca de quiénes serán *los buenos* y quiénes *los malos*. Como sólo ahora, se le asigna al *personal creativo* de los estudios la tarea de imaginar futuros ataques. Falta todavía determinar qué lugar ocuparán la diseminación bioterrorista y la bacteria del ántrax en las ficciones a venir.

El rediseño de una dramaturgia cinematográfica post-atentados se producirá entre la forclusión inevitable y la logística operacional, entre la elaboración del duelo y la lógica de guerra. Ahora más que nunca, una genuina expresión filmica del efecto *carnavalesco* —en el sentido bajtiniano del término— de otra *guerra sin imágenes* como la del Golfo (cuyo mejor y más logrado exponente es la formidable *Tres Reyes*) deberá atravesar por las horcas caudinas del patriotismo nacionalista, el fetichismo de los *símbolos patrios* y la propaganda lisa y llana. Pero más allá de estas cuestiones de estricta dramaturgia, de la fabricación de nuevos *héroes positivos* y sus correspondientes antagonistas, asuntos de *contenido*, en suma, las reverberaciones de la *forma* todavía están por verse. Serán ellas las que, en último análisis, suministren el grado y la medida del duelo americano, su naturaleza y perdurabilidad, su peso y su tamaño. Y serán ellas las que podrán echar algo de luz sobre su propio *antes* y su propio *después*.

Porque hubo un antes. Hubo un film que, en muchos sentidos, constituyó un presagio de esta situación: *The Blair Witch Project*, una excursión de pesadilla por las zonas más oscuras del imaginario cultural estadounidense, por sus pánicos más íntimos e inconfesables, por sus supersticiones más arcaicas, por sus fobias invisibles y homicidas, por sus pulsiones más culposas, por su obstinación en encarnar lo irrepresentable. Esta pequeña película de estudiantes que se arroja hacia un *fuera de campo* atávico y tribal donde el campus puede, en toda lógica, devenir cementerio, hablaba, a su manera, de un trauma convocante que ahora parece premonitorio. La lección, si la hay, es que esta historia de fantasmas criminales rudimentarios y efectivos, encubiertos y brutales, había empezado mucho antes del 11 de setiembre. Y que el cine lo supo sin saberlo.

**ARTE E IDEOLOGÍAS
AUTORITARIAS EN EL SIGLO XX**

Didier Calvar

Arte e ideologías autoritarias en el siglo XX

► DIDIER CALVAR

Phd (Cand.) Historia del Arte, Universidad de Barcelona. Examinador, First Certificate, Universidad de Cambridge. Catedrático Asociado de Inglés. Docente de Arte y Estética de las Licenciaturas en Comunicación, Universidad ORT Uruguay.

No resulta ninguna novedad en la historia del arte, la existencia de un arte que se declare al servicio de una ideología, puesto que en diferentes períodos de la historia podemos encontrar un arte áulico y/o religioso, al servicio de la monarquía o de una religión determinada.

La Reforma Católica en el Concilio de Trento, en su Decreto de Imágenes, propuso la propagación de las ideas a través del arte, en la medida en que propugnaba que él debía llevar el mensaje de la verdad católica; y esa concepción es coincidente con la de Lenin de que las ideas del comunismo debían ser propagadas por medio del arte. En realidad, cualquier dogma que imponga una presencia totalitaria en su política cultural tenderá a una uniformidad estética, identitaria, por una simple razón de seguridad. La tolerancia de la diversidad puede resultar un fenómeno de difícil control cuando se pretende una imposición que parte de una aspiración a la perfección, como resultaron imaginar el comunismo y el fascismo, donde por su carácter de culminación de toda aspiración del hombre, representaban un sistema cerrado en el cual no tenían cabida los cambios.

Las técnicas de dominio implementadas por parte del Estado respecto a sus ciudadanos se alimentaban de formas estéticas y se desarrollaron programas culturales para poner las artes al servicio de sus regímenes.

No se puede hablar de un programa específico del arte en las mencionadas ideologías, pero sí dentro del marco de uno vinculante se manifestaron claras preferencias que significaron la negación total del arte moderno.

El margen de libertad que podían tener los artistas en un programa cultural totalitario fue, a la vez que limitado, en algunos casos ambiguo, pues nunca hay una impermeabilidad absoluta en ningún régimen político.

En el caso del comunismo se colocó al arte dentro de un marco de método científico de lucha contra la ideología burguesa reaccionaria producida por el imperialismo. Lo que no se ajustara a este esquema era calificado con términos médicos como "patológico". Lo contradictorio del régimen soviético es que se adentró en la estética académica, propugnada por la misma burguesía capitalista, que era considerada su enemiga de clase.

El Partido Comunista Soviético consideró un sabotaje a la revolución la opción por el arte moderno de algunos intelectuales y se consideró depositario de la labor de convencer a los artistas para ponerse al servicio de la revolución en el "plan de propaganda de monumentos" elaborado por el mismo Lenin, pero a través de murales y carteles políticos.

A los efectos propagandísticos este sistema de representación resultaba por demás efectivo. Tanto el régimen soviético como los distintos fascismos europeos usaron el formato gráfico-estético del cartel para vehiculizar sus ideologías. Sólo los títulos de algunos de los carteles son elocuentes por sí mismos: "Logremos el plan quinquenal en cuatro años" (1948), "Soldado del Ejército Rojo, sálvanos" (1942).

Los artistas que se inclinaron por el constructivismo se identificaron rápidamente con

las premisas de la revolución bolchevique que para ellos significaba la ruptura con el antiguo régimen zarista.

En un principio el Comisariado de Educación no hizo ninguna opción definida respecto a cuál debía ser la tendencia artística que representara al nuevo Estado Soviético. Se les dio amplio margen de apoyo a todas las vertientes, y la aclaración de que ninguna quedaría oficializada fue manifestada expresamente por el comisario Lunacharski.

Sin lugar a dudas existían simpatías mayores por las orientaciones próximas al Proletkult, que resultaría la corriente triunfadora en su vertiente productivista.

Algunos autores opinan que más que las exigencias del estalinismo fue el lobby de pintores realistas atrincherados en el Vchutemas, o Centro de Enseñanzas Superiores Artísticas, que siguen la tradición de pintores rusos del siglo XIX y reivindican un realismo revolucionario, el cual luego se conocerá como realismo socialista, y que se presenta ya en los años 20 como una alternativa más revolucionaria que la de los experimentalistas formalistas.

De esta manera, sin necesidad de intervención directa de Stalin se entierran todas las propuestas vanguardistas que habían florecido anteriormente. En 1932 se organiza una exposición de "Arte en la época del Imperialismo" donde se presentan obras de la vanguardia, de Malévích, pero también de Lariónov y Goncharova. Fue una exposición comparable a la de Arte Degenerado en Alemania, con el propósito de estigmatizar a los exponentes del arte moderno.

La idea de que el arte debe de tener una libertad vigilada, pasada por el tamiz de la censura revolucionaria, está presente en las ideas vertidas por Trotsky en "Literatura y Revolución" de 1924. Su tesis es la del arte y la tecnología al servicio del Estado revolucionario.

No sólo en Europa sino también en Estados Unidos se veía con simpatías el acercamiento de los artistas y los obreros con miras a instrumentar un mensaje social.

El Proyecto Artístico Federal del New Deal de Roosevelt vehiculó una acción coordinada entre los artistas y el Estado norteamericano, con mayor flexibilidad, pero tampoco con plena libertad. No debemos olvidar que los murales pintados por Rivera y Siqueiros en EE.UU. fueron literalmente borrados por la censura de los comitentes.

Las propuestas de estos regímenes contenían una marcada dosis de nacionalismo, de defensa de los valores vernáculos; la falta de "alemanidad" era una de las críticas que le hacía Hitler al arte moderno. En la calificación "arte degenerado" se hacía especial mención al carácter internacional de estas propuestas "degeneradas" como elemento negativo. La alienación del arte era la que fomentaba su incompreensión, su distancia con el público en general. Su plan era que Alemania produjese un arte asequible, para que todo alemán medio pudiese colgarlo en su casa: "El artista debe crear para el pueblo", decía.

Así es que Hitler en su afán de patologizar al arte de la modernidad, mezcla en la inauguración de la Casa del Arte Alemán en Munich las obras de "arte degenerado" con obras producidas por enfermos psiquiátricos.

Otra fundamentación clave de la crítica hitleriana se basaba en la voluntad de trascendencia, ya que deploraba el carácter de modas pasajeras, de los "ismos" vanguardistas como un rasgo nefasto, contrario a un arte de "valores eternos".

Al instaurar un arte basado en el neoclasicismo y la ampulosidad académica revestida de monumentalismo, los fascistas creían que habían redimido al arte de los charlatanes, por lo cual le iban a otorgar un viso de calidad que había perdido con la vanguardia.

En el campo comunista Lenin afirmaba que "el arte tiene que tener sus raíces más profundas en las grandes masas creadoras. Tiene que ser entendido y amado por ellas. Tiene que unirlo y levantarlo en sus sentimientos..."

Corrientes como el abstraccionismo se tacharon de viejo arte burgués arrogante, que

debía ser sustituido por la Proletkult. Se veía con malos ojos que el arte reclamara independencia frente a la política y se señalaba el daño producido por el futurismo, la abstracción y el formalismo en general, como nocivo para el desarrollo del arte soviético, que tenía la sagrada misión de enardecer a las masas.

En cuanto a la disidencia se usaban términos como "tendencias descompuestas", y se decía que aunque defendieran "la revolución con palabras, no lo hacían en la praxis creativa, a sus obras les faltaba *pathos*". El hecho de que hubiera artistas que apoyaban a la revolución pero no se expresaban de forma realista socialista, se consideraba un resabio de la cultura burguesa que había que extirpar. A los más tolerados como Labas o Sterenberg se les calificaba como apartados de la vida real y perdidos en experimentos formales, aunque abrigaban la esperanza de que depusieran su actitud y se rectificaran. Según el discurso oficial, "Con el tiempo algunos superaban sus extravíos, y se liberaban de la influencia burguesa tardía; el Partido Comunista los orientaba en esta tarea".

El realismo pretendía ser una oposición a lo idealista, pero no era un arte que reflejara la realidad; era una distorsión, y aunque este idealismo fuera rechazado a nivel teórico, el realismo socialista no dejaba de ser otra idealización al servicio de la propaganda. Muchos aspectos de la realidad fascista y estalinista eran intencionalmente ocultados.

En el caso particular del fascismo estaban ausentes temas muy reales como la explotación, el imperialismo o el terrorismo de Estado.

Los estilemas de unos y otros se convirtieron en propuestas caducas, que se apoyaban en gustos figurativos muy arraigados en toda la cultura occidental desde el Renacimiento. La adopción del canon clásico se transforma en un pastiche que preconiza la sanidad del arte frente a lo deforme, amorfo de las primeras vanguardias del siglo. Consideran vital mantener el equilibrio del programa que se trazaron para propaganda del régimen y cualquier apartamiento es entendido como una brecha conducente a la subversión del orden establecido..

La realidad que se pretende mostrar es una realidad falseada para propaganda política, que nunca muestra contradicciones, y en la que todo es edulcorado y esplendoroso.

Pero muchas de las pautas estéticas, creemos importante señalar, no están totalmente apartadas de lo que son las europeas o norteamericanas contemporáneas a los autoritarismos; no son el fascismo y el comunismo casos aislados, hay estilemas que tienen en común con el Art Decó del mundo capitalista democrático, y tendencias academicistas no desterradas de muchos otros lugares del mundo en ese momento.

No sólo en los regímenes totalitarios existió una superabundancia de monumentos conmemorativos sino que fue un fenómeno común en los países capitalistas democráticos. El afán pretencioso puede verse tanto en el metro de Moscú como en la arquitectura de Speer o en los rascacielos neoyorquinos. Tampoco la gigantomanía es privativa de las ideologías autoritarias.

En lo temático resulta un retorno a la pintura de géneros, relacionado con la pintura holandesa del s. XVII.

Tanto el fascismo como el comunismo adoptan como estilo una imagen aprehensible a la mentalidad de la gran masa, pues justamente una de las bases más firmes para el anatema es que el arte de vanguardia es incomprensible para el pueblo.

La importancia estriba en el contenido y la fuerza propagandística de este realismo estereotipado que se adecua a la costumbre visual que ya tenía el público en general, por lo cual cualquier forma vanguardista resultaba una agresión, no sólo al régimen sino también al pueblo. Se rechaza el arte conflictivo que revele cualquier tipo de resquebrajamiento en lo social. En el caso de los comunistas consideraban a estos conflictos innece-

sarios, porque supuestamente la revolución ya los había solucionado.

El arte debe apelar entonces a lo afectivo, mostrarse a través de las imágenes de una Alemania rural idealizada o de una URSS en camino al desarrollo.

Exposiciones señeras marcaron el nuevo camino como las de la URSS tituladas "Revolución, vida y trabajo" de 1925.

Es justamente el trabajo un tema de fundamental importancia; éste tiene un valor en sí mismo, ennoblece a quien lo practica, no se hace por el valor de la ganancia, sino que es un servicio que se presta al Estado, un honor, y no existe oposición entre el trabajo manual y el intelectual. No se mencionan el sudor y el agotamiento. A diferencia con el comunismo, el fascismo evita tratar el tema del trabajador como una fuerza social y prefiere la concepción de trabajador-soldado.

El trabajador es presentado en diferentes ámbitos, uno de ellos el paisaje idealizado del campo, o el urbano de los nuevos regímenes. El paisaje modificado por la industria es un leitmotiv de la pintura fascista y comunista.

El nazismo toma de Spengler la exaltación del vínculo orgánico entre el individuo y la tierra, que para sus ideólogos había sido disuelto por el nomadismo intelectual de la civilización urbano-industrial y la plutocracia, por lo cual describe a un campesino idealizado hasta la ingenuidad, con un aspecto sano y fuerte.

Se hace particularmente hincapié en lo saludable del arte nazi que recupera las tradiciones folklóricas alemanas mientras que la vanguardia se regodea con lo enfermizo de la sociedad.

Constantemente se habla de sanidad en términos médicos, de sanear la sociedad enferma, de aspiración a la pureza para exorcizar de impurezas a la sociedad. El hombre nuevo se construiría a partir de la aniquilación del hombre enfermo. El ataque contra los judíos estaba basado en principios racistas de degeneración de la raza germánica, y se invoca este pretexto para prohibir el matrimonio entre arios y judíos. El judío pasa a ser un bacilo monstruoso al que hay que exterminar. En palabras del propio Hitler: "El descubrimiento del germen judío es una de las mayores revoluciones del mundo (...) La lucha que Pasteur y Koch llevaron a cabo debe ser realizada hoy en día por nosotros (...) Lograremos la salud si eliminamos a los judíos". En 1940 el gueto de Varsovia fue rodeado de una muralla de tres metros de altura con carteles que rezaban: "Zona de cuarentena epidémica". No es casual que fueran los médicos los vigilantes del exterminio: eran ellos los que con sus túnicas blancas debían abrir las llaves del gas para exterminar a los deformes, previa certificación facultativa.

Es una maquiavélica mezcla de biopolítica y estética. Se declara la existencia de cierta categoría de personas, entre las que están los judíos, los gitanos, los minusválidos, los homosexuales, a los que hay que extirpar del "perfecto" cuerpo alemán para que no lo corrompan porque eran inmunes a cualquier esfuerzo por mejorarlos, y sólo cabía destruirlos. El genocidio se transforma en una operación quirúrgica destinada a crear un mundo no contaminado, perfecto y superior, un deber del ario, una misión que estaría rodeada de una estetización.

Otro ámbito donde se puede sanear física y espiritualmente a la juventud es el deporte, por lo cual se transforma en tema obligado para los artistas; Deineka en la URSS o en el filme *Olimpia*, de Leni Riefenstahl en Alemania.

Las manifestaciones deportivas y políticas revisten al nuevo orden de una gran pomposidad visual, algo que sea elocuente por la misma forma. Grandes desfiles brillantes y ordenados que inflamen el espíritu, no sólo de connacionales, sino de los extranjeros que visitan Alemania o ven sus logros en los informativos filmados del régimen. Resulta fundamental que el público del mundo aprecie la grandeza de los regímenes totalitarios.

Especialmente el III Reich se dedicó a construir espacios para estas grandes demostraciones imperiales que emulaban la grandiosidad del imperio romano y dejaban pequeños a los de los primeros de mayo en la Plaza Roja de Moscú.

El individuo debía desaparecer en la masa y contemplarse a sí mismo como integrante de un colectivo.

Como señala Debord: el espectador alucinado cuanto más contempla, menos ve. El socavamiento del derecho de reunión en un estado totalitario se sirve de estas convocatorias para crear una ilusión de reunión en libertad. Las masas adoptan perfectas formas geométricas que transmiten una sensación de puntilloso orden en el nuevo régimen.

El espíritu de alegría del "nuevo hombre" debe contrastar con el desánimo del contra-revolucionario.

No en vano la España franquista utiliza como imagen oficial una España de castañuelas y pandereta, un estereotipo del tópico de la alegría andaluza.

Determinados recursos están vinculados con el tema religioso. Esto se presenta en relación con la figura de la madre y del líder, próximos a la composición de la iconografía cristiana. Es el jefe, conductor del sagrado destino del Estado, como Cristo de su religión. Se compara a Hitler con Enrique el León, a Stalin con Alexander Nevsky, a Mussolini con Augusto y a Franco con los Reyes Católicos o Don Pelayo, líder de la Reconquista, y con frecuencia están rodeadas de elementos de apoteosis. Casi siempre el líder aparece enérgico, firme, nunca en posición relajada, a veces mirando a la distancia, viendo lo que los demás no pueden ver, como si interpretara el futuro para allanarle el camino a sus compatriotas. Es frecuente el recurso de los paralelismos históricos al exaltar el carácter patriótico del pueblo, como las victorias rusas y españolas contra Napoleón, la unificación española a cargo de los Reyes Católicos, o la batalla de los alemanes de Enrique I contra los húngaros sobre el Unstrut o frente a los turcos en Viena en 1683.

Desde el cine de Eisenstein al tríptico de Korin, Alexander Nevsky, el caudillo medieval que rechazó a suecos y alemanes en el hielo del lago de Peipus, simboliza la invencibilidad frente a los alemanes, la ferocidad con la que la Madre Patria rusa es defendida por sus habitantes. Franco también usa el episodio de Numancia como la resistencia del español hasta la muerte, en alusión al episodio del sitio del Alcázar de Toledo durante la Guerra Civil.

Así como la figura de María, la presencia de la madre en la iconografía totalitaria ennoblece toda la composición; ella es la portadora del orden natural, la que simboliza la fertilidad de la causa, la encargada de producir con su propio cuerpo la fuerza de trabajo. Para los nazis es también la guardiana de la raza, pero fundamentalmente un objeto para ser fertilizado.

El tema bélico fue un tema obligado dentro de la iconografía de los autoritarismos. Por más guerra de agresión imperialista que practicaran Alemania e Italia, la imagen oficial debía mostrar que se trataba de una causa justa, por espacio vital, o para evitar agresiones, pero siempre en defensa de la patria.

La representación del episodio bélico en general, además de haber creado una gran cohesión interna en lo político, sirvió de tema del arte en numerosas expresiones, tanto en la pintura como en el cartelismo, y trajo un *revival* del género épico. En lo referente al arte propagandístico de la guerra tenemos múltiples ejemplos de maniqueísmo en uno y otro bando que libraron la Segunda Guerra Mundial, tanto en las artes plásticas como en las del espectáculo.

La crítica europea vivió con gran vergüenza la experiencia fascista y su imperialismo exterminador que contradecía la visión que los europeos tienen de sí mismos de ser una "cultura exportadora de civilización". La colaboración de la burguesía europea con el

fascismo es sin duda una realidad vergonzante que es preferible ocultar y no analizar con demasiada profundidad. A su vez la intelectualidad de izquierdas practicó un silencio encubridor sobre las actividades represivas de los regímenes comunistas, y planteó que la libertad, entendida como algo absoluto en las democracias burguesas, era un sofisma.

La política de limpieza que se emprende en esos años tiene un carácter protector desde el poder del Estado, el que se arroga el derecho de marcar el rumbo, y establecer las pautas de orden y buen gusto que deberán marcar el camino estético. A través de una política directriz se elimina lo que se considera una desviación de la buena senda. Lo singular para el siglo XX es la pretensión de practicar una unificación obligatoria y un control absoluto de la multiplicidad, pero en aras de la perfección. Bobbio analiza ese afán común de fascismo y comunismo de alcanzar un estado de perfección, en el que el individuo tiene que contribuir como parte de un organismo para consolidarla. Esta exigencia es la que distancia principalmente a los autoritarismos de las democracias liberales.

La realidad es que en esos años la vanguardia moderna fue atacada desde diferentes flancos, desde el capitalismo norteamericano, el comunismo soviético y el fascismo de Hitler. De Mussolini puede decirse que tuvo una política más ambigua al respecto, por el apoyo recibido de parte de algunos futuristas como Marinetti, quien a pesar de todo se transforma en un personaje molesto y es confinado a la Academia de Artes.

Franco no incidió mayormente en pautas estéticas concretas, aunque se plegó a lo practicado por sus aliados, y aplicó la censura de sectores que anteriormente habían apoyado a la República. Tuvo sí veleidades artísticas al escribir el guión de la película *Raza*, así como Hitler las tuvo de pintor antes de su ascenso al poder, y ya en él, de supremo artífice al estilo de Nerón.

Cada uno de estos regímenes utilizó un lenguaje diferente para criticar la vanguardia; los soviéticos lanzaron sus diatribas contra un arte desideologizado, formalista, decadente y pequeño-burgués, pero también hicieron hincapié en su inutilidad. Los nazis lo llamaron "degenerado", y algunos sectores conservadores norteamericanos lo tildaron de comunista y extranjerizante.

Con un mayor o menor grado de imperiosidad se pretendió salvar al mundo de los efectos perniciosos de la modernidad, pero ésta aprovechó resquicios como el fin de la Segunda Guerra Mundial o la Glasnost para zafarse de cualquier corsé que se le hubiera querido imponer.

Bibliografía:

Arendt, Hannah. (1992). *Los orígenes del totalitarismo*. Madrid: Alianza

Catálogo exposición *Art and Power*. Londres, 1993

De Micheli, Mario. (2000). *L' arte sotto le dittature*. Milán: Feltrinelli

Elsen, Albert. (1978). *La arquitectura como símbolo de poder*. Barcelona: Tusquets

Hinz, B. (1975). *L' arte del nazismo*. Milán: Mazzotta

Llorente, Ángel. (1995). *Arte e ideología en el franquismo*. Madrid: Visor

**CUERPO, ARTE Y MEDIOS; LA ENUNCIACIÓN
ESTÉTICA EN LA PRÁCTICA DEL ARTE MEDIATIZADO**

Norberto
Baliño

Cuerpo, Arte y Medios: la enunciación estética en la práctica del arte mediatizado

► NORBERTO BALIÑO

Docente Instituto “Escuela Nacional de Bellas Artes”- Universidad de la República.

El presente trabajo está enmarcado en una línea de investigación iniciada en el año 2000 y cuya temática es “Arte, Poder y Diferencia. Cartografías de enunciación estética en las prácticas artísticas locales de fin de siglo” - Dpto. de Investigación Estética - Instituto “Escuela Nacional de Bellas Artes” (asimilado a Facultad) - Universidad de la República.

Identidad y ausencia

Nos convocamos a meditar acerca del arte en nuestra era técnico-científica. Reflexionar sobre cuestiones que nos sitúan en territorios de apertura, de fuga de significados, y en esa dimensión interpretativa ir al encuentro de prácticas creativas del proyecto artístico.

Pero ¿cómo ir al encuentro de significados que se diluyen al momento de su puesta-ahí como acontecimiento? ¿Existe la posibilidad de atrapar aunque sea por un instante algo que se enuncia y se reproduce a velocidad de vértigo? Presumimos que los nodos de significación no pueden instalarse desde herencias significativas fundadas en discursividades residuales, lo que nos deriva a pensar en *lo alternativo*. Meditemos entonces acerca de ¿qué significa *lo alternativo*?

Lo alternativo, concepto contemporáneo –en cierta medida de moda– que implica ubicarnos en un espacio designante de lo no-oficial, lo contrapuesto-a, como parte del dualismo que asigna sentido por oposición (lo igual-lo desigual; lo sagrado-lo profano, etc.) y en el que sus bordes fronterizos delimitan a *lo-mismo* que se entiende como hegemónico, único y poderoso. No obstante, los discursos que utilizan este concepto que aspira a oponerse nos conducen a una paradoja, pues en general su discursividad se articula dialécticamente con lo-mismo reforzando así su mismidad, al tiempo que abyecta lo inhabitable de sí-mismo, lo excluible, los no-pensables, aquello a lo que se aparta para poder aspirar a ser logos.

Prestemos atención al orden de la exclusión en relación al enunciado que la designa. Esto nos hace meditar sobre algunos fundamentos de su expectativa significativa, es decir acerca de su aspiración logocéntrica que orienta el sentido en lo designado.

Una de las bases de esa discursividad logocéntrica –sino la más importante– es el principio de identidad. Aquel que nos dice que algo es igual a algo.

En nuestra cultura la afirmación: A “es-igual” a A nos indica la reducción del espacio entre los dos términos, el A a comparar con el A que se compara (el A referencial). En nuestro caso, el signo de igualdad expone, le da ese sentido al enunciado. A refiere a A por lo que el igual que enuncia la igualdad nos dice que A refiere a sí-mismo. Y esto deviene en regla, porque las cosas son lo que son “en-sí-mismas”. Son iguales a sí-mismas. De allí, las cosas iguales son idénticas a sí mismas, e identidad implica “ser igual”. Este orden cons-

tituye nuestra singularidad, pues enuncia lo que une –A es igual a A– por tanto: A es idéntico a sí mismo y esto es explícito.

Pero también el enunciado designa por ausencia lo que no es igual, lo no-idéntico (no-A, no es igual a A). Enuncia *lo-diferente*. Lo que no es posible ensimismar con la referencia que compara. Y señalar por ausencia lo-diferente aparte de lo igual resulta de esta regla que establece un orden: lo mismo integrado a la presencia de lo-que-es (enunciado) y lo otro escindido. Expulsado. No dicho. Ausente. Este proceder nos impone repensar en la dimensión de tal escisión.

¿Cómo pensar en escisiones cuando referimos a la identidad de algo? ¿Acaso lo que identifica no lleva de sí lo que reúne? El tema parece consistir en cómo representar esa unidad como uniformidad y ello nos conduce al orden abstracto. La identidad como unidad está mediada por la representación abstracta. De allí, A “es igual a” A es coincidente con A es A, o A es idéntico en todas sus dimensiones, lugares y condiciones a A. Y esto es la elección del orden representativo por el cual se enuncia el principio de identidad, al tiempo que A es consigo mismo A.

Es interesante saber qué dijo Heidegger al respecto:

El principio de identidad habla del ser de lo ente. El principio vale sólo como ley del pensar en la medida en que es una ley del ser que dice que a cada ente en cuanto tal le pertenece la identidad, la unidad consigo mismo.

Lo que expresa el principio de identidad, escuchado desde su tono fundamental, es precisamente lo que piensa todo el pensamiento occidental, a saber, que la unidad de la identidad constituye un rasgo fundamental en el ser de lo ente. En todas partes, donde quiera y como quiera que nos relacionemos con un ente del tipo que sea, nos encontramos llamados por la identidad. Si no tomase voz esta llamada, lo ente nunca conseguiría aparecer en su ser. En consecuencia, tampoco se daría ninguna ciencia. Pues si no se le garantizara de antemano la mismidad de su objeto, la ciencia no podría ser lo que es. Mediante esta garantía, la investigación se asegura la posibilidad de su trabajo. Con todo, la representación conductora de la identidad del objeto no le aporta nunca a las ciencias utilidad tangible. Así, el éxito y lo fructífero del conocimiento científico reposan en todas partes sobre algo inútil. La llamada de la identidad del objeto habla, tanto si las ciencias escuchan esta llamada como si no, tanto si lo escuchado son palabras echadas al viento como si dejan que les afecte¹.

Identidad y cuerpo

Judith Butler² propone un ámbito de reflexión desde fronteras movedizas de producción del ser-ahí, desde una articulación y desarticulación permanentes.

Comprender la alteridad como *diferencia*, no como categoría ni como lo visualizado como “claro y distinto”, requiere desarticular los artificios del lenguaje en lo dicho que cuanto más se quiere atrapar en categorías, más se nos escapa volviendo hacia nosotros, en este caso, como artificio aristotélico de ser lenguaje:

...si el poder se construye erróneamente como un sujeto gramatical y metafísico y si ese sitio metafísico dentro del discurso humanista, fue el sitio privilegiado de lo humano, luego el poder aparece haber desplazado a lo humano como el origen de la actividad...³

El decir reiterado una y otra vez le otorga autonomía al acto, paradoja insalvable si se quiere ser pertenencia, ser parte de lo fundador. Sin embargo, este nombrar propone una identidad donde lo nombrado pasa a ser parte de un sistema que tiene como límite lo abyecto (lo que nunca se-quisiera-ser o decir) y lo fundante (lo que repudiará para emerger como otra mismidad).

La contingencia de las fronteras y la autonomía de este sujeto, que de hecho está sujeto al juego dialéctico, pierde contacto con su ser-deseo en la pugna discursiva acerca de su propia corporalidad y pierde su propio cuerpo en lo contingente.

Al respecto recordemos el prefacio de M. Foucault en *Las palabras y las cosas*, cuando refiere a “El idioma analítico de John Wilkins” de Borges, diciendo:

Este libro nació de un texto de Borges. De la risa que sacude, al leerlo, todo lo familiar al pensamiento –al nuestro: al que tiene nuestra edad y nuestra geografía–, trastornando todas las ajustan la abundancia de seres, provocando una larga vacilación e inquietud en nuestra práctica milenaria de lo Mismo y lo Otro. Este texto cita ‘cierta enciclopedia china’ donde está escrito que ‘los animales se dividen en a) pertenecientes al Emperador, b) embalsamados, c) amaestrados, d) lechones, e) sirenas, f) fabulosos, g) perros sueltos, h) incluidos en esta clasificación, i) que se agitan como locos, j) innumerables, k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, l) etcétera, m) que acaban de romper el jarrón, n) que de lejos parecen moscas’. En el asombro de esta taxonomía, lo que se ve de golpe, lo que, por medio del apólogo, se nos muestra como encanto exótico de otro pensamiento, es el límite del nuestro: la imposibilidad de pensar esto.

Pensar la contingencia en esta circunstancia deviene en acontecimiento, en algo develador del sentido de nuestro ser-ahí como proyecto, deviene en experiencias cuya finalidad no es trascendente. No va más allá de la experiencia de la muerte.

Sin embargo, se hace difícil decir contingencia, desde un programa de computador, utilizando imágenes que son citas de citas. Referencias que hacen, también, a una mismidad donde el texto está comprendido en él mismo hasta que nosotros decidamos seguir reflexionando en torno a la experiencia de la muerte; o nos aproximemos al acto desarticulador, la poiesis, acto que no aspira a la transformación, sino al juego de múltiples posibilidades y esto se nos presenta como otro juego de sentido más, no describe nada más allá. Y este emplazamiento del sí-mismo en lo-otro, quizás desde la locación de la firma que legitima una identidad, es encarnar la transitoriedad: efímera, sin fundaciones ni domicilios que enmascaran saberes oficiales o miradas perspectivadas idealizadas a través de la reproductibilidad de enunciados estatuidos como logos.

Los cuerpos no sólo tienden a indicar un mundo que está más allá

de ellos mismos; ese movimiento que supera sus propios límites, un movimiento fronterizo en sí mismo, parece ser imprescindible para establecer lo que los cuerpos son⁴.

Arte mediático – cuerpo mediatizado

Límites fronterizos alude a mapas de posibles territorios en los que se dispone la inclusión habilitante de un logos que para ser tal necesita de la performatividad de las prácticas discursivas que lo legitimen. La performatividad le da cuerpo al enunciado que construye el sentido implícito en ese logos y el autor deviene en interpretación de un ser mediado por el discurso que a su vez se co-pertenece con las prácticas discursivas.

Heidegger en su célebre *El origen de la obra de arte* medita sobre este último aspecto, es decir sobre la performatividad que legitima y a la vez inaugura la experiencia de la creación artística:

Origen significa aquí aquello a partir de donde y por lo que una cosa es lo que es y tal como es. Qué es algo y cómo es, es lo que llamamos su esencia. El origen de algo es la fuente de su esencia. La pregunta por el origen de la obra de arte pregunta por la fuente de su esencia. Según la representación habitual, la obra surge a partir y por medio de la actividad del artista. Pero ¿por medio de qué y a partir de dónde es el artista aquello que es? Gracias a la obra; en efecto, decir que una obra hace al artista significa que si el artista destaca como maestro en su arte es únicamente gracias a la obra. El artista es el origen de la obra. La obra es el origen del artista. Ninguno puede ser sin el otro.

Pero ninguno de los dos soporta tampoco al otro por separado. El artista y la obra son en sí mismos y recíprocamente por medio de un tercero que viene a ser lo primero, aquello de donde el artista y la obra de arte reciben sus nombres: el arte.

Por mucho que el artista sea necesariamente el origen de la obra de un modo diferente a como la obra es el origen del artista, lo cierto es que el arte es al mismo tiempo el origen del artista y de la obra todavía de otro modo diferente. Pero ¿acaso puede ser el arte un origen? ¿Dónde y cómo hay arte? El arte ya no es más que una palabra a la que no corresponde nada real. En última instancia puede servir a modo de término general bajo el que agrupamos lo único real del arte: las obras y los artistas. Aun suponiendo que la palabra arte fuera algo más que un simple término general, con todo, lo designado por ella sólo podría ser en virtud de la realidad efectiva de las obras y los artistas.

¿O es al contrario? ¿Acaso sólo hay obra y artista en la medida en que hay arte y que éste es su origen?

Sea cual sea la respuesta, la pregunta por el origen de la obra de arte se transforma en pregunta por la esencia del arte. Como de todas maneras hay que dejar abierta la cuestión de si hay algún arte y cómo puede ser éste, intentaremos encontrar la esencia del arte en el lugar donde indudablemente reina el arte. El arte se hace

patente en la obra de arte. Pero ¿qué es y cómo es una obra que nace del arte?

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.

Cabe interrogarse entonces: ¿cuál es la intención del ejercicio de la autoría al abyectar las miradas de los espectadores *que hacen* suya la obra?

Con el mismo criterio, ¿cuáles son las prácticas discursivas performativas que hacen a su obra corporalizarse en lo mediático?, ¿cómo es el acto performativo dentro de estas prácticas y quiénes son los habilitados para proceder performativamente en el territorio de las artes hoy y aquí?, ¿qué se excluye del logos cuando se habla desde un *nosotros*? ¿Qué es lo abyectado del sí-mismo, lo inhabitable? La polidimensión de las posibles respuestas nos sumergen en la perplejidad.

En la era técnico-científica quizás la perplejidad aparece como forma de habitar la experiencia estética, como sujeto arrojado al territorio de lo abyecto.

Así encontramos que algunos artistas aplican, de manera poética, estas aleatorias referencias al cuerpo como mediador de la obra. Y esto nos remite a aquel momento en que el cuerpo se constituyó en “soporte-encarnado” del llamado “*body-art*” en el que la experiencia creativa era el acontecimiento de reconocerse-a-sí-mismo y que incluso –mutilándolo performativamente o cumpliendo un ritual de sangre– llevaba o aludía a la muerte⁵. En nuestra contemporaneidad sobreviene otra práctica donde al ritual de muerte lo sustituye el espectáculo de la reproductibilidad y performatividad imagónica mediatizada. Allí ubicamos la propuesta de Orlan⁶, que construye su apariencia corporal, de acuerdo al canon de belleza del arte tradicional reproducido infográficamente en una sala de cirugía.

Sus rasgos faciales destinados a ser la reproducción-viva de cuadros famosos, la llevan –desde 1990– a siete cirugías para producir su obra maestra absoluta: *la reencarnación de Santa Orlan*. Así su rostro se rehizo en base a la frente de la *Gioconda*, los ojos de la *Psique* de Gérôme, la nariz de una Diana de la Escuela de Fontainebleau, la boca de la Europa de Boucher y el mentón de la *Venus* de Botticelli.

Es muy significativa la objetivación de sí misma: Orlan alude a “mi obra”, pero al decirlo se refiere a su-propio-cuerpo que sobre-expuesto y mediatizado solo es donde la virtualidad mediática de la red hace posible la apropiación –la suya incluida– por parte del espectador. El acto traspasa los límites de lo estrictamente fáctico –en este caso una cirugía, dos cirugías, etc.– para acontecer mediáticamente como un metadiscurso que aludiendo a la creación artística como ideal remite a la diáspora discursiva de posibles abyecciones del sí-mismo. Así la artista al referirse sí misma lo hace en tercera persona: “Orlan quiere luchar contra... lo congénito, contra el ADN... la religión y el psicoanálisis nos dicen que debemos aceptarnos tal y como somos. Pero, en una época de manipulaciones genéticas, eso es una actitud primitiva”.

Espectáculo mediático en el que la obra –*Santa Orlan*– resulta ser Orlan-artista-obra, que a su vez es “la-otra-Orlan” (referida como la “Orlan quiere...”) y a la que Orlan-artista reconoce en la mediatización de Orlan-cuerpo donde performativa y hasta involuntariamente se legitima su práctica. Y esta experiencia-del-cuerpo nos manifiesta que éste no es más que un núcleo significativo, que mantiene el presente-vivo como un espectáculo visible y difuso.

Autor y subjetividad mediática

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. Vattimo en *La sociedad transparente* expresa que esta experiencia es constitutiva del Arte, y, además la única vía para la creatividad en el mundo tecnológico. Y no sólo la obra de arte, sino el producto estético generalizado (en la arquitectura, en el diseño, la publicidad, etc.) adquiere capacidad de “instaurar mundo”, de crear puestas en común. A ello hay que agregarle que aquel sentido de lo estético moderno en un marco generalizado deviene en lo experiencial diverso, de donde la unidad utópica pretendida es heterotopía propia de la pluralidad de mundos instaurados y por tanto pura contingencia.

La circulación y lo contingente del acaecer lo es también de una función, de la producción de subjetividad en la que la autoría se diluye en tanto mediación performática reproducida y amplificada en la red.

En otras palabras, el sujeto (y sus sustitutos) despojado de su rol creativo está comprendido como una función, compleja y variable. De hecho la creación artística mediatizada desarticula la performatividad del discurso estético al punto que su circulación y apropiación necesaria para que sea no se basa para nada en la necesidad de la presencia de un sujeto-autor, ni de una función-autor, pues independientemente de los sentidos posibles igualmente aquel deviene una y otra vez bajo la posibilidad de ser-presente o ser-ausente. La irrelevancia de la presencia alude a otra interrogante: ¿Qué es un autor en esta circunstancia de relacionalidad difusa?, de la que Foucault⁷ nos da una pista posible de reflexión que conduce inexorablemente a decir: “¿Qué importa quién está hablando?”.

En la era técnico-científica podríamos admitir que hay una transformación de nuestras miradas: por un lado, del espacio conceptual de la modernidad como único y soberano, del universo mecánico como objeto manipulable y predecible, que muta ante un hoy en la búsqueda de nuevos escenarios donde desplegar la actividad subjetiva y la transformación del mundo experiencial en un espacio multidimensional donde habitar. Por otro, la revolución epistemológica que resultó de cuestionar el mito objetivista y su correlato para promover un giro interpretativo: no nacemos sujetos sino que devenimos-en-sujetos a través del juego social, al tiempo que se instaura una necesidad (que supera la descalificación moderna) de explorar lo diverso, en cierto modo concientes de que: “el acontecimiento que no puede fosilizar en un modelo”⁸.

No obstante y en nuestra disciplina, hay algo inquietante en las exposiciones de Arte hoy, y tiene que ver con lo residual de la obra. Con un “resto de la obra” que aspira a ser y pertenecer al territorio del Arte. Hay en este sentido esfuerzos performativos, hay un “aspiro a... trascender” e incluso la posibilidad de un pensar, un reclamar para sí, un territorio específico. Quizás hasta reivindicante, reconciliador: ¿qué necesita un artista para ser visto como tal por otros artistas? o ¿qué se necesita para que la puesta en escena sea considerada perteneciente al territorio del Arte? o ¿cuál es la función de un crítico-curador?

La función de intermediario como operativa del reconocimiento de-sí-como-autor se desvanece en la-otra-autoría colindante con lo performativo de una práctica discursiva incluyente y como tal identitaria. Es que la reproductibilidad no alude exclusivamente a las tecnologías de reproductibilidad, sino a la performatividad recurrente de prácticas discursivas (que no son sólo texto sino también contexto) en el que creatividad, originalidad, nuevo, ruptura, transgresión, etc. forman parte de un repertorio circular del juego reproductivo de-lo-mismo.

Además, en el territorio de las prácticas discursivas, lo-otro supone una *estrategia esencialista* que lleva el motivo más allá (*telos*) para colocarlo en un territorio reconocible.

En la década del 80, en Nueva York, la Guerrilla Girls propuso en un cartel titulado “Las ventajas de ser artista mujer”. Éstas eran: trabajar sin la presión del éxito, no tener que figurar en exposiciones con hombres, que sus cuatro trabajos *free-lance* les sirven de escapatoria al Arte, tener la seguridad de que cualquiera que sea el arte que haga le pondrán el rótulo de femenino, no tener que pasar por el engorro del apelativo de genio, no tener que ejercer de ejemplo, y la conciencia de que su carrera puede llegar al cenit una vez cumplidos los ochenta.

Si como Duchamp plantea “la obra la hace el que la ve...”, el artista se “pierde” en una suerte de esquizofrenia, en la incertidumbre de múltiples miradas inconclusas. La función-artista se difumina en ellas, emplazadas en la contingencia de una obra también inconclusa.

Todo lo sólido se desvanece

La transformación tecnológica transversaliza la producción de subjetividad, y amplifica los sentidos, desde pequeñas prótesis que desempeñan el papel fundamental de proporcionarnos habitar una dimensión privada, personal coexistente con el “ruido de fondo” y sus resonancias. Contiene simultáneamente elementos singularizantes y heterogéneos. Esta posibilidad de autonomía –podríamos definirla como autopoiesis¹⁰ de los procesos subjetivizantes– es una forma de habitar el *pathos*. Estos procesos de autopoiesis se convierten en la modelización de la subjetividad individual en el que las cartografías individuales que conforman la subjetividad devienen en una suerte de miradas consteladas y fractales. En esa dimensión de la creatividad procesual se afirma la irradiación de valor en todas direcciones, “en todos los intersticios sin referencia a nada por contigüidad”¹¹.

Algo similar puede acontecer con los productos artísticos, o científicos, sus autores y las disciplinas. Ellos se co-pertenecen. Por tanto habría que asumir que en nuestra contemporaneidad todo ello se diluye en tanto busca nostálgicamente una esencia fundadora.

Debilitado el sentido de la historia concebida a la manera dialéctica, es decir con un final de conciliación y plenitud, se erosiona el principio de realidad. No sólo no hay presencias permanentes, sino que todo es interpretación, e interpretación de interpretación. Precisamente disuelto ese lugar de seguridad que es el sujeto y el yo, la conciencia, la interioridad, autosuprimida la moral por la misma exigencia de legitimación del pensamiento tradicional, muerto Dios, adoptado lo que Nietzsche llamó el eterno retorno, abandonada la violencia metafísica que busca culpables y genera culpa, cobra vigencia el aforismo nietzscheano¹²:

¿Hemos superado el mundo verdadero; qué mundo ha quedado?

¿Acaso el aparente?

En absoluto al suprimir el mundo ‘verdadero’, hemos suprimido también el aparente....

Por último, y en este sentido, expresando con palabras de Heidegger:

Del ser como tal no queda nada, del sujeto protagónico tampoco. Situarnos en el mundo científico-tecnológico, en la imposición de ese mundo de la tecno-ciencia es orientarnos no por el fundamento o el origen sino por cualquier huella humana que haya quedado como despojo...¹³

Notas:

- 1 Heidegger, M. (1959). Conferencia: “La proveniencia del arte y la determinación del pensar”.
- 2 Pensadora contemporánea, controversial y en duelo continuo con quienes se manifiestan “feministas” desde una discursividad centrada en la temática de género como otra aspiración logocéntrica.
- 3 Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan*. Bs. As.: Editorial Paidós
- 4 idem.
- 5 El artista vienés Rudolf Schwarzkogler murió, mártir de su arte, en 1969, a los veintinueve años. Al llevar adelante su obra de arte corporal (*body art*), Schwarzkogler concibió su obra a partir de la eliminación de los apéndices innecesarios de su cuerpo. De modo que procedió, centímetro a centímetro, a amputarse el pene, mientras un fotógrafo tomaba constancia del acto como acontecimiento artístico. En 1972 las fotos fueron expuestas reverentemente en la bienal de arte “Documenta 5” en Kassel. Sucesivos actos de autoamputación acabaron por fin con Schwarzkogler.
- 6 La sala de operaciones de Orlan se constituye en el lugar (¿atelier?) donde la artista lleva adelante la obra de sí misma. Dicen los críticos “no hay otro lugar donde la política del cuerpo, el gusto vanguardista por la provocación y las perversiones de una cultura inundada de imágenes y obsesionada por las apariencias se reúnan de manera tan llamativa y perturbadora”. Cada operación constituye una performance: Orlan, el cirujano y las enfermeras llevan trajes diseñados especialmente por Paco Rabanne para cada sesión. La sala de operaciones se ornamenta en cada oportunidad con frutas de plástico y banners con el nombre de los patrocinadores de la operación. Toda las performances son on-line.
En este escenario Orlan, que se encuentra solamente bajo anestesia local, dirige la acción mientras lee fragmentos de una obra acorde con su obra, por ejemplo algo sobre el yo y el psicoanálisis. A un periodista del *New York Times* le dijo: “Pararé mi obra cuando sea lo más parecida posible al retrato robot electrónico a”. Orlan se reconoce como una feminista. Y que su arte cuestiona los cánones de belleza impuestos por la sociedad heterosexual y masculina al hacer de la cirugía estética un uso diferente del que hacen las pacientes habituales. Los límites entre el arte y la publicidad, entre producto e imagen pública (el *Times* dice que su vida privada es un enigma meticulosamente construido). Para los fotógrafos, se disfraza a veces de una barroca Santa Orlan, un nombre que recuerda al apodo favorito del surrealista “el Divino Dalí”, y sobrepasa a Dalí convirtiéndose en su propia mercancía: la grasa extraída durante sus operaciones se vende luego en unos frascos sellados, denominados relicarios.
- 7 “Tal vez ha llegado la hora de estudiar no sólo el valor expresivo y las transformaciones formales del discurso sino su modo de existencia: las modificaciones y variaciones, dentro de cualquier cultura, de los modos de circulación, valorización, atribución y apropiación. En parte a expensas de los temas y conceptos que un autor ubica en su obra, el “autor-función” podría también revelar la manera en que el discurso es articulado sobre la base de las relaciones sociales.
¿No es posible reexaminar, como una extensión legítima de este tipo de análisis, los privilegios del sujeto? Claramente, al emprender un análisis interno y arquitectónico de una obra (tanto sea un texto literario, un sistema filosófico o un trabajo científico) y al delimitar referencias psicológicas y biográficas surgen sospechas concernientes a la naturaleza absoluta y al rol creativo del sujeto. Pero el sujeto no debería ser abandonado por completo. Debería ser reconsiderado, no para reestablecer el tema de un sujeto originador, sino para captar sus funciones, su intervención en el discurso y su sistema de dependencias.
Deberíamos suspender las preguntas típicas: ¿cómo un sujeto aislado penetra la densidad de las cosas y las dota de significado? ¿Cómo cumple su propósito dando vida a las reglas del discurso desde el interior? Más bien, deberíamos preguntar: ¿bajo qué condiciones y a través de qué formas puede una entidad como el sujeto aparecer en el orden del discurso? ¿Qué posición ocupa? ¿Cuáles funciones exhibe? Y ¿cuáles reglas sigue en cada tipo de discurso?.
- 8 Gruber, E. (2001). *El sitio de la mirada*. Bs. As.: Editorial Norma
- 9 Metáfora con la cual aludimos a lo no evitable que proviene del origen. En el campo de la física se llama ruido de fondo a lo que se supone es la radiación electromagnética producida por el big-bang de los momentos iniciales del universo.
- 10 Autopoiesis: (auto - por sí mismo; poiesis – producción, creación). Este concepto proviene del campo de las ciencias biológicas, fue forjado por dos científicos chilenos, Maturana y Varela, quienes al estudiar la red viviente, proponen como característica de la misma, el ser autopoietica. Esto es que se entiende la vida desde un punto de vista sistémico (como sistema de vida), con propiedades que emergen al ser estudiada según niveles de complejidad.
- 11 Vattimo, G. (1990). *La sociedad transparente*. Bs.As.: Editorial Paidós
- 12 Nietzsche, F. (1886). *La verdad y mentira en sentido extramoral*
- 13 Heidegger, M. *Sendas Perdidas*

Bibliografía:

- Baudrillard, J. (1997). *El Crimen Perfecto*, Barcelona: Anagrama
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Bs.As.: Editorial Paidós
- Foucault, M. (1990). *Microfísica del Poder*. Bs. As.: Editorial La Piqueta
- (1994). *Estética, ética y hermenéutica*. Barcelona: Editorial Paidós
- Gruber, E. (2001). *El sitio de la mirada*. Bs. As.: Editorial Norma
- Guattari, F. (1996). *Caosmosis*. Bs. As.: Editorial Manantial
- Heidegger, M. (1935). *El origen de la obra de arte*. París: Editorial Gallimard
- Marchan Fiz, S. (1997). *Del arte conceptual al arte de concepto*. Madrid: Editorial Akal
- Vattimo, G. (1990). *La sociedad transparente*. Bs. As.: Editorial Paidós

**CINE NORTEAMERICANO: ATENTADOS, FANTASÍAS
Y REALIDADES DE UN MUNDO NUNCA IMAGINADO**

Robert
Larruina

Cine norteamericano: atentados, fantasías y realidades de un mundo nunca imaginado

► ROBERT L. LARRUINA MAINERO

Licenciado en Ciencias de la Comunicación. Universidad de la República. Asesor en publicidad. Docente de Historia de los Medios y de Semiótica Aplicada de la Licenciatura en Comunicación, Universidad ORT Uruguay.

Si algo queda claro a partir de los atentados al World Trade Center es que la sensación de “paz y orden” que reinaba en los Estados Unidos se ha roto. Esto activó un mecanismo de orden político, a través de los esquemas que instrumentan el poder y los bloques económicos. El enfrentamiento de los EEUU contra el “terrorismo” se manifiesta en todos los elementos expresados por la oficialidad. La sociedad en tanto bloque comunicacional, ideológico y material que compone lo que podríamos llamar el *statu quo*, debe mantener el orden y la linealidad de sus elementos, de lo contrario podríamos decir que nos encontramos ante una revolución. En la esfera de lo político y lo económico se desarrollarán acciones para predisponer o preparar estas áreas a los momentos de cambios o inestabilidad, de manera de que puedan resistir la dinámica a la que sus estructuras se verán sometidas. Algo así como los procesos que enfrentan diferentes organismos vivos ante la llegada del invierno o ante los cambios de su ecosistema, ante la crisis (el cambio) surge la adaptación o la implementación de mecanismos que permitan la subsistencia. En el ámbito de los conflictos políticos y sociales se podría hablar de una política y/ o una economía de guerra, que se lleva a cabo en todas las esferas de la sociedad *encrisada*. Algunos de estos mecanismos lo harán de modo expreso y otros de modo implícito. Así la comunicación en tanto mecanismo difusor cumplirá un rol fundamental en el proceso de afianzamiento de los sistemas simbólicos que se originan en una determinada sociedad. ¿Por qué no hablar de una comunicación de guerra o de crisis y analizar en qué manera se han implementado todos los mensajes de la sociedad norteamericana luego de los atentados? Estudiar su planificación, su elaboración, su estrategia, su comunicación, y el modo en que son recibidos puede ser un emprendimiento prácticamente imposible a menos que nos posicionemos en mensajes específicos y claramente identificables.

Un contexto para el mensaje

Los espectadores de las transmisiones realizadas por las cadenas de televisión norteamericanas durante los ataques terroristas de setiembre vivieron el hecho de la muerte, de las muertes: las reales, aquellas biológicas y limitadas, y las connotadas y solapadas, pero tal vez las más presentes y duraderas en el plano semiótico. No fueron únicamente miles las víctimas humanas e inconmensurables los daños materiales, también existió un *magnicidio* simbólico. Uno de los pilares del mundo capitalista y occidental caía ante los ojos de toda la humanidad. De este modo una serie de componentes entraría en este juego socio/símbolo /metafórico: las torres gemelas del World Trade Center, el edificio del Pentágono, la Casa Blanca, Camp David, el espacio aéreo estadounidense, las aerolíneas United y American Airlines y la ciudad de Nueva York como unidad. Ante el vacío simbólico, la urgencia de una reposición o de un solapamiento como medio de catarsis. Probablemente

parte de esa recuperación o reposición se da en el mismo ámbito del que fue quitado, el figurado. Como lo ejemplifican entre muchas expresiones *las torres de luz* que se inauguraron a los seis meses de los ataques, o los diferentes monumentos *móviles* en recordación de las víctimas que se pueden apreciar en Nueva York. ¿Qué pasa cuando en las sociedades humanas caracterizadas por su capacidad de simbolización y significación, en las que las instancias semióticas son constantes, hay elementos que son amenazados o destruidos? Pensemos en la teoría de la comunicación de los efectos limitados y situacionales de los medios masivos. Esta teoría sostiene que las comunicaciones de masas no son la causa principal y suficiente de los efectos que se producen sobre el público, sino que más bien actúan simultáneamente junto con otros factores e influencias de carácter contextual, tales como la familia, la escuela, la religión, el Estado, la sociedad. En palabras de Klapper (1974):

Los factores intermediarios son tales que convierten típicamente las comunicaciones de masas en agente cooperador, pero no en causa única, en el proceso de refuerzo de las condiciones existentes (pues, prescindiendo de qué condiciones se trate... y prescindiendo de que los efectos en cuestión sean sociales o individuales, los medios de comunicación de masas suelen contribuir a reforzar los existentes más que a producir cambios).

El cine en tiempos de atentados

El cine como industria no escapó de las innumerables consecuencias que acarrearón los atentados. Estos sucesos hicieron que los ejecutivos de la industria cinematográfica pospusieran, por tiempo indeterminado, los estrenos más importantes que tenían para el último trimestre del año. La decisión se debió a que la mayoría de estas películas tocaba el tema del terrorismo y poseía escenas dentro y cerca del ahora destruido World Trade Center. Columbia Tri Star Pictures frenó la premier de *Spiderman* (El hombre araña), debido a que la trama de este film se desarrollaba enteramente en las Torres Gemelas. Walt Disney suspendió el estreno de *Big Trouble* porque poseía escenarios en las instalaciones del Aeropuerto Internacional de Miami. Warner Brothers alejó de las carteleras a *Collateral Damage*, la cual plantea la historia de un bombero que inicia la cacería de un terrorista que asesinó a su esposa e hijo. Sony Pictures discute la reedición de *Hombres de negro II*, cuyo final ocurre con las imágenes del WTC de fondo.

Lo que la industria norteamericana del entretenimiento había trabajado de modo recurrente y delicado esmero a lo largo del siglo XX, la idea de una gran invasión de fuerzas extrañas que podrían destruir a EEUU y, especialmente a Nueva York, se hizo realidad cuando apenas el siglo XXI acababa de comenzar. Desarrolló a través de su filmografía la hipótesis hoy realizada de que alguna vez, efectivamente, una fuerza colosal que no habría salido de su seno, un gorila descomunal como *King Kong*, un meteorito como el de *Armagedon*, una nave interplanetaria como la de *Día de la Independencia*, un grupo de ladrones de alto calibre tecnológico como los de *Duro de matar* o un comando terrorista como el de *Contra el enemigo* pondrían en jaque la propia supervivencia de la nación, y en la mayoría de los casos la de Nueva York. Una vez que el tiempo pasó y terminó la Guerra Fría, ya no tenía sentido seguir usando a los soviéticos o a los comunistas en general como la fuente del mal, sin el cual no hay cine de aventuras. La industria americana se volvió primero hacia los terroristas, de cualquier tipo (especialmente árabes) y luego

hacia los extraterrestres y más tarde a los meteoritos y otros fenómenos, como una manera de asegurar el imaginario: la nación amenazada por la fuerza extraña a la que, por suerte para la población, siempre se logra enfrentar triunfalmente y derrotar con el apoyo del gobierno y su poder u orden de cosas (statu quo). No olvidemos que a lo largo de los ochentas, a partir de *Rambo*, y *Apocalypse Now!*, un nuevo lenguaje audiovisual había nacido en los EEUU. Se imponían el estallido, la demolición, la explosión, la voladura, basada en la incesante excitación visual. Los prodigios técnicos junto a los millones de dólares disponibles permitieron llevar a la pantalla todo lo que un realizador podría soñar, y que activa lo que todo colectivo desea, lo que le da felicidad, pero también aquello que le aterra y alimenta sus miedos.

El nivel simbólico de los atentados

¿Por qué los terroristas atacaron los poderes norteamericanos, el económico y el financiero en el barrio de negocios de la ciudad icono de la globalización y del capitalismo, y el militar, en la capital federal? ¿Quizá el avión caído en Pennsylvania tenía un objetivo político, Camp David, la Casa Blanca de los fines de semana, en Maryland, símbolo del esfuerzo de paz norteamericano para Medio Oriente? Las mentes que concibieron el atentado contra el centro mundial de comercio lo hicieron siguiendo esta lógica espectacular, impactante, masiva e implacable del cine y la televisión. A diferencia de otros actos terroristas en donde se buscan algunos objetivos prácticos, en esta oportunidad lo privilegiado del acontecimiento es su naturaleza simbólica. Se estaban sacrificando elementos que escapan a la órbita de lo netamente humano y eso nos permite tomar la noción de sacrificio que advierte que a mayor sacrificio mayor recompensa. Los dispositivos que estuvieron en juego nacieron de la cultura empresarial y desarrollan su simbolismo dentro de los esquemas del capitalismo salvaje de los años setenta en adelante. De este modo las dos grandes aerolíneas estadounidenses que además llevan en sus nombres la esencia de la nación que representan, American Airlines (y sus águilas) y United (y la reafirmación de la gran democracia del Norte) fueron burladas en su seguridad y desenvolvimiento. American muere o es sacrificada en el aire. El impacto producido se desplaza de lo netamente tangible hacia los canales abstractos más complejos que componen la trama simbólica que caracteriza a los seres humanos.

El hombre araña: tendencias y conductas en la tela del poder

Miembros del ejército estadounidense se reunieron con realizadores y guionistas de Hollywood para prever posibles objetivos terroristas y soluciones a estos ataques. La lucha contra el terrorismo en Estados Unidos cuenta en Hollywood con un nuevo aliado a juzgar por las reuniones entre miembros del ejército y destacados creadores de películas de acción según lo destaca en su edición de noviembre de 2001 la revista *Variety*. Las reuniones formaron parte del grupo de trabajo que existe en la Universidad del Sur de California (USC) desde 1999 bajo el nombre de Instituto para la Tecnología Creativa. El instituto es el fruto de un contrato de cinco años entre el ejército de EEUU y esa universidad para utilizar los medios y el conocimiento de la industria del espectáculo en la preparación de los soldados, ya sea que ofrece nuevos escenarios de peligro para su entrenamiento o efectos especiales que aumenten el reto de sus maniobras al hacerlas más reales. Tras los atentados del 11 de setiembre de 2001 contra Nueva York y Washington, las reuniones se han centrado en *las amenazas contra el país a corto plazo*, según dice la

revista. Estos encuentros han reunido a figuras de Hollywood, guionistas, escritores y los directores de películas y series de acción y terrorismo tanto en televisión como en cine.

Quedará en el secreto de una junta de estrategias y productores de cine el guión original de *El hombre araña*, pues su estreno se postergó prácticamente nueve meses luego de los atentados a Nueva York. Este hecho no es casual, entre otras razones porque esta película tenía escenas en las que aparecían las torres. La función o el eje de reflexión que manejan el director y los estudios que la produjeron seguramente entendieron no sólo el quiebre entre el universo representado y el que se representa, sino la linealidad entre lo que debe existir y no existe. El guión de *Spiderman* de James Cameron comenzaba en las Torres Gemelas de Nueva York. Al ser éstas uno de los puntos más altos construidos por el hombre, el World Trade Center era una locación obvia para la filmación de la película. El guión comenzaba con una reflexión del héroe colgado de una de las antenas de aquellos rascacielos que ya no están. Sony Pictures instrumentó un conjunto de *replanteamientos* y *redistribuciones* de partes del montaje de este film y su campaña publicitaria, a los efectos de borrar cualquier rastro de las torres, lo que motivó cambios categóricos en los pósteres y *trailers* de esta producción que se estrenó en los Estados Unidos a principios de mayo de 2002. Incluso en nuestro país, Columbia Pictures se dio a la tarea de juntar el material promocional y regresarlo a la compañía como muestra solidaria con Estados Unidos tras los atentados. Los productores de cine habían encontrado insensible dejar correr proyectos con el terrorismo como tema, o incluso con escenas en las que Nueva York se muestra como era antes de que las torres cayeran. ¿La reacción tan medida y llena de censura por parte de la industria del entretenimiento es en parte una reacción de culpa, de asombro ante la ruptura de lo impenetrable? ¿O una postura cautelosa ante el mensaje masivo que tiene en sus manos y que a partir de estos hechos se comunicará en un contexto diferente? Ya no hay un Bruce Willis que los defienda, ni un taxi que sale de la boca de Godzilla, lo único que hay es la desesperanza de saber que también ellos pueden sufrir un golpe, lo cual ya no es gracioso ni espectacular.

Spiderman retoma una postura estética impuesta por la compañía de cómic Marvel en los años treinta, donde se dio a luz personajes de la talla de *El Capitán América*, *Hulk*, *Los cuatro fantásticos* y *El hombre araña*, mientras que otras compañías dedicadas al cómic lo hacían con *Superman* y *Batman*. El film aparece en las pantallas de cine en un momento en el que la sociedad norteamericana se encuentra aún en shock por los elementos que se desarrollaron en setiembre del 2001, y que también los propios norteamericanos han mantenido vigente, de modo tanto implícito como explícito. Esto se puede apreciar en las ciudades atacadas y en el resto del país, en las ventanas y escaparates de los centros comerciales y lugares públicos, al igual que en coches o en afiches de prensa o de la vía pública donde aparecen junto a la bandera norteamericana los eslóganes que rememoran el dolor por los atentados: *United we stand* o *I am more American than ever*. La idea del súper héroe con características humanas, sobrenaturales y heroicas, que defiende al país (en la película se atacan objetivos militares y civiles) y a Nueva York del ataque de otro humano con características sobrenaturales y de antihéroe, es propicia a esta realidad.

Investigaciones sobre el efecto de los líderes de opinión en diferentes grupos de individuos americanos realizadas a mediados del siglo XX por Lazarsfeld, Berelson y Gaudet expresan hallazgos importantes. Los líderes de opinión y los intercambios grupales (*two step flow of information*) son factores determinantes para producir cambios de opinión, más que los medios en sí. De esta forma se puso en cuestionamiento el modelo tradicional lasswelliano de los medios de comunicación, el cual supone que el mensaje es omnipotente y que por lo tanto el emisor siempre consigue los efectos

deseados sobre el receptor. Ahora bien, los medios pueden reforzar también las inclinaciones preexistentes. Durante la década de los cincuenta Carl Hovland, interesado en los efectos de la comunicación de masas durante la Segunda Guerra Mundial, corrobora la tesis del reforzamiento del mensaje sustentada por Lazarsfeld y sus colaboradores. A través de diversos experimentos de laboratorio con soldados norteamericanos pudo averiguar que ciertos films que presentaban el punto de vista del persuasor sobre un tema controversial solían convencer sin dificultad a aquellos sujetos que denotaban, desde un principio, una aceptación hacia dicho punto de vista, mientras que los mensajes que mostraban dos enfoques sobre un mismo problema eran menos eficaces para lograr la persuasión y por ende activar las tendencias preexistentes. Asimismo, entre otros experimentos llegó a demostrar que los sujetos mantenían su propia opinión a pesar de verse expuestos posteriormente a mensajes controversiales que trataban de persuadirlos en contra de sus propias convicciones. En definitiva, tal como lo expresa Moragas Spa (1985):

Después de Lazarsfeld y Hovland los efectos ya no pueden interpretarse como resultados puntuales, tal como se supuso durante muchos años de acuerdo con los planteamientos conductistas elementales... Incluso las propias informaciones percibidas son modificadas y sometidas a aquel marco subjetivo de intereses. Esta serie de a priori de conocimiento se completa con la influencia de los media y de la comunicación interpersonal.

Por su parte, Klapper sostiene que los probables efectos de los medios de comunicación social deben considerarse como una influencia que actúa dentro de un conjunto de factores y de otras influencias. En este sentido hay que ver a los medios como agentes cooperadores que refuerzan conductas y maneras de pensar existentes en un contexto social y cultural dado:

...las descripciones de adultos presentadas por los medios de comunicación pueden tener efectos inmediatos y extensos sobre los valores de los jóvenes y los oyentes, pero los valores culturalmente normativos son ya fuertes en ellos y resisten el ataque (Klapper, 1974, pág. 215).

Al ocurrir los ataques terroristas, el contexto social se ha marcado, se necesita ahora un mensaje que “resuma” a niveles primarios (esquemáticos) lo que ha pasado y que sublime o proyecte nuestros miedos y los redima. De este modo, y según el esquema de héroe *modelo* que presenta Joseph Campbell en su obra *El héroe de las mil caras*, encontramos diferentes elementos que son claramente observables en el film *El hombre araña*. Dice el autor:

El héroe inicia su aventura desde el mundo de todos los días hacia una región de prodigios sobrenaturales, se enfrenta con fuerzas fabulosas y gana una victoria decisiva; el héroe regresa de su misteriosa aventura con la fuerza de otorgar dones a sus hermanos.

Este personaje, Peter Parker, es un joven norteamericano que mantiene los esquemas

de la clase media trabajadora de su país. Tiene aproximadamente dieciocho años, está terminando el secundario y probablemente entre en la universidad. Nunca se lo verá desarreglado, su apariencia física y su forma de vestir se asocian con los lineamientos de la sociedad más conservadores (no usa aros en las orejas, ni pelo largo o colorido, ni ropas extravagantes), siempre está afeitado y bien peinado. Cuando pelea es porque lo hostigan reiteradamente (pero él no quería hacerlo). Nunca hablará de sexo, no se lo verá tomando alcohol, ni droga, ni nada asociado al anti-puritanismo americano. Tampoco es oriundo de la ciudad de Nueva York sino de las afueras. Como se aprecia en uno de los diálogos, irá a trabajar y estudiar a “la ciudad, donde sí que hay oportunidades”. De este modo a lo largo del film el personaje articula dos luchas. La interna, entre lo que quiere y debe hacer, que en la ficción se traduce en el enfrentamiento y el proceso que sufre durante su transformación psíquica y física al asumir su reto (el deber cívico) en oposición a su mundo privado representado en el amor y deseo por la joven de sus sueños. En el ámbito externo, la lucha será con su personaje antagonico: *el duende verde*, quien amenaza a la ciudad de Nueva York y diferentes objetivos civiles y militares dentro del país. La anécdota se desarrolla sobre elementos netamente planos, no existe profundidad de los personajes ni en los diálogos. Y los componentes expuestos son literalmente antagonicos (el bueno, bien bueno y el malo, bien malo), lo que es aplicable a la definición manejada por el gobierno americano cuando se refería a Bin Laden como “la encarnación del mal”, y su opuesto, la del bien absoluto y cercano a nuestro entorno occidental, la oficialidad americana y sus acciones. Algo similar y proyectado a nuestro héroe expresa Umberto Eco en su libro *Apocalípticos e integrados* cuando se refiere a Superman y otros héroes de características similares (1981):

Por otra parte, es evidente que cada uno de estos personajes es profundamente bueno, moral, subordinado a las leyes naturales y civiles, por lo que es legítimo (y hermoso) que emplee sus poderes con fines benéficos... los mismos episodios de violencia de que están sembrados varios de los episodios, tendrían una finalidad en dicha reprobación final del mal y en el triunfo de los buenos.

Una lucha de la que es parte el individuo que encarna al colectivo social en pos de su nación y que se enfrenta a una gran amenaza. Los ataques realizados por *el mal* son efectuados en lugares donde reinan la tranquilidad y el orden: un evento en la calle con conciertos y gigantescos y coloridos globos, con muchos niños y gente joven o en un aerocarril que se desplaza por el puente de Brooklyn, lo que expresa, entre otros elementos, un claro ataque a Manhattan. El personaje antagonico de *el hombre araña*, *el duende verde*, siempre se desplaza por el aire (¿por dónde vinieron los aviones que fueron parte de los atentados?).

Representación y realidad

Entre la realidad histórica, la fantasía propia de los cómic de Marvel y el mensaje que ofrece la película existen nexos que se manifiestan a través de la representación. Advertimos que en la naturaleza misma de la representación cinematográfica residen las raíces de un doble y, en ciertos aspectos, contradictorio recorrido: por un lado hacia la reproducción fiel y la reconstrucción meticulosa del mundo, y por otro hacia la construcción de un mundo en sí mismo, situado a cierta distancia de su referente, lo

que en algún plano es la ficción (concretamente, en el film aparece N.Y., una ciudad real, pero a la vez diferente). El hecho de significar, por lo tanto, procede en la dirección de la *presencia* de la cosa, sobre la base de la evidencia y de la semejanza, como en la dirección de su *ausencia*, sobre la base de la ilusoriedad y del espejismo de la imagen. En el segundo caso sería subrayar la distancia que separa al sustituyente y a lo sustituido, lo que crea una presencia que es más válida por sí misma que por aquello que debe remplazar. En resumen, el mundo siempre plantea un problema a aquellos que, con el cine u otros medios, pretenden hacerlo presente: ¿traducirlo o traicionarlo?, ¿insistir en lo sustituido (el mundo real) o en el sustituyente (el mundo de la pantalla)? o caer en un punto intermedio guiado por el poder de los medios y sus aplicaciones en los tiempos de crisis actuales.

Lógicamente no es correcto pensar en lo que habría sido si los atentados no hubieran ocurrido; lo que sí podemos interpretar es lo que hemos visto. También habría que profundizar en qué medida en *situaciones normales* el cine es manipulado, y cómo lo que hemos podido observar en este film, que se encuentra inmerso dentro de un medio y contextualizado en una realidad cercana, se manifiesta en futuros mensajes dentro de su género. Los cómic, otro medio masivo, desde su origen en periodos de entreguerras, manejaron esquemas que fomentaban determinados arquetipos de héroes y/ o hombres que defendían a la sociedad norteamericana y al mundo de los *villanos*. Encontramos entonces dos elementos que separadamente han tenido muy buenos resultados y que han sido *unificados* en el ejemplo que hemos trabajado, indicios que no son más que un punto en ese tejido compuesto por las realidades culturales, políticas y filosóficas combinadas con las diferentes coyunturas de los medios de comunicación inmersos en la historia contemporánea.

ROBERT LARRUINA

Bibliografía:

- Barrios, Leoncio. (1993). *Familia y Televisión*, Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana
- Barthes Roland. (1994). *Mitologías*. México: Siglo XXI
- Benjamín, Walter. (1991). *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Madrid: Taurus Humanidades
- Campbell, Joseph. (1997). *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México: Fondo de la Cultura Económica
- Cassetti, Francisco. (1991). *Cómo analizar un film*. Madrid: Paidós Instrumentos
- Eco, Umberto. (1981). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Editorial Lumen
- Enciclopedia Británica. (2000). Edición digital, Londres.
- García B. y Miguel Ángel. (1995). Noticia y Mensaje: lectura e interpretación en los medios, en *Comunicar*, página 25.
- Himmelweit, Oppenheim y Vince. (1966). *Television and the Children in Public Opinion and Communication*, Oxford University Press, New York
- Kaplún, Mario. (1995). *Continuidades y rupturas en las búsquedas de un Comunicador-Educador*. Ponencia presentada en el IV Congreso Internacional de Pedagogía de la Imagen, La Coruña, España (mimeo)
- Katz, Blumler y Gurevitch. (1985). Usos y gratificaciones de la comunicación de masas. En Moragas Spa. *Sociología de la Comunicación de Masas*, Tomo II, Gustavo Gili, Barcelona
- Klein, Naomi. (2001). La guerra y los rostros de la globalización. Entre el Mc Mundo y la jihad. *La Jornada*. México DF.
- Metz, Christian. (1972). *Ensayos sobre la significación en el cine*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Metz, Christian. (1973). *Lenguaje y cine*. Barcelona: Planeta
- Morley, David. (1996). *Televisión, audiencias y estudios culturales*. Buenos Aires: Amorrortu editores
- Ray, Ronald. (1984). *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema, 1930-1980*. Princeton: Princeton University Press
- Saperas, Enric. (1985). *La sociología de la Comunicación de Masas en Estados Unidos*. Barcelona: Editorial Ariel
- Wolf, Mauro. (1994). *Los efectos sociales de los media*. Barcelona: Ediciones Paidós
- Wolf, Mauro. (1987). *La investigación de la comunicación de masas. Críticas y Perspectivas*. Barcelona: Ediciones Paidós

Artículos de Internet:

Chomsky, Noham. *El terrorismo funciona*.

<http://www.amsterdam.nettime.org/list-archives/nettime-lat-0111/msg00026.html>

CNN. *Six months later: A nation and a world, changed*.

<http://www.cnn.com/2002/US/03/11/gen.six.months/index.html>

Kelley, David. *El asalto a la civilización*.

http://www.objectivistcenter.org/spanish/dk_el_asalto_a_la_civilizacion.asp

Revista Conceitos. *Mitos, símbolos e o real aparente*.

http://www.adufbjp.com.br/conceitos/c_6_22.htm

Xibille Mountaner, Jaime. *Apocalypses now... but here*.

<http://www.dnic.unal.edu.co/unperiodico/octubre2001/textos.htm>

<http://www.henciclopedia.org.uy/>

<http://www.diarioelpais.com/> (12-22 setiembre 2001)

http://www.espectador.com/principal/especiales/atentado_eeuu12.htm

Sitios web consultados:

www.thespiderman.com

www.sonypictures.com

NARRATIVA Y COMUNICACIÓN

Pasión por escribir

Ana Solari

Conversaciones inquietantes a varias voces

Luis Bravo

PASIÓN POR ESCRIBIR

Ana Solari

Pasión por escribir

► ANA SOLARI

Escritora. Docente de Expresión Oral y Escrita, Redacción Expresiva, Redacción Creativa y Redacción para los Medios de la Escuela de Comunicación, Universidad ORT Uruguay.

Un deseo sin explicación conduce a la decisión de ser escritor. Parecieran existir algunas situaciones que la favorecen: el vicio de la lectura, una curiosidad desbordante que explica la realidad desde otro lugar, una fantasía que raya en la mentira, una suerte de verbosidad –mental o real– que re-narra lo cotidiano todo el tiempo. Una pregunta inocente cuya respuesta es una narración, y por ende, todas las narraciones. Y por último: el deseo de leer ese texto que todavía no existe y que tenemos que escribir para nosotros mismos. Muchos escritores y escritoras opinan que escribir es la tabla de salvación contra la locura, la enajenación, la inadaptación; el disgusto que la vida y la realidad ocasionan, y coincido con ellos. La mayoría no sabe por qué ni cómo llegó a la escritura, ya que ni siquiera se propuso ser ese escritor que imagina la sociedad literaria, tal como señala Montserrat Roig en *Dime que me quieres aunque sea mentira*. Conozco un caso concreto y declarado de un escritor que decidió serlo, ya de adulto, y que diseñó, por decirlo de algún modo, una estrategia de escritura y de profesión. Me refiero a Carlos Liscano, quien tomó esa decisión estando preso, durante la dictadura. Conozco otro que un día dijo que para él escribir era como *sacarse* de encima otra de las novelas que tenía pensado escribir. Como si le quedara una menos en el morral. Comparó esa cantidad finita de textos que sabía que cargaba consigo con la cantidad exacta de huevos que cada gallina pondrá a lo largo de su vida, que ya vienen incorporados en su matriz. René Fuentes, el del morral lleno de obras, y Carlos Liscano, con su voluntad férrea, son quizá dos casos aislados, casi de disciplina militar en esto del oficio. La mayoría de los que ha reflexionado y escrito sobre su advenimiento en escritor, confiesa haber llegado a ese punto sin saber cómo ni por qué, muchas veces lamentándose de no haber logrado ser simplemente plomero o abogado, ya que es un trabajo solitario, agreste, enajenante, que no reviste mayores satisfacciones –salvo que se triunfe, cosa poco probable y ajena al llamado de la escritura. El escritor es el loco que está convencido de que sus personajes son tan reales o más que su familia, que los paisajes y las casas que inventa existen en alguna parte –y a veces las busca, desesperado–; el escritor no es glamoroso, generalmente se expresa mal en público –a menos que sea un Carlos Fuentes, un Cortázar, una Rosa Montero o un Mario Delgado (pero aquí cabe la pregunta de si no se expresan bien desde siempre y lo aprovechan para su oficio de escritores)– ama más a las palabras y a los huecos de silencio que se cuelan entre ellas, y tiene mucho de masoquista. ¿A quién puede ocurrírsele pretender construir un universo con las pocas letras que tiene el alfabeto, con unos escasísimos signos de puntuación, y en una coyuntura histórica que bombardea todo con la inmediatez y la precisión cruel de las imágenes? Porque al menos Balzac, Proust, Dumas o Goethe podían detenerse en incontables páginas de descripciones: todo estaba para ser fundado: personajes, pueblos, ciudades, montañas y psicologías. En este principio de siglo el escritor siente que ya no hay nada nuevo para decir ni mucho menos para describir, de eso se encargan la televisión y el cine; y en relación con los personajes y sus psicologías tortu-

radas, las artes performativas y el nuevo teatro parecen ser lenguajes mucho mejores que el simple y llano de las palabras unidimensionales.

Y sin embargo, allí estamos: debatiéndonos entre los gerundios mal aplicados pero siempre tan cómodos; entre las voces pasivas que heredamos de las pésimas traducciones, los neologismos o las nuevas tecnologías que –casi únicamente para la ciencia ficción o el suspenso– son tan poco apropiadas en el universo de la literatura. Para los que transitamos alguna vez por la ciencia ficción, poco queda por imaginar en este momento. Y para colmo de males, si la sinestesia todo lo permite, no así la inclusión de una banda sonora. Porque existimos escritores para quienes el acto de escribir está directamente asociado al de la música de fondo, y muchos textos han caído en desgracia por no haber encontrado, a tiempo, los sonidos que les daban la densidad de la preexistencia, digamos: el corazón que late dentro del útero, en el feto que recién se está formando. La búsqueda de la banda de sonido apropiada puede ser, a veces, más importante que el tema en sí, del que sólo tenemos una vaga sensación. De modo que en realidad es menos con lo que se cuenta para la tarea que uno se ha impuesto de lo que se piensa cuando se empieza a escribir.

La literatura no debería tener ni tiempo ni espacio, lo que equivale a decir que podría tenerlos todos. A los escritores se nos ha acusado de querer ser pequeños dioses que crean y dominan a sus criaturas a su antojo. ¡Qué disparate! Y allí mismo está el primer gran libro, el Antiguo Testamento, para dar por tierra con esta torpe acusación –como verdad revelada, además– ya que los dos primeros personajes de la historia se rebelaron: Adán y Eva se apartaron de su creador, sólo para seguir su propia curiosidad. Y además, como ocurre a veces con las ficciones, el inicio de una novela fantástica como el Génesis se tiñe de realidad y da luz a la historia de buena parte de la humanidad. Hipertexto real en tiempos en que apenas se empezaba a inventar la escritura. Adán y Eva se comportaron como lo hacen todos los personajes: cualquier escritor sabe que por más que delinee a los protagonistas con total cuidado, que respete hasta sus más mínimos deseos, que conozca en profundidad sus imperativos morales, sus conflictos y deseos o intenciones (según a qué teoría crítica adhiera) en algún momento se irán, tomarán su propio rumbo y meterán al autor en problemas porque tratará de adaptarse a la nueva situación. ¿Qué otra salida nos queda? Sabemos los escritores, también, que muchas veces un personaje secundario reclama más atención de lo que la historia permite o quiere; pero insiste, grita con voz aguda, hace gestos inapropiados, se apodera de un capítulo entero, y amenaza con hacer tambalear toda la estructura narrativa. Entonces, resignados, escribimos un cuento para ese personaje rebelde, le damos la posibilidad de que se exprese, lo contemplamos hasta con cariño: es como un hijo un poco torpe o descarriado; no podemos torcer la voluntad de los personajes una vez que éstos han recibido el aliento de la vida. ¿Y de dónde sale ese aliento? Ah, ese es el misterio de la escritura, quizá lo que más locura y placer conlleva.

Los escritores jamás consideramos que dominamos este arte; a lo sumo tenemos buena técnica, decimos, u oficio. Un músico compone una canción y la canta; sabe que podría haber quedado mejor, pero ha logrado la melodía, la armonía, el ritmo, la poética propia del tema que ha elegido. El pintor tiene un lienzo que cubrir, una superficie finita, de dimensiones acotadas por un marco. Incluso si se propusiera, como el artista plástico Christo, abordar superficies gigantescas o edificios de dimensiones inabarcables, de todos modos está limitado por las propias del mundo físico. Un escultor también conoce los límites de su obra aun quizá antes de comenzarla. Entre otros, define el límite al decidir el material que usará. Nosotros no. Somos como el

conquistador de un nuevo continente. ¿Qué sabían los españoles cuando comenzaron a recorrer América Latina? Nada. Ni siquiera sabían demasiado cuando se hicieron a alta mar. Todo era posible. Para nosotros ese es el mayor desafío. Por más que se imponga un tema, un hilo conductor, personajes y actantes que se ocupen de poblar y habitar el espacio... los límites rara vez son conocidos de antemano. En teoría, una obra podría ser infinitamente larga o no tener fin; y a veces la tentación de que lo sea es mayúscula. En definitiva, también se dice que un escritor escribe, a lo largo de su vida, siempre la misma novela, recrea el mismo espacio, los mismos personajes, la misma tragedia. Seguramente todos los lectores se han enamorado de un autor, no por él mismo (faltaba más, en general cuando uno por fin conoce al autor al que le ha sido fiel hasta la humillación, descubre que es pelado, feo, insípido y aburrido, arrogante o falto de interés) y han perseguido la sensación de la primera obra leída en las siguientes, porque quieren conservar o recuperar la emoción inicial. Así sucede con la saga de Louisa May Alcott, de Enid Blyton, de Lovecraft, de Paul Auster, de Delgado o de Simone de Beauvoir, de Ray Bradbury o de J. G. Ballard, o las crueldades de Simona Vinci o Patricia Highsmith. Y pobre del autor que se aparte del universo construido, de la piedra fundante. Del mismo modo que en su momento no se le perdonó a Bob Dylan que se apartara del folk y la guitarra acústica cuando editó el primer disco con una banda de rock, tampoco a los autores se les perdona que se aparten de lo que han creado. Y si lo hacen, generan problemas, básicamente en la crítica, la sociedad literaria definida por Monserrat Roig. A Shakespeare no se le perdonan algunas de las comedias u obras; a García Márquez tampoco; ni a Paul Auster ni a tantos otros. Quizá esa intolerancia se relacione más con la memoria que el lector inconscientemente nos atribuye y de la que se apropia, y que realmente rescatamos cada vez que escribimos. Si cambiamos de escenario, de estilo, de preocupación, ¿entonces la memoria no era la verdadera, era una construcción más, una ficción también? El tema de la memoria, en nuestro caso, el de los escritores, no es trivial (¿aunque cuándo la memoria ha sido algo no trivial?). La memoria, el espacio que se designa como sagrado para el acto de escribir, el ritual y el silencio necesarios, los gestos que se repiten, la sensación de ansiedad y de angustia, el deseo casi erótico de dar con la palabra justa. La oración que construimos mentalmente pero que cuando pasamos al papel representa más la ausencia y la frustración que el acierto. Es la memoria la que reproduce la primera emoción para todas las cosas. La memoria recupera la noción de haber oído por primera vez una lluvia que se avecina, el olor a sexo de la primera vez en un hotel, el roce del vestido en la primera fiesta, la primera vez de un beso, la primera vez de un gran dolor o un pánico atroz. El inconsciente recoge, desordena y fija en alguna parte todas las primeras veces de toda la existencia. Somos los locos que queremos recuperar y reproducir todo eso y más, una y otra vez, porque sabemos que allí se esconde el sentido de la existencia, el brillo que ilumina lo opaco. Monserrat Roig dice que quizá el escritor prefiera escribir desde la tristeza y la congoja, y no desde la felicidad. No por motivos filosóficos coincido con ella, pero algo de cierto hay en su opinión. La felicidad induce, generalmente, a un estado de placidez, como cuando se ha comido un buen almuerzo, y se lo acompaña de un aromático café y un habano. Después de eso no podemos pensar en grandes acciones, sino que más bien deben transcurrir unas horas de somnolencia y disfrute. Pero cuando tenemos *hambre*, estamos agitados, movedizos, no paramos de movernos. La adrenalina fluye, y es la mejor sensación que existe. La tristeza, la incomodidad, el miedo, la muerte, el dolor: desde allí escribimos, porque son las preguntas que exigen respuestas o al menos algún tipo de acción. Y los escritores sabemos que

escribir es la capacidad de simular la acción, que a diferencia de la de la vida común y real, siempre tiene una intencionalidad, un motivo: el que le hemos fijado al personaje. Sin incomodidad no hay curiosidad, y sin curiosidad no hay acción.

De pronto, un día cualquiera, uno se despierta y toma una decisión: ya no quiero ser escritor, ni seguir desempeñando este oficio absurdo y solitario, que me aparta más de lo que me acerca a mis congéneres. ¡Lidiar con palabras, cuando el mundo está hecho de cosas! Tener que aceptar que las palabras jamás alcanzan, que son esquivas, indolentes. Que la sintaxis es una prisión y que cuánto más sé, menos capaz soy de avanzar en la maraña. Que cuanto más respuestas busco, menos luz encuentro. Algunos escritores, entonces, recurrimos a la teoría. Ah, sí, Barthes, Kristeva, Eco, Todorov, Van Dijk y Propp, y tantos otros teóricos, se han sentado a decir cómo se escribe, cómo se genera un texto, de dónde salen las ideas, si la historia, la trama o el relato; si actantes o esperpentos, si perfiles o rasgos característicos, si discursos propios o referidos, si imaginarios compartidos, estructurados o ausentes. Uno, con cierto desespero, busca allí la imagen de sí mismo. Estos teóricos, piensa, que han leído mucho más que yo, en forma más ordenada y sistemática, seguramente hayan llegado a una conclusión que pueda ayudarme a tomar una decisión, o al menos a comprender qué me sucede. Y nada. Allí no hay nada. Me pregunto si ellos y yo hemos leído los mismos libros. ¿Realmente Dante escribió lo que Eco dice que escribió? Y Shakespeare, ¿se interrogó tanto como insiste Bloom?, o Andersen o los hermanos Grimm ¿dominaban a tal punto la tabla de Propp; habrían coincidido con él o se hubieran reído? ¿A quién se le ocurre tabular la creación, la locura? No, estos teóricos han leído otras obras, no cabe la menor duda, o las leyeron en otro idioma, o en ediciones misteriosas, con notas al pie o interlineados que son invisibles para mí. De modo que me aparto de los teóricos, que sólo me confunden o me enfurecen, o, durante un tiempo, me impiden acercarme a mi propia escritura con la ingenuidad de siempre. El fruto del conocimiento, ya se sabe, es la pérdida de la inocencia. Vuelta atrás. En la teoría no está la explicación. ¿Y qué del proceso creativo? Nueva búsqueda: técnicas y dinámicas. Pero lo que ofrecen estos otros teóricos puede aplicarse a cualquier asunto: una publicidad, un jingle, un dibujo, una fiesta de adultos de la tercera edad, una clase de teología comparada. Vuelta al lugar de trabajo, a la hoja o pantalla en blanco, al afán, al desgarrar; al *vicio*, porque he de confesar que lo es. Y entonces encuentro, de casualidad, o porque alguien me lo sopla en el oído, que sí, que hay algunos escritores que han escrito sobre su escritura, su enfermedad, su incapacidad de relacionarse con el mismo compromiso con las personas reales que con los personajes: el amor (u odio o desprecio) que siento por mis personajes es más fuerte, más incondicional, no está atado a convenciones ni a celos. Y así recalé, aliviada, en libros como *Mientras escribo*, de Stephen King (denostado por la sociedad crítica; amado por sus lectores y por otros escritores que nos maravillamos de su simpleza); *La loca de la casa*, de Rosa Montero, escrito desde la pasión; *Escribir*, de Marguerite Duras, que refiere al espacio y al silencio que la habitaban y a su vez habitaban y que poblaban sus escritos y personajes; *Cartas a un novelista*, de Mario Vargas Llosa, una versión intelectual y académica acerca de la escritura, un perfecto manual teórico-práctico, escrito desde la altura para los que aman llegar a ese lugar, pero que dice lo mismo que Stephen King. También devoré reflexiones acerca del canon y de los clásicos, que son la tabla de salvación, siempre, para coincidir o disentir o buscar una brújula: *Por qué leer a los clásicos* de Italo Calvino no tiene desperdicio; el *Canon Occidental* y *Cómo leer y por qué* de Harold Bloom, doctos, irreverentes, arrogantes; y un maravilloso librito, poco citado, *La experiencia de leer*, de C.S. Lewis, en el que define al escritor no

por los libros que ha escrito sino por los lectores que convoca, en lo que rara vez reflexionamos, hasta que nos damos de cabeza con la respuesta de una editorial: lo suyo no vende, ¿a qué lector está destinado?

Los escritores rara vez hablamos de nuestro trabajo con otros, a menos que sean escritores también, o personas que consideremos que pueden comprender, casi en forma empática, el proceso de creación. Esto se debe menos al miedo de que alguien pueda apropiarse de una idea –si están todas a la mano, las historias están a la vista de cualquiera, el escritor nunca es original– sino al temor de ser tomados por locos, o a mostrar los puntos más débiles, los flancos. Un escritor es un ser frágil, inseguro, que no sabe realmente dónde termina la realidad y dónde comienza la ficción. En eso nos distinguimos claramente del escritor de guiones, o del director filmico. Un guión no es nunca una pieza terminada, es apenas una traducción de lo que será visto. Un director está condicionado por una cámara, por un ángulo, por un aparato físico que le muestra siempre que se encuentra ante una simulación. El escritor no. Usamos algo tan cotidiano como el lenguaje, una herramienta bastarda, usada, desgastada, y pretendemos hacer de cuenta que no; para quienes lidiamos con las palabras nos llega el momento –el momento en que verdaderamente nos sumergimos en el proceso creativo– en que nos olvidamos de ellas. Y después, cuando releemos lo escrito no sabemos de dónde salió y tenemos esa sensación esquizofrénica de sabernos incapaces de haber escrito semejante cosa. No fui yo, pienso, no sabría cómo hacerlo. De modo que alguna vez compartimos con otros el trabajo, el proceso. Acaso mostremos un borrador, un fragmento de texto. Las preguntas siempre son las mismas, lo que nos obsesiona: ¿atrapa? ¿quieres seguir leyendo? ¿mantiene tu atención? ¿se lee como si en realidad no se estuviera leyendo? ¿hay tensión? Rara vez me pregunto: ¿te convence la idea, está bien escrito, hay tragedia, me ganaré un premio con esto? ¿venderé? Y después: ¿las palabras sobran o faltan? ¿te aburre? Los campos y las ciudades: ¿huelen y resuenan como deben oler? ¿los personajes se comportan como he prometido al inicio que lo harán? ¿hablan como criaturas reales o esto es un remedo de diálogo pésimo? Y las dudas: ¿por qué crees que el personaje se comporta de esa manera?

Como el límite entre ficción y realidad no es siempre reconocible, a veces uno es habitado por el personaje y a su vez lo habita. Me espanto ante sus conductas, ante sus razonamientos; trato de justificarlo; y me comporto como él y me meto en problemas. A veces uno necesita sentir en carne propia lo que el personaje sufre. Quiere sufrir con él; o se aprovecha de sufrimientos reales, para sentir o conocer emociones nuevas. Como escritor, uno es como un detective o un coleccionista de emociones, acciones y sentimientos que muchas veces no tienen demasiada relación con su vida real. A veces llega uno a plantearse un interrogante moral. ¿Está bien que me aproveche de situaciones, que incluso llegue a propiciarlas o a crear escenarios ficticios para que se den, sólo porque las necesito para lo que estoy escribiendo? Y cada escritor tendrá la medida de sus propios límites. Hay quienes no los ponen, y transitan entre la página en blanco y la vida cotidiana sin problemas, con márgenes que las distinguen. Otros sufren una suerte de esquizofrenia, o llevan una doble vida. Todo es válido, todo es aceptable. Ese quizá sea el punto más alto de la locura en el acto de la escritura: el de aceptar un destino ajeno, impuesto, no cuestionarlo, y vivirlo mientras se está con el personaje.

Pero sea como sea, aun desde el *sufrimiento* y la *locura*, el placer que genera la escritura no es comparable con nada; ni siquiera con el orgasmo o el éxtasis espiritual, en todo caso, la escritura los contiene. La escritura contiene eso y mucho más, porque para uno, escribir es vivir y vivir es escribir.

ANA SOLARI

Bibliografía:

- Bloom, Harold. (1995). *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama
- Bloom, Harold. (1998). *Shakespeare. La invención de lo humano*. Barcelona: Anagrama
- Bloom, Harold. (2000). *Cómo leer y por qué*. Barcelona: Anagrama
- Duras, Marguerite. (1994). *Escribir*. Barcelona: Tusquets
- King, Stephen. (2001). *Mientras escribo*. Barcelona: Plaza y Janés
- Lewis, C.S.. (2000). *La experiencia de leer*. Barcelona: Alba Editorial
- Montero, Rosa. (2003). *La loca de la casa*. Madrid: Alfaguara
- Roig, Montserrat. (1992). *Dime que me quieres aunque sea mentira. Sobre el placer solitario de escribir y el vicio compartido de leer*. Barcelona: Ediciones Península
- Vargas Llosa, Mario. (1997). *Cartas a un novelista*. Barcelona: Ariel

**CONVERSACIONES INQUIETANTES
A VARIAS VOCES**

Luis Bravo

Conversaciones inquietantes a varias voces

► LUIS BRAVO

Docente, poeta y performer. Escribe poesía para “ser leída y para ser oída”. Ha publicado varios libros de poesía y narrativa y editado casetes y CD rom entre otros, en los que participaron artistas de disciplinas diversas.

La estrategia comunicativa que Verónica D’Auria y Silvia Guerra adoptan en este* libro de entrevistas es la de propiciar la reflexión de otros a partir de una formulación temática que ellas proponen. Sin explicitar sus personales puntos de vista, plantean una serie de preguntas similares a este conjunto de diez “intelectuales” –según define el subtítulo– sin determinar tampoco cuál de las dos está preguntando en cada caso. La diversidad conversacional radica así en los discursos de los entrevistados y no en la comunicación establecida entre la autoras y éstos. De allí que lo de “conversaciones” implique principalmente a los discursos de sus interlocutores, que se entrecruzan desde múltiples flancos disciplinarios para componer un espectro temático complejo en torno a las relaciones entre la cultura y el poder en la sociedad uruguaya. La lectura irá descubriendo las diversas concepciones de lo que se entiende por “cultura” y por “poder cultural”, así como el relacionamiento de lo cultural con otros poderes, conformando una mirada plural que evidencia matices diferenciales en muchos casos, y contraposiciones argumentativas en otros.

Desde esa estructura un tanto gestáltica –donde alternan el sustrato temático y las figuras discursivas personalizadas– es que pueden apreciarse las articulaciones y los trasvasamientos que las autoras fueron hilvanando “oblicuamente”, desde la aplicación de las operaciones autorales que, por su naturaleza, el género *entrevista* implica: la selección de los interlocutores, un determinado ordenamiento de los discursos en la linealidad del libro y, sobre todo, lo que finalmente se escribe de lo que otros inicialmente han dicho. Por tanto, no se trata de una azarosa acumulación de entrevistas ni de una mera recopilación de opiniones desligadas entre sí, sino de un macrotexto argumentativo que apunta a un propósito cuestionador, crítico y hasta revulsivo: es la antípoda de una miscelánea complaciente de esas que dejan al lector quieto en su lugar. Así esta “conversación” deja buen espacio para la disensión y para la reafirmación; ya sea como revisión personal de las prácticas cotidianas en cualquier ámbito cultural, o como especialista en otros campos de investigación.

Si bien en cada entrevista incide el vínculo y la actitud que cada entrevistado mantiene con los poderes institucionales en juego (mediáticos, educacionales, políticos, económicos, histórico literario o artísticos, entre otros) cabe subrayar que quienes aquí comparecen no lo hacen en calidad de representantes de institución alguna, sino en tanto individuos que son creadores activos de cultura. No se trata pues de una “muestra representativa” de determinados órdenes de lo cultural sino de una valoración que las autoras definieron previamente y ahora proponen: estos son “interlocutores válidos” por lo que han producido en materia cultural. Por eso, en página previa a cada entrevista, se da cuenta de cuál ha sido el aporte que motivó la elección y, sobre todo, de cuál es el *locus* desde dónde ese aporte ha sido vertido. No está demás subrayar que no son entrevistas

biográficas ni anecdóticas sino pensantes, donde una tensión dialéctica constante y sostenida va estableciendo vínculos asertivos y formulaciones específicas que, sin embargo, no derivan en lenguajes hipertécnicos de corte académico, lo que posibilita una lectura fluida y de amplio espectro.

Las autoras partieron a su vez de un lugar que las involucra naturalmente: son mujeres escritoras, poetas ambas; han ejercido el periodismo cultural, la docencia y la investigación en torno a lo literario. En su prólogo Verónica D'Auria afirma que esto se inició a partir de un sentimiento de "malestar puramente literario". Pero es evidente que el horizonte temático se fue extendiendo a otros campos de producción cultural (lo semiótico, lo histórico, lo religioso) y fue gestando, como era previsible, una mirada aproximativa a lo antropológico-cultural. De allí que Silvia Guerra señale: "reelaborar los mitos en los que se ha movido el espacio de la escritura en particular, y de la cultura en términos un poco más generales, y sus reconocimientos, también tiene que ver con el ánimo de estas entrevistas". De todas maneras, la génesis de lo literario puede verse reflejada en que de entre los diez entrevistados hay cuatro poetas –que además son críticos y ensayistas literarios–: Roberto Appratto, Eduardo Espina, Hugo Achugar, Alfredo Fressia; dos son investigadores y ensayistas literarios –Uruguay Cortazzo y Luce Fabbri, también teórica del Anarquismo–, así como Hilia Moreira es licenciada en Letras y ensayista, especializada en semiótica. O sea, siete personalidades muy claramente vinculadas a lo literario en diferentes géneros. A su vez, la teóloga Teresa Porcile, la activista en Derechos Humanos y especialista en culturas afro-hispánicas, Beatriz Santos, y el investigador e historiador Oscar Padrón Favre, también han publicado obras en cada una de sus áreas disciplinarias. Esto implica que en el total de los casos las autoras han podido contactar con el pensamiento de sus interlocutores mediante la producción escrita de éstos, en una preparación previa de larga data (comenzada hacia 1995), no mediatizada por urgencias editoriales. Otro rasgo es que todos ellos han sido, y son en su mayoría hoy, reconocidos docentes o han participado en proyectos de su competencia vinculados a la educación.

El remover críticamente los órdenes establecidos –por inercia o por repetición de sus representaciones–, el promover la reflexión de los propios actores culturales en torno a su quehacer y el de otros, en un medio donde la polémica, el estudio o siquiera el intercambio relevante en materia cultural son prácticas escasísimas y casi no tienen vehículos (y si los tienen no son de amplio alcance), deben señalarse como algunos de los logros que este libro aporta con audacia y con responsable criterio. Con audacia porque el tema del poder siempre es comprometedor, máxime en una sociedad tan endogámica como la nuestra; con responsabilidad, por su autonomía y amplitud de criterios, porque es evidente que haya aquí o no compatibilidad con las opiniones vertidas, no ha habido censura ni cumplido alguno para con los poderes referidos, en algunos casos severamente cuestionados.

A partir de lo que opinan los diez entrevistados pueden hacerse algunas conjeturas. Una de las lecturas posibles puede arrojar como resultado el siguiente diagnóstico: la sociedad uruguaya actual vive una situación aguda de *incomunidad*. Este neologismo es, para quien esto escribe, una síntesis de la negación, de la no existencia de lazos comunitarios y comunicantes. Incomunidad entre los poderes institucionales de la cultura y sus hacedores, tantas veces absorbidos por una maquinaria burocrática que los aplasta; incomunidad entre los productos culturales que desde esos mismos poderes debieran producirse y el medio social al cual van dirigidos, con el que no llegan a contactar efectivamente; incomunidad entre esos poderes entre sí (sobre todo entre lo político-económico y lo educativo) y, también, entre los discursos y los hechos. Muchos de los entrevistados

señalan la desvinculación entre aparatos políticos e instituciones de desarrollo cultural, entre instituciones de enseñanza públicas y privadas, entre lo gubernamental y las iniciativas individuales, entre los medios de comunicación y los creadores de cultura, etc. Como si en lugar de un sentido orgánico de comunidad que oficiara como eje de los diferentes mecanismos de producción, los relacionamientos estuvieran desconectados por un penosa lista de desfases y esquizofrenias. Esto se da, a su vez, en un contexto paradójico en el que si bien se deja paso a las producciones discursivas menos canónicas y más representativas de grupos sociales antes más reprimidos (lo femenino, lo gay y lo místico se mencionan, entre otros) el efecto globalizador, en lo que atañe al consumo de productos culturales, atempera lo revulsivo o transformador de esos mismos discursos. Es decir, se permite su emergencia en función de un nuevo orden menos visible pero bien acotado: el de un mercado que al son de medios y producciones complacientes, de consumo descartable, desdibuja el valor intrínseco de lo cultural y artístico hasta lo meramente modal. Y lo hace a una velocidad trepidante que borra la incidencia en lo comportamental, vaciando o banalizando los contenidos. Dice R. Appratto, al respecto: “todo se puede mostrar alegremente sin que moleste a nadie, ni cobrar conciencia de nada. Hay lugar para las tomas de conciencia, pero como lugar de especialistas”.

Es recurrente también entre los entrevistados el defender la autonomía del estatuto liberador del lenguaje del arte y de la imaginación, en contra de cánones realistas que subordinan lo creativo a la *mimesis* o a una mera función utilitaria (política, comercial, etc.), así como señalan –E. Espina, U. Cortazzo, H. Moreira– que lo individual, la singularidad y lo distinto han sido en la historia del arte uruguayo, y son en la actual sociedad, duramente castigados mediante diversas formas de exclusión. Acaso, esté pesando allí, entre otros factores, una deuda de fondo que hay en el discurso cultural uruguayo, y es la de no haber asimilado las rupturas que el siglo XX produjo entre modernidad histórica y modernidad estética. De allí que tantos refieran a un imaginario colectivo que se oficializa, se estandariza y se autoconfirma, midiendo y juzgando casi siempre desde la inercia de lo que ya viene dado, esto es de lo que puede ser decodificado en forma inmediata, silenciándose así lo más nuevo, lo más complejo y censurándose a su vez cualquier tipo de exceso.

Al respecto Hilia Moreira expone lo siguiente:

(...) coincido con mi colega Fernando Andacht acerca de la ‘mesocracia’, del poder de lo medio, porque me parece que hay una voluntad de apagar, de silenciar lo que se sale de una norma. Me parece que por eso es más difícil trabajar creativamente en el Uruguay que en otros lugares. Que la gente se siente más oprimida cuando trata de buscar su camino. Se entiende que no hablo de que haya mediocridad en el medio cultural uruguayo, es que creo que hay una tendencia de la sociedad uruguaya a que todos nos parezcamos. Y eso impide la búsqueda de verdades que en última instancia sería la tarea más profunda de la cultura (pág. 75).

Hay muchas posturas que hablan de la fragmentación del poder cultural en un presente globalizado –A. Fressia, H. Achugar–; otros establecen la presencia de un modelo neoliberal que subordina todo a lo económico y propicia esa fragmentación que tiene un comportamiento distinto a la del modelo estatista –L. Fabbri–; hay quienes señalan la burocratización de lo estatal –O. Padrón Favre–, pero casi todos coinciden en la existencia de un canon inmovilizante, arraigado incluso como un rasgo

idiosincrásico, cualquiera sea el modelo económico, político o ideológico.

Si bien estas entrevistas arrojan valoraciones e interpretaciones contundentes al respecto del tema propuesto, acaso lo removedor de la lectura del libro es que expone al lector a repasar una serie de interrogantes, que invitan a indagar/se: ¿en qué representaciones se fragmenta hoy el poder cultural? ¿es un poder fáctico o es un espejismo de nuestras propias limitaciones históricas que, invisible como un fantasma, bloquea a los actores culturales? ¿es la pobreza económica una limitación insoslayable o es una excusa de la desidia de la mentalidad burocrática? ¿somos una sociedad dependiente de unos poderes estatales cuya clase política hace ya decenios olvidó el valor activo, dinámico y revulsivo de la cultura? ¿somos simplemente una sociedad masificada en busca de los beneficios de un consumo inmediatista? ¿qué elementos relevantes de lo identitario permanecen en la sombra, sin desarrollo, y sin la atención debida? ¿estamos igualmente abiertos a las manifestaciones culturales que hacen a nuestra sociedad como lo estamos ante las manifestaciones globalizadas de la cultura? ¿dependemos de la censura colectiva o somos temerosos hasta el prejuicio en lo individual? ¿diagnosticadores eternos de los mismos problemas o creadores de alternativas liberadoras? ¿soberbios en la queja y cobardes en la aventura de vivir? ¿víctimas de la marginación del poder o verdugos ciegos de la cadena de jerarquías sociales en las que actuamos diariamente? ¿rompemos el modelo establecido de cultura y de poder o lo reproducimos incesantemente? ¿mediocres hasta el hartazgo o hartos de ser los mismos siempre? Sin duda, a cada lector le acometerán éstas y otras interrogantes y respuestas.

En la última entrevista, el poeta Alfredo Fressia responde a una de las preguntas que arrojan resultados más interesantes: “¿con qué metáfora representaría el modelo cultural uruguayo?”, a la que responde: “es como un iceberg”, y agrega “una riqueza sumergida, una vitalidad que no se muestra ni quiere demasiado mostrarse, por lo menos no en forma desmesurada”. Es decir, lo medido que oculta, lo que al no darse o decirse “hecha sombra” –H. Moreira–; el gran volumen que todo lo contiene pero que no activa todo su potencial, algo poderoso en su fragilidad volátil, algo débil en su deriva ciega. Este “iceberg” metaforiza, justamente, lo mucho que aún hay por hacer emerger en torno a la reflexión del modelo cultural uruguayo, en tanto representación reveladora de nuestra idiosincrasia, de nuestros modos de ser y de no ser. Qué hacer con lo que en este libro se “conversa” es el desafío.

Bibliografía:

- * D' Auria, Verónica y Guerra, Silvia. (2002). *Conversaciones oblicuas entre el poder y la cultura*. Montevideo: Caracol al Galope

OTRAS MIRADAS

**Folkcomunicación, un aporte brasileño
a la Teoría de la Comunicación**

José Marques de Melo

Maquillar, imaginar

Hilia Moreira

Testoni

Leo Barizzoni

Mapa de medios masivos del Uruguay

Juan Da Rosa

**Una mirada a los cambios publicitarios
en el nuevo milenio**

Martín Silva

**FOLKCOMUNICACIÓN, UN APORTE
BRASILEÑO A LA TEORÍA DE LA COMUNICACIÓN**

José Marques
de Melo

Folkcomunicación, un aporte brasileño a la Teoría de la Comunicación

► JOSÉ MÁRQUES DE MELO

Profesor Emérito de la Escuela de Comunicaciones y Artes de la Universidad de San Paulo (ECA-USP). Actualmente es Titular de la Cátedra UNESCO de Comunicación en la Universidad Metodista de San Paulo (UMESP).

Luiz Beltrão de Andrade Lima (1918-1986) se destaca en el panorama intelectual brasileño como figura paradigmática¹. Su nombre se asocia inmediatamente a la Folkcomunicación, disciplina que forma parte del universo de las Ciencias de la Comunicación².

Si consultamos dos obras de referencia de la literatura comunicacional brasileña veremos que Luiz Beltrão es sinónimo de Folkcomunicación³:

BELTRÃO - Periodista y profesor de comunicación (...) el término *folkcomunicación*, creado por él, delimita la vasta área a la cual dedicó gran parte de sus investigaciones. Designa el ‘conjunto de procedimientos de intercambio de informaciones, ideas, opiniones y actitudes de los públicos marginalizados urbanos y rurales, a través de agentes y medios directa o indirectamente ligados al folklore’ (Rabaça & Barbosa)⁴.

En términos generales, se puede decir que *folkcomunicación* es comunicación a nivel popular. Por popular se debe entender todo lo que se refiere al pueblo, aquello que no se utiliza en los medios formales de comunicación. Más específicamente: folkcomunicación es la comunicación a través del folklore. El origen del término *folkcomunicación* se dio en 1967, con la tesis de doctorado del Prof. Luiz Beltrão (Luyten)⁵.

Al crear en 1997 el “Premio Luiz Beltrão de Ciencias de la Comunicación”, atribuido anualmente a las personalidades o instituciones que prestaron relevantes servicios a nuestro campo de conocimiento, la INTERCOM –Sociedad Brasileña de Estudios Interdisciplinarios de la Comunicación– pretendió homenajearlo como pionero de los estudios científicos de la comunicación en el Brasil⁶.

Su pionerismo es multifacético⁷. Fundó el primer centro nacional de investigaciones académicas sobre comunicación –el ICINFORM (Instituto de Ciencias de la Información)– en la Universidad Católica de Pernambuco, en Recife, 1963. Creó la primera revista científica brasileña dedicada a temas comunicacionales –*Comunicaciones & Problemas*– también en la ciudad de Recife, 1965. Se convirtió, finalmente, en el primer Doctor en Comunicación diplomado por una universidad brasileña, al defender en la Universidad de Brasilia, en 1967, la tesis *Folkcomunicación - Un estudio de los Agentes y de los Medios Populares de la Información de Hechos y Expresión de Ideas*.

Esa tesis doctoral representó, en su biografía, una especie de odisea: “serie de complicaciones, peripecias u ocurrencias singulares, variadas e inesperadas” (Aurélio, 1975, pág. 999). Habiendo permanecido inédita, ella alcanza su *happy-end* en este primer año del

nuevo milenio, publicada integralmente por la Editorial de la Pontificia Universidad Católica de Río del Sur, por iniciativa del Prof. Dr. Antonio Hohlfeld, coordinador del Programa de Pos-Graduación en Comunicación. En esta entidad universitaria, su autor colaboró como Profesor-Visitante en varias ocasiones⁸. Se trata, por lo tanto, de un servicio inestimable el que la PUC-RS presta al campo de las ciencias de la comunicación, posibilitando a las nuevas generaciones de investigadores del área el contacto directo con este documento histórico.

No obstante consolidados en 1967, los datos y reflexiones recopilados por Luiz Beltrão para su tesis de doctorado comenzaron a germinar mucho antes. Son contemporáneos de su iniciación en el terreno periodístico. La temática privilegiada en la tesis es la misma que él escogió para el primer reportaje. Difundida en el *Diario de Pernambuco*, el 18 de diciembre de 1936, esa materia “trataba de devociones y romerías, en la Iglesia del Monte, en Olinda, en ese tiempo habitada por un viejo monje benedictino”⁹.

La pasión por la cultura popular, el interés por las clases trabajadoras, la sensibilidad para entender lo cotidiano de las capas empobrecidas de la sociedad, todo eso lo heredó del padre, el dentista Dr. Andrade¹⁰. Se basó también en la doctrina social de la iglesia católica¹¹, inspirado por las enseñanzas de León XIII, el papa que sutilmente dialogó con las tesis revolucionarias de Karl Marx. Pero también estuvo influenciado por el ambiente socialista que impregnaba, desde los tiempos de Tobias Barreto, los liderazgos forjados en la tradicional Facultad de Derecho de Recife. Allí y en otras partes, Beltrão entablaría conversaciones enriquecedoras, sin comprometerse necesariamente con las ideas marxistas propugnadas por Francisco Julião, Paulo Cavalcanti, Clodomir Bezerra, Abelardo da Hora, entre otros compañeros de la generación .

Por eso mismo, personalmente quería dejar claro su distanciamiento en relación con la lucha de clases:

Algunas veces me viene la idea de que la persona puede confundir la folkcomunicación con una comunicación clasista. Sin embargo ella no es exactamente una comunicación clasista. (...) Yo estudié algunos grupos que utilizan la folkcomunicación, esto es, medios no-formales de comunicación ligados directa o indirectamente al folklore. Entonces vi que algunos de esos grupos no tienen capacidad de integración en la sociedad, apenas no concuerdan con esa sociedad. Los grupos a los que me refiero son los culturalmente marginalizados, los que enfrentan a la cultura dominante. Ellos se oponen, por ejemplo, a las creencias dominantes en la sociedad y las religiones establecidas. El grupo erótico-pornográfico no acepta, por ejemplo, la moral dominante¹³.

En el fondo, su fundamentación se inserta en aquella concepción socio-psicológica y transclasista que Gilberto Freyre sagazmente denominaría “ánimo folklórico”, entronizándola como variable esencial para la comprensión del comportamiento cultural de los brasileños¹⁴. Tal filiación teórica queda manifiesta en varios trechos de esta obra, especialmente en aquellos en que analiza el sentido contestatario inherente a las piezas producidas por los artesanos del barro o a la crítica social implícita en las diversiones populares.

No es sin justificación que Beltrão invitaría a Gilberto Freyre para ser uno de los principales conferencistas del I Curso Nacional de Ciencias de la Información, promovido en el período del 16 de enero al 4 de marzo de 1964, en Recife, una de las primeras iniciativas

del recién fundado ICINFORM¹⁵.

En ese momento, sus preocupaciones folkcomunicacionales aún no habían traspasado las fronteras de la observación periodística. Tanto es así que el programa de aquel evento académico incluía varios “trabajos de campo”, entre ellos “participación y asistencia a (...) fiestas folklóricas y carnavalescas ocurridas en el período de duración del Curso”¹⁶.

No obstante, destaca el impacto que le causaría la lectura del libro de Edson Careiro *La dinámica del folklore* (Río de Janeiro, Civilización Brasileña, 1965), que sobresalió en el escenario nacional como una especie de “obra maldita”, que desagradó a los folkloristas ortodoxos, por considerarla avanzada, izquierdizante. Pero tampoco entusiasma a los cientistas sociales, enclaustrados en las cátedras universitarias, que evalúan el folklore como un objeto menor, signo de la alienación de las clases subalternas¹⁷.

Viviendo en la provincia, ajeno a las querellas académicas que animaban a los principales centros culturales del país (Río - San Pablo), Luiz Beltrão sobrevalora la contribución de aquel folklorista de vanguardia. “Edson Carneiro fue el único hombre que percibió que el folklore no era estático, el folklore no era una cosa detenida en el tiempo, sino una cosa dinámica. (...) Este libro tuvo una gran influencia en mí, pues verifiqué que cualquier manifestación popular estaba ligada al pueblo, porque el pueblo no tenía medios; utilizaba los medios que le daban”¹⁸.

Beltrão se siente estimulado para hacer la primera incursión investigativa fuera del campo específicamente periodístico. Su ensayo *Iniciación a la filosofía del periodismo* (Río de Janeiro, Agir, 1960), fue bien recibido por la crítica nacional e internacional¹⁹, que le dio las credenciales para vuelos académicamente más osados.

En la primera edición de la revista *Comunicaciones & Problemas* (Recife, ICINFORM, 1965) publica un ensayo monográfico “El ex-voto como vehículo periodístico” (págs. 9 - 15). Anclado teóricamente en Gilberto Freyre²⁰ y metodológicamente en Alceu Maynard Araújo y Luiz Siza²¹, formula su embrionaria teoría de la folkcomunicación:

No es solamente por los medios ortodoxos —la prensa, la radio, la televisión, el cine, el arte erudito y la ciencia académica— que, en países como el nuestro, de elevado índice de analfabetos e incultos, o en determinadas circunstancias sociales y políticas, así como en las naciones de mayor desarrollo cultural, no es solamente por tales medios y vehículos que la masa se comunica y la opinión se manifiesta. Uno de los grandes canales de comunicación colectiva es, sin duda, el folklore.

De las conversaciones nocturnas, en las ciudades del interior, en la farmacia o en la barbería; del intercambio de impresiones provocada por las noticias traídas por el chofer del camión, por el representante comercial o el ‘lotero’(bichero); o, aun, por los versos del poeta distante, impresos en el folleto que se compra en la feria, y por los ‘martillos’ del cantor ambulante; por los inflamados artículos del periodista rústico o por las severas amonestaciones de los misioneros; del raciocinio del hombre solitario en su trabajo en el bosque, en la cantina o en la loma es que surgen, van tomando forma, cristalizándose las ideas-motrices, capaces en un momento dado bajo cierto estímulo, de llevar aquella masa aparentemente disociada y apática a una acción uniforme y eficaz.

Su manifiesto folkcomunicacional encuentra buena receptividad. Luiz Beltrão recibe cartas entusiastas de dos eminentes representantes de las comunidades nacionales del periodismo y del folklore. El entonces secretario general de la ABI (Asociación Brasileña de la Prensa), Fernando Segismundo, le hace comentarios generales: “El artículo *El ex-voto como vehículo periodístico* es de los más curiosos”²².

Mientras que el patriarca del folklore brasileño, Luis de la Câmara Cascudo, se pronuncia de modo más enfático, preciso, desafiante:

Su artículo-de-apertura (...) es un magnífico master-plan. Valorizará lo cotidiano, lo vulgar, lo realmente popular defectuoso, de origen y función. No espera que venga un nombre de fuera, un libro de lejos, enseñando a amar lo que tenemos al alcance de los ojos. Insiste, como está haciendo, en valorizar al Hombre del Brasil en su normalidad. (...) Sobre todo, ve con sus ojos. Anda con sus pies. Después compara con las conclusiones de otros ojos y con las pisadas de otros pies²³.

Entusiasmado, continuó las observaciones respecto a los otros fenómenos de la comunicación tradicional: Yo todavía estaba impresionado solamente con la información. Entonces a eso lo llamé folkcomunicación periodística²⁴.

Ese trabajo sería la base empírica de la tesis con que se inscribió en la Universidad de Brasilia, en 1967, para conquistar el título de Doctor en Comunicación.

El volumen se compone de tres partes. La primera, concisa, presenta sus fundamentos teóricos y metodológicos, y esboza una teoría de la folkcomunicación. La segunda está constituida por dos segmentos: uno documental, que hace la historia de la comunicación brasileña, del período pre-cabralino al dominio colonial portugués; otro empírico, que realiza un inventario de las manifestaciones folkcomunicacionales del Brasil contemporáneo. La tercera contiene las conclusiones, la bibliografía consultada y un breve *curriculum-vitae* del investigador.

¿Cuál es la tesis defendida por Luiz Beltrão? Ella constituye un desdoblamiento de la hipótesis construida por Lazarsfeld y Katz –*Two-step-flow of communication*– para refutar la idea dominante de la omnipotencia mediática²⁵. Las evidencias empíricas recolectadas en los Estados Unidos permiten concluir que los medios masivos consiguen movilizar la atención colectiva de los usuarios, pero sus efectos son intermediados por líderes de opinión que filtran los mensajes según los patrones consensuados en los grupos primarios. En el caso brasileño, Luiz Beltrão verificó que el papel de los liderazgos grupales es ejercido, en el campo, ciudades del interior o en las periferias metropolitanas, por agentes folkcomunicacionales. Estos recodifican los mensajes mediáticos, y los reinterpretan de acuerdo con los valores comunitarios.

El tribunal designado por la Universidad de Brasilia para evaluar la tesis está compuesto por tres eminentes investigadores: el español Juan Beneyto, el norteamericano Hod Horton y el brasileño Roberto Lyra Filho. Ellos se manifiestan favorablemente por la aprobación del trabajo y recomiendan que se le conceda el título de doctor al candidato.

Hasta aquel momento, la trayectoria intelectual de Luiz Beltrão había sido un “mar de rosas”. Al ingresar en la vida universitaria poseía un “notorio saber” en el campo periodístico, lo que lo eximía, según las reglas vigentes, de disputar títulos académicos. Tanto es

así que fue reconocido como Catedrático por el CIESPAL –Centro Internacional de Estudios Superiores de Periodismo para América Latina–, mantenido por la UNESCO en Quito, Ecuador; donde asumiera en 1963 la regencia de la cátedra de Pedagogía del Periodismo²⁶. En la Universidad Católica de Pernambuco él ya ocupaba desde 1961 la Cátedra de Técnica de Diario y Periódico²⁷, para la que había sido designado por el Rector Padre Aloisio Mosca de Carvalho para implantar y coordinar el Curso de Periodismo.

Convocado, en 1965, por el Presidente Castelo Branco a través de su Asesor de Prensa, José Vamberto, para dirigir la Facultad de Comunicación de la Universidad de Brasilia en el lastre de la crisis allí desencadenada en el inicio del régimen militar, Beltrão quiso valorizar la propuesta del idealizador de aquella universidad, Darcy Ribeiro. Él pretendía que todos sus docentes experimentados se alistasen en programas de doctorado y los docentes jóvenes en programas de maestría, en el sentido de fortalecer la investigación, y estimular la producción de nuevos conocimientos.

Siendo así, Luiz Beltrão dio el buen ejemplo y se inscribió en el programa de Doctorado en Comunicación, y con eso obtuvo la adhesión de varios otros colegas. Las reglas del doctorado seguían, en aquella conyuntura, el modelo europeo, caracterizado por la realización de una investigación original, finalmente sometida al juicio de un tribunal académico. Se trataba de una evaluación de mérito, sin la intervención de factores políticos. Con todo, la turbulencia que estremeció los cimientos de la UnB después del golpe militar de 1964 terminaría por radicalizar la convivencia dentro del campus, y politizó todas sus actividades.

Cuando el profesor Beltrão se presentó para la lectura de la tesis de doctorado ante el tribunal académico constituido por la Rectoría, la Facultad de Comunicación se encontraba conflagrada²⁸, lo que llevó a la dimisión del cargo ejecutivo para el cual fuera invitado por la administración anterior. Después del juicio, cada examinador emitió su parecer, y los dos extranjeros firmaron inmediatamente el boletín de aprobación.

El sociólogo Juan Beneyto, Catedrático de la Universidad de Madrid, recomendó que fuese concedida la máxima distinción al candidato: “A juicio del abajo firmante, el estudio que se dictamina muestra desde luego valor científico sobrado para aspirar a la máxima calificación que el procedimiento académico autoriza, por lo que estima que es obra merecedora de *Distinción con Honor*”²⁹.

A su vez, el diplomático Hod Horton, Catedrático de la Universidad de Denver, Colorado, EUA, emitió el siguiente punto de vista: “Obra de alta categoría, plenamente documentada, bien dirigida, escrita con el mayor apuro literario y, por su entereza, consagrando el autor como un investigador serio”.

Nadie dudaba de la transparencia del proceso. Aprobado por el grupo examinador, el candidato hacía justicia al grado correspondiente. Pero el entonces Rector Laerte Ramos de Carvalho, que dimitiera a Luiz Beltrão del cargo ejecutivo, quiso perjudicar al nuevo doctor y dificultó la entrega del título conquistado con brillantez. Por lo tanto, convenció al miembro brasileño del grupo, integrante del cuerpo docente de la propia universidad, de retardar la entrega de su boletín de evaluación. La ausencia de ese documento fue usada como justificativo para impedir el otorgamiento del diploma correspondiente. Todo eso a pesar de haber sido incorporados en el proceso los pareceres de los dos otros examinadores, lo que evidenciaba la aprobación del candidato por la mayoría de sus miembros titulares.

Pero estábamos en pleno gobierno Costa y Silva, cuando el régimen militar recrudeció, para culminar con el golpe-dentro-del-golpe engendrado por el Acto Institucional N° 5. La apariencia de normalidad jurídica, perseguida inicialmente por el gobierno Castelo Branco,

quedaría totalmente perjudicada. Por eso, la concesión del título solamente se efectuaría a través de la demanda administrativa instaurada formalmente, mucho tiempo después de la defensa de la tesis³⁰.

El calvario de Luiz Beltrão no terminó ahí. Su tesis repercutió intensamente en la comunidad académica nacional e internacional, y fue considerada la más original de las contribuciones brasileñas a la teoría de la comunicación. Umberto Eco, por ejemplo, le dedica un simpático comentario en el diario *L'Espresso* de Milán (30/10/1966).

Con todo, ella encontró barreras para su publicación integral. La editorial Melhoramentos se mostró interesada en la edición, y la sometió al juicio del Prof. Lourenço Filho, su consultor para el área de humanidades. Éste emitió un parecer favorable, y argumentó sobre la inconveniencia política de publicar el capítulo teórico en aquella conyuntura represiva. Se notaba que él discrepaba con el anclaje del autor en las premisas “subversivas” de Edson Carneiro. Se temía represalias del sistema autoritario por tratarse de literatura puesta en cuarentena por los nuevos “dueños del poder”³¹.

No le quedó otra alternativa a Luiz Beltrão que la de aceptar la mutilación de su obra. Ella circula bajo el título *Comunicación y Folklore* (San Pablo, Melhoramentos, 1971), respaldada por una irónica “presentación” de Alceu Maynar Araújo, miembro de la Academia Paulista de Letras:

En cuanto los ‘folkloristas’ (entre comillas) se quedan participando de reuniones y cónclaves para definir lo que ya está definido, para proyectar sólo en el papel, o para relatar lo que fue visto en una demostración por los ‘sabios de palanque’, viene ese periodista (...) con un trabajo espléndido sobre lo que hay de más moderno, que es la vieja comunicación. (...) Soy un estudioso de nuestro folklore y confieso que aprendí mucho con ese ensayo. Vale la pena comunicarnos con nuestra realidad folklórica a través de la obra de Luiz Beltrão.

A pesar de estar censurado e impedido de hacer uso del título de doctor, el patrono de la Folkcomunicación no se intimidaría, y continuó sus investigaciones. Asimiló positivamente algunas de las críticas que le fueron hechas, inclusive aquella sobre el reduccionismo periodístico de su teoría. Más tarde, iría a reconocer esa laguna:

Sucedió que yo vi que la función de la Comunicación no estaba solamente en informar u orientar, estaba también en educar, había una función promocional. Entonces yo comencé a profundizar esos estudios y el resultado es que el concepto de folkcomunicación fue ampliado no para dar solamente la idea de que el pueblo utiliza la folkcomunicación para intercambiar noticias, sino para educarse. Decir lo que él quiere decir, promoverse y entretenerse también, divertirse del mismo modo que nosotros usamos el sistema establecido, que lo llamé de comunicación social para una diferenciación de la comunicación folklórica³².

Cuando publica su nuevo libro sobre el tema: *–Folkcomunicación, la comunicación de los marginalizados* (San Pablo, Cortez, 1980)– no sólo rescata sus raíces teóricas, al explicitar las ideas seminales en que se fundamenta, sino que formula un modelo para

describir el sistema de folkcomunicación. Eso le permite construir con mayor seguridad el concepto de esa nueva disciplina³³:

La folkcomunicación es, por naturaleza y estructura, un proceso artesanal y horizontal, semejante en esencia a los tipos de comunicación interpersonal ya que sus mensajes son elaborados, codificados y transmitidos en lenguajes y canales familiares a la audiencia, a su vez conocida psicológica y vivencialmente por el comunicador, todavía dispersa.

Al fallecer, en 1986, Luiz Beltrão dejó un legado intelectual fértil, instigador y provocativo³⁴. Vale la pena rescatar las palabras que escogió para dialogar con los lectores de su tesis de doctorado, no obstante incompleta³⁵:

Entregando al lector este estudio, el Autor reserva sólo para sí, la convicción de que intentó abrir una cortada en un camino largo que otros más autorizados y más seguros irán a recorrer en el sentido de investigar los agentes y canales de folkcomunicación y, así, penetrar en la médula de las directrices reales que conducen la acción política del hombre brasileño en su compleja integridad.

Al iniciarse el nuevo milenio, verificamos que la Folkcomunicación concebida como disciplina científica por Luiz Beltrão dejó de ser una mera “cortada” para convertirse en un “camino largo” que él preconizara. Quien lo atestigua es su principal discípulo y sucesor, Roberto Benjamín, que inventarió recientemente los avances de esas investigaciones en todo el territorio nacional:

La Folkcomunicación enseñada e investigada en la Universidad brasileña ha dado como resultado la publicación de estudios originados en trabajos de campo, reflexiones teóricas y en las aplicaciones metodológicas propias de la investigación. Sus continuadores procuran expandir la conceptualización y establecer la relación entre las manifestaciones de la cultura popular y la comunicación de masa, incluyendo en sus estudios la mediación realizada por las manifestaciones populares en la recepción de la comunicación de masa, la apropiación de la tradición popular por lo *mass media* y la apropiación por la cultura popular de aspectos de la cultura de masa.

Así, los estudios de Roberto Benjamín sobre maracatu, las tesis de Joseph Luyten sobre literatura de cordel, la de Edval Marinho de Araújo sobre el holgorio caballo-marino, la de Rute Almeida sobre almanaques, son ejemplos de documentación y análisis de canales populares y sus mensajes; ‘Folletos Populares intermediarios en el proceso de comunicación’, de Roberto Benjamín es el primer estudio monográfico sobre la mediación de los canales populares en el proceso de la comunicación de masa; ‘La influencia de la radio en la dinámica cultural de las canturías en Paraíba’ es una investigación de Luis Custódio sobre los efectos de la comunicación de masa sobre un canal popular; la disertación de Osvaldo Meira Trigueiro, ‘La TV Globo en dos comunidades rurales de Paraíba’ es un estu-

dio sobre la audiencia de la televisión en determinados grupos sociales⁷ es un estudio sobre la audiencia de la televisión en grupos de cultura folk interligados a este *mass medium*; el estudio comparativo sobre la temática de la Navidad, promovido por José Márques de Melo, analiza el impacto de la globalización y la permanencia de las tradiciones populares en los mensajes vehiculizados por los diarios brasileños³⁶.

Benjamín reitera, finalmente, que “la divulgación de la teoría fue perjudicada por la no-publicación de la tesis defendida en la Universidad de Brasilia”³⁷.

Esa deficiencia deja de existir, ahora, con el lanzamiento del libro que contiene la versión original de aquella tesis: *–Folkcomunicación-Un estudio de los Agentes y de los Medios Populares de la Información de Hechos y Expresión de Ideas–* publicada integralmente por la Editora de la PUC-RS (Porto Alegre, 2001), gracias a la iniciativa del Prof. Dr. Antonio Hohlfeld³⁸. Su circulación en territorio nacional ciertamente va a aumentar el contingente de los investigadores de los fenómenos folkcomunicacionales. Va a fortalecer también la corriente de los jóvenes investigadores que acuden, anualmente, a las Conferencias Brasileñas de Folkcomunicación³⁹, promovidas por la Cátedra UNESCO/UMESP, bien como a eventos similares organizados por sociedades científicas como la INTERCOM –Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares de la Comunicación–⁴⁰, la LUSOCOM –Federación Lusófona de Ciencias de la Comunicación–, FELAFACS –Federación Latinoamericana de Facultades de Comunicación Social–, ALAIC –Asociación Latinoamericana de Investigadores de la Comunicación–, etc⁴¹.

Las nuevas corrientes de estudiosos de la folkcomunicación recorren el flujo inverso de aquel originalmente concebido por Luiz Beltrão⁴². El fundador de la disciplina privilegió los auténticos procesos folkcomunicacionales, bien como la folkmedia en cuanto recodificadora de los mensajes previamente vehiculados por los *mass media*. Sus jóvenes discípulos procuran desentrañar de qué manera la Folkcomunicación actúa como retroalimentadora de las industrias culturales, ya sea a través de pautar materias periodísticas, generar productos ficcionales, fijar campañas publicitarias y de relaciones públicas o de invadir los espacios de entretenimiento⁴³.

Se trata de un conjunto de tendencias que están bien delineadas en el último libro de Roberto Benjamín⁴⁴ o en la edición monográfica de la revista *Comunicación & Sociedad*, N° 34⁴⁵. Esas publicaciones reflejan claramente el vigor académico de la Folkcomunicación, en tanto su destaque como campo de estudios traspasa las fronteras del Brasil para alcanzar a todos los Países Lusófonos y la América Latina.

Notas:

- 1 El perfil biográfico de Luiz Beltrão está contenido en el libro organizado por Roberto Benjamín, *Itinerário de Luiz Beltrão*, Recife, AIP/UNICAP, 1998. Allí se adjuntaron datos y testimonios que confirman todo su pionerismo académico, además de su actuación de vanguardia como periodista y de sus incursiones singulares por la vida literaria.
- 2 La presencia de la Folkcomunicación como disciplina integrante del segmento de las ciencias de la información individual o grupal está justificada en mi libro lanzado recientemente a la vida académica. Vide: MÁRQUES DE MELO, José - *Comunicação Social: Teoria e Pesquisa*, Petrópolis, Vozes, 1970, págs. 62-64. También fue incluido en la antología que reúne textos que marcan mi trayectoria intelectual: MÁRQUES DE MELO, José. *Teoria da Comunicação: paradigmas latino-americanos*. Petrópolis:Vozes, 1998, págs. 69-70
- 3 Esa asociación entre la palabra y su creador se dio naturalmente cuando ella fue diccionarizada. Su incorporación al léxico mediático se hizo por iniciativa del Profesor Mário ERBOLATO - *Dicionário de Propaganda e Jornalismo*. Campinas: Papirus, 1985, pág. 154. Solamente más tarde sería asimilada por los estudiosos del folklore, cuando Mário SOUTO MAIOR publicó su *Dicionário de Folcloristas Brasileiros*, Recife, 20-20 Comunicación y Editora, 1999, dedicando un texto a Luiz Beltrão, identificado como el personaje polivalente: “romanticista, cuentista, periodista, abogado, profesor, folklorista” (pág. 116).
- 4 Rabaça, Carlos Alberto y BARBOSA, Gustavo. *Dicionário de Comunicação*. (1987). São Paulo: Ática, pág. 611
- 5 Luyten, Joseph. (1983). Folkcomunicación. En: Ueiroz e Silva, Roberto. *Temas Básicos em Comunicação*. São Paulo: Paulinas/INTERCOM, págs. 32-34
- 6 Kunsch, Waldemar. (1999). Premio Luiz Beltrão: un reconocimiento a la investigación en comunicación, *Comunicação & Sociedade*, n. 32. São Bernardo do Campo: UMESP, págs. 226-229
- 7 Esas diferentes facetas del maestro olindense merecieron la atención de los participantes de CELACOM'1999 - III Coloquio Internacional sobre la Escuela Latino-Americana de Comunicación, a través de las contribuciones de Maria Luiz Nóbrega - Icinform: una experiencia pionera; Maria das Graças Targino - La contribución del Instituto de Ciencias de la Información (Icinform) en el génesis del pensamiento comunicacional brasileño; Rosa Maria Nava - Comunicaciones & Problemas: el primer periódico de estudios e investigaciones de la Comunicación del Brasil; Samantha Viana Castelo Branco Rocha Carvalho - Luiz Beltrão: de la creación del Icinform a la teoría de la Folkcomunicación; Tereza Halliday y Roberto Benjamín - “Pernambuco hablando para el mundo”: contribución de la Unicap y del Icinform para las Ciencias de la Comunicación. Vide: MÁRQUES DE MELO, José y GOBBI, Maria Cristina. Orgs. - *Génesis del Pensamiento Comunicacional Latino-Americano: el protagonismo de las instituciones pioneras (Ciespal, Icinform, Ininco)*, São Bernardo do Campo, UMESP, 2000, págs. 155-217
- 8 Evidencias de esa estrecha colaboración quedaron registradas en los libros *Periodismo Interpretativo* (1976) y *Periodismo Opinativo* (1980), publicados en Puerto Alegre por la Editora Sulina, integrando la Estante de Comunicación Social, editada en convenio con la ARI - Asociación Riograndense de la Prensa - y dirigida por el entonces director de la FAMECOS - Facultad de los Medios de Comunicación Social-, Profesor Antonio Firmo de Oliveira González.
- 9 BENJAMÍN, Roberto. (1998). *Itinerário de Luiz Beltrão*. Recife: AIP/UNICAP, pág. 59
- 10 Él así reconstituye la memoria de su padre: “El Dr. Andrade era, por naturaleza, un participante. (...) En Olinda, tomaba posición en todas las iniciativas y campañas que tenían en mira llevar beneficios a la población. Orador fluido, su palabra, al servicio de las buenas causas olindenses, estimulaba la acción constructiva de la audiencia...” BELTRÃO, Luiz - *Memoria de Olinda*, Recife, FIAM/ Olinda, Prefeitura Municipal, 1996, págs. 81-82
- 11 “Mi formación cultural tuvo inicio efectivamente en el Seminario de Olinda. Allí comencé a estudiar y a escribir.” Luiz Beltrão: la folkcomunicación no es una comunicación clasista (entrevista), *Revista Brasileira de Comunicação*, Año X, n. 57, São Paulo, INTERCOM, 1987, pág. 6
- 12 “La Facultad de Derecho no eran las aulas. La Facultad de Derecho de Recife no eran los profesores. La Facultad de Derecho de Recife, para mí, eran los corredores...” Luiz Beltrão: la folkcomunicación no es una comunicación clasista (entrevista), *Revista Brasileira de Comunicação*, Año X, n. 57, São Paulo, INTERCOM, 1987, pág. 6
- 13 Luiz Beltrão: la folkcomunicación no es una comunicación clasista (entrevista), *Revista Brasileira de Comunicação*, Año X, n. 57, São Paulo, INTERCOM, 1987, pág. 5-15

JOSÉ MÁRQUES DE MELO

- 14 FREYRE, Gilberto - El ánimo folklórico en el comportamiento y en la cultura del brasileño, inclusive en la literatura, *Alhos & Bugalhos*, Rio de Janeiro, Nueva Frontera, 1978, pág. 135-145
- 15 I Curso Nacional de Ciencias de la Información, *Comunicaciones & Problemas*, vol. I, n. 2, Recife, ICINFORM, julio de 1965, pág. 109-120
- 16 BENJAMÍN, Roberto - *Itinerário de Luiz Beltrão*, Recife, AIP/UNICAP, 1998, pág. 73
- 17 Esa contienda entre folkloristas y cientistas sociales está bien documentada en el libro póstumo de Luis Rodolfo VILHENA - *Proyecto y Misión: el movimiento folklórico brasileño, 1947-1964*, Rio de Janeiro, Funarte, 1997. Ee cierto modo, la cuestión fue rescatada, en una perspectiva internacional, por el libro de Renato ORTIZ - *Cultura Popular - Románticos y Folkloristas*, São Paulo, Olho d'Água, 1992
- 18 Luiz Beltrão: la folkcomunicación no es una comunicación clasista (entrevista), *Revista Brasileira de Comunicação*, Año X, n. 57, São Paulo, INTERCOM, 1987, pág. 13
- 19 LEAL, César - Luiz Beltrão, teórico del periodismo, In: BENJAMIN, Roberto - *Itinerário de Luiz Beltrão*, Recife, AIP/UNICAP, 1998, págs. 133-136
- 20 Él no cita expresamente ninguna obra del Maestro de Apipucos, transparentando, con todo, el conocimiento de su trilogía sobre la sociedad brasileña (*Casa Grande & Senxala*, *Sobrados e Mocambos*, *Ordem e Progresso*), donde los elementos de la cultura popular están valorizados en los procesos comunicacionales típicos (sátira, crítica, caricatura, etc.)
- 21 Folkloristas paulistanos. Alceu Maynard de ARAÚJO es autor de la consagrada obra, en tres volúmenes, *Folklore Nacional*, São Paulo, Melhoramentos, 1964 y Luiz SAYA escribiera el libro *Escultura Popular Brasileira*, São Paulo, Editora Gaxeta, 1944.
- 22 Aún sobre C&P - N. 1 , *Comunicaciones & Problemas*, v. 1, n. 2, Recife, ICINFORM, 1965, pág. 136
- 23 CÂMARA CASCUDO, Luis da - Carta a Luiz Beltrão sobre el "Ex-Voto", *Comunicacioness & Problemas*, v. 1, n. 2, Recife, ICINFORM, 1965, pág. 135
- 24 Luiz Beltrão: la folkcomunicación no es una comunicación clasista (entrevista), *Revista Brasileira de Comunicação*, Año X, n. 57, São Paulo, INTERCOM, 1987, pág. 13
- 25 Vide: KATZ, Elihu and LAZARSEFELD, Paul F. - *Personal Influence - The part played by people in the flow of mass communication*, New York, Free Press, 1955
- 26 Sus clases fueron reunidas en el libro: BELTRÃO, Luiz - *Métodos en la Enseñanza de la Técnica del Periodismo*, Quito, CIESPAL, 1963, pág. 169
- 27 Su experiencia didáctica en Pernambuco fue sistematizada y difundida nacionalmente. Ella dio origen al libro : BELTRÃO, Luiz - *La prensa Informativa*, São Paulo, Folco Masucci, 1969
- 28 Vale la pena leer el relato dejado sobre ese episodio por el propio Luiz Beltrão. Se encuentra transcripto en el libro organizado por BENJAMÍN, Roberto - *Itinerário de Luiz Beltrão*, Recife, AIP/UNICAP, 1998, pág. 82-93
- 29 BENEYTO, Juan - Juicio de la Tesis de Doctorado, In: BENJAMÍN, Roberto - *Itinerário de Luiz Beltrão*, Recife, AIP/UNICAP, 1998, pág. 310-311
- 30 Vide, a propósito de ese hecho, mi testimonio, como testigo ocular de ese y de otros acontecimientos de la época. MÁRQUES DE MELO, José – En los tiempos de la gloriosa *Revista Brasileira de Comunicação*, v. XX, n. 2, São Paulo, INTERCOM, 1997, pág. 13-28
- 31 MÁRQUES DE MELO, José - Folkcomunicación, la comunicación del pueblo, In: *Telesmania, anestésico social*, São Paulo, Loyola, 1981, pág. 79-84
- 32 Luiz Beltrão: la folkcomunicación no es una comunicación clasista (entrevista), *Revista Brasileira de Comunicação*, Año X, n. 57, São Paulo, INTERCOM, 1987, pág. 13-14
- 33 BELTRÃO, Luiz - *Folkcomunicación, la comunicación de los marginalizados*, São Paulo, Cortez, 1980, pág. 28
- 34 Ese legado incluye también su trilogía sobre Teoría de la Comunicación. Vide: BELTRÃO, Luiz - *Sociedad Masa: Comunicación & Literatura*, Petrópolis, Vozes, 1972; *Fundamentos Científicos de la Comunicación*, Brasília,

FOLKCOMUNICACIÓN, UN APORTE BRASILEÑO A LA TEORÍA DE LA COMUNICACIÓN

Thesaurus, 1973; *Teoría General de la Comunicación*, Brasília, Thesaurus, 1977, bien como el manual que escribió en sociedad con Newton de Oliveira QUIRINO - *Subsidios para una Teoría de la Comunicación de Masa*, São Paulo, Summus, 1986.

- 35 BELTRÃO, Luiz - *Comunicación y folklore*, São Paulo, Mejoramientos, 1971
- 36 BENJAMÍN, Roberto - Folkcomunicación: contribución de Luiz Beltrão para la Escuela Latino-Americana de Comunicación, *Anuario Unesco/Umesp de Comunicación Regional*, n. 2, São Bernardo do Campo, UMESP, 1998, pág. 136
- 37 BENJAMÍN, Roberto - Folkcomunicación: contribución de Luiz Beltrão para la Escuela Latino-Americana de Comunicación, *Anuario Unesco/Umesp de Comunicación Regional*, n. 2, São Bernardo do Campo, UMESP, 1998, pág. 136 BENJAMIN, Roberto - Folkcomunicación: contribución de Luiz Beltrão para la Escuela Latino-Americana de Comunicación, *Anuario Unesco/Umesp de Comunicación Regional*, n. 2, São Bernardo do Campo, UMESP, 1998, pág. 134
- 38 A EDIPUCRS está situada en la Av. Ipiranga, 6681 - prédio 33, Puerto Alegre, cep: 90619-900, RS. Caixa Postal: 1429. Telefax: (051) 339-1511 r: 3323. Dirección de correo electrónico: edipucrs@music.pucrs.br
- 39 Fueron realizadas 3 FOLKCOM al finalizar el siglo XX: 1998 (UMESP, São Bernardo do Campo, São Paulo); 1999 (FUNREI, São João del Rei, Minas Gerais), 2000 (UFPB, João Pessoa, Paraíba).

El primer encuentro del nuevo milenio fue agendado para el campus de la UFMS, en la ciudad de Campo Grande, Mato Grosso do Sul, en junio de 2001. El evento hizo un inventario nacional de las fiestas populares. Vide: MÁRQUES DE MELO, José - Las fiestas populares como procesos comunicacionales, *Neon - Arte, Cultura y Entretenimiento*, Año 2, n. 22, Salvador, octubre de 2000, págs. 34-39
- 40 Esa entidad acaba de crear un Núcleo de Investigación exclusivamente dedicado a los fenómenos folkcomunicacionales, cuya instalación fue confiada al Prof. Dr. Sebastião Breguez (Centro Universitario del Sur de Minas), responsable por la organización del I Seminario de Folkcomunicación (Belo Horizonte, abril de 2001)
- 41 Esas asociaciones internacionales crean Grupos de Estudios de Folkcomunicación, que se reúnen periódicamente, durante sus congresos bienales o trienales, para discutir los resultados de las más recientes investigaciones hechas en diferentes países.
- 42 Para comprender mejor las ideas seminales del maestro olindense, vale la pena consultar la antología: MÁRQUES DE MELO, José, org. - *Mídia y Folklore – el estudio de la Folkcomunicación según Luiz Beltrão*, Maringá, Faculdades Maringá/Cátedra UNESCO/UMESP, 2001
- 43 MÁRQUES DE MELO, José - Folkcomunicación entre media y cultura popular, *Imprensa*, n. 151, São Paulo, agosto/ 2000, págs. 76-77
- 44 BENJAMÍN, Roberto - *Folkcomunicación en el contexto de masa*, João Pessoa, Editora de la Universidad Federal de Paraíba, 2000
- 45 Ese volumen contiene un dossier sobre Folkcomunicación, coordinado por Waldemar Kunsch (São Bernardo do Campo, UMESP, diciembre/2000)

MAQUILLAR, IMAGINAR

Hilia Moreira

Maquillar, imaginar

► HILIA MOREIRA

Hilia Moreira ha publicado numerosos artículos y libros sobre semiótica entre los cuales *Mujer, deseo y comunicación, Cuerpo de mujer, Antes del asco y Caricias*. Este trabajo es el adelanto de una investigación que viene realizando para la Universidad ORT sobre *La imagen de sí*.

Los carteles publicitarios sobre las paredes de la ciudad, en las paradas de los ómnibus, en las vidrieras de las farmacias y las fotos en las revistas de moda, nos muestran rostros de mujeres con labios turgentes, largas pestañas, cabellos de diversos colores, formas y volúmenes. Así, el paisaje urbano nos acostumbra a pensar en el maquillaje como en un signo trivial de la cultura femenina. En los últimos años tales signos se han extendido a la cultura joven de ambos sexos. Cada día vemos más jóvenes de ambos sexos con cabellos violetas o naranjas. Pero cuando percibimos una jovencita que resulta ser una anciana, una mujer que, bajo una mirada más inquisitiva, es un hombre, nos sentimos turbados por algo ominoso. Thomas Mann da un ejemplo en su nouvelle *Muerte en Venecia* (Mann, 1911). El personaje principal es Gustav von Aschenbach, un ilustre artista, autor de una novela titulada *Lo abyecto*, que es un juicio contra los excesos de la psicología. Con ira, Aschenbach rehúsa su simpatía a aquellos que han merecido el rechazo social. Niega explícitamente el humanitarismo inane de la expresión Comprenderlo todo es perdonarlo todo. En otra de sus novelas, *Federico el Grande*, glorifica la voz de mando del anciano héroe: *Durchhalten (Resistir)*. En ella, Aschenbach ve el epítome de la firmeza frente al dolor.

Tras muchos años de dura labor, exhausto por el esfuerzo literario y por el peso de sus convicciones morales, decide tomarse un tiempo para él. Varios incidentes en sus vagabundeos iniciales lo conducen a Venecia, como si el destino mismo lo quisiera allí. Una vez en el barco que ha de llevarlo, dirige su atención hacia sus compañeros de viaje: los de primera clase son muchachos alegres, miembros de una sociedad de excursionistas, que se han reunido para hacer un viaje a Italia:

...charlaban, reían, gozaban... Había un mozuelo con un traje amarillo claro, de corte anticuado, una corbata púrpura y un panamá con el ala medianamente levantada, que sobresalía de entre todos los demás con su voz chillona. Pero apenas Aschenbach lo hubo mirado con cierto detenimiento, se dio cuenta, no sin espanto, de que ése era un joven falsificado. Se trataba de un viejo, sin duda alguna. Sus ojos y su boca aparecían circundados de profundas arrugas. El carmín mate de sus mejillas era pintura; el cabello negro asomaba por debajo del sombrero de paja, aprisionado por una cinta de colores: era una peluca; el cuello aparecía caído y ajado; el enhiesto bigote y la perilla, teñidos; su dentadura amarillenta, que mostraba al reírse, era postiza y barata y sus manos, llenas de anillos, eran manos de viejo. Al contemplarlo en comunidad con los amigos, Aschenbach sentía cierto estremecimiento. ¿No sabían, no notaban que era viejo, que no le correspondía llevar aquel traje claro; no veían que no era uno de los suyos? (Mann, 1911, págs.389-390)

HILIA MOREIRA

Una persona anciana que, con peluca y dientes postizos, nos hace creer momentáneamente en su juventud, un juicioso peatón quien, bajo una mirada más atenta, muestra su cara cubierta de pesado maquillaje, nos hacen sentir en el borde de una irrealidad que nos amenaza. Así, rechazamos a aquellos que se atreven a desafiar nuestro sentido del orden. En consecuencia, el maquillaje se relaciona con imágenes mucho más profundas que la moda o el *flirt*. Imágenes vinculadas con el miedo, la vergüenza y la creencia según la cual si alguien cruza un límite social difuso pero fuertemente prohibido cuando se pinta el cuerpo o el rostro, adquiere una especie de identidad degradada.

Orden social

Como cualquier otro signo, el maquillaje no puede ser entendido aisladamente. Su sentido surge en relación con hechos biológicos (sexo, edad, muerte) que son vividos como signos culturales por las diversas sociedades. El maquillaje también es un signo que expresa una visión general del orden. A través de él podemos interpretar mejor las relaciones entre las diferentes partes de la humanidad (viejos y jóvenes, varones y mujeres, así como también los sensatos y los desequilibrados, los respetables y los de dudosa reputación). Como trataré de probar, el maquillaje es un signo de separación y clasificación que muestra el rechazo (in)consciente de nuestra sociedad contra sus inadaptados. Los individuos que pintan sus caras y cuerpos se significan a sí mismos como integrantes o no integrantes de un grupo. Consciente o involuntariamente, afirman que están sujetos a las leyes del grupo, las ignoran o las rechazan. Por lo tanto, una reflexión sobre el maquillaje supone una reflexión sobre orden y desorden, independencia y castigo, en algunos casos vida y muerte.

Quienes aborrecen la paternidad y los espejos

El verbo español *maquillar*, el francés *maquiller* y el inglés *make up* vienen del antiguo picardo *makier*, que significa *hacer* y del holandés *maken eb* : *manufacturar, fabricar, componer*. Es recién en el siglo XIX cuando la expresión inglesa *make up* aparece con su sentido de cosmético, del griego *cósmesis*: ornamento. La imagen mental de *ornar* se mezcla con las de *embuste, engaño, mentira*.

Desde tiempos antiguos, la tradición persa aborrece el acto de pintar así como a los tintoreros, puesto que ellos dan colores artificiales a las cosas, y generan un nuevo orden, aun más alejado de Dios. Pensando en esta herencia cultural, en su *Historia universal de la infamia*, Jorge Luis Borges narra el cuento *El tintorero enmascarado Hákim De Merv*. Quien se acusa a sí mismo de pecador porque ha alterado el color de las cosas: si el mundo que habitamos es un error, si los espejos y la paternidad son abominables porque lo multiplican, el tintorero acentúa el horror presente.

Aun si parecen menos enfáticos, los filósofos griegos condenan la técnica del maquillaje. En *El banquete*, el tema de Platón es el amor, tratado en su sentido universal. Pero Sócrates, su héroe, sabe que la inclinación mística de su alma no debe olvidar a la humanidad común, trabada por los apetitos carnales. Por eso, aprovecha un momento durante la fiesta en casa de Agathon para indicar que el deseo que suscita la belleza visible no debiera ser reprimido. Sin embargo, sugiere que, en esta vida efímera, la belleza que puede percibirse es el más obvio reflejo de la Belleza Eterna, aprehendida no a través de los sentidos sino de la mente. De todos modos, es interesante saber cómo pinta Sócrates el ideal de belleza humana. Según él, se encarna en *Aquiles, quien, por ser todavía imberbe,*

aventajaba en belleza no sólo a Patroclo sino a todos los otros héroes. En consecuencia, en términos socráticos, el signo de la belleza carnal es el rostro de un hombre intocado por el maquillaje y por los cambios biológicos que impone la edad adulta (180 B).

En el *Fedro*, Platón pone en ridículo al amante que realza su cutis con maquillaje: “una persona semejante llena de repulsión a sus amigos y hasta a sus amantes” (239 D).

Con todo, es en el *Gorgias* donde Platón ataca directamente el maquillaje. Allí enfrenta al retórico Gorgias, célebre en toda Grecia por su dominio de los artificios lingüísticos, a su héroe Sócrates, quien no busca la elocuencia ni el halago sino la verdad. El retórico no está interesado en saber la verdad. Sólo necesita descubrir algunos artilugios para persuadir, los que harán aparecer a aquellos que no saben como más sabios que aquellos que saben. Del mismo modo, dice Sócrates, el maquillaje se opone a la gimnasia: con sus procedimientos innobles y engañosos, miente a los hombres por medio de formas y colores. Los hace asumir una belleza que no poseen y descuidar aquella que viene naturalmente a través de la gimnasia. Así el maquillaje es una red signica que busca eludir la verdad.

La batalla del maquillaje

No sólo los hombres de diferentes épocas sino también algunas mujeres del siglo XX, como Simone de Beauvoir (1949) y Susan Sontag (1975), se han referido con desprecio al maquillaje. De acuerdo con estas autoras, las mujeres, durante siglos dependientes de los hombres, han estado obsesionadas por el horror de volverse viejas y perder la protección de sus maridos y amantes. Así, el mundo de una mujer es el de una retórica. Ella siempre está haciendo creer a los demás que es joven y bonita. La sociedad la estimula en el uso de artilugios. Pero a medida que los años pasan, si la mujer persiste en vestirse y maquillarse como una jovencita, esa sociedad la ridiculiza. Por su parte, ella emprende una batalla, y recurre a la tintura del cabello y tratamientos faciales y corporales a veces dolorosos.

Sin embargo, Beauvoir, Sontag y otras mujeres que han escrito sobre el tema, parecen olvidar que el pasaje del tiempo no es una preocupación exclusivamente femenina sino de los seres humanos en general. En su novela *Un carta tan larga* (1979), la escritora senegalesa Mariama Bâ cuenta acerca del cincuentón Madou Fall que se casó con una adolescente. Sus patillas teñidas y sus párpados encremados son signos de degradación. No obstante, los salones de belleza masculina se han puesto de moda en diversas partes del mundo, incluido Montevideo. A la hora de publicitar tales casas de belleza, los cosmetólogos usan signos equívocos: “Ofrezca a su esposa una cara sin arrugas o Mami quiere un lindo papi”. El mensaje denotado es que siempre las mujeres están ávidas de cremas y lociones para ella y para los demás. Pero el mensaje connotativo es transparente como el cristal.

Un signo de odio, un signo de orgullo

Sólo en tiempos recientes los investigadores uruguayos comenzaron a estudiar a los charrúas, antiguos habitantes de Uruguay. Éstos combatieron a los españoles rehusándose a convertirse en esclavos y a adorar un dios para ellos incomprensible. Únicamente cooperaron con un hombre blanco que respetaba su identidad: José Artigas, y lo ayudaron en las guerras de la independencia. Pero Artigas fue traicionado en su intento de formar la Provincias Unidas del Río de la Plata. Se retiró a Paraguay y los siguientes gobernantes resolvieron el exterminio de los charrúas. A pesar de la alianza con los blancos en las guerras de independencia, los charrúas se habían mantenido fieles a su modo de vida y a sus valores. Integrarse a la sociedad uruguaya significaba ser trabajadores a

sueldo en el último escalón de una sociedad que no entendían. En consecuencia, hombres y mujeres, niños y viejos murieron juntos.

Es usual que los vencedores atribuyan diversos signos negativos a sus víctimas, para justificar la masacre: los charrúas eran inmundos, repulsivos, apenas humanos. Sin embargo todos los testimonios acerca de ellos desde el siglo XVIII, cuando los blancos los encontraron por primera vez, estuvieron de acuerdo en la belleza y suavidad de su piel. Generalmente atacados de viruelas y permanentemente picados por los mosquitos, el cutis de los blancos rara vez era terso. En su *Histoire d'un voyage de Bougainville* (1769), el sacerdote Dom Pernetty describe a los charrúas como altos, elegantes y de ojos luminosos. Señala especialmente los reflejos dorados de sus pieles sin tacha y de sus espléndidos cabellos. Explica que obtenían esos colores pintándose la cabeza y el cuerpo con un ungüento especial desde el tiempo de su niñez. Así, la pomada no sólo contribuía a la belleza de su pelo y de su tez sino que protegía, tanto del ataque de toda clase de insectos, como de posibles enfermedades de la piel. No obstante, Pernetty agrega que es un unto repugnante y que sólo los salvajes podían servirse de él. (Vidart, 1998, pág.34). Desde el comienzo, a los ojos de los europeos y sus descendientes, la cosmética de los charrúas (que era una medicina preventiva desconocida a los europeos) se vuelve un signo de suciedad, de inferioridad y, especialmente, de aquellos que merecen morir. Como se señaló al inicio de este artículo, una reflexión sobre el maquillaje supone una consideración sobre los progresos de la tolerancia entre el orden oficial y otras formas periféricas de orden, un pensamiento sobre libertad y castigo, vida y muerte.

Maquillaje y verdad

Eduardo Vernazza (1910–1991) es un importante artista plástico uruguayo. En 1983 publica una colección de dibujos del mimo francés Marcel Marçeau. Los únicos signos que Marçeau usa para crear a su personaje, el payaso Bip, son el maquillaje y la gestualidad. El maquillaje es simple: una capa de pintura blanca cubre enteramente el rostro. Sólo los ojos y a veces la boca están pintados de negro, aparecen en su rostro, neutro o inocente. Vernazza dibuja rostros donde sólo la boca y los ojos son visibles. La boca es el símbolo metonímico de la palabra. Pero los labios se dibujan apenas con una línea. Esta boca cerrada representa la promesa de un secreto, la promesa de hablar en lenguaje silencioso. Los ojos son símbolos de la percepción intelectual. También son el órgano de las visiones interiores. Y, por lo tanto, de las visiones del corazón. Los rápidos trazos detienen todo intento de captar el enigma de Bip. Ni Marçeau ni Vernazza usan una cara a través de la cual no se puede caracterizar o identificar. El rostro blanco y negro de Bip esconde su profundidad y capacidad de suscitar el asombro. Sólo la semiótica connotativa desarrollada por Roland Barthes (quien estudia el encanto, el aire) puede interpretar el insumiso rostro de Bip. Cubierto por el maquillaje, Bip es lo opuesto de la máscara. Existe sólo por sus vicisitudes, sus cambios, sus expresiones. Aparece absorto en sus pensamientos (Fig. 1), en una invitación a la alegría (Fig. 2) y la esencia misma de la maternidad, meciendo a un invisible niño (Fig. 3).

De un modo muy diferente y paradójicamente similar, Thomas Mann usa el signo del maquillaje en *Muerte en Venecia*. Al comienzo del artículo se mostró la voluntad de Aschenbach, su seriedad, la dureza de sus opiniones. En su viaje a Venecia ve con inexpressable disgusto un hombre anciano con su cara cubierta de maquillaje. Durante su visita, sin embargo recibe la gracia de una epifanía. Siente, entonces, que uno debe pasar por la experiencia de lo abyecto para poder alcanzar un grado superior de comprensión,

que uno debe tener una noción más profunda de su lado oscuro si quiere alcanzar la sabiduría, la más alta recompensa. Por eso, acepta pintar su cara:

Miró (...) en el espejo y vio sus pestañas que crecían y se volvían más arqueadas. Los ojos ganaban en brillo y tamaño gracias a esa pequeña aplicación sobre los párpados. Un carmín delicado encendía sus mejillas allí donde hace un momento la piel se veía seca como el cuero.

De hecho, Von Aschenbach pinta su rostro para preparar un rito de pasaje, para develar una verdad lejos de lo socialmente aceptado. En el filme homónimo de Luchino Visconti (1971), cuando Aschenbach muere, una gruesa gota de tintura negra cae de entre sus cabellos y ensucia su mejilla sonrosada por el maquillaje. Cubierto por aquellas pinturas que anteriormente había considerado denigrantes, está pronto para la iniciación en un más elevado misterio:

Le pareció que la pálida y adorable figura del adolescente lo llamaba y sonría; con una mano levantada señalaba más allá a una inmensidad de ricas expectativas. (Mann 1911, pág. 437).

Así, para artistas tan diferentes como Mann, Marçeau y Vernazza, el maquillaje no es el signo de engaño sino que connota un matiz de apenas alcanzable verdad.



Figura 1



Figura 2



Figura 3

HILIA MOREIRA

Bibliografía:

- Bâ, Marama. (1979). *Une si longue lettre*. Dakar – Abdijan – Lome: Les nouvelles éditions africaines
- Barthes, Roland. (1982). *La antigua retórica*. Barcelona: Buenos Aires
- Beauvoir, Simone de. (1976). *Le deuxième sexe*. Vol 2. Paris: Gallimard
- Borges, Jorge Luis. (1994). “Historia universal de la infamia” in *Obras completas*. Vol I. Buenos Aires: Emecé
- Dictionary of current English. (1969). London: Oxford University Press
- Douglas, Mary. (1966). *Purity and danger. An analysis of the concepts of pollution and taboo*. London/ New York: Routledge
- Duflos-Priot, Marie Thérèse. (1987). “Le maquillage, seduction protocolaire et artifice normalisé”. *Communications* 44, Paris: Seuil
- Mann, Thomas. (1936). “Death in Venice” in *Stories of three decades*. New York: Alfred Knopf
- Platón. (1953). *Gorgias. Symposium*. Cambridge: Harvard University Press
- Ídem. Id. (1954). *Phaedrus*. Cambridge: Harvard University Press
- Sontag, Susan. (1975). “The double standard of aging” in *No longer young: the old woman in America*. Institute of gerontology. University of Michigan
- Vernazza, Eduardo. (1983). *Marcel Marceau. Apuntes de Eduardo Vernazza*. Montevideo: AS
- Visconti, Luichino. (1971). *Morte a Venezia*. Con Dirk Bogarde, Silvana Mangano, Björn Andersen. Alfa/ Warner Brothers

EL ARTE DE VER

Leo Barizzoni

El arte de ver

► LEO BARIZZONI

En la tarde del viernes 3 de octubre de 2003 a los 84 años, falleció el fotógrafo uruguayo Alfredo Testoni. Aunque para mí eso no es cierto. No es posible que una persona que nos transmitió tanta vida con sus fotografías deje de existir tan fácilmente. Estoy seguro de que se encuentra en algún lado, quizás tirado en el piso buscando un mejor ángulo, o colgado de una nube realizando una toma en picada, o simplemente con un teleobjetivo y detrás de un árbol para que no nos demos cuenta de que está fotografiándonos a todos. Él vive a través de sus imágenes, en este caso la fotografía lo vuelve inmortal. Inmediaciones lo quiere recordar con algunas de sus expresiones a los alumnos del Taller de Medios de Fotografía, en febrero de 2003.

“Yo estaba en París subiendo la colina del Sacre Coeur. En la mitad del camino nos sentamos a tomar un café, varios periodistas y yo. Estaba sentado a dos metros de un muro, una pared, una pared muy rara, que la empecé a mirar y me empezó a llamar la atención. Notaba que esa pared representaba a París, al barrio Montmartre. Una pared sencilla, tenía una textura de ‘craquelé’, que se da muy especialmente en París por la humedad, por el aire. Tenía una ventanita con una cortinita, un caño de desagüe, cosas que me llamaron la atención y me hicieron pensar en el hombre.

Dije: ‘este es un muro hecho por el hombre, habitado por el hombre, donde el hombre dejó su huella al hacer el muro’. El tiempo, la humedad, los temporales, la lluvia, hicieron el resto, le dieron a ese espacio que yo estaba mirando una calidad de textura. Hasta ese momento, en el medio artístico, no se había puesto los ojos en la textura. La textura es una sensibilidad, la podemos tener nosotros en el alma también. Quedé entusiasmado desde el punto de vista visual, la luz le daba estupendamente. Bañaba el muro, en forma casi paralela, marcando las pequeñas rajaduras, el caño, y noté, les soy sincero, que me hablaba, porque me hablaba del hombre, me describía al hombre, y yo fotografié el muro y me vine para Montevideo con el muro. Y ahí comienza una colección que después hice en todas partes del mundo.” (Alfredo Testoni, acerca de cómo nació su serie fotográfica de muros).

“Yo quiero transformar siempre la fotografía en algo más. Por medio de la luz, del ángulo, del encuadre, o de una idea. Transformarla, partiendo siempre de una realidad, como es la fotografía. Pero llevándola a otros estados, a otras situaciones.”

“Yo introduje en el Uruguay el *informalismo* europeo con la fotografía, antes que los pintores uruguayos. Lo confieso sin ser un intelectual, y sin saber qué es lo que estaba haciendo. Fue una verdadera intuición, de esas que me han acompañado en muchas formas, en el correr de todo mi trabajo.”

LEO BARIZZONI

“La intuición es una virtud importante del ser humano como es la inteligencia, como es el amor, es un misterio pero existe en nosotros mismos y tenemos que utilizarla.”

“A partir del primer muro fotografiado, además de fotografía artística, comencé a estudiar historia, para saber de dónde era el muro, de qué año, de qué época, de qué cultura. Para saber la historia de los países, la geografía. Así lo hice con las cabañas vikingas sacando no las cabañas sino los fragmentos de las cabañas, que ya tenían mil años, las piedras y el hierro de Florencia, los grafismos del medio oriente de los árabes, los muros precolombinos de Tiahuanaco (Bolivia) y Teotihuacán (México), y así fui sacando pero a su vez estudiando, para estar en el tema, para conocer lo que realmente estaba haciendo, a partir, siempre, de una primera foto.”

“Los retratos psicológicos, que hice en la década del cuarenta, es lo que utiliza la televisión de hoy con todos los elementos electrónicos, para embellecer una imagen. Esas superposiciones de imágenes que hace la televisión, superponiendo un paisaje a una cara, unos bailarines a un paisaje.

Eso es lo que yo hacía en el año cuarenta, que por ser innovador me querían echar del Foto Club Uruguayo, del cual yo era socio. Consideraban que eso no era fotografía. Todas las innovaciones se encuentran siempre con dificultades de comprensión.” (Los retratos psicológicos son una serie de retratos a personalidades de la cultura. Escritores, pintores, poetas, caricaturistas, eran fotografiados por Testoni de manera que en un mismo negativo había dos, tres y hasta cinco exposiciones consecutivas).

“Era el arte de ellos con su cara. Yo los llamé retratos psicológicos, sin saber nada de psicología, pero fue lo que se me ocurrió.”

“La fotografía es el arte de ver.”

“Los fotógrafos van desarrollando una gran sensibilidad, no sólo de la vista y de situaciones especiales que otro no ve, sino que van sensibilizando su propia sensibilidad.”

“Con la profesión de la fotografía, el hombre se va haciendo más sensible.”

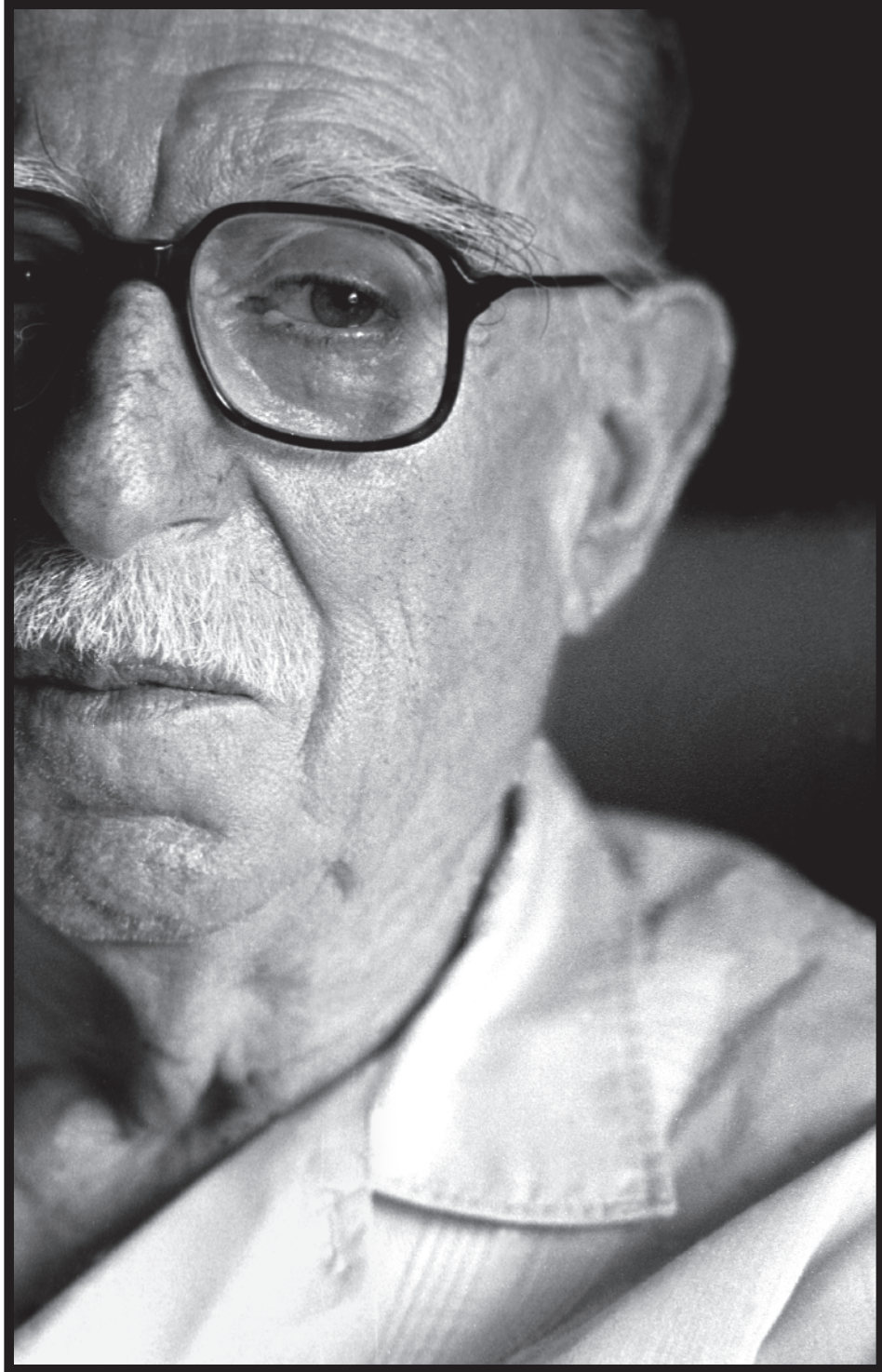
“El fotógrafo está acostumbrado a mirar y a analizar.”

“Siempre hay un ojo diferente del fotógrafo culto, no sólo del fotógrafo, del carpintero culto, del periodista culto; creo que las profesiones para triunfar tienen que estar acompañadas de la inteligencia y de la cultura.”

“Yo después del gol de Ghiggia dejé la máquina y empecé a dar unos saltos increíbles, de alegría.” (Acerca de la final de Maracaná, en 1950, entre Uruguay y Brasil).

“A los viajes hay que llevar la cámara fotográfica porque es un complemento del recuerdo, que muchas veces se puede escapar, se puede olvidar.”

“Yo trabajaba en el diario *El Debate*, donde (Luis Alberto de) Herrera era el director y dueño del diario. Hacía tiempo que le venía pidiendo para posar, para hacerle un retrato. Él



LEO BARIZZONI

me decía, ‘...bueno Testoni, más adelante, más adelante...’, pero nunca me dio importancia. En una oportunidad que había un plebiscito, que se llamó el plebiscito del vintén, recibo el llamado de Herrera al diario y me dice: ‘Testoni si usted me quiere sacar la foto que me está pidiendo permanentemente, me tiene que llevar a votar’. Era una cosa insólita, increíble, entonces le dije: ‘doctor, el coche mío es una cachila miserable’, y él me dijo ‘el mío también’.

Fui a la quinta como él me pidió, entré a la casa sin tocar timbre como me había dicho. Luego subió al auto ante la mirada de 25 o 30 diputados, senadores y gente importante que estaba esperando para llevarlo. Él les anunció: ‘me voy con Testoni y vuelvo dentro de un rato’. Fue en esa ocasión que logré hacerle la foto a Herrera caminando firme y seguro’. (Testoni cuenta cómo fue el preámbulo de la famosa foto de Luis Alberto de Herrera, tomada en 1951, que es, hasta el día de hoy, utilizada en las campañas electorales del partido blanco, y que fue el modelo para esculpir el monumento ubicado en Luis. A. De Herrera y Centenario).

“El monumento lo empecé a hacer con la foto, porque ya le di sensación de monumento.”

“Había una foto de Batlle, sacada por Juan Carusso, que también era un monumento. Batlle apoyado a una escalera de mármol en su quinta. Era una foto que los batllistas sacaban en las elecciones y ganaban, porque daba una sensación de seguridad, de potencia, de fuerza. La foto de Herrera la pensé para tratarle de ganar a la foto de Batlle; porque era otro tiempo, un tiempo más moderno.

La foto de Batlle había sido sacada por el año 1920 o 1925, y ésta fue sacada en el año 1951. Yo quería dar la idea de un hombre dinámico, de un hombre que no está estático, que mira hacia adelante. Y evidentemente esa idea que tuve dio resultado, a los pocos años el partido blanco gana por primera vez las elecciones nacionales.”

“(Eduardo Víctor) Haedo me pidió que le hiciera la misma foto que le había sacado a Herrera. Me negué. Haedo me decía ‘el dictador’. Yo no quería entrar en el terreno de la falsificación, de hacer la misma foto. Aparte, Haedo era más bien gordito, más bien bajito, cabezón, no tenía nada que ver con Herrera, o sea que no se podía hacer con él la misma toma que con Herrera.

Haedo hace igual la foto con un fotógrafo de presidencia, mientras yo estaba en un viaje por Europa. Al regreso me encuentro con unas líneas de Haedo: ‘Cuando regrese Testoni, que me llame a la presidencia’. Lo llamo pensando que se había armado un lío bárbaro, yo no sabía nada de las fotos que habían hecho. Entonces me dijo: ‘¿sabés una cosa? Tenías razón, porque me hice sacar la foto y parezco un payaso’.

**MAPA DE MEDIOS
MASIVOS DEL URUGUAY**

Juan Da Rosa

Mapa de Medios Masivos del Uruguay

► JUAN DA ROSA

Licenciado en Comunicación UCUDAL Director del Área de Medios de Equipos Mori. Catedrático Asociado de Medios. Escuela de Comunicación. Universidad ORT Uruguay

1. Evolución histórica de los Medios Masivos en Uruguay

Sin lugar a dudas que el abordaje del tema Medios Masivos (MM), su rol, su importancia, sus contenidos, sus públicos, etc. implicaría el tratamiento desde distintas disciplinas de las ciencias sociales y cada una de ellas tendría su perspectiva propia, coincidentes o no pero que en definitiva contribuyen al *debate sobre el tema*, y son, además, una especie de agenda de subtemas que en todo caso permitirán profundizar los estudios o comenzar a investigar sobre nuevas pistas que surgiesen a partir de dichas reflexiones.

Los MM han cambiado fuertemente en los últimos años en el marco de la *globalización de las comunicaciones*, en materia tecnológica, informática, científica e informativa, quizás mucho más rápidamente que otros actores de la sociedad, por el mismo hecho de que juegan un doble rol: (a) ser transmisores de los cambios que se producen en diferentes áreas del conocimiento científico, económico, comercial, político y social y (b) adaptarse internamente a los desafíos de la globalización en términos de: acceso a la información, equipamiento técnico, profesionalización de sus periodistas y tratamiento de los contenidos¹.

Naturalmente, el impacto de la globalización en el área de las comunicaciones y los medios ha llegado al Uruguay, quizás de modo un poco más lento que en otras partes del planeta, como por ejemplo la introducción de la TV Cable o la TV Satelital, pero en definitiva, *más tarde o más temprano, los avances y/o cambios tecnológicos terminan por aterrizar al país*, muchas veces a pesar de, que a partir de². Pero este es el Uruguay que tenemos, de cambios graduales, de moderación, de racionalismo/reflexionismo muchas veces paralizante, que genera conductas pasivas/defensivas en lugar de generar pautas mucho más proactivas / innovadoras que logren en definitiva ubicarlo en lugares de avanzada, al menos en el campo de las comunicaciones, que es un área donde *el país cuenta con condiciones fantásticas para lograrlo, como lo es el hecho de disponer de una infraestructura tecnológica envidiable*, con indicadores masivos –comparables a los de los países desarrollados– de cobertura a nivel de hogares de, por ejemplo, electrificación (95%), telefonía básica (85%), tenencia de TV (96%), tenencia de radios (99%), etc. y por otro lado, indicadores no tan masivos pero relevantes en comparación con otros países –en desarrollo– de la región como lo es el hecho de la penetración de la TV Cable (45%), tenencia de computadoras (30%), acceso a Internet (20%), tenencia de celulares (15%)³.

1.1. Surgimiento y desarrollo de los Medios Masivos

A partir de comienzos de 1900, en el Uruguay se instala y se consolida el sistema de medios. Los primeros medios de comunicación fueron los gráficos, alguno de los cuales todavía existe, como es

el caso del diario *El País*. Si bien es cierto que antes del 1900 existieron algunas pocas experiencias de medios gráficos, no perduraron en el tiempo y hoy en día ya no existen, como es el caso del diario *El Día* entre otros, por lo cual sólo consideraremos –en relación histórica– a aquellos *que hoy en día existen* y no consideraremos a los que existieron alguna vez pero que hoy ya no están.

Surgimiento y evolución de los medios en Uruguay, según diferentes períodos						
MEDIOS	1800-1899	1900-1921	1922-1955	1956-1984	1985-1992	1993-2002
TV Aire	0	0	0	56	61	61
TV Paga	0	0	0	0	0	253
Radios AM	0	0	72	93	93	93
Radios FM	0	0	8	10	140	190
Diarios	7	10	13	22	25	34
Semanarios	7	14	17	31	51	51
TOTAL	14	24	110	212	370	682

Fuente: URSEC, OPI y EQUIPOS

En síntesis, la evolución histórica de los medios, como puede apreciarse en el Cuadro 1, refleja diferentes momentos que pueden caracterizarse de la siguiente manera: una primera etapa desde 1800 hasta 1920, *surgimiento de los medios gráficos* (24 en total) en el país. En una segunda etapa, que va de 1922 hasta 1955 (110 en total), *la aparición de las radios AM* como fenómeno predominante. Una tercera etapa, que va desde 1956 hasta 1984 (212 en total), coincidentemente con el final del período dictatorial, *la aparición de la TV abierta*, explosivamente, aunque continúa el desarrollo de las radios AM y de los medios gráficos que casi duplican su existencia. Una cuarta etapa, que va desde 1985 hasta 1992 (370 en total), con el advenimiento del período democrático, que se caracteriza básicamente por *la aparición de las radios FM*, que también lo hacen con un gran volumen de emisoras a lo largo de todo el país. Y finalmente, una quinta etapa, y más reciente, en pleno proceso de globalización, que abarca los años 1993 hasta el 2002/2003 (682 en total), donde se materializa *la aparición de la TV Cable* en todo el país, que se incorpora primero por el interior del país –en 1993, 95 empresas prestaban servicio–, y después pasa a Montevideo, donde se instalan 5 empresas prestadoras de servicio a partir de 1994, hasta llegar al 2002, con un total de 253 empresas que prestan servicio de TV para abonados.

Como resultado final, el total de *MM de comunicación en el país es de 682*, con lo cual podemos concluir que disponemos de un cantidad de medios muy relevante desde el punto de vista de la información, entretenimiento y educación, que contribuye a profundizar el sistema democrático en la medida que le garantiza el acceso a todos los uruguayos⁴.

En consecuencia, a lo largo de los años, los nuevos medios no provocan desapariciones de viejos medios, *los medios no desaparecen sino que se complementan entre sí*, su oferta adopta nuevas características a partir de la segmentación de sus contenidos y por lo tanto de sus públicos/audiencias.

1.2. Evolución de la población del país

Si observamos la evolución de la población en el país en el Cuadro 2, por un lado, entre 1900 y 1950 se produce un crecimiento de un 115% como consecuencia de la gran inmigración proveniente de los países europeos, fundamentalmente España e Italia, lo cual se relaciona con el crecimiento de los medios que se multiplican por 4,5 en dicho período, pasando de 24 a 110 (358%).

Pero en las últimas tres décadas (1975 a la fecha), la evolución del crecimiento de la población es promedialmente de un 6%, con lo cual no se justificaría la aparición tan explosiva de los medios en dicho período, pero las nuevas realidades tecnológicas son determinantes y los sistemas de medios de comunicación no pueden permanecer ajenos.

Por otro lado, si analizamos las cifras de población proyectadas entre el 2000 y el 2005, concluiremos que no habrá crecimiento poblacional alguno en este período, y sin embargo la proporción, distribución y estructura del sistema de medios se está manteniendo incambiada⁵.

Evolución de la población uruguaya en el período 1800 – 2005			
AÑO	POBLACIÓN	CREC. (%)	FUENTE
1800	s/d	s/d	s/d
1850	s/d	s/d	s/d
1908	1.042.686		DGEC
1950	2.238.505	115	DGEC
1963	2.595.510	16	INE
1975	2.788.429	7	INE
1985	2.955.241	6	INE
1996	3.163.763	7	INE
2000	3.344.570	6	Proyección EQUIPOS
2005	3.345.137	0	Proyección EQUIPOS

2. Distribución de los Medios Masivos por departamentos del Uruguay

Otra perspectiva interesante de analizar la estructura de MM en el Uruguay es a partir de su distribución por zonas o departamentos del país, a partir de consideraciones según concentración de algún tipo de medio por departamento o departamentos, relaciones entre población del departamento y cantidad de medios y si existen zonas marginadas del acceso a los medios.

Distribución de MM por tipo y departamentos del país									
MAPA DE MEDIOS DEL URUGUAY - AÑO 2003									
Nº	Nombre del Departamento	Rádios AM	Rádios FM	TV (1) AIRE	TV (2) Paga	Prensa Diarios	Prensa Semanarios	P/Depto. TOTAL	P/Depto %
1	ARTIGAS	6	8	5	9	2	1	31	5
2	CANELONES	3	17	0	50	2	7	79	12
3	CERRO LARGO	4	8	6	21	1	3	43	6
4	COLONIA	5	15	3	12	1	7	43	6
5	DURAZNO	3	7	4	11	2	2	29	4
6	FLORES	1	5	1	1	0	2	10	1
7	FLORIDA	2	7	0	16	3	0	28	4
8	LAVALLEJA	3	7	1	8	2	3	24	4
9	MALDONADO	3	18	4	7	3	1	36	5
10	MONTEVIDEO	23	17	5	5	5	6	61	9
11	PAYSANDU	5	8	4	18	1	0	36	5
12	RIONEGRO	5	7	3	5	0	3	23	3
13	RIVERA	5	10	4	9	2	1	31	5
14	ROCHA	5	18	5	7	2	2	39	6
15	SALTO	7	8	4	12	3	0	34	5
16	SAN JOSE	1	8	0	22	2	5	38	6
17	SORIANO	5	8	3	17	2	4	39	6
18	TACUAREMBO	4	8	6	9	1	2	30	4
19	TREINTAYTRES	3	6	3	14	0	2	28	4
T O T A L E S		93	190	61	253	34	51	682	100
TOTAL/MEDIOS (%)		14	28	9	37	5	7	100	
TOTAL/SISTEMA (%)			41		46		12	100	

(1) TV AIRE: incluye 23 repetidoras del Sodre y 20 de Rutsa.
 (2) TV Paga: incluye empresas con sistemas de Cable, MMDS y UHF.
 Fuente: URSEC y OPI

Como se desprende del Cuadro 3, todos los departamentos del país disponen de medios de diferentes tipos, ya sean radios, canales o periódicos, y no existen zonas excluidas del sistema de medios y por lo tanto el acceso a la información –nacional o internacional– está garantizado por diferentes vías⁶.

3. Tiempos/espacios para la información

A partir de esta abundante oferta de medios a nivel de todo el país (682), cabe preguntarse cuál es el grado de cobertura que dan a las noticias nacionales e internacionales, y particularmente a los conflictos internacionales, cualesquiera sea su índole o punto del planeta (Afganistán-EEUU, Conflicto de los Balcanes, China-Pakistán, Cuba-EEUU, Corea-EEUU, Israel-Palestina, Irak-EEUU, Perú-Ecuador, Chile-Bolivia, etc.), y además a los conflictos internos de cada país, como lo es el problema del terrorismo vasco en España, Chechenia-Rusia, la guerrilla en Colombia y Perú, por citar algunos de los ejemplos más elocuentes.

3.1. El caso de la Televisión

Si tomamos como base que existen 61 canales de TV abierta en el Uruguay, que emiten un promedio de 3 programas *informativos* diarios –mañana/ mediodía, central y nocturno, (incluyendo avances de informativos, flashes informativos y emisiones especiales), de aproximadamente una hora cada uno (Telemundo-Canal12, Telenoche-Canal4, Subrayado-Canal10, TveoInforma-Canal5, RedInformativa-RUTSA, etc.), concluimos que por día se emiten 183 horas de información (61x3x1), aunque es pertinente precisar que no toda la emisión es información pura, ya que corresponde excluir las tandas publicitarias, que equivalen a un estimado de un tercio de la emisión⁷. En síntesis, si excluimos el tiempo publicitario del total de emisión nos quedan unas 122 horas diarias directamente afectadas a la información en general. De estas 122 horas de información, corresponde separar lo que es información nacional de la internacional. Sobre el supuesto de que el bloque de noticias internacionales de un informativo se corresponde con un 25%, podemos concluir que el tiempo total de los informativos de TV dedicados a aquéllas es de *31 horas diarias* de emisiones televisivas a lo largo y ancho de todo el país.

El nivel de audiencias a nivel nacional –total país– de un *informativo central* está en el orden de los 15 puntos de rating promedio, lo que equivale a *450.000 personas expuestas a un informativo, y si contabilizamos al menos los 3 informativos centrales de la TV privada, totalizamos 1.350.000 personas, además de considerar que pueda existir duplicación de exposiciones*⁸.

Por otro lado, en el caso de la TV por cable la situación es mucho más compleja para medir los tiempos de emisión de información, pero existen canales exclusivos como CNN, 24 horas diarias, Crónica TV, TNoticias de Argentina, TV Chile, canales argentinos y brasileños por aire y por cable, RAI de Italia, TVE España, entre los más importantes.

También cabe agregar la cobertura que realizan algunos programas del género *periodístico*, más analítico que informativo, que con menos frecuencia e intensidad abordan la temática internacional, pero también lo hacen Agenda Confidencial (Canal 12), Hoy por Hoy (Tveo), La sed y el agua (Canal 5), La próxima puerta (Canal 10), etc.

3.2. El caso de la Radio

Si consideramos solamente la existencia de 93 emisoras AM en la que predomina el

género información y que emiten un promedio de 5 minutos de información cada hora durante 24 horas del día, –aunque claro está que existen emisoras AM que tienen programas informativos de hasta 1 y 3 horas de duración, como es el caso de Monte Carlo, Carve, El Espectador, Sarandí y otras–, concluimos que por día se emiten 11.160 minutos, es decir 186 horas de información ($93*5*24$), sin tandas publicitarias⁹. En síntesis entonces si incluimos en el tiempo total de emisión de información, a los propios programas informativos, sobre un promedio de 3 horas emisión diarias ($93*3$), agregamos 279 horas más de emisión informativa radial de las cuales debemos descontar las tandas publicitarias estimadas en una tercera parte, por lo que restan 186 horas, lo que sumadas a las 186 horas anteriores de informativos cortos, resultan en un total de 372 horas de información radial diarias, directamente afectadas a la información en general. De estas 372 horas de información general corresponde separar lo que es información nacional de la internacional. Sobre el supuesto de que al bloque de noticias internacionales de un informativo le corresponde también un 25%, –como en el caso de la TV– podemos concluir que el tiempo total de los informativos de radio dedicados a las mismas es de *93 horas diarias*, es decir, 3 veces más de tiempo dedicado a las noticias internacionales que la TV en todo el país.

El nivel de audiencias de un informativo radial matutino, si se considera solamente a las radios capitalinas privadas que cubren todo el país (Monte Carlo, Carve, Espectador y Sarandí), se puede estimar en 6 puntos de rating, lo que equivale a un promedio de 180.000 personas¹⁰.

Al igual que en la TV, existen programas periodísticos de radio que tratan y analizan la información nacional e internacional, como lo es el caso de En Perspectiva de El Espectador, Las Cosas En Su Sitio de Sarandí, Primera Voz de AM Libre, entre otras.

Adicionalmente, se debería agregar el tiempo para la información que le dedican algunas emisoras FM, aunque éste es muy pequeño, por la misma naturaleza o formato de la radio.

3.3. El caso de la Prensa Escrita

En el caso particular de los medios gráficos, claramente tenemos que definir dos formatos de publicaciones que tratan la información de diferente modo, como los diarios por un lado y los semanarios / revistas por otro. En el primero de los casos, la información que se publica es la noticia, es decir, el hecho, lo ocurrido, lo sucedido, mientras que en el caso de los semanarios, la información que se publica es a partir de la noticia, el análisis, la reflexión y las conclusiones sobre lo ocurrido.

De todas maneras, cualquiera de los dos formatos mencionados en nuestro país abordan básica y esencialmente la información, tanto sea nacional como internacional. Si partimos de la base de que de los 85 medios gráficos que hoy se editan, entre diarios y semanarios / revistas, cada uno de ellos le dedica al menos tres páginas a la información internacional, obtenemos un total de *255 páginas diarias* con dicha información ($85*3$), bajo el supuesto de que se contabilicen el mismo día en que se edita un diario, se edita un semanario.

El nivel de lectura de periódicos capitalinos y del interior, a nivel nacional, por ejemplo un día domingo, alcanza los 585.000 lectores¹¹.

En general, en las páginas o secciones de noticias internacionales, tanto sea en el caso de los diarios como de los semanarios, no se publican avisos publicitarios, por lo que no corresponde realizar ajustes por espacios publicitarios.

3.4. Los Medios Masivos en Internet

El fenómeno de la internetización de los MM trae aparejado que un conjunto menor de ellos, –no todos– sean canales, radios o periódicos, también tienen una edición para Internet, con lo cual el espacio y el acceso es inmensamente mayor. Realizar estimaciones de tiempos / espacios dedicados a leer información internacional en Internet es mucho más complicado, por lo que no pretendemos ingresar en dicho análisis, al menos en esta nota.

4. Reflexiones finales

1. Importante oferta de MM a lo largo y ancho de todo el país con importantes niveles de accesibilidad a la información por parte de la inmensa mayoría de la población uruguaya.

2. La información, nacional o internacional, es cubierta por todos los medios nacionales, a la que se destinan espacios o cobertura en niveles muy relevantes.

3. La radio es el medio que le dedica más tiempo a las “noticias internacionales” (93 horas/día), y triplica el tiempo que le dedica la TV nacional (31 horas / día).

4. Aunque no es estrictamente comparable en términos de espacios / tiempos, los medios gráficos nacionales le dedican un volumen muy importante a las noticias internacionales (255 páginas / día).

5. A nivel de la oferta de los medios en relación con las noticias internacionales, el país y su población no están ajenos a este fenómeno, así como tampoco el consumo de dicho tipo de información, como se desprende de los datos analizados.

Notas:

- 1 Morley, David. (1996). *Televisión, audiencias y estudios culturales*. Buenos Aires: Amorrortu editores
- 2 García Rubio, Carlos. (1995). *El Uruguay Cableado*. Montevideo: Editorial Trilce
- 3 Datos del INE y EQUIPOS/MORI, publicados en www.ine.gub.uy / www.equipos.com.uy.
- 4 Datos de URSEC, OPI y EQUIPOS, publicados en www.ursec.gub.uy / www.opi.com.uy / www.equipos.com.uy.
- 5 Datos del INE y EQUIPOS/MORI, publicados en www.ine.gub.uy / www.equipos.com.uy.
- 6 Datos de URSEC y OPI, publicados en www.ursec.gub.uy / www.opi.com.uy.
- 7 Datos de Mediciones y Monitor Publicitario / www.ibope.com.uy.
- 8 Mediciones de Audiencia Nacional de EQUIPOS/MORI, 2003, en www.equipos.com.uy.
- 9 Mediciones de Audiencia Nacional de EQUIPOS/MORI, 2003, en www.equipos.com.uy.
- 10 Mediciones de Audiencia Nacional de EQUIPOS/MORI, 2003, en www.equipos.com.uy.
- 11 Mediciones de Audiencia Nacional de EQUIPOS/MORI, 2003, en www.equipos.com.uy.

**UNA MIRADA A LOS CAMBIOS
PUBLICITARIOS EN EL NUEVO MILENIO**

Martín Silva

Una mirada a los cambios publicitarios en el nuevo milenio*

► MARTÍN SILVA

Licenciado en Comunicación Publicitaria, Universidad ORT Uruguay. Candidato a Magister en Comunicación y Recepción de Medios de la Universidad Católica del Uruguay – Claeh.

En el año 1997 la inversión en el rubro publicitario en Uruguay llegó a 180 millones de dólares y a partir de esa fecha fue cayendo hasta llegar a 100 millones en el año 2001.

Pero los cambios no han sido sólo cuantitativos; hoy la publicidad tradicional se ha transformado como consecuencia de una serie de factores mundiales convergentes tales como Internet, las Centrales de Medios, las *Boutiques* Creativas, las asignaciones presupuestales de los anunciantes cada vez más menguadas y la implementación cada vez mayor de campañas globales.

Esto, unido a la profunda crisis financiera de la región, ha hecho que los publicitarios y expertos en comunicación y marketing del Uruguay tengan que adaptarse a estos tiempos de crisis, cambios y conflictos.

Hoy las empresas se ven dentro de un escenario muy complejo donde las exigencias de competitividad, rentabilidad e inversión hacen que los márgenes de error permitidos tiendan, cada vez más, a ser pequeños, por no decir mínimos.

A pesar de esto, tanto los anunciantes como los publicitarios tienen muy claro que *La publicidad (...) es una de las técnicas más conocidas de comunicación. Quizá la más conocida y posiblemente la más utilizada, por lo menos hasta hoy* (Bilorrou, 1998, pág. 27).

Joe Cappel (1999) editor y director de *Advertising Age International*, en una ponencia puso sobre la mesa la necesidad de comprender los cambios de actitud de los consumidores ante el bombardeo de la comunicación publicitaria y ante la micro-segmentación cada vez más intensa y variada de los *targets*.

Según él es ésta una de las causas por las cuales los grandes anunciantes realizan comunicación alternativa, o mejor dicho, buscan el impacto de recordación en el P.O.P. (*Point of Purchase*) o en la calle misma:

Estamos ante una gran revolución en el mundo de la publicidad y en el mercadeo. Proceso que está modificando la forma en que los bienes y servicios son promovidos y entregados a los consumidores. Esto es más notorio en Estados Unidos y en otros países de economías maduras, pero igualmente está destinado a suceder en los países en desarrollo.

Las agencias de publicidad, los medios tradicionales y la publicidad misma están en riesgo ante esta revolución que es fácilmente

* Nota: El presente artículo fue elaborado con anterioridad a la crisis financiera que tuvo lugar en el ejercicio 2002.

reconocible por los cambios que están ocurriendo en el mundo del mercadeo. En efecto, la publicidad tradicional es hoy menos importante en el proceso de mercadeo de lo que era hace 29 años, mientras otras formas alternas de promover ventas o hacer imagen están adquiriendo creciente importancia.

Un ejemplo de esta tendencia fue la experiencia de comunicación de Grandby-Argentina quien realizó una acción *below the line* de gran impacto en Buenos Aires al instalar lavarropas muy grandes en los subtes y en plazas donde la gente podía lavar y testear el jabón en polvo de la multinacional Unilever.

Esta nueva realidad responde a que los consumidores buscan eludir la publicidad en todos los medios, como lo afirma Burkart Noe (2000):

Un anunciante está en desventaja antes de empezar. El entretenimiento patrocinado es imperfecto. No podemos interferir al consumidor en su búsqueda de entretenimiento o información. La publicidad genera tres problemas en la comunicación: obstruye la búsqueda de contenido de los medios, quiebra la fluidez en el procesamiento de los contenidos, distrae el foco sobre el contenido. Más medios, más avisos: somos una sociedad absolutamente bombardeada por mensajes. Un consumidor se expone a muchos avisos que sumando etiquetas y logos llegan a 15 mil por día. Por eso esto se evita y no se lo registra conscientemente.

Publicidad no tradicional: ¿más rentabilidad, menos inversión?

En Argentina y Uruguay se ha dado un proceso de dependencia creciente de las estrategias internacionales de marketing. “La alineación internacional pega muy fuerte en la Argentina, y son muy pocas las compañías que pueden tomar decisiones a nivel local”, opina Maloney (2000), gerente general de Euro RSCG Argentina.

Fue así que empezaron a generarse cambios en el mundo del *marketing* rioplatense. A partir de los años ochenta, las agencias advirtieron que los anunciantes estaban destinando volúmenes crecientes del presupuesto a aspectos alternativos de la publicidad tradicional como las promociones y el *marketing one to one* en Internet.

“Las posibilidades de publicitar bajo formas tradicionales y con PNT son grandes (...). En el programa de *Telefé*, esta modalidad no se hizo esperar; apenas ingresados a la casa de ‘Gran Hermano’ los contendientes brindaron con Chandon. Avanzado el ciclo, los productos de Unilever comenzaron a formar parte de la vivienda”. (Tedesco, 2001, pág. 69)

La publicidad no tradicional, líder del siglo XXI

Cada vez más en el mundo y especialmente en Latinoamérica se implementa la “Publicidad no tradicional” (PNT). Cuando nos referimos a la PNT podemos subdividirla en tres tipos diferentes. La primera y más conocida es “la mención”, forma principalmente utilizada en los denominados *Talk shows* o programas de entretenimientos. En la segunda categoría una marca auspicia sólo un segmento del programa, y por último, los eventos como concursos o las promociones dentro de un programa.

Pero últimamente ha surgido un nuevo formato de publicidad no tradicional denominado *Product Placement* (PP), que se utiliza en programas de ficción y, cada vez con mayor insistencia, previo a la emisión de películas de cine.

Luis Molina, gerente general de la empresa chilena *Multimedia Placement Agency*, opina que: “*El objetivo es que la aparición del producto no se perciba como una irrupción externa y fuera de contexto en la trama establecida*” (Plohn, 2001, pág. 54).

Un ejemplo de *Product Placement* bien aprovechado fue el que se utilizó en la telenovela *Betty, la fea*. A lo largo de determinados episodios la marca de shampoo Pantene estuvo presente mientras la protagonista lo utilizaba.

De la misma forma aparecieron otras marcas como Compaq y celulares Comcel; y posibilita que un éxito televisivo colombiano se transforme en comunicación de éxito continental para productos que logran así un alcance latinoamericano.

Ejemplos uruguayos de PNT

Naya (1999) refiriéndose a la realidad uruguaya dio ejemplos de aplicación de PNT en nuestro medio:

Movicom Bell South realizó una campaña sobre el adecuado uso del celular en lugares públicos. Con una pieza producida en Uruguay pautada en cine y una joven que dialogaba con el protagonista del comercial, se buscó transmitir que los celulares no deben usarse en cualquier lado.(...). El público gustó mucho de esta nueva manera de hacer publicidad y aplaudió cada actuación, cuentan algunos que estuvieron presentes durante “la función”.(...) Banco ACAC apoyó el lanzamiento de cuatro de sus préstamos (de autos, casas, profesionales y consumo) con publicidad interactiva en cine. En el comercial podía apreciarse al empleado de ACAC que, dirigiéndose a los presentes, preguntaba: “¿Alguien en esta sala necesita un préstamo?”. Una señora respondía que sí y se iniciaba una conversación entre ambos en la que se explicaba las características del préstamo. La actriz terminaba retirándose, supuestamente hacia el banco.

Para Jaime Cueto, director creativo de la agencia de publicidad ADN, quien diseñó las estrategias de comunicación para Banco ACAC –Naya, 1999– ‘la técnica usada fue ideal porque los préstamos necesitaban una comunicación más profunda que en el comercial de TV, donde no tenía mucha cabida’”. Cueto entiende que siempre y cuando no se moleste al espectador, no hay límites en la realización de publicidad en vivo.

Tendencias consolidadas en la globalización publicitaria

En los años sesenta las Agencias de Publicidad empezaron a notar que sus clientes –los anunciantes– querían optimizar sus ganancias y reducir sus inversiones. Esto dio origen a las denominadas *centrales de medios*, cuya razón de ser era optimizar las inversiones en publicidad mediante la especialización en la compra de espacios publicitarios en los diversos medios de comunicación masiva. Esto significó una fuerte innovación en el mercado europeo, y se iniciaba ya un proceso por el cual las agencias del *full service*

norteamericanas irían perdiendo terreno frente a otras ofertas, como *Carat* y *Media Planning* (ambas ya con características de centrales de medios).

Posteriormente, en los años ochenta, se desarrollaron más centrales de medios y el proceso continuó su evolución en los noventa, donde surgen nuevos escenarios como la globalización de la economía, la voluntad de expandirse y captar nuevos mercados de las centrales y de diversificarse en áreas afines a la publicidad tradicional, como la consultoría, la PNT e Internet, todo lo cual complejizó a todos los fenómenos comunicacionales sin excepción.

De manera que a partir del 2000 las agencias de publicidad tienen que seguir reinventándose a sí mismas, tratando de seguir creciendo y manteniendo su liderazgo en la captación de clientes.

En la actualidad, el anunciante se preocupa por la austeridad, por la productividad y por la eficiencia de sus campañas. La elección mucho más meditada de los anunciantes se debe a que éstos se encuentran ante un mundo de cambios vertiginosos en cuanto a la oferta y la demanda de los servicios publicitarios:

Si el país cambió, si la economía cambió y si el consumidor cambió, ¿por qué no iba a cambiar también la publicidad?, se preguntaba Oscar Marcovecchio. El presidente de Ogilvy Group Argentina resume el sentir del ámbito publicitario: hay que reconocer que la agencia, tal como se la conoció hasta hace poco tiempo, ya no podrá sobrevivir. (Muniz, 2000, pág. 40).

Agencias de servicios especializados

Hasta hace pocos años, el *full service* de una agencia era entendido y aceptado por los anunciantes. Hoy, sin embargo, los servicios prestados han menguado cuantitativamente debido a la implementación de nuevos objetivos empresariales.

Las *Boutiques* creativas han logrado insertarse como servicios que se ofrecen a los anunciantes. La misión empresarial de este servicio “es generar conceptos innovadores, creativos y producir mensajes publicitarios de gran frescura y originalidad” (Arens, 2000, pág. 97). Un claro ejemplo ocurrió en Estados Unidos con la marca Coca-Cola. *McCann Erickson Worldwide* es la agencia oficial de la bebida, pero ésta derivó el trabajo al equipo creativo a *CAA (Creative Artists Agency)* –una agencia de talentos dedicada a generar conceptos– quienes, utilizando un grupo de actores, directores y gente de la industria filmica, prepararon series de comerciales a *Coca-Cola*.

La eficacia de una campaña publicitaria se basa, generalmente, en la originalidad del concepto, del diseño y del texto. (Arens 2000, pág. 97) afirma que “algunas boutiques (...) no acostumbran ofrecer los servicios de investigación, *marketing*, ni se especializan en ventas ni proporcionan una atención muy completa al cliente.”

Servicios de compras de medios

Mundialmente se ha ido incrementando este sector; sin embargo en Uruguay no se ha dado este grupo de especialistas que se encargan de comprar y empaquetar tiempo de aire de radio y televisión.

En Estados Unidos, el más importante de estos servicios de compras de medios es *Western International Media*, cuya sede está en Los Ángeles y que coloca más de 1600 millones de dólares anuales de publicidad para clientes tan famosos como *Walt Disney*, *Atlantic Richfield (Arco)*, *US Airways* y *Times-Mirror*. (Arens, 2000, pág. 97)

Es interesante analizar cómo tanto el tiempo de aire de radio como de televisión es perecedero y esto puede ser analizado como una desventaja a la hora de ver el tipo de negocio que llevan a cabo los *brokers* de los medios de comunicaciones masivos. Este tipo de inversión en la compra de espacios; tiene el alto riesgo de ser dependiente de variables incontrolables tales como la situación económica del país, la inversión publicitaria destinada por los anunciantes, entre otras.

Internet

Éste es uno de los medios alternativos para la publicidad que más se ha desarrollado pero que finalmente, en este último año, ha ido menguando su uso y se ha segmentado para lograr mayor especificidad. Es decir que, dado el aumento considerable de *URL's*, los sitios *Web* realizan portales y luego los productos finales están en sitios diseñados para cada gusto específico. Es así como el control de lo que se va a publicitar se vuelve más preciso.

Un reciente estudio de *Myers Group* señala que el gasto mundial en publicidad *online* saltará de los US\$ 5.250 millones de 1999 a US\$ 45.500 millones en 2005, lo que significa que los anunciantes gastarán más dinero en Internet que en la televisión convencional, de aquí a cinco años. Sin embargo, todo hace parecer que Uruguay aún tiene un largo trecho por recorrer en este aspecto. Al menos eso se desprende de las exposiciones realizadas en el marco de la conferencia organizada por la Cámara de Anunciantes el martes pasado, los consumidores, Internet y los negocios. (Café y Negocios, 2000)

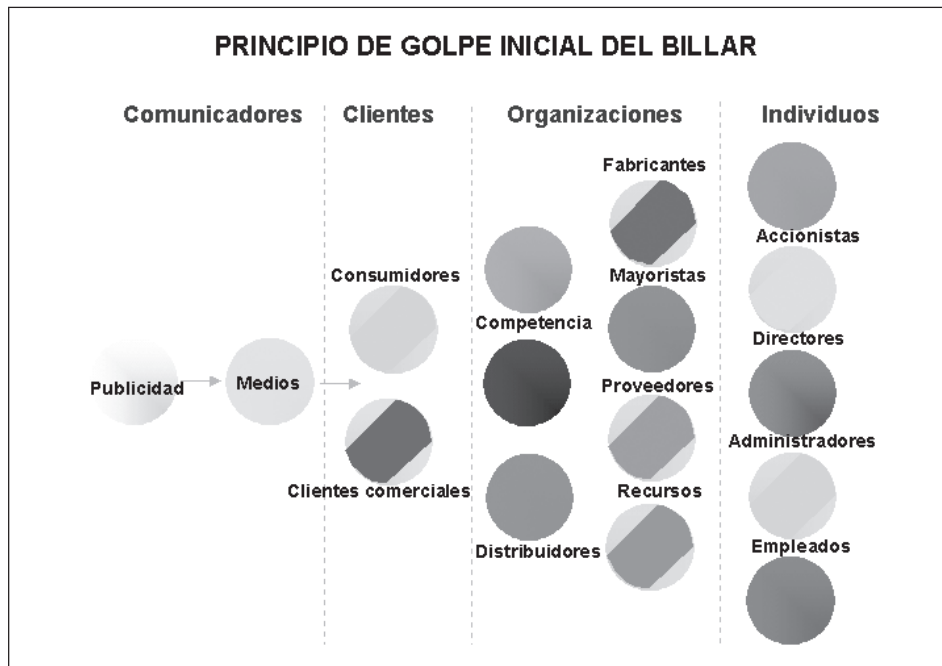
Con respecto a la creatividad en la *Web*, Bob Gebara, quien actualmente se desempeña en *Zentropy Patners thunder House*, opina que:

Internet es un medio en formación y, por lo tanto, en constante transformación. Las posibilidades son inmensas y ningún modelo puede ser considerado definitivo. Por lo contrario, todavía estamos en la prehistoria de este medio (...). Es bueno que se diga que rarisimas veces Internet construyó solita una marca. Este es un trabajo con mejores resultados cuando se incluye a Internet dentro de un mix de la comunicación. (Gebara, 2000, pág. 59)

Publicidad y economía

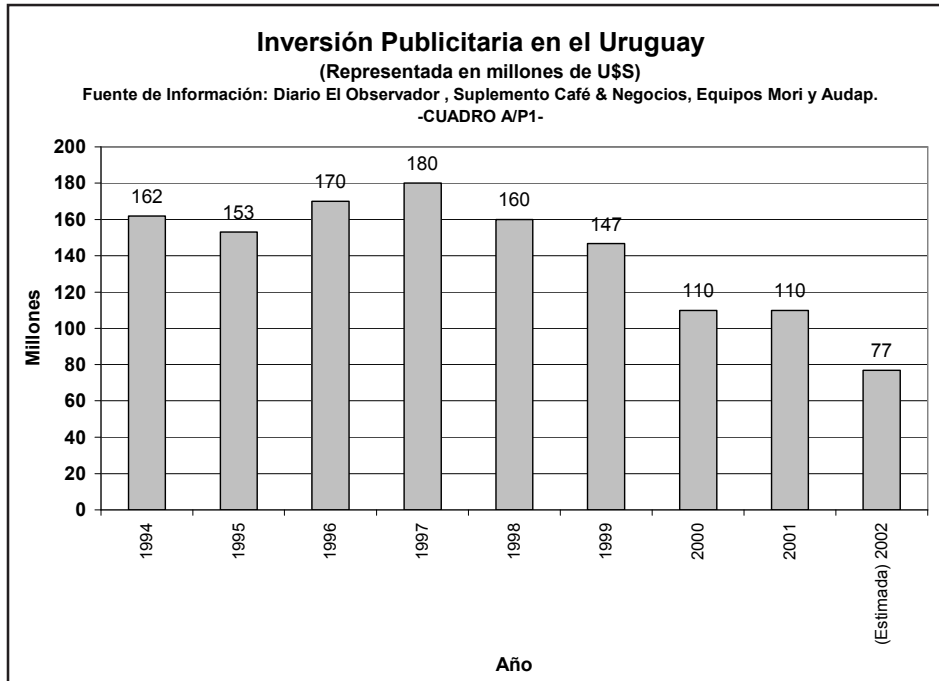
Hoy en día la inversión publicitaria anual representa aproximadamente el 2,3% del PBI de los Estados Unidos. Este es un porcentaje muy alto con respecto al impacto de la inversión publicitaria en las economías de los países de América Latina.

El efecto económico de la publicidad es como el primer golpe del juego de billar. Tan pronto una compañía comienza a anunciarse, provoca una reacción en cadena de eventos económicos como se indica en la ilustración siguiente. (Arens; 2000 pág. 45)

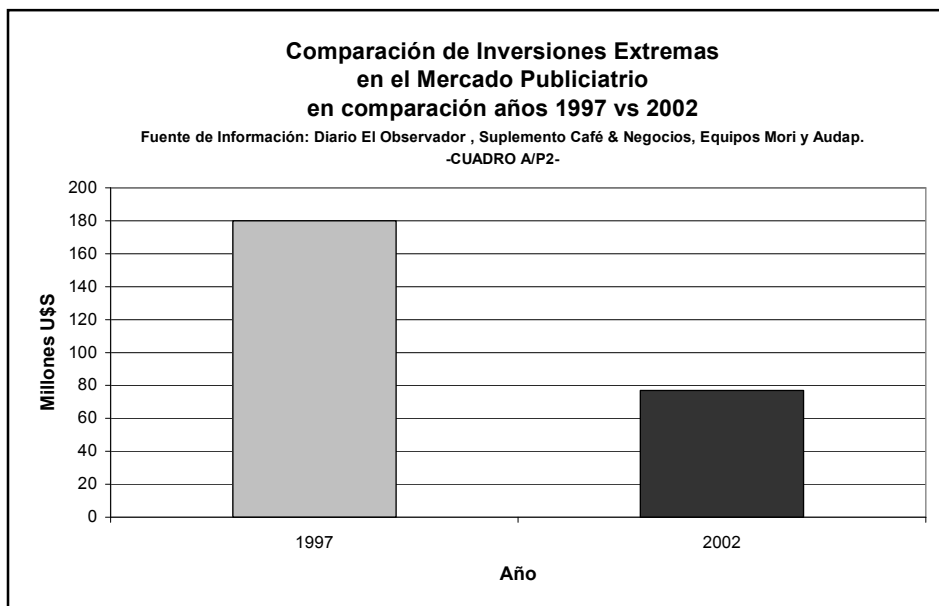


La presupuestación en tiempos de crisis en Uruguay

En el año 1997 la inversión publicitaria en Uruguay llegó a los ciento ochenta millones de dólares en un período impulsado por la fuerte inversión del sector financiero dado el lanzamiento, en el año anterior, del Sistema Previsional AFAP. La inversión de esta cifra ha ido decayendo año tras año como se puede apreciar en el cuadro siguiente (Ver Cuadro A/P-1). En la línea es posible advertir la tendencia descendente en la inversión publicitaria en Uruguay. Esta afirmación se realiza según el análisis de los datos obtenidos de fuentes como el diario *El Observador* en su suplemento *Café & Negocios*, Equipos Mori y AUDAP:

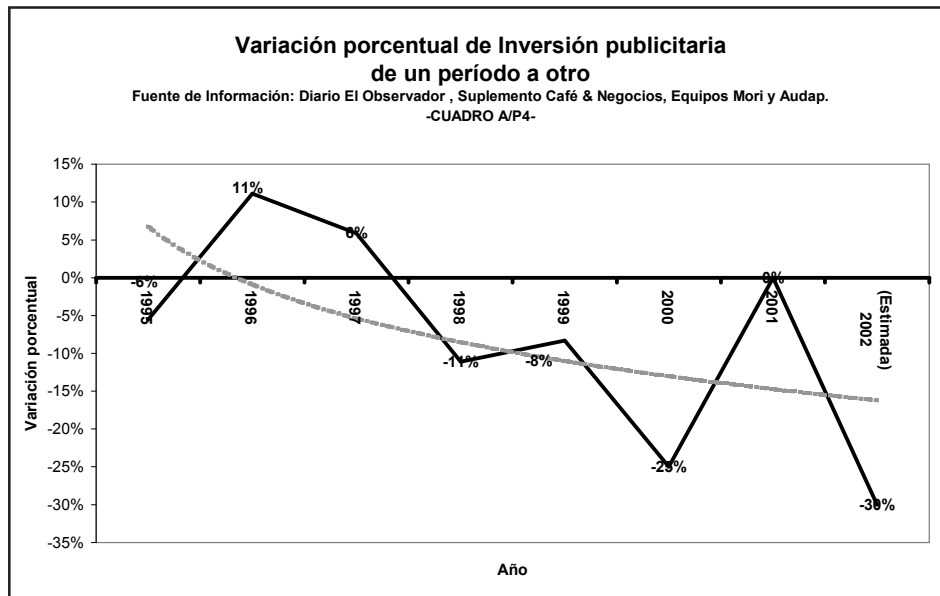


Uno de los análisis posibles es la factibilidad de combinar los extremos de la inversión publicitaria de los últimos ocho años. Vale aclarar que el monto de inversión propuesto para el año 2002 es una proyección según los últimos datos del año en curso.



VARIACIÓN DE INVERSIONES EXTREMAS CUADRO A/P 3		
Año	Inversión (millones U\$S)	Variación
1997	180	-57%
2002	77	

El Cuadro A/P 4 refleja porcentualmente las variaciones y la tendencia de los distintos cambios positivos o negativos con respecto al período anterior.



Al analizar la evolución de los números presentados en los cuadros anteriores se llega a la conclusión que el sistema económico productivo y la publicidad están conjuntamente comprometidos y afectados por la realidad macroeconómica del país.

La mayoría de los profesionales que se ve afectada por la crisis es el personal de los anunciantes que ve comprometida directamente su función al no restablecerse las posibilidades de salir de un sistema recesivo.

Conclusiones

A modo de resumen final pensamos que la publicidad se encuentra en un proceso de cambio y adaptación en el cual los presupuestos son más reducidos y están más focalizados en rubros alternativos. Las consecuencias de este proceso de cambio se aprecian en Internet, la PNT, las centrales de medios y las boutiques creativas, las cuales van marcando el rumbo alternativo en el Mix promocional, para lograr mejores resultados con menos presupuestos.

Tal vez seamos nosotros, los comunicadores especialistas en publicidad, y no los anunciantes quienes tengamos que marcar el rumbo, para demostrar así que la publicidad tradicional no ha muerto sino que ha crecido y ha madurado para lograr mejoras en la comunicación de marca y ventas.

Bibliografía:

- Arens, William A. (2000). *Publicidad*. México: Mc Graw-Hill.
- Billorou, Oscar P. (1998). *Introducción a la Publicidad*. Buenos Aires: El Ateneo.
- Burkart Noe, Violeta. (2000). *Expomedios 2000. Noviembre 2000*. En el World Wide Web: <http://www.expomedios2000.com.ar>
- Café y negocios. (2000). El Observador. En el World Wide Web: <http://www.observa.com.uy/elobservador/antiores/2000/abril/0904/dom.../09cn08a.html>
- Capo, Joe. (1999). *Tormenta Creativa*. Ponencia presentada en Tormenta Creativa 1999. Caracas, Venezuela. En el World Wide Web: <http://www.producto.com.ve/193/notas/tormenta.html>
- Maloney, Carlos. (2000). *Expomedios 2000. Noviembre 2000*. En el World Wide Web: <http://www.expomedios2000.com.ar>
- Muniz, Diego. (2000). *Post-Agencia*. Target. Setiembre. 40 – 46.
- Naya, Estela. (1999). *Anuncios en vivo*. Café y negocios. El Observador. Diciembre. En el World Wide Web: <http://www.observa.com.uy/elobservador/antiores/suples/cyf/011299/01cf04a.htm>
- Plohn, Cynthia. (2001). *Publicidad no tradicional a toda hora*. P&C. Noviembre. 52-54.
- Tedesco, Marcela. (2001). *Aferrados a la balsa*. Target. Abril. 67-69.