



Comunicación y Narrativa

El arte de la invención,
la realidad como relato en
un texto de Borges

Significaciones del
cuerpo y lo erótico:
estudio de caso
revista Soho

La obra de arte en la época
de su hiperreproducibilidad
digital



textos y contextos

textos y contextos

Revista de la Facultad de Comunicación Social
de la Universidad Central del Ecuador

Año ocho N° 16 Junio 2015, Publicación Semestral
ISSN: 1390-695X Quito

16

FACSO - UCE

Rector: FERNANDO SEMPETEGUI
Vicerrector Acad.: NELSON RODRÍGUEZ
Vicerrector Admin.: MARCO POSSO

Decano: DIMITRI MADRID
Subdecana: XIMENA GRIJALVA

Comité Editorial:
JIMMY HERRERA
ROQUE RIVAS
FERNANDO LOPEZ ROMERO
CHRISTIAN ARTEAGA
MARCELO RECALDE
ALEJANDRO AGUIRRE
NELSON REASCOS

Editor:
CHRISTIAN ARTEAGA

Comité Externo:
ALEJANDRO MOREANO (Uasb)
ROSA SOLORZANO (Sek)
WLADIMIR SIERRA (Puce)
CARLOS CELI (Unam)

Traducción:
GUSTAVO CAÑAS
gcanasvalle@yahoo.com

Fotografía de Portada
DIEGO OSCULLO, MARÍA JOSÉ VACA

Diseño general y maquetación:
JULIO C. ENRÍQUEZ C.

*Los criterios vertidos
en los artículos son de
estricta responsabilidad
de sus autores y
no reflejan necesariamente
el pensamiento
de Textos y Contextos*

Bolivia Oe7-132 y Eustorgio Salgado
2509088 2509089
2522170 Ext. 121
textosycontextos.facso@uce.edu.ec



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FACULTAD DE COMUNICACIÓN SOCIAL

Junio de 2015
Quito - Ecuador

En blanco

Narrativas: **Posibilidades para pensar una disciplina**

Las narrativas en el mundo contemporáneo poseen varias urdimbres y enfoques que sustentan, en ciertos casos, diálogos interdisciplinarios, o en su defecto, temas puntuales que procuran una cerrazón disciplinaria. Entonces, pensadas las narrativas como acercamientos de sentido escriturales hacia una determinada tópica, generan posibilidades de comprensión sobre miradas que recorren las ciencias sociales, a saber: sociología y teoría política. En ese horizonte, por ejemplo, la formación social latinoamericana supone no solo una entrada desde el modo de producción y las articulaciones políticas entre élites y pueblo, sino que es sugestivo colegir las narrativas estéticas y literarias que conformaron los estados nación y sus formas de administración política de las poblaciones.

Por ello, cuando nos referimos a esta problemática suponemos un más allá de lo que la semántica del término puede remarcarnos. Es decir, la expresión narrativas no es una anulación de reflexiones que emigran por fuera de sus fronteras literaria o lingüísticas. Precisamente, este dossier supuso dos retos. El primero fue concebir a la comunicación como una trama invisible de la vida social (Vizer; 2003) en el que se retoma diversas miradas sobre esta afirmación; el segundo es que fue necesario precisar los arribos de varias disciplinas que van desde la teoría de la cultura, comunicación, literatura, identidad hasta la corporalidad y visualidad.

La ausencia de estos temas en los debates comunicacionales actuales configura una problematización y tensión dentro de la propia disciplina. Por tal razón, las explicaciones posibles a estos vacíos vienen desde las reflexiones visuales, literarias, estéticas, políticas, antropológicas y tecnológicas. De ese modo, tenemos un corpus heterogéneo y heteróclito que pone en debate las maneras de comprensión de la comunicación como un acercamiento transescritural, político e histórico.

Este conjunto de artículos –que van desde la literatura, la cultura, antropología del cuerpo, filosofía, visualidades y comunicación social– plantea una discusión que de ninguna manera está cerrada, sino que es un prurito que conlleve a repensar y aportar a la comunicación desde reflexiones abiertas e interdisciplinarias, alejándose, tal vez, de bagajes estrictamente instrumentales y avance hacia cuestiones que tomen en cuenta sentidos culturales y percepciones del presente sobre los sentidos narrativos. Entonces, esta fragmentariedad de textos llaman urgente a un debate académico, interdisciplinar y transteórico con el derrotero de producir investigaciones que estas propuestas suscitan.

CHRISTIAN ARTEAGA
Editor

Blanco

DOSSIER

- El arte de la invención, la realidad como relato en un texto de Borges** 11
The Art of Invention, Reality as a Narration in a Borges' Text
- Significaciones del cuerpo y lo erótico: estudio de caso revista Soho** 19
Signifying the Body and Erotica: Soho Magazine, a case study
- Relatos sobre memoria, olvido y la comisión de la verdad** 35
Narrations on Memory, Forgetfulness and the "Commission for Truth"
- El ejercicio del silencio: análisis de los discursos mediáticos sobre niños con cáncer en la prensa escrita** 49
Exercising the Silence: Analysis of Media Discourse about Infants with Cancer in the Written Press
- Denuncia, oralidad e intermediación en la obra de Guamán Poma: indicios para el mestizaje cultura** 65
Denouncement, Specialized Oral Texts and Mediation in the works of Guamán Poma's Works: Hints about Cultural Miscegenation
- La construcción simbólica del discurso en el programa radial aló presidente: hacia la gestación de una nueva hegemonía en Venezuela** 75
Symbolic Construction of the Discourse in the "Aló Presidente" Radio Program: Gestating a New Hegemony in Venezuela.

PENSAR LA DISCIPLINA

- La obra de arte en la época de su hiperreproducibilidad digital** 89
The Work of Art in the time of its Digital Hiper-reproduction

ENSAYO VISUAL

- Saudade** 120

Blanco

DOSSIER



Blanco

El arte de la invención, la realidad como relato en un texto de Borges

The Art of Invention, Reality as a Narration in a Borges' Text

MARCELO RECALDE

Magister en Estudios de la Cultura, especialidad en Literatura Hispanoamericana.
Profesor de Facso

Email: marcelowladimir@yahoo.es

Fecha de recepción: Agosto de 2014

Fecha de aceptación: Enero de 2015

Resumen

Este artículo tiene como propósito fundamental analizar y contrastar el modo en que aparecen representadas las nociones de Historia y Literatura en el cuento *El tema del traidor y del héroe*, de Jorge Luis Borges. Sobre tales nociones y las relaciones que mantienen en el texto, recaerá nuestro análisis pues pensamos que las diferencias y semejanzas que les suelen asignar las convenciones sociales y académicas son puestas en tela de juicio, e incluso parodiadas, por el escritor argentino. Desde este punto de vista no se puede dejar de notar que para Borges tanto la Historia como la Literatura (e, incluso, lo que solemos llamar realidad), no son sino modos de relato, es decir, versiones e interpretaciones del mundo.

Palabras clave: Relato histórico, relato literario, la realidad, lo real.

Abstract

In this article I analyze and compare the strategies used by Jorge Luis Borges when representing basic conceptions of History and Literature in his short story "El tema del traidor y del héroe" ("The tale of the traitor and the hero"). I focus our analysis on the descriptions of and relationships between both, History and Literature, in the text. I stand by the hypothesis that socially and academically supported differences and similarities, discussed usually during any mutual comparison between both disciplines, are not just confronted in the tale but even parodied by the Argentinian author. Under this scope it is evident that Borges understands History and Literature (and even what we tend to call reality) as different ways of storytelling, id est, alternative perspectives and interpretations of the world.

Key words: Historic speech, Literary speech, reality, what real is

“La vida no es más que una farsa que representamos todos”.

Arthur Rimbaud

El tema del héroe y del traidor es un relato que pertenece al libro *Ficciones* (1944). El cuento está narrado en tercera persona y su principal protagonista se llama Ryan, un historiador irlandés, bisnieto de un tal Fergus Kilpatrick (héroe nacional y prócer de la independencia de su país). Con motivo de la proximidad de la fecha del primer centenario de la muerte del ilustre bisabuelo, quien fuera asesinado en circunstancias poco claras, Ryan se dedica a la redacción de una biografía que rescate su memoria y le permita resolver el enigma de la muerte de su antepasado.

Kilpatrick habría muerto en 1824 y, hasta el momento en que nuestro protagonista empieza la redacción de su biografía, ningún historiador ha podido aclarar las exactas circunstancias de su deceso. Lo que sí se conoce, gracias a los libros de historia, es que Kilpatrick fue un gran rebelde que bregó por la libertad de su patria, además de ser artífice decisivo de que su pueblo se independizara de la opresión inglesa.

Es sugestivo y decisivo para la comprensión del relato reparar en un detalle fundamental: el estilo y tono con el que Borges presenta su narración. El narrador (al parecer la figura del mismo Borges) se posesiona de un territorio y tiempos específicos (el periodo de independencia irlandesa). Sin embargo, a modo de cinismo e ironía y antes de iniciar propiamente el cuento, advierte que la acción que relata pudo haber ocurrido “en un país oprimido y tenaz: Polonia, Irlanda, la república de Venecia, algún estado sudamericano o balcánico”. Este gesto, este guiño al lec-

tor, tiene una función lúdico-didáctica específica: el escritor parecería estarnos invitando a su laboratorio (lo mismo que un brujo o alquimista) para mostrarnos los materiales y el modo en que los combina, la manera en que selecciona o desecha tal o cual circunstancia o dato. Claro, una especie de llamada de atención al modo de “no olvides que esto que escribo es un artificio y no la verdad”. En el fondo el autor está jugando con esos materiales, subcomunicándonos que más importante que la veracidad de los hechos que componen un texto, es el modo en que los mismos se presentan, y como a través de su estructura (la de los relatos), éstos puede convertirse en símbolo de algún aspecto de la condición humana.

Se comprende, entonces, como desde el inicio del cuento Borges problematiza y critica las convenciones que suelen oponer entre sí nociones como realidad o ficción, verdad o falsedad, objetividad-subjetividad, racionalidad-irracionalidad, endilgándolas, respectivamente, las primeras a la historia y las segundas a la literatura. Y es precisamente este reduccionismo antagónico el que es criticado por Jorge Luis Borges, pues, como ya comprobaremos, para el escritor argentino tanto en el caso del relato histórico como en el del relato literario las fronteras no son fijas, pues puede haber mucho de invención en lo que solemos aceptar como verdad histórica, y mucho de “verdad” en lo que se suele llamar ficción literaria. En el fondo la inquietud básica del cuento de Borges sería: ¿Cómo se puede aceptar sin más que la historia sea

un discurso totalmente verdadero? Precisamente por estas razones, “El Tema del traidor y el héroe” hace referencia a la ambigüedad del significado de la palabra historia. Esta ambigüedad, que en el inglés, por utilizarse dos palabras distintas, se hace menos notoria (story-History), suele serlo más en nuestro idioma. Así, Borges nos evidenciará como los mundos de la ficción (story) y la realidad (History) que se suelen pensar como diferentes y separados interactúan en la construcción de lo real.

Resulta pertinente recordar y citar en este momento -pues tiene mucha relación con lo que decimos- la diferenciación que el filósofo alemán Martín Heidegger realizó entre las categorías de lo real y la realidad. Así, el filósofo alemán llama realidad a todo lo que a través de la historia el hombre ha podido mensurar, comprender y adaptar a su visión del mundo. Sin embargo, y esto el pensador germano no lo olvida, la condición humana está más allá de ese mensurar y comprender y de su posible explicación humana. Y es a esta condición, precisamente, a la que el filósofo alemán llamará lo real.

En este sentido es que para Borges, ni la history está libre de “creación, acomodación de material (datos)” ni la Story será completamente invención-ficción, pues, a pesar de lo que los prejuicios impulsan a creer, estos mundos se funden e interseccionan en zonas esenciales, pues la creación humana se caracteriza por ser proyección hacia lo desconocido e incierto (lo real).

Al parecer la incógnita que echa Borges a la vieja polémica de estos términos no es la entender si la Historia y la Literatura son tipos de relato (pues lo son sin duda) sino la de saber qué finalidades persiguen, qué intereses las separan o las unen. En este sentido, podríamos pensar, como lo hace Borges, que los relatos históricos de la época de independencia (y recordemos que las

antiguas gestas poseían la función de exaltar las virtudes de los grandes reyes en el tiempo) tuvieron la finalidad principal de crear y construir una identidad nacional, y que, en el fondo, esta construcción de identidad será el resultado de “intereses” de diversa índole (entre ellos, obviamente, los de los distintos poderes políticos-discursivos que circulan en una estructura social).

Es decir que estos relatos históricos habrían servido como discursos para que alrededor de ellos se construyan “tradiciones” que, en mucho de los casos, como refiere Hobsbawn, se basan en un pasado adecuado. La historia no sería, pues para aquél (Borges), un relato inocente libre de interpretación y adecuación en el que se deba creer objetivamente; y menos aún un relato “verdadero”.

En este sentido, recordemos, pues, como los relatos históricos referidos a la independencia de los países latinoamericanos están cargados de esa aura epopéyica e idealizada que mistifica a personajes como José de San Martín y al propio Simón Bolívar. En el fondo, la estrategia simbólica empleada por las élites políticas, que se apoyaron en el discurso histórico y estuvo representada por el Estado, buscó, por medio de la industria cultural de la época (sea incipiente o no), crear una maquinaria de producción de héroes.

Pero sigamos observando que resultados más nos trae el análisis del texto. Así, se recordará que Ryan quiere desentrañar el enigma de la muerte de su bisabuelo, narrar la historia “verdadera” del héroe. Durante su investigación, el historiador irlandés detecta la existencia de “coincidencias”: en el abrigo que llevaba el cadáver del ancestro se ha encontrado una carta en donde se le advertía del supuesto atentado. Tal hecho es el motor que empieza a levantar sospechas en Ryan, pues “recuerda” que lo mismo le pasó a Julio César en la

dramatización histórica que Shakespeare hace del acontecimiento.

Sus indagaciones siguen. Lee, entonces, en un texto que “falsos y anónimos rumores -en la víspera de la muerte del prócer- publicaron en todo el país el incendio de la torre circular de Kilgarvan, hecho que pudo parecer un presagio, pues aquél había nacido en Kilgarvan”. Nuevamente la coincidencia permite que se contrasten los tipos de relatos. En este caso, al contrario de lo que normalmente se dice, es la Historia la que “por casualidad” imitaría a la Literatura, pues Ryan recuerda que la esposa de Julio César también tiene un sueño en el que una torre arde.

El hecho (el del incendio de la torre de Kilgarvan) se vuelve de particular importancia en el relato de Borges, porque resulta también ser, como hemos dicho, otro paralelismo con la obra “Julio César”, de Shakespeare. Así, Calpurnia, la mujer de César, “vio -antes de la muerte del general- en sueños abatida una torre que le había decretado el Senado”. Sin embargo, las coincidencias se vuelven ya increíbles y casi inauditas cuando Ryan descubre, en otro libro de historia, que las palabras que un mendigo le dijo a Kilpatrick son literalmente exactas a las que un personaje de Macbeth enuncia en la obra del mismo Shakespeare. En ese momento, una voz extraña en el texto (el narrador de Borges) sentencia lo siguiente: “Que la historia hubiera copiado a la historia ya era suficientemente pasmoso; que la historia copie a la literatura es inconcebible...”¹

El lector de Borges descubre, entonces, que es la Literatura, incluso, más que la misma Crítica científica, la que nos permi-

te reflexionar sobre el sentido de la Historia y como la obra de arte, llena de pulsiones inconscientes que suelen superar al mismo autor -caso que pese al cálculo de sus obras también es el de Borges- se anticipa a las reflexiones científicas o filosóficas. En efecto, Borges parece decirnos, con sorna, algo que sorprende a los ojos del investigador escéptico: que a través del tiempo ciertas estructuras narrativas (de lo que llamamos realidad) se repiten. Héroes y Villanos; exitosos y perdedores; santos y mártires; sabios e ignorantes, etc., parecen no darse cuenta de que la supuesta libertad con la que construyen sus actos no es sino el resultado de fuerzas más grandes, de circunstancias que, aunque no tengan conciencia, los determina en sus papeles respectivos.

Pero, y por otra parte, Borges también nos sugiere su visión de la historia y el tiempo, que como se muestra en el texto, no es concebida como historia lineal sino cíclica, en un tiempo en que existen “dibujos de líneas que se repiten”.

No obstante, todos los comentarios anteriores pueden comprenderse mejor si relatamos el resto de la obra. Decíamos, entonces, que luego de que Ryan encontrara esas coincidencias, aparece en escena un personaje indispensable para sus investigaciones: Nolan, el mejor amigo de Kilpatrick. La vida de éste personaje se le manifiesta al historiador hartamente interesante. Así, averigua que en 1814 el amigo de su ascendiente tradujo

“al gaélico los principales dramas de Shakespeare, entre ellos, el Julio César. También descubre en los archivos un artículo manuscrito de Nolan sobre los Fetspiele de Suiza: vasta y errantes representaciones teatrales, que requieren miles de actores y que reiteran episodios históricos en las mismas ciudades y montañas donde ocurrieron”²

¹ Jorge Luis Borges, *Tema del traidor y el héroe*, Ficciones, Editorial Oveja Negra, Colombia, 1984, p.121.

² Idem.

Ryan empieza a darse cuenta de quién es el ingeniero de tan sorprendente farsa. Descubre que su bisabuelo murió en un teatro (comprendiendo la irónica puesta en escena de Nolan). Rebuscando datos se entera de que en 1824 se habían reunido los rebeldes, poco antes de la gran insurrección en contra de los ingleses. Se sabe en dicho concilio que hay algo que pretende estorbar los intereses de la rebelión: existe un traidor. James Nolan será el encargado de descubrirlo. “Nolan ejecutó su tarea: anuncia en pleno conclave que el traidor era el mismo Kilpatrick”. Nolan lo demuestra con pruebas indudables. Los conciliados decretan castigar a su presidente: la muerte. “Éste firmó su propia sentencia pero imploró que su castigo no perjudicara a la patria”.

Después de esto, bastará saber por último que Nolan, comprendiendo lo poco que convenía a la empresa rebelde delatar al héroe, ejecutó finalmente el drama histórico. (Pensando para sí seguramente, como diría Rimbaud, que la “historia es una farsa que representamos todos”). Tal vez por apuro, Nolan, o por puro cinismo, concibió que la misma historia es un relato, y como todo relato esencialmente invención, y que (¿por qué no?) podía darse el gusto de copiar a los “grandes maestros”, como tal vez en nuestra vida diaria nosotros copiamos las actitudes de los detectives de novela barata o de los “héroes” del cine de Hollywood (ficción en la vida y la historia). Así, para Nolan como para Schopenhauer (a quien Borges leyó), “el mundo vendría ser un teatro en el que se representa el mismo drama pero con diferentes actores”³.

En esta farsa actuó todo el pueblo irlandés que, como muchos otros (y de los

reales), prefirió cerrar los ojos a una verdad amarga (como el que los cierra ante un amargo recuerdo) y resignarse a una ilusión, y esto es lo cruel, construida por unos pocos. Pasado y futuro, lo inamovible y lo que proyectamos; tal es el dilema que la obra de Borges nos invita a reflexionar.

Por otra parte, cuando Kilpatrick implora que su castigo no perjudique a la patria, evidencia uno de los problemas que al empezar nuestro trabajo más nos entusiasma. En esas palabras se demuestran, sobre todo, una pugna de intereses: uno que enfrenta al sujeto y lo supera (el interés de la colectividad) y otro que supera al de los “hechos reales” (construcción ideal de un Estado Nación). La respuesta, al conflicto, de tales intereses nos la dará el texto del propio Borges cuando en sus últimas líneas leamos:

“En la obra de Nolan, los pasajes imitados de Shakespeare son los menos dramáticos; Ryan sospecha que el autor los intercaló para que una persona, en el porvenir, diera con la verdad. Comprende que él también forma parte de la trama de Nolan... Al cabo de tenaces cavilaciones, resuelve silenciar el descubrimiento. Publica un libro dedicado a la gloria del héroe; también eso, tal vez, estaba previsto”.

Las preguntas serán, entonces, ¿Por qué Ryan no dice “la verdad”? ¿Es posible decirlo? ¿O acaso está respondiendo a conflictos sociales mucho más complejos que el sólo afán de enunciar un testimonio? ¿Y si se le dice amargamente, en contra de todo, incluso de lo supuestamente conveniente, es que será aceptada? ¿O es que tendrá que pugnar, negociar o incluso esperar latente hasta que las condiciones permitan su exposición? ¿Pero -si es que es así- si solo se le permite enunciar cuando las circunstancias les sean favorables; no quiere decir esto que igual está condicionada, pues las verdades, que también son temporales, dichas en otro tiempo pierden todo su efecto?

³ Alexis Philonenko, *Arthur Schopenhauer, Historia de la filosofía*, Siglo XXI editores, México 1986, p. 69.

¿Y por último, enunciar que la realidad y la historia son una farsa, no es caer en uno de esos silogismos que jamás se resuelven?

La respuesta de Borges no creo que pretenda ser definitiva, por el contrario nos da entender que la sospecha debe caer sobre todos los discursos, incluso esos que se dicen verdaderos, que se dicen “oficiales” y en los que supuestamente debemos creer.

Borges casi al final del “cuento”, sugiere que el balazo que asesina al prócer irlandés en “un palco de funerarias cortinas” es el antecedente del crimen del Lincoln. Nos preguntamos, si también no lo ha sido del de J. F. Kennedy, del de Lennon, del de Roldós o, yendo más atrás en el tiempo, del de Sucre y todos esos héroes de la independencia. Al parecer, lo que se nos quiere decir es se puede ser todo menos ingenuo en la interpretación del relato histórico, pues detrás de cada uno de ellos está algo más complejo que lo que creemos es la realidad.

Conclusiones

Como se concluirá de nuestro análisis, la vida y la historia mismas se presentan como relatos: de ahí que haya en ellas algo de literario. Está es quizá la razón por la que, según Alberto Rosa Rivero, la tarea más importante del historiador sea la de la interpretación.

Como se ha visto, de la obra se coligen algunas cosas. En primer lugar que la historia se presenta como enigma a ser interpretado. De no ser así podemos caer en esas “creencias”, ideadas por otros, que

generalmente llevan a fanatismos y que tienen como principal enemigo todo lo que sea innovador. En segundo lugar, y fieles a nuestra interpretación del cuento, la historia no sería ni completamente “real” ni completamente “ficticia”; ni completamente verdadera ni completamente falsa. En tercer, lugar, resulta una reducción oponer entre sí las nociones de historia y literatura, pues como hemos visto, entre tales nociones existen relaciones tan imbricadas que sería imposible separarlas completamente.

Hubo una época en que la literatura se redujo a ser un relato del mundo privado (de ahí quizá la subjetividad que la caracteriza) mientras la historia se encargaba de relatar el mundo público. En cuarto lugar, aunque la actitud de Ryan sea la de no revelar al traidor, su pertinaz investigación sobre las causas del asesinato de su bisabuelo parecen decirnos que es posible oponerse al curso específico de ciertos intereses, esos que ocultan saberes y que “adecuan” los relatos históricos según conveniencias. Por último, la obra de Borges sugiere que la “realidad del mundo” es el material con el que Nolan crea su farsa. Y que, aunque, los escritores sean los que organizan un material ficticio, que busca un determinado efecto en sus lectores, de alguna u otra forma todos podemos manipular esa “realidad”. Es decir, que los actores sociales serían a la realidad lo que los escritores a la fantasía: de ahí su responsabilidad; de ahí su importancia.

BIBLIOGRAFÍA

Borges, Jorge Luis. *Tema del traidor y del héroe*, Ficciones, Editorial Oveja Negra, Colombia, 1984.

García Bacca, Juan David. *Nueve grandes filósofos contemporáneos y sus temas*, Imprenta Nacional, Ministerio de Educación Nacional de Venezuela, Caracas 1947.

Hobsbawn, Eric J. *Historia Social, nro 40, Inventando tradiciones*, 2001.

Philonenko, Alexis. *Arthur Schopenhauer, Historia de la filosofía*, Siglo XXI editores, México 1986.

Blanco

Significaciones del cuerpo y lo erótico: estudio de caso revista Soho

Signifying the Body and Erotica: Soho Magazine, a case study

MARIANA ALVEAR

Mag. en Estudios de la Cultura e investigadora sobre identidades juveniles.
Profesora de Facso

Email: ealvear@yahoo.es

Fecha de recepción: Noviembre de 2014

Fecha de aceptación: Marzo de 2015

Resumen

Este documento explora las categorías de control y disciplinamiento del cuerpo, a través de un acercamiento a la revista “erótica” para caballeros, Soho. Misma que refleja un debate de las sociedades contemporáneas en torno al cuerpo y a un tipo de cuerpo estetizado y delimitado por cánones armónicos que el mercado impone. En ese sentido, se busca establecer ciertos diálogos entre una propuesta corporal y comunicativa que exhiba de qué manera se están llevando a cabo procesos biopolíticos, no mediados por dispositivos violentos y castigadores.

Palabras clave: Cuerpo, corporalidad, erotismo, pornografía, biopolítica

Abstract

Categories of control and punishment on the human body are the subject of the present document, which under those premises analyzes Soho magazine for men. Soho exhibits the elements of the debate around the body, body aesthetics and body canons imposed by the market. Under these premises, the analysis involves a corporeal and communicational proposal exhibiting bio-political processes which are not brought about by violent and punishing dispositifs.*

[* Note by the translator: Soho is an Ecuadorian monthly magazine, which describes itself as a document about lifestyle for classy men, framed with an aesthetic perspective that prefers innovation and women's beauty and women's provoking approach.]

Key words: Body, embodiment, erotism, pornography, biopolitics.

Introducción

El presente artículo pretende reflexionar alrededor de la construcción de discursos entorno al cuerpo femenino y su representación mediática y social. Utilizando para ello herramientas biotecnológicas¹ como el cuerpo, la imagen, la sexualidad, el erotismo y la fotografía, elementos que dentro de los discursos dominantes son utilizados como piezas claves al momento de construir estereotipos, que ha decir del etnometodólogo canadiense, Erving Goffman (1922-1982), se instauran dentro de la sociedad a través de mecanismos hegemónicos y sutiles como la publicidad, la moda y tendencias socioculturales y estéticas que son seguidos a modo de referente socio-político en sociedades falogocéntricas y machistas como las occidentales.

La representación, entendido como un elemento que desde la aparición del ser humano ha servido como instrumento para cualificar y cuantificar determinados estadios de la vida cotidiana, según Stuart Hall, compromete sentimientos, actitudes y emociones, estabiliza los miedos y ansiedades en las personas a niveles más profundos². Por esto la representación se ha convertido en un dispositivo clave para

¹ Michel Foucault propone la posibilidad de comprender al cuerpo como un instrumento, dispositivo de poder alrededor del cual se generan disputas políticas y de sentido para lograr su control.

² Hall, Stuart. *El espectáculo del otro*. Representation. Cultural Representations and Signifying Practices, London: Sage, 1997. Págs. 1-34

entender cómo es que a lo largo de la historia se ha concebido la *belleza*, la *fealdad*, lo *erótico*, lo *sensual* y cómo estos elementos se han convertido en puntos clave de las relaciones sociales, políticas, económicas y de poder dentro de las sociedades desde su aparición hasta la actualidad.

Corporalidad y cuerpo

Las representaciones del cuerpo y los saberes acerca del mismo no pueden desligarse de un contexto, de un estado social determinado, de una visión del mundo y, dentro de ésta última, de una definición de la persona. El cuerpo, -sostiene David Le Breton- es "*una construcción simbólica, no una realidad en sí misma*"³.

La construcción social del cuerpo es una obra que viene dada desde la aparición del hombre como tal dentro de un sistema social, así lo sostiene Bataille⁴, a través de la afirmación de que la propia evolución y declive del ser humano está asociada a su corporeidad y sexualidad, lo que en palabras de Michel Foucault (1926-1984) se convierte en una premisa de su teoría en la que afirma que "*hay que defender la sociedad*"⁵. Vemos pues cómo entran en juego dos elementos claves: el saber y el poder, poder que se subdivide en poder disciplinario, po-

³ David Le Breton; *Antropología del cuerpo y modernidad*, Buenos Aires, Editorial Nueva Visión, 1990

⁴ Bataille; Georges, *Las Lágrimas de Eros*, Ensayo, Tusquets Editores, 1997. Págs. 50-52

⁵ Foucault; Michel, *Vigilar y castigar*, Siglo XXI Editores, Argentina, 2002. Págs 139-160

der de normalización y biopoder.

Entonces, se entiende que para defender la sociedad hay que educar al ser humano en cuanto al manejo y uso de su corporalidad y su sexualidad apareciendo éstos como elementos que detentan a la autoridad si se los utiliza como armas de rebelión e insurrección frente al poder establecido⁶. La modificación del cuerpo expresa una nueva conceptualización de la corporalidad, entendida ésta como un vehículo a través del cual se puede emitir un mensaje, en este caso, la insatisfacción con la normativa social impuesta como modelo a seguir. A esto es a lo que se refiere Foucault, cuando plantea que se debe educar a la sociedad y evitar a toda costa insurgencias del tipo subversivo a nivel corporal que deriven en lo *anormal*, entendido este estadio como una ruptura que desestabiliza el discurso hegemónico de un cuerpo succulento y estéticamente bello que pueda ser consumido y elevado a la condición de canon a través de los diversos medios de comunicación para sugestionar a la sociedad y procurar que éste cuerpo se convierta en el ideal y aspiración de quienes lo observan/consumen ya sean hombres o mujeres.

El cuerpo, entendido como una herramienta que en la actualidad se ha convertido en un objeto sujetado a procesos capitalistas que lo producen y reproducen mediante la puesta en escena de imaginarios y discursos mercantilistas cuyo único fin es la transacción monetaria, transacción que a la vez cosifica a ese cuerpo, a través del ritual de compra y venta⁷ lo han

⁶ Identidades que generan resistencia desde su corporalidad, por ejemplo, punkeros, rockeros, góticos, hippies que utilizan su cuerpo para expresar insatisfacción y rechazo al sistema imperante a través de sus vestimentas atrevidas e irreverentes que les sirven de protesta.

⁷ Herbert; Marcuse, *Eros y Civilización*, Editorial Ariel, Barcelona 7ma Edición 2003, p. 102.

transformado también en un cuerpo que necesita ser moldeado, prefabricado e imaginado dentro de un espacio social que lo usa y deshecha a su conveniencia.

El cuerpo, según Michel Foucault, se ha tornado un espacio, que más allá de ser público y privado a la vez, es un espacio tendencioso a la degeneración y corrupción⁸. El cuerpo se halla entonces sujetado a procesos sociales de castración en los que intervienen ciertos dispositivos de control cuyo fin único es mantener fijos los roles sociales tanto masculinos como femeninos, éstos como índices de identificación e identidad. Para Judith Butler, esto corresponde a discursos en los que: “el carácter construido de la sexualidad ha sido invocado para contrarrestar la afirmación de que la sexualidad tiene una configuración y un movimiento naturales y normativos, es decir, un fantasma normativo de una heterosexualidad obligatoria”⁹

De Corporalidad(es) y deconstrucción del sujeto: Revista Soho

Cuando nos referimos al ser humano vinculándolo a la corporeidad, podemos definir a la corporeidad como “*la vivenciación del hacer, sentir, pensar y querer*”. La corporeidad se refiere al ser humano, y por tanto, el ser humano es y vive sólo a través de su corporeidad¹⁰, formando parte de la identidad personal y social de cada ser. Es un rasgo que nos distingue a unos de otros y marca la personalidad frente a los demás,

⁸ Foucault; Michel, *Los Anormales*, “Clase del 22 de enero de 1975”, Curso en el College de France (1974-1975). Fondo de Cultura Económica. Mexico. 2001. p. 64.

⁹ Butler; Judith, *Cuerpos que importan*, Paidós, Buenos Aires. Argentina, 2002. Págs. 53-94

¹⁰ Zubiri, Xavier. *El desarrollo del ser humano desde la corporeidad*. 1986. <http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras>.

es un elemento que acentúa la alteridad; por eso la corporeidad en la actualidad se exhibe como carta de presentación y esto es lo que sucede por ejemplo en medios impresos, concretamente en la revistas SOHO¹¹. Como se puede observar cada una de las modelos que está en portada, y es motivo de unas cuantas páginas centrales, construye el ideal de un cuerpo distinto al anterior, distinto en tanto a formas, pero muy similar en lo que se refiere a estereotipo, es decir continúa con la línea propuesta, mujeres bellas, voluptuosas y sensualmente eróticas que convocan al placer visual y ratifican la objetualización femenina.

Entendida la corporeidad como parte del uso que se dé al cuerpo, en tanto se busque comunicar y expresar determinados mensajes, ya sean de tipo fisiológico, ideológico, comercial, etc. Esto siempre implicará una intencionalidad explícita, y como muy bien lo identifica Soho, su intencionalidad, en este caso, es generar procesos eróticos, partiendo desde una perspectiva corporal en la que el cuerpo juega un papel importante pues la imagen fotográfica como recurso visual sirve de soporte para generar y difundir ese discurso en el que el cuerpo y el erotismo son medios y mensaje a la vez.

La corporalidad en la actualidad, es básica para comprender las relaciones cotidianas que manejan los sujetos sociales, pues se traviste en un membrete público para crear relaciones positivas o negativas, en este caso el cuerpo masculino o feme-

¹¹ Esta revista colombiana lleva más de una década dentro del mercado ecuatoriano, se auto define como una revista para hombres en la que se evidencia un alto grado de eroticidad femenina, presentando galerías fotográficas y artículos "eróticos" y atrevidos que convocan a mantener el estereotipo de mujer/objeto al servicio de las fantasías masculinas que pueden consumir esta revista, convirtiendo a esta práctica en un consumo que refiere privilegio y status social.

nino que cumpla con las normativas y los estereotipos socialmente impuestos, será un cuerpo aceptado y que logre éxito en cualquier campo de la vida social, política, económica, sexual, artística, etc.

Es entonces que, el cuerpo y la corporalidad han mudado, en una sociedad materialista, mediática, líquida y de fantasía, en objetos primordiales dentro de los procesos vitales de las personas regidas por la moda, estereotipos y rapidez en las comunicaciones. Rostros de ensueño, cuerpos de fantasía y belleza extrema es el objetivo de las generaciones actuales, que debido a la globalización de las comunicaciones y la rápida expansión de estilos y tendencias en la moda buscan en sus "ídolos mediáticos", referencias para crear una imagen "propia" que vaya acorde a la moda y estilos actuales.

En la Modernidad se establece un progresivo borramiento ritualizado de las manifestaciones corporales en la vida social, del que son manifestaciones la convención tácita de no hablar públicamente de determinadas funciones corporales (flatulencias, eructos, etc.) así como la búsqueda del silencio olfativo del cuerpo a través de los desodorantes¹². Es entonces que en esta modernidad tardía, las sociedades occidentales buscan ocultar/eliminar todo tipo de expresión no adecuada y disonante de los cuerpos que son re-construidos a partir de discursos médicos y sanitarios. De esta forma es que la publicidad como un elemento masivo que amplifica discursos y moldea la forma de pensar de las sociedades, se ha encargado de ritualizar prácticas higiénicas y normativas alrededor del cuerpo y las corporalidades que van asumiéndose como modelos sociales a los cuales se debe arribar para ser integrado dentro del complejo

¹² Le Breton; David, *Antropología del cuerpo y modernidad*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1995.

sistema de significaciones y representaciones sociales y culturales que, como explica el antropólogo francés, André Le Bretón, permiten la construcción de simbolismo y discursos alrededor de los cuerpos, entendidos como cartografías corporales sobre las cuales se escribe e inscriben sentidos de identidad y pertenencia social e individual.

A partir de las dinámicas entre los cuerpos públicos y privados, aparece el problema de la intimidad, que se vuelve un valor clave en la Modernidad, incluyendo en esta forma de relacionarse con los otros la búsqueda de sensaciones nuevas, del bienestar corporal y la explotación de uno mismo; exigiendo el contacto con los otros, pero con mesura y de manera controlada, este control se entendería a partir de las relaciones ilusorias que se construyen a partir de la mirada y las significaciones que se generan a partir de estas miradas que para Lynda Nead, son producto de las relaciones sociales y los contextos en los que se han construido lenguajes para leer y comprender el entorno. Por ello, los discursos que se construyen a partir de la deconstrucción de las corporalidades de los sujetos permiten generar nuevos rituales, como medios de aprehensión del cuerpo y su construcción social, nuevas corporalidades.

Esto se visualiza en los complejos rituales de la población joven, en quienes la corporalidad y la intimidad se convierten en un aspecto básico, a través del cual manejan sus relaciones interpersonales. La corporalidad, entonces, representa uno de los aspectos más visuales a través del cual se selecciona y designa al otro como un ser bello, atractivo y sexualmente deseado. La intimidad vinculada con la corporalidad se refleja en la cercanía corporal, la misma que se evidencia en las relaciones de dichos individuos, (ropa, gestos, jerga, música, baile) siendo códigos que determinan esta cercanía e intimidad que se establece entre

las personas que pertenecen a ciertos grupos sociales. Un ejemplo de esto son las identidades urbanas punk, rock, emo, gótico, reggaetón, hip hop, etc., en quienes la corporalidad, el cuerpo y su manejo a través de vestimenta y gestualidad son signos que se codifican y se emiten como sentidos mediante una comunicación que se maneja en distintos niveles y con un objetivo específico: el marcar diferencia y exponer su presencia socialmente.

El cuerpo, junto a su evanescencia actual, se torna en uno de los objetos más imaginados del mundo, aparece como objeto de distintas inspiraciones y manipulaciones científicas y tecnológicas, pero también es meta de nuevas prácticas de comunicación. Este cuerpo, objeto del deseo, asume la función que otrora cumplió el rostro en el arte y en la fotografía, incluso como marca de identidad. El cuerpo, aún en esta sesión de alta concentración erótica, también disfruta de una “belleza trascendente”. Casi espiritual, con cuerpos desafiantes en su poder y belleza. Las personas antes que hablar se admiran. Cada uno se declara escultor de su propio cuerpo. Los gimnasios son un ejemplo de estos nuevos rituales en torno al cuerpo, atraen cada vez más a sujetos ansiosos de esculpir sus cuerpos en *bellos objetos* dignos de admiración y deseo.

Para el filósofo italiano, Gianni Vattimo, la *postmodernidad* se ve caracterizada por la globalización de las comunicaciones, las mismas que producen en el ser humano una desfragmentación a todo nivel. Así: “*El término Postmoderno tiene un sentido, que está unido al hecho de que la sociedad en la cual vivimos sea una sociedad de la comunicación generalizada, la sociedad de los mass media*”¹³.

¹³ Vattimo; Gianni, *Postmodernidad: ¿una sociedad transparente?*, en *Debates sobre la modernidad y postmodernidad*, Editores Unidos Nariz de Diablo, Quito, 1991, p 147.

El destape *posmoderno* del cuerpo conduce a un arrogante narcisismo y erotización exacerbada que genera procesos de vinculación y exclusión social frente al otro para estar bien con uno mismo. Hombres y mujeres consumen y representan imágenes que convocan al devoramiento social de cuerpos, arribando a estadios de perversión comercial del deseo, donde todo se muestra apenas para provocar. No solo a través de las pantallas de televisión o revistas pornoeróticas se vive esta realidad, es la calle otro de los escenarios preferidos para estos maniqués ambulantes que se travisten a diario y a cada instante para mostrarse y exhibirse ante sus posibles *compradores*, y aunque pueda sonar fuerte esta afirmación, reconoceremos que en la cotidianidad, las sociedades actuales se han logrado vaciar de sentido las relaciones sociales a su conveniencia y los sujetos se muestran como mensajeros-reproductores individualistas de determinados discursos de poder que imponen la moda y las directrices de las relaciones sociales.

Esa “*cosificación y fetichismo mercantil*”¹⁴ hace que el sujeto deje de ser miembro de la comunidad para volverse un cuerpo para él solo, esto involucra también los rituales individuales que aparecen como individuales pero que en esencia son masificantes. Precisamente, las dietas, las rutinas de ejercicio, y sin número de artimañas que se publicitan a modo individual, pero que sin duda concentran a grandes grupos de consumidores y mercaderes de fantasía.

¹⁴ Echeverría; Bolívar, *Modernidad y Capitalismo 15 Tesis*, en *Debates sobre la Modernidad y Posmodernidad*, pp.73-122. Hace referencia al proceso de alienación que sufre el individuo dentro de una sociedad capitalista en la que la producción es el elemento más importante y el que rige a la sociedad evidenciándose ésta en procesos como construcción de identidades cimentadas en la apariencia, de ahí el alto consumo de artículos para modelar y esculpir bellos cuerpos de fantasía..

Estos procesos han desembocado en la recreación de un nuevo cuerpo, un cuerpo exhibicionista que juega a su vez con una sobre-atención en las dietas, a las que son más afines en especial mujeres jóvenes que deciden enfermarse de anorexia y bulimia. Así, poco a poco sus figuras de cuerpos reales van desapareciendo por una imagen que se forjan de ellas mismas, no en vano el número de cirugías estéticas se ha incrementado visiblemente no solo en más mujeres sino que las edades han descendido. En los Estados Unidos de Norteamérica, adolescentes de 16 años pueden acceder a una cirugía estética sin mayores inconvenientes¹⁵. Realidad no tan lejana debido a que las edades en las que se decide intervenir el cuerpo, no solo a través de cirugías, es más baja, adolescentes ecuatorianos optan por tatuar y perforar sus cuerpos debido a la presión social ejercida a través de la publicidad y el énfasis social a las nuevas formas de experimentar y vivenciar a través del dolor corporal, como catarsis social y placebo mercantil que vende identidades irreales, bajo discursos de autonomía corporal y sentidos de pertenencia social.

Una sociedad consumista, de otro lado, conduce a los ciudadanos a comer grasas y “fast food” lo que ocasiona gorduras monumentales, en especial en países cuyos ritmos de vida se ha convertido en circuitos frenéticos de vivir y consumir para existir. Hoy más que nunca las enfermedades son de naturaleza estética y psicológica. La fealdad produce discriminación. Un cuerpo perfecto, juvenil, que no envejezca, sano, atlético, activo, se torna una exigencia, más que un estado de salud decidido individualmente. La silicona se descubre como un segundo músculo carnoso para inflar bustos o arreglar imperfecciones cutáneas. El

¹⁵ “*Bajo el bisturí*”. Teleamazonas. Programa Ecos. 06 junio 2009.

cuerpo en calidad de objeto esencial de las nuevas industrias de la mente que lo persiguen para sacarle más provecho.

El dualismo propio de la representación moderna del cuerpo subyace a las prácticas deportivas en boga (gimnasia, body-building), pues a través de éstas el sujeto procura darse una forma como si fuese otro, convirtiendo su cuerpo en un objeto al que hay que moldear.

Es el cuerpo en la actualidad un templo sagrado que a este paso promete convertirse en un dios individual y personal al que hay que satisfacer a través de arduos sacrificios sin importar qué se deba hacer para cumplirlos, pero no solo es el cuerpo lo que se busca moldear con extenuantes rutinas de ejercicio diario y dietas mortales, sino que la corporalidad también se modifica y se adecua a las exigencias de los espectadores y conductores de opinión, es decir se acopla a los diversos discursos que se amplifican a través de los medios de comunicación y su tendencioso deseo de mantenernos a la moda.

Imagen, belleza artificial y prototipo de feminidad exuberante

La paradoja de la época: la imagen de perfección, que no es más que un artefacto soñado de seducción y que no hace más que postergar la realización existencial de los seres en la sociedad occidental. La plenitud física artificial vacía de contenido al individuo, lo aísla en su interioridad «resulta una triste paradoja que las formas irreales/ideales de la muñeca Barbie sean las que llevan cuarenta años impresas en el inconsciente de varias generaciones de mujeres (...) La obsesión por unos patrones estéticos artificiales no hace más que recordarnos que Barbie ha triunfado sobre la realidad».

Patrones de belleza como estos no son solo actitudes que se nos obliga a copiar o

imitar, sino que serán los roles y las actitudes que se amplificarán, y que repercutirán en la sociedad fomentando actitudes machistas y/o feministas que se vinculan ampliamente con el tema del cuerpo y la corporeidad. El vínculo que existe entre el cuerpo y lo natural no es metafórico, sino una “identidad de sustancia”, ese vínculo es solidario. Cada sujeto existe solamente por su relación con los demás, el hombre es sólo un reflejo, obtiene su existencia a partir de su relación con los demás.¹⁶ En palabras de Flora Davis es esa relación social la que determina códigos de comunicación implícitos a través de la corporeidad, ya que el cuerpo se transforma en mensaje¹⁷.

Estos discursos que cosifican el cuerpo son producto de las élites privilegiadas, no se efectúan tanto por placer como a través de un trabajo sobre sí mismos y no es tanto una elección personal cuanto la imitación de un modelo corporal impuesto por y a través del mercado y la publicidad. El cuidado del cuerpo se realiza sobre todo en los estratos de clase media-alta urbana y escasamente entre obreros que trabajan con el cuerpo y cuyo cansancio físico apenas les deja ánimos ni energías para, al final de su jornada laboral o en su tiempo libre, seguir realizando actividades físicas de desgaste corporal¹⁸. Es decir, es el estrato alto el que fabrica un discurso dirigido a clases sociales vulnerables, en este caso, la clase media será la que busque identificarse con la clase alta o por lo menos copiar sus hábitos de vida light, moda instantánea y demás características que los convierten en una clase que posee poder y genera tendencias.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Davis, Flora, *La Comunicación no Verbal*, Alianza Editorial, Madrid – España, 1992. Págs. 52-101

¹⁸ Le Breton; David, *Antropología del cuerpo y modernidad*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1995.

De este modo, el cuerpo se ha convertido en un objeto explotado, manipulado, derrochado, remodelado o refaccionado, de acuerdo a las pautas que regulan los deseos y los dictados de la cultura. Los estereotipos que se han creado van impulsados y condicionados por la *lógica del mercado*, que impone sus propios parámetros y criterios de valor. El mercado unifica —dice Beatriz Sarlo¹⁹— selecciona y, además, produce la ilusión de la diferencia a través de los sentidos extramercantiles que toman los objetos que se obtienen por el intercambio mercantil. La mentalidad de *'hagamos todos lo mismo'* llegó a niveles alarmantes (...) El *'look de línea de montaje'* terminó alterando la noción de identidad personal»²⁰

Cuerpo/objeto: erotización/fetiché

El cuerpo en tanto mercancía predispone al sujeto a enfatizar la rentabilidad de la belleza y la imagen como capital social: se es la imagen del cuerpo que se posee. Esta afirmación promueve tenazmente la mutilación, el sufrimiento y la autoflagelación en aras de la aceptación social. Tal parece ser el imperativo estético en la sociedad del espectáculo, sociedad en la que vivimos: rasgos desmesurados, prominentes, que contengan cierta dosis alucinatoria de anormalidad. De trazos gruesos. Lejos de la antigua armonía estética, estos rasgos parecen constituir el catalizador para excitar tanto el deseo femenino como el masculino. No resultaría desquiciado pensar que un alto porcentaje de modelos, presentadoras y artistas que aparecen en la televisión

¹⁹ Sarlo; Beatriz. *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*, Buenos Aires, Ariel, 1994.

²⁰ Alex; Kuczynski, *En los reality shows de cirugías estéticas, todos quieren parecerse a Brad Pitt*, en "The New York Times", traducción para "Clarín" de Claudia Martínez (Buenos Aires, "Clarín", 4/05/2004).

nacional se hayan sometido a una intervención quirúrgica para aumentar o reducir sus medidas y esculpir su figura²¹, esto es muy normal en la sociedad actual, y no solo mujeres, sino hombres que por una u otra razón recurren al bisturí para modelar su cuerpo o rostro.

Este prototipo de belleza hegemónico es el signo del individuo en la sociedad occidental, el cuerpo de la ingeniería genética y de la cirugía estética. La cirugía es el procedimiento más veloz para alcanzar la metamorfosis corporal, y es ésta velocidad, característica de la modernidad, la que impulsa a hombres y mujeres a optar por la cirugía, el método más "eficaz", hasta el momento, de transformar el cuerpo en un objeto digno de ser observado y deseado. Lo que en palabras de los pensadores franceses, Gilles Deleuze y Felix Guattari se convierte en un cuerpo sin órganos, un cuerpo al que se le debe extirpar su organismo, culpable de anormalidades y fealdades por provocar desviaciones que para el ser humano moderno son inconvenientes para conseguir la perfección. Por ello, solemos cubrir nuestro cuerpo, lo adornamos con lujosas y vistosas bisuterías, todo para ocultar partes de él que nos parecen obscenas por su imperfección: pechos, brazos, piernas, trasero, sexo, nariz, orejas, ojos, boca, es decir, todos los órganos que en su conjunto lo forman. Pero a la vez lo que nos queda son cuerpos sin órganos y esto debido a la suplantación que le hacemos sufrir en pos de estetizarlo.

Es en este punto, el cuerpo se ha convertido en fuerza útil, cuando es a la vez

²¹ Esta es una condición permanente en personajes famosos de la televisión nacional, programas de farándula como *Vamos con todo* (RTS), *Prensa Rosa* (ETV Telerama), *Entretenidas* (TC Televisión), entre otros del mismo estilo, dedicados a la prensa sensacionalista, muestran cada vez notas sobre los denominados famosos que se someten a cirugías estéticas para embellecer y perfeccionar sus cuerpos.

cuerpo productivo y cuerpo sometido. Pero este sometimiento no se obtiene por los únicos instrumentos, ya sean de la violencia, ya de la ideología; puede muy bien ser directo, físico, emplear la fuerza contra la fuerza, obrar sobre elementos materiales, y a pesar de todo esto no ser violento; puede ser calculado, organizado, técnicamente reflexivo, puede ser sutil, sin hacer uso ni de las armas ni del terror, y sin embargo permanecer dentro del orden físico²².

Para Michel Foucault, el poder del discurso es grande y más aún si se utilizan los medios de comunicación correctos para que el mensaje se amplifique y llegue de la manera esperada al receptor, es el biopoder, o poder sobre el cuerpo, el que impera en la actual sociedad del espectáculo, manipulando el imaginario social y masificando las tendencias ya sean del vestir, hablar, gestualizar y del manejo del cuerpo en público; todo esto para rendir tributo y culto a un nuevo dios que se va perfilando cada vez más: el mercado.

El cuerpo exagerado en su expresión corporal: ésta es una de las formas de desafiar a la normativa social; lo que según el filósofo francés correspondería a una de las anormalidades denominada la monstruosidad. La sociedad actual denomina a este tipo de casos, deformaciones o desviaciones de la misma, pero para quienes transforman su cuerpo, esto es una forma de comunicación que busca expresar la diferencia y la irreverencia hacia la normativa impuesta.

El erotismo, lo erótico y la pornografía

Estrictamente el erotismo proviene de la palabra griega *éros*, *erotos*²³; *amor*, se refiere

²² Foucault; Michel, *Vigilar y castigar*, Siglo XXI Editores, Argentina, 2002. Págs. 139-160

²³ *Enciclopedia Salvat Diccionario*, Tomo 5, Salvat Editores, Barcelona – España, 1972. Pág. 1229

al deseo ascensional, al amor sensual exacerbado, a la apetencia exagerada de satisfacción sexual. Entonces originariamente el erotismo se vincula con la sexualidad y con todas las acciones humanas que conduzcan a la satisfacción y placer que genera el cuerpo en relación con su vida sexual.

El cuerpo revestido de una fuerte capa de erotismo se convierte en el objeto de deseo y perversión, en el sentido foucaultiano. Éste cuerpo representa a la modernidad, la figura corporal como tal expresa y busca comunicación a través de sus gestos y posturas, es por ello que deja huella e impregna a quien la observe con ese sentido de estética y no de sexualidad.

La historia del erotismo es tan vieja como el sujeto y en todas las épocas estuvo relacionada con la afectividad y la atracción sexual usada como recurso seductor, (sobre todo en las diversas manifestaciones artísticas, las cuales han servido de soporte y excusa al mismo tiempo). La sexualidad es uno de los vectores que en toda su gama de vivencias, desde la fisiología a la mística, construye más esencialmente la condición humana. La sexualidad y sus dimensiones están en el centro de la vida y por consiguiente en el centro de la cultura. Es en estas condiciones que entre el erotismo y la sexualidad existen vinculaciones que se expresan a través del cuerpo, siendo este el depositario de sinnúmero de afectos y desafectos en torno al erotismo.

Las concepciones orientales del erotismo mantienen la frescura poética de la fe en la circularidad de espíritu y materia, que abarcan las manifestaciones de la sexualidad corpórea en la celebración del ciclo de la vida más allá de la historia y de las pasiones. Aún cuando se mantenga esta visión del erotismo, éste se ve restringido a la esfera privada de la vida social, pues la fi-

gura femenina potencialmente erotizada es considerada como propiedad privada que no puede exhibirse públicamente.

El erotismo individualizado de las civilizaciones modernas, en razón de su carácter individual, carece de cualquier vínculo que lo una a la religión, a no ser la condena final que se opone al sentido religioso de la promiscuidad del erotismo. Si nos remontamos al mundo antiguo Dionisos²⁴, representaba, por el contrario de la modernidad, los excesos y la promiscuidad en la que los juegos eróticos en torno al cuerpo y la sexualidad eran parte de ritos en un sentido de superación del placer erótico y de celebración del cuerpo.

La emoción erótica pertenece al mundo de la soledad. Al colocarla en el mundo del discurso se la convierte en asunto de lo público²⁵. Entra pues en juego el sentido de lo público y lo privado, el erotismo y lo erótico en la modernidad y posmodernidad se ven restringidos a espacios privados. Sin embargo, debido a la lógica de consumo y del mercado se presentan como espacios públicos luego de disfrazarlos tras cortinas publicitarias que muestran y ocultan a la vez. Se trata de una estrategia y de un mecanismo que mantiene cierto dominio y control sobre el cuerpo y su uso público y privado. Es por ello que se lo hace parecer como un placer que debe ser disfrutado en un espacio oculto.

A lo largo de la historia, y con la presencia de la iglesia como principal interventor e inquisidor de todo proceso erótico, se ha concebido al erotismo como un estado de rebeldía e insurgencia en contra de las nor-

mativas sociales, además se le considera un mal con el cual debe cargar el ser humano que debe invisibilizarlo y renegar de él. En la célebre obra de George Orwell, 1984²⁶, por ejemplo, se puede observar hasta qué punto la sociedad mecanizada elimina todo tipo de contacto entre las personas haciéndolas parecer robots, mientras que sus sensaciones, emociones, deseos y pasiones se ven sublimadas y son castigadas duramente por considerarlas perjudiciales a la salud mental del ser humano. Es necesario vigilar y castigar todo tipo de subversión contra el orden establecido²⁷, es esa la premisa que se maneja desde la modernidad, pues el cuerpo es el principal instrumento de destrucción del mismo ser humano y por ello se deberían restringir todo tipo de contactos humanos.

Lo que hace que un cuerpo humano sea erótico es el deseo de quien se relaciona con él. El deseo de una mujer de hacer el amor, de acariciar a un hombre, hace a ese hombre erótico para ella y viceversa. De ahí la selección de pareja y de ahí las preferencias en esa selección. Es muy frecuente que una mujer elija a un hombre por el cabello, por su figura, su cuerpo, etc., (...) el órgano en acción —el gesto— ya no es sólo órgano. El gesto es obra de la cultura, de la educación, y la erótica es gesto, es decir, órgano en acción. El ser erótico no nace, se hace. Permanecer en la norma erótica de una civilización es comportarse según los códigos eróticos que esa cultura da o transmite. Por ejemplo, la nuestra transmite unos códigos muy primarios y restringidos. Por un lado, se explota el erotismo de mer-

²⁴ Bataille; Georges, *Las Lágrimas de Eros*, Ensayo, Tusquets Editores, 1997. Págs. 84-96

²⁵ Los Límites del deseo: *Sexualidad y Erotismo en la literatura cubana contemporánea*, Revista: Revolución y Cultura. Número 4. <http://www.ryc.cult.cu/405araujo.htm>.

²⁶ 1984 (en inglés *Nineteen Eighty-Four*) es el título de una novela política de ficción distópica, escrita por George Orwell entre 1947 y 1948 y publicada el 8 de junio de 1949.

²⁷ Foucault; Michel, *Vigilar y castigar*, Siglo XXI Editores, Argentina, 2002. Págs. 139-160

cado; por otro lado, no se fomenta el cultivo de una erótica humana personal. Una sociedad que fomenta el “voyeurismo” por encima de otros comportamientos eróticos, como podrían ser el de la complementariedad y el de la convivencia.

De ahí que el autoerotismo o masturbación sea entendido generalmente como la búsqueda en la propia persona de sensaciones o emociones claramente sexuales o que pueden reducirse a un significado sexual y que sea mal interpretado y prohibido por la violación que sufre el cuerpo al ser manipulado innecesariamente, sin que se entienda que esta es una de las formas más comunes y normales de autoconocimiento del cuerpo y su corporalidad. La sexualidad es uno de los vectores que en toda su gama de vivencias, desde la fisiología a la mística, construye más esencialmente la condición humana. La sexualidad y sus dimensiones están en el centro de la vida humana y por consiguiente en el centro de la cultura.

Es cierto que esta construcción tiene una maternidad semántica más limpia que la pornografía, ya que el erotismo es considerado como artístico en todas sus expresiones, mientras que la pornografía es más explícita y demostrativa. El erotismo y la pornografía son aspectos complementarios del exhibicionismo y la explotación gráfica de la sexualidad humana desde la más inocente atracción sexual hasta la exposición y comercialización del sexo crudo en sus formas más degeneradas y violentas.

En realidad, la distinción erotismo/pornografía es la expresión estético-conceptual de la necesidad profunda que tiene nuestra sociedad -o que nuestra sociedad cree que sigue teniendo- de ghettizar lo sexual. Bajo el influjo de la moderna “revolución sexual”, erotismo y pornografía son términos que nos remiten directamente a las actividades sexuales cada vez más polarizadas en la genitalidad, sea literariamente

descrita o visualizada mediante técnicas de la imagen en movimiento, abstrayéndola de cualquier noble consideración ética. En la actualidad, erotismo y pornografía pocas veces difieren sustancialmente de la exhibición y la apología del sexo crudo servido de formas diferentes: desde la simple atracción sexual inocente hasta la participación activa en orgías sexuales comercializadas y reducidas a un vacío mercado del sexo a la carta llamado prostitución. Las técnicas utilizadas y su aceptación social no cambian la naturaleza objetiva de esas formas de conducta.

Pornografía, pues, significa toda representación escrita, visual o auditiva de personas, actos, objetos y símbolos con los que explícitamente se pretende provocar la pulsión sexual para su satisfacción, además posee cierto carácter obsceno que atenta contra el pudor y las buenas costumbres, esto desde una definición estrictamente formal. Pero no por ello deja de ser vista y admirada a todo nivel y clase social, por ello la civilización industrial en la *era massmediática*²⁸ mantiene viva y en pie el culto icónico a la anatomía humana, culto que dentro de las culturas mercantilizadas cuenta con un plus añadido de *exhibicionismo* para unos y *voyeurismo* para otros, que el desnudo no poseía antes. Para el teórico barcelonés, Roman Gubern, se presenta una paradoja entre el erotismo y la pornografía: “*lo que para unos sujetos activos ante el objeto de la cámara es erotismo y ejercicio sexual de buena ley, y no pornografía, para quien les mira es en cambio pornografía y desviación erótica*”²⁹, por ello es que la pornografía es susceptible ante prejuicios y valoraciones de tipo moral.

²⁸ Gubern; Román, *Eros electrónico*, Ediciones Taurus, 2000, p 173

²⁹ *Ibidem*. P. 175

La pornografía suele ir acompañada de violencia, la que aparece como abuso sexual de las personas mediante el recurso a la fuerza, entre los adultos, el engaño, cuando se trata de abusar de personas psíquica o moralmente disminuidas, sin excluir el miedo y la intimidación. La violencia en los mass media suele acompañar a la pornografía, estimulando los bajos instintos con el recurso a la fuerza física expresada de forma incluso bestial; es decir, que la pornografía tiene una carga de erotismo y mientras que sólo llevando el erotismo a éste último de los extremos se convertiría en un acto grotesco que conocemos como pornografía.

Consecuentemente, la pornografía ha alcanzado un enorme poder de seducción, por su fácil difusión a través, sobre todo, del cine y la televisión, y por su influjo en las personas más inmaduras o psíquicamente más débiles. El erotismo pornográfico y violento se difunde alegremente casi sin ningún control efectivo. La pornografía se refiere más bien a la descripción gráfica de lo sexual centrado en la genitalidad cruda.

El erotismo es un término actualmente desacreditado por su convivencia con la pornografía. En la praxis actual puede ser considerado, al igual que la pornografía, como expresión de impudor, libertinaje sexual, morbosidad, vulgaridad, exaltación del sexo bruto y degeneración del amor, siempre y cuando se lo piense desde un escenario en el que principios morales, éticos y religiosos obstruyan y hagan pensar más en la perversidad moral del tema que en otra cosa. La pretensión de justificar el erotismo moderno con evasivas artísticas es una impostura y un insulto a los verdaderos artistas, que saben representar cualquier acción humana bellamente sin caer en la reproducción grosera. Con el erotismo pornográfico la sexualidad humana se trivializa para ser vivida como pura geni-

talidad y placer egoísta en lugar de ser expresión sublime de afecto y amor recíproco entre las personas.

En el caso de Soho, el nivel erótico de las fotografías es realzado con una enorme carga artística. El manejo de la imagen y del cuerpo es limpio. Es cierto que provoca y convoca a la sexualidad, pero esa sexualidad-sensualidad se ve entendida más bien como la admiración del cuerpo desde una perspectiva más personal y menos cosificadora. Esto se debe a que el público al que se dirige Soho pertenece a una esfera social en la que no caben los comentarios y presuposiciones que inciten a lo pornográfico, más bien, se conceptúa y admira la belleza de los cuerpos que allí se exhiben; claro que esto no elimina la carga comercial que contienen los cuerpos recubiertos de erotismo (el desnudo, por ejemplo si es verdaderamente artístico, no tiene nada de pornográfico)³⁰. Así es como se pretende mostrar la imagen corporal de una mujer que es entendida como sujeto y como un sujeto que además es capaz de proporcionar placer.

Y esto es precisamente lo que busca Soho, provocar e incitar a sus lectores mediante un juego en el que los elementos escritos y visuales se confunden para formar una amalgama comunicacional que deja de lado lo popular para convertirse en un objeto que demarca una posición social y un lugar dentro de la sociedad; así lo hacen aparecer los columnistas, reporteros, cronistas, fotógrafos y demás integrantes de Soho, los mismos que responden a un grupo determinado de la sociedad que puede denominarse *clase alta*, pues más allá de querer juzgar o satanizar, lo que se trata es de desentrañar cuáles son los verdaderos objetivos de medios de comunicación

³⁰ Fernández Cuervo; Luis, El Diario de Hoy (El Salvador), 27 de Octubre 2003 - Arvo Net, 20.12.2003

como Soho, que muestran una realidad desde una parte de la sociedad, realidad que pertenece a pequeñas élites económicas que buscan un entretenimiento *light*.

Sociedad e Imaginarios Sociales

La sociedad como conjunto socialmente organizado maneja criterios de identidad, pertenencia, así mismo las formas de comportamiento y las palabras que se manejan dentro del grupo social pueden estar cargadas de componentes subjetivos como sentimientos, repulsiones, afectividades, etc., es así que se pueden identificar los imaginarios que maneja una sociedad y cómo es que se reproducen dentro y fuera de la misma. Para esta reproducción de discursos se han identificado varias instituciones que los legitiman y perpetúan por generaciones. Dichas instituciones (familia, escuela y medios de comunicación) que en la actualidad crean, recrean y reproducen discursos en los cuales el cuerpo, la corporalidad, la identidad de género, la sexualidad se hallan restringidos a espacios privados.

El imaginario social³¹ es entonces un conjunto de ideas que se sociabilizan de distinta manera creando un conjunto hegemónico de ideas masificadoras, es decir, la implantación del imaginario social se refuerza a través de las distintas instituciones sociales que a su vez educan a las personas, y esta educación consiste en establecer criterios determinados como la ética, la moral, el cumplimiento de la normativa y demás, que construyen un contexto y momento social. Éste imaginario social es manipulado y controlado por instituciones que poseen poder social, político y económico.

³¹ Martín Barbero; Jesús, *En torno a la identidad latinoamericana*. México, 1992. Págs. 7-29

Si bien los conjuntos de creencias pertenecen a una gran mayoría o una minoría establecida, siempre va a existir esa doble relación entre lo que está dentro o fuera del límite. Se podría incluso hablar de una *interacción* entre posiciones, pues en los contextos donde se desenvuelven siempre existen estos dos poderes contrarios reforzándose³².

Para el sociólogo polaco, Zygmunt Bauman³³, la identidad en esta sociedad de consumo se recicla. Es ondulante, espumosa, resbaladiza, acuosa, tanto como su monótona metáfora preferida: la liquidez. Se intenta dar cuenta del carácter multifocal de la vida moderna, de los movimientos de expansión de los sujetos que se trasladan y aglomeran hasta formar espumas donde se establecen complejas y frágiles interrelaciones, carentes de centro y en constante movilidad expansiva o decreciente³⁴. Es esa la sociedad a la que esta generación pertenece, relaciones frágiles determinadas por características físicas que convierten a los sujetos en objetos intercambiables y efímeros. Asimismo, las tecnologías y los medios de comunicación juegan un papel importante dentro de estos procesos, lo mismo que la construcción de una esfera simbólica distinta y separada pero que permea íntegramente la vida social, que permite configurar una hegemonía social cuya base se asienta en la fatuidad de las relaciones y los beneficios o ganancias que estas significan para las personas.

Bauman se refiere al miedo a establecer relaciones duraderas y a la fragilidad de

³² Rodríguez Rojas; Camilo, *SEXO, EROTISMO Y NOCIONES DE CUERPO*, <http://www.museoarteroticoamericano.com/rodrigueztextos.html>, 2006.

³³ Bauman; Zygmunt, *Modernidad Líquida*, Fondo de Cultura Económica, 2002.

³⁴ *Ibidem.*

los lazos solidarios que parecen depender solamente de los beneficios que generan; se empeña en mostrar cómo la esfera comercial lo impregna todo, que las relaciones se miden en términos de costo y beneficio —de «liquidez» en el estricto sentido financiero.³⁵

Según Alvin Tofler³⁶, el referente social más importante para dotar a los individuos de identidad es el trabajo, además que es un mecanismo importante de cohesión y masificación social. Aceptar esta afirmación implica reconocer la importancia que tiene dicha actividad no sólo para garantizar la reproducción material de la sociedad sino como forma de reproducción simbólica de los individuos, además, cómo proceso de socialización, abre un amplio espectro de espacios donde los individuos refrendan sus identidades genéricas y generan otros tipos de identidades que los vinculan a su colectividad y los sitúan en un status quo determinado.

El amor, y también el cuerpo decaen. La «mercancía», el «objeto malo» de Mélanie Klein aplicado a la economía política, es la extensión del cuerpo excesivo. Los placeres objetables se interpretan como muestra de primitivismo y vulgaridad masificada³⁷. El imaginario de la sociedad capitalista busca fomentar una cultura de la imagen, en la que el cuerpo, como su principal mercancía, es el objeto de atención en el cual recaen políticas y mecanismos de control que generan fenómenos sociales como por ejemplo, el excesivo culto y trabajo diario por mantenerlo siempre a la moda, haciendo parecer esto como una decisión libre y

personal que se amplifica a través de los medios de comunicación.

«Somos libres —sostiene la teórica argentina, Beatriz Sarlo³⁸—. Cada vez seremos más libres para diseñar nuestro cuerpo: hoy la cirugía, mañana la genética, vuelven o volverán reales todos los sueños (...) Somos libremente soñados por las tapas de las revistas, los afiches, la publicidad, la moda. La cultura nos sueña como un cosido de retazos». Si existe un cuerpo *liberado* que encuadra en aquella lógica es el cuerpo ideal, el cuerpo joven y hermoso, sin ningún problema físico. Ese cuerpo ideal, el que no sufre, no siente, no envejece ni muere es, en definitiva, el artificialmente natural: aquel en el que se invierte. Para eso, se ha creado la necesidad de purificar, aseptizar, estirar, decolorar, vale decir, *culturizar* el organismo en estado bruto.

Si la imagen hoy ha multiplicado su valor, el cuerpo —sostiene Vicente Verdú³⁹— aparece como la única forma de transacción con los otros y la vía de identificación con nosotros mismos. La imagen corporal, una nueva y eficaz herramienta para hallar la perfección personal y existencial. Así es como se fundamenta el imaginario de una sociedad eminentemente mediatizada en la cual los procesos de banalización aumentan y las diferencias personales son cada vez más grandes. Así, la diferencia de clases, por ejemplo, marca grandes distancias y limita el espacio de actuación de las personas, lo que conlleva a buscar una superación individual y personal que se materializa en los trágicos rituales de belleza y moldeamiento del cuerpo: vehículo para

³⁵ Ibídem.

³⁶ Alvin; Tofler, *La 3ème vague*, París, Denoël, 1980.

³⁷ Bauman; Zygmunt, *Modernidad líquida*, Editorial Fondo de Cultura Económica, 2002.

³⁸ Sarlo; Beatriz. *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*, Buenos Aires, Ariel, 1994.

³⁹ Verdú; Vicente, *El cuerpo*, Opinión, "El País", 30/12/2000.

entrar en un determinado grupo social que posee reconocimiento y ciertos niveles de poder.

A modo de cierre

Desde la fotografía y el cine hasta la televisión e Internet. Estos medios han forjado los cánones estéticos, los patrones de belleza corporales contemporáneos: ellos cimientan y divulgan las fórmulas y los métodos, sostienen y profetizan el credo de las apariencias.

La sociedad no ignora que ese canon que se propone como paradigma de hermosura es «el resultado de múltiples manipulaciones cosmético-quirúrgicas, pero aún así el mercado de las apariencias obliga a admirar la imagen reconstruida de una belleza estandarizada, eternamente joven e imposible. Una belleza que no existiría sin la mediación del bisturí⁴⁰».

A través de los medios, se ha exagerado la inocencia de la cirugía, llegando incluso a frivolarla en detrimento de su finalidad terapéutica. Incluso ha sido asimilada socialmente al glamour y al dinero: es un signo de clase, pues solo las clases acomodadas pueden acceder a ellas, su valor supera los mil y dos mil dólares. La juventud es el único valor estable en el sistema de las apariencias desde los años 60' hasta hoy. Nadie escapa al imperativo de intentar parecer más jóvenes, de vestir como los jóvenes, de *ralentizar* el tiempo. La promoción de la juventud ha logrado imponerse como un rasgo permanente de la civilización occidental⁴¹.

El cuerpo se halla aquí como instrumento o como intermediario; si se interviene sobre él encerrándolo o haciéndolo

trabajar, es para privar al individuo de una libertad considerada como un derecho y como un bien. El cuerpo queda prendido de un sistema de coacción y de privación, de obligaciones y de prohibiciones⁴². Ése es el imaginario que se maneja en la actualidad, la rigidez de la normatividad obliga a las personas a pensar y actuar en concordancia con la moda imperante. Por ese motivo, cada vez se solidifica en el imaginario la idea de que las apariencias superan a los sentimientos trastocando así la esencia del ser humano y convirtiéndolo en un ente cuya única finalidad es el producir placer y satisfacer al mercado globalizador.

Un ejemplo de lo tratado en el párrafo anterior es cómo a través de la performance, la sociedad actual irrumpe en los cánones impuestos creando cierto grado de incomodidad por el tratamiento que se da a ciertos temas que inmiscuyen al cuerpo. Soho es entonces una de esas pocas revistas que buscan irrumpir en la sociedad quiteña, mostrando esplendorosos cuerpos, vírgenes desnudas que emergen en cada una de sus fotografías para demostrar que el cuerpo, la sexualidad y el erotismo son elementos que dan forma a las relaciones sociales mediadas por criterios estéticos, o ¿acaso no es verdad que una de las modelos en portada de Soho es mucho más codiciada y públicamente deseada que una mujer que no sale en ella o que no se asemeja físicamente, cuerpo y rostro, a ella?. Y éste no es el único caso en el que el presentar públicamente cuerpos seductores crea cierto malestar en las personas por no estar acostumbrados a presenciar una desnudez tan estremecedora como la que se puede observar en Soho.

Para concluir, es preciso comprender que la propuesta visual de Soho la logrado

⁴⁰ Ventura; Lourdes, *El mercado de las apariencias*, en www.el-mundo.es/elmundolibro 16/04/2000.

⁴¹ *Ibidem.*

⁴² Foucault; Michel. *Vigilar y castigar*, Siglo XXI Editores, Argentina, 2002. Págs. 139-160

calar dentro del imaginario quiteño debido este doble juego moralista por un lado, y exhibicionista por el otro en el que el cuerpo es entendido como un objeto/fetiché al que se lo observa y oculta a modo de práctica oscilante que privilegia las miradas

consumistas e incita a la configuración de fantasías eróticas y sexuales frente a una realidad en la que la belleza se ha posicionado como un ícono de moda y un status social que permea las relaciones sociales y cada vez las condiciona más.

BIBLIOGRAFÍA

Hall, Stuart. *El espectáculo del otro*. Representation. Cultural Representations and Signifying Practices, London: Sage, 1997.

Bataille, Georges. *Las Lágrimas de Eros*, Ensayo, Tusquets Editores, 1997.

Foucault, Michel. *Vigilar y castigar*, Siglo XXI Editores, Argentina, 2002.

_____. *Los Anormales*, “Clase del 22 de enero de 1975”, Curso en el College de France (1974-1975). Fondo de Cultura Económica. Mexico. 2001.

Herbert, Marcuse. *Eros y Civilización*, Editorial Ariel, Barcelona 7ma Edición 2003.

Butler, Judith. *Cuerpos que importan*, Paidós, Buenos Aires. Argentina, 2002.

Le Breton, David. *Antropología del cuerpo y modernidad*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1995.

Vattimo, Gianni. *Postmodernidad: ¿una sociedad transparente?*, en Debates sobre la modernidad y postmodernidad, Editores Unidos Nariz de Diablo, Quito, 1991.

Echeverría, Bolívar. *Modernidad y Capitalismo 15 Tesis*, en Debates sobre la Modernidad y Posmodernidad.

Davis, Flora. *La Comunicación no Verbal*, Alianza Editorial, Madrid – España, 1992. Sarlo; Beatriz. *Escenas de la vida posmoderna*. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina, Buenos Aires, Ariel, 1994.

Gubern, Román. *Eros electrónico*, Ediciones Taurus, 2000.

Martín Barbero, Jesús. *En torno a la identidad latinoamericana*. México, 1992.

Bauman; Zygmunt, *Modernidad Líquida*, Fondo de Cultura Económica, 2002.

Relatos sobre memoria, olvido y la Comisión de la Verdad

*Narrations on Memory, Forgetfulness and the
“Commission for Truth”*

CHRISTIAN ARTEAGA

Mag. En Estudios de la Cultura.
Profesor de Facso.

Email: carteaga12@yahoo.es

Fecha de recepción: Agosto de 2014

Fecha de aceptación: febrero de 2015

Resumen

Este artículo realiza una lectura sobre de las nociones como memoria y olvido, a partir del trabajo que realizó de la Comisión de la Verdad desde 2007. Busca entonces esclarecer a partir de ciertos relatos a exguerrilleros del movimiento Alfaro Vive Carajo, las disputas y usos de la memoria, en el momento mismo que el autor era investigador principal de dicha Comisión; y a la vez colegir cómo cierto tipo de memoria fue emergiendo en dichas narraciones como nuevos efectos de recordación que interpelan a la presencia, la carencia y la muerte, alejándose de los sentidos patrimoniales de la memoria oficial, y por ende, del olvido, también oficial.

Palabras clave: Memoria, olvido, narración, testimonio e historia.

Abstract

This article makes a critical analysis of the notions of memory and forgetfulness on the work produced by the “Comisión de la Verdad” [“Commission for Truth” in Ecuador] since 2007. This analysis seeks to clarify disputes and alternative uses of memory based on conversations with ex-guerrilla from Alfaro Vive Carajo, collected when the author was head researcher of the said Commission. In the article, the author seeks as well to deduce how some sort of memory emerged from said narrations as new consequences of the remembrance: memories that challenge presence, limitations and death. This is a certain kind of memory which establishes a distance between itself and the official-patrimonial perception which builds the official memory; therefore it also keeps distance with forgetfulness, which is set officially as well.*

[* Note by the translator: Alfaro Vive Carajo was a clandestine left-wing group in Ecuador, founded in 1983 and named after popular government leader and general Eloy Alfaro.]

Key Words: Memory, forgetfulness, narration, testimony, history.

...y también la paradoja más profunda de la memoria:
el pasado es 'contemporáneo' del presente que fue.

Gilles Deleuze

A modo de Introducción

El presente artículo diseña una explicación sobre el trabajo de la memoria, misma que en algunas ocasiones se concibe un significativo vacío, llenado por un particular concreto y asumido como interés general por un grupo determinado; mientras que otras suponen una cartografía oficial sobre qué, cómo y cuándo recordar. En ese sentido, se intentaría problematizar e intentar temporalmente resolver las siguientes cuestiones: ¿son la memoria y el olvido, un asunto de evocación sectorial y de grupos a los cuales se los había relegado del espacio histórico en un periodo concreto? O por el contrario ¿memoria y olvido son parte del clivaje Estado-estructura donde el segundo determina al primero a partir de ciertas prácticas bajo un escenario oficial de recordación?.

En dicho escenario, este documento erige un acercamiento a partir de un trabajo de campo realizado en los años 2008-2009, tiempo en el que me desempeñé como investigador principal de la Comisión de la Verdad¹ (CV). Esos dos años me permitieron observar y ser parte de los efectos de recordación/evocación de varios ciudadanos -casi la totalidad fueron ex militantes del movimiento guerrillero Alfaro Vive Carajo (AVC)- los cuales habían sido sometidos a encierros, torturas físicas y psicológicas,

¹ La Comisión de la Verdad fue creada mediante Decreto Ejecutivo el 3 de mayo de 2007 para investigar los crímenes de Estado ocurridos entre 1984 y 1988, así como otros pe-

encarcelamiento e incluso desaparición temporal en el periodo de los años 80, pero con especial énfasis en la presidencia de León Febres Cordero (1984-1988). De esa manera, el dispositivo de memoria que activaban los presos políticos en el momento de rendir los testimonios a la CV no era exclusivamente para la denuncia, sino para generar otro de tipo de historia. Es decir:

“En una época dada, el cruce de estos diferentes soportes (lingüísticos, conceptuales, afectivos) gobierna la forma de pensar y de sentir que troquelan las configuraciones intelectuales específicas (por ejemplo, los límites entre lo posible y lo imposible o sobre las fronteras entre lo natural y sobrenatural).”²

A la sazón, esto contrae cierta proposición al momento de narrar dichos eventos -como parte circunstanciales de un momento histórico en la década de los años 80 y en la región latinoamericana- y es que las denuncias de militantes, obreros, guerrilleros, sobre aquel e periodo no alcanzó el nivel de veracidad y verosimilitud en el ámbito de la historia de nuestro país. Por tal razón, el acercamiento metodológico de este documento tiene un especial privilegio pues conté con el testimonio de varias de las personas que fueron parte de los hechos como militantes o familiares, conocí lugares de memoria y olvido³, además de

² Cartier, Roger. *Historia intelectual e historia de las mentalidades. Trayectorias y preguntas. En El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural.* Gedisa. España. 2005, pág.20

³ Adjudico de esa manera a dichos sitios pues represen-

mantener largas conversaciones, algunas durante días enteros con algunos/as de los militantes de AVC, mismas que me permitieron distinguir dos momentos: el primero relacionado al hecho concreto al cual se referían (bien podía ser su detención y tortura, o algún operativo importante contra las fuerzas del orden) y el segundo instante, tal vez el más valorativo y que años después he tomado en cuenta, son las nuevas memorias que iban apareciendo, ya que: “(...) los mecanismos por los cuales unos mecanismos fundamentales de pensamiento se convierten dentro de un grupo concreto de agentes sociales, en esquemas interiorizados inconscientemente, estructurando todos los pensamientos a acciones particulares”. (Cartier; 2005: 22)

Por ese motivo, presento dos subacápites que permiten ir sosteniendo las posibles respuestas a las preguntas enunciadas como parte de la construcción política y pública de la memoria y el olvido. Por lo que escogí titular estas dos viñetas como disputa/evocación y olvido/tensión, pues consienten reflexionar sobre la memoria y el olvido como parte de una construcción

tan espacios físicos en los que el poder oficial enclaustró a prisioneros políticos, así como sirvieron de *headquarters* clandestinos de miembros de la policía y fuerzas armadas para vigilar, detener y torturar a militantes de izquierda, guerrilleros, estudiantes, campesinos, cristiano de base, etc. De los sitios de olvido y memoria que se logró identificar están tres casas clandestinas de miembros de las fuerzas represivas de aquella época: la una, cerca de la Universidad Central del Ecuador, exactamente en la Avenida Universitaria; la otra en el céntrico barrio de San Juan y la tercera, detrás del Hotel Quito, en la avenida De los Conquistadores, tristemente conocida como la *Casa de Irene*, debido al título de una canción interpretada por el cantante argentino Leonardo Favio, lugar que servía de eje coordinador entre la policía y fuerzas armadas para la lucha antiterrorista, la misma que visitamos con Fidel Jaramillo, compañero de la CV -director actual de la Comisión de la verdad en la Fiscalía General del Estado desde donde se está motivando la judicialización de los casos donde en los que se violaron los derechos humanos- donde observamos que fuera de estar deshabitada por mucho tiempo, se habían hecho de los dormitorios, celdas y lugares de tortura, a más de construir espacios reducidos para poder incomunicar a una persona..

estructural que tiene a veces ciertos grados de ambigüedad y en otros momentos, de paradoja.

Disputa /evocación

En este instante puntualizo cierto contexto que puede ayudar a mirar el momento de la construcción de una memoria regional. La década de los años 80 fue calificada por la Teoría del Desarrollo como la década perdida, debido al inicio de la crisis económica, expuesta en 1982 por la crisis de la deuda externa, de la cual, México fue el primer país en declarar su moratoria. No obstante, a nivel de la movilización social se caracterizó por la importante actoría de movimientos sociales armados o grupos guerrilleros y las dictaduras centroamericanas.

El triunfo del sandinismo en 1979 permitió nuevamente a reafirmar –no nos olvidemos que la afirmación fue la victoria de la Revolución cubana en 1959- que la lucha armada era el camino hacia la caída de las dictaduras y la toma del poder, pues ponía fin a más de cincuenta años de dictadura de la familia Somoza y el apoyo inveterado de los Estados Unidos de Norteamérica. Cercano a dicho país, el pueblo salvadoreño agrupado en el Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional (FMLN) estaba en un lucha permanente contra la dictadura de ese país; en Guatemala, la Unidad Revolucionaria Nacional Guatemalteca (URNG) también en armas frente a una combinación de arremetida represiva y aniquilamiento cultural a las poblaciones indígenas por parte del Ejército al mando del general Efraín Ríos Montt; en Honduras la guerrilla del Movimiento Popular de Liberación “Cinchonero” (MPL-C) eran parte de toda esta oleada revolucionaria mesoamericana que no pasó desapercibida en el callejón andino. Así, en Colombia guerrillas como el Movimiento 19 de abril (M-19) era, por opción uno de

los sectores no tradicionales en la lucha armada (es decir, se separan de la estrategia de guerra popular prolongada (GPP) vinculada al frente campesino y su base de acciones en el campo y la selva) pues amplificaba los escenarios a la combinación de lucha rural y urbana con acciones espectaculares y de propaganda armada; los movimientos de la región andina no estaban al margen de dicho derrotero, así se encuentran experiencias similares en Bolivia con el Ejército Guerrillero Tupak Katari; en Perú, Sendero Luminoso y el Movimiento Revolucionario Tupac Amaru y en nuestro país, Alfaro Vive Carajo, Montoneras Patria Libre y un tercer grupo sin nombre se sumaron a dicho derrotero.

Una de las singularidades que pueden expresarse es que, por ejemplo, en el Ecuador, la lucha armada en la década del 80 no reivindica las consignas abiertamente socialistas y marxistas, sino que introduce el concepto -tan desdeñado en ese tiempo por los sectores de la izquierda marxista leninista ecuatoriana- de la democracia y los referentes culturales de la historia nacional, como es el caso de Eloy Alfaro Delgado. De igual forma, la transición de la dictadura a la democracia en 1978 significó una negociación de las elites y sectores militares permitiendo cierto robustecimiento de los partidos políticos y del régimen institucional democrático en el país. Precisamente, las fuerzas políticas de la Sierra y de la Costa, delinearon tácitamente un pacto de gobernabilidad para el futuro, lo que no contaban era que en dicho pacto apareciera cierto outsider -promovido por partidos de corte populista como fue Concentración de Fuerzas Populares (CFP)-, como fue Jaime Roldós Aguilera.

De ese modo, la oposición al gobierno de Roldós -desde del inicio- estuvo claramente vinculada a los sectores industriales y oligárquicos de la costa. Estas acciones

permitieron ir construyendo un perfil de opositor vinculado a un carácter fuerte y autoritario como forma de negociación política parlamentaria y extraparlamentaria. De esta forma, se catapultó la figura de un caudillo provincial como fue León Febres Cordero, vinculado con sectores dominantes de la sierra y de la costa ecuatoriana.

Con esta mínima descripción del momento latinoamericano y ecuatoriano, se pueden puntualizar una serie de cuestiones alrededor de la experiencia ecuatoriana que, definitivamente, marcó aquella década. En ese sentido, retraer esa década en una lanza de memoria, es complejo, por varias razones:

1.- Porque los eventos y acciones sucedidos en dicho momento jugaron con expresos niveles de ocultamiento (prensa, por ejemplo) o desinterés (la historia oficial) por considerarlos como efectos traumáticos en el desarrollo del Estado-nación ecuatoriano.

2.- Porque bajo un "utillaje" del gobierno actual, supone que las figuras históricas, en especial la de Eloy Alfaro, configura un halo de superhéroe o semidios limado de cualquier estrago o paradoja histórica. Lo que de algún modo, a los militantes de AVC, los borra -paradójicamente- de los renglones de la historia contemporánea, situándolos en algunos casos, como pequeños subsidarios de la lucha de los años 80 y,

3.- Porque las narrativas vindicadas después de más 25 años de recuerdo suponen un acercamiento no tradicional, ni bajo el ámbito de una legitimidad otorgada por un discurso político de gobierno o de instituciones como son los ministerios. Sino por el contrario, nuevos sentidos de evocación que son traídos al presente y que se distancian de tonos y todos deferentes con los relatos héroes/villanos, bueno/malo, y se los

construye a partir de evocaciones más terrenales y anecdóticas.

Siguiendo a Elizabeth Jelin, el asunto no queda zanjado y la disputa no sólo es frente a la historia oficial y las narrativas estatales, sino al interior mismo de las memorias y es que:

Para los defensores de los derechos humanos, el “Nunca más” involucra tanto un esclarecimiento completo de lo acontecido bajo las dictaduras como el correspondiente castigo a los responsables de las violaciones de derechos. Otros observadores y actores, preocupados más que nada por la estabilidad de las instituciones democráticas, están menos dispuestos a reabrir las experiencias dolorosas de la represión autoritaria y ponen el énfasis en la necesidad de abocarse a la construcción de un futuro antes que a volver a visitar el pasado. Desde esta postura, se promueven políticas de olvido o de “reconciliación”. Finalmente, hay quienes están dispuestos a visitar el pasado para aplaudir y glorificar el “orden y progreso” de las dictaduras”.⁴

Entonces, la memoria como disputa genera otras maneras de narrar el pasado: la memoria del presente y del futuro. Esa fue una de las condiciones metodológicas de la CV, pues se propuso desde un inicio recuperar esas memorias ocultas, en un momento, por decisiones personales o sociales para traerlas a la historia contemporánea, motivado también por la participación de Rosa Mireya Cárdenas⁵, Clara Merino⁶ y

⁴ Jelin, Elizabeth. *Exclusión, memorias y luchas políticas*. En *Estudios latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*. CLACSO. Argentina. 2001, pag.99

⁵ Militante fundadora de AVC y compañera de Fausto Barrantes Borja, número dos del movimiento asesinado a tiros por las fuerzas policiales, el 4 de enero de 1986, en una calle del norte de Quito. Cárdenas es parte del Comité Ecuatoriano Contra la Impunidad (CENIMPU) que se había formado para denunciar y buscar justicias por los crímenes de Estado cometidos en la presidencia de Febres Cordero

⁶ Hermana del dirigente de AVC, Ricardo Merino, asesi-

Francisco Acosta Coloma⁷ quienes hicieron parte del Comité de Soporte de la CV. Lo que significó edificar algunas cuestiones bastante suigeneris en este tipo de informe como: las propias víctimas sean las constructoras de su voz que por decisiones individuales o colectivas permanecieron por muchos años en silencio, y segundo, una de las más ininteligibles, era evitar caer en uno de los dispositivos tan graves como el propio olvido: la revictimización de la víctima, presentándola como alguien carente de decisión o voz propia, que vive al margen de sus acciones y soportando la culpa y mancha de su pasado, pues: “Así resulta el inventario de las culpas, dentro del régimen de la impureza, tiene más conexión en el ámbito de los acontecimientos del mundo y una reducción proporcional en el ámbito de las intenciones del agente” (Ricoeur; 1982:190)

En tal plexo, ¿Qué implicó la disputa con la historia oficial pasada y actual generada desde la CV? Involucró conferir bajo mecanismos orales de recordación de cada una de las víctimas, la posibilidad de amplificar su identidad, no únicamente bajo el ideal de guerrillero puro y duro, cubierto con el manto del *deber ser* que se expresaba en figuras de combatientes de la talla de Carlos Fonseca, Bautista van Schouwen, Miguel Enríquez, Paco Urondo, Frank País, Arturo Jarrín y muchos más, capaces de soportar todo el dolor de la muerte, toda la brutalidad de la tortura, lo espurio del confinamiento en una celda y salir incólumes físicamente o en el testimonio de su vida.

nado en junio de 1986 en una casa de seguridad en la ciudad de Cuenca. Clara Merino es activista feminista y vinculada a organizaciones de derechos humanos.

⁷ Hermano del militante de AVC, Juan Carlos Acosta, herido de bala, torturado y asesinado en Guayaquil en el mes de agosto de 1985 por parte de miembros policiales, en el contexto de la retención del banquero Nahim Isaías Barquet

Entonces, aquellas micronarraciones de las personas a quien pude recoger su testimonio para el informe final de la CV, se convertían en microdisputas por partida doble: una al sentido oficial de la historia y otra, a los propios testigos y participantes de aquellos momentos que, es muy seguro, que no repararon en los detalles de las memorias que hoy se están peleando. Y afirmo que se están disputando porque, según parece, aquellas conversaciones fueron y son las formas de resolver los traumas y crisis personales a partir del lenguaje, pues al narrarlas se resuelve la historia personal:

Para quien atravesó todas las secciones de configuración y reconfiguración narrativa, desde la constitución de la identidad personal hasta de las identidades comunitarias que estructuran nuestros vínculos de pertenencia, el peligro principal, al término del recorrido, está en el manejo de la historia autorizada, impuesta, celebrada, conmemorada —de la historia oficial.⁸

Si uno revisa atentamente los testimonios aparecidos en los tomos del informe final de la CV, puede distinguir ciertas aseveraciones sobre la historia de cada uno de los militantes de AVC que vivió la tortura. No obstante, como en todo documento histórico, algo quedó fuera. Ese quedar fuera por ejemplo, fue las conversaciones cuando recogía los testimonios, caso concreto a Juan Cuvi⁹, este me sabía expresar que tan brutales habían sido las torturas por miembros de la Policía Nacional, que en un momento dado lo enviaron a Fuerzas Armadas, en ese lapso, un médico de dicha institución le había drenado la herida

⁸ Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Fondo de Cultura Económica. Argentina. 2000, pág. 572

⁹ Miembro del Comando Central de AVC, detenido en agosto de 1985 a raíz de la retención del banquero y en ese entonces, hombre más rico del país, Nahím Isaías Barquet.

e inyectado penicilina para curar su rodilla infectada que le habían generado los golpes a cargo de la policía. Supo indicar que ahí su cuerpo mínimamente se repuso de tanta bestialidad (recordemos que Cuvi pasó casi un mes detenido y torturado todos los días sin descanso) que incluso habían dañado su pierna.

En otro relato, se rescata datos de la fundación del movimiento AVC, detalles sobre el momento mismo de compromiso para emprender la lucha, narrado por Patricio Baquerizo¹⁰. Este afirmó que horas después final del congreso de fundación, un 14 de febrero de 1983, los habían distribuido en casas de seguridad y en la noche había arribado un hombre pequeño y delgado, a conversar jocosamente sin identificarse —pues todos en el encuentro habían estado compartimentados por seguridad (una capucha roja que solo dejaba ver los ojos)- y haciendo bromas a los que estaban en dicha casa, aduciendo que no se percatarían su identidad, siendo Arturo Jarrín, número uno de AVC, por lo que otro militante le había preguntado a Baquerizo, si sabía con quién estaba conversando, a lo que este expresó con cierto guiño de complicidad, que cómo no se iba a dar cuenta quien era, la altura y la voz, indicaba que era quien había sido nombrado comandante y había presidido esa reunión.

Esta línea que principió la CV, sin expresarlo de manera estrictamente teórica, fue una de las experiencias más interesantes para construir y disputar las formas de recordación. Pues, por primera vez en nuestro país, un grupo de “delinquentes y saltabancos” como los había denominado la prensa y un Ministro de Defensa, podían

¹⁰ Miembro fundador de AVC, detenido en 1984 junto con Arturo Jarrín y puesto en libertad en abril de 1985. Nuevamente detenido a finales de agosto de 1985 por la retención de Nahím Isaías Barquet.

restaurar su pasado, reconstruir con nuevos recuerdos el presente, en suma, podían narrar la *Mnemosyne* -musa de la memoria- y repensar la muerte.

Baquerizo y Cuvi, incorporan en sus relatos el campo de lo indecible, que en este caso, es la muerte. Los dos estuvieron muy cercana a ella, en el caso de Baquerizo, este me describía mientras tomábamos algún refresco y fumábamos varias cajetillas de cigarrillos en un café del centro de Guayaquil, que en la situación de su segunda detención y tortura, él se miró fuera de su cuerpo mientras escuchaba levemente que un agente de la policía decía a su torturador que se detenga, *que se está yendo* (Baquerizo se estaba muriendo en plena la tortura) y, después de aquello, se había orinado debido a los choques de electricidad a la que fue sometido. Desde la *mnemosyne*, la muerte no es vista como la ausencia/presencia, sino como una construcción social que se erige en el yo, pero es un yo no mirado en la diferencia sino en la mismidad. Debido a eso se justificaron las violaciones a los derechos humanos, pues ellos –Cuvi y Baquerizo- representaban la diferencia, por lo que resultaban peligrosos.

Por ello, en tales testimonios, sin decirlo, los dos ex militantes, asumen a la memoria como un indecible que es atraído por la ausencia de alguien, o por la memoria de ese alguien. Es decir, mientras narran asumen al lenguaje como dispositivo de recuerdo, pues la memoria en este caso es lenguaje, es a la vez una metáfora de la muerte. Cuvi demostró una zanja que no cierra, y es la muerte de Juan Carlos Acosta, por ese motivo en el diálogo que mantuvimos en 2009, era recurrente nombrarlo como “Juanca”, de ese modo intentaría disputar la muerte para traer el recuerdo de Acosta de manera positiva, mediante el otro que vive en él, ese otro es Acosta. Porque su huella o su traza está en el “no-

sotros” de AVC, y donde se vive es en la memoria de aquel que se ha ido.

En ese encuentro, pude observar que en Cuvi, la memoria es una metáfora que nos dice que hay que repensarla desde su futuro, a diferencia de Baquerizo donde la memoria se la acarrea en el presente. Justamente, cuando el segundo narró momento de la retención de Isaías, recordó en esa charla cosas como cuando Isaías estaba guarecido en una casa, este pedía jugar ajedrez y leer la biblia con Fausto Basantes, que había ido a Guayaquil para apoyar en dicho operativo¹¹.

En un proceso de evocación/disputa, la memoria es hacer hablar a lo indecible. Empero, existen ciertas preocupaciones relacionadas con la memoria que asaltan a este artículo. La primera es la de género literario; pues, lo que se conoce como autobiografías, elevada por sobre una literatura da como resultado una “figura de lectura” interiorizando toda una estructura de especulación sobre lo que se es y lo que se ha hecho. El segundo problema con el cuál se tiene que lidiar es la totalización, entendiendo a esto como la incapacidad de amnesia del yo, por tanto, se inscribe dentro de las obligaciones cognitivas de lo que el momento actual conmina a recordar. Y una preocupación final, es la performativa que no es más que hacer lo que se dice (en la tradición de la filosofía del lenguaje no desde Wittgestein sino desde John Austin), y en este caso tales preocupaciones relacionadas con la memoria, son en sí epitafios desde donde se dice lo que se hace, y se hace lo que se dice, como un leit motiv que ordena a los ex militantes de AVC a estruc-

¹¹ Ejemplo de lo referido en líneas anteriores lo podemos comprender macronarrativamente en la imagen del líder indígena, Tupac Katari, mismo que fue descuartizado en el siglo XVII, recuperado y pensado en el presente y futuro, de una historia que ya pasó, por tanto, no es ya el pasado lo que determina la vida.

turar la memoria en términos apoteósicos y épicos.

Ahora bien, la memoria como evocación impone un indecible, y ese indecible es la muerte. Es tal vez, una de las formas más fuertes desde dónde pensar la muerte. Y ésta entendida como una memoria interiorizante, pues no es limitante de la vida, de ahí es que podemos vincular el poema *Masa* de César Vallejo, donde el cadáver sigue muriendo mientras no está en la memoria de todos, porque permanece en su afirmación negativa. Y el cadáver se levanta y camina cuando todos lo evocan desde la muerte.

Por eso es que los dispositivos de memoria se activan cuando los testimonios de ex militantes de AVC se referían a los compañeros caídos y asesinados, verbigracia de esto lo pude colegir en una conversación con Mireya Cárdenas cuando me supo decir que el momento mismo del asesinato a Fausto Basantes, fue cuando tomó en serio la idea de la muerte, pues nunca había pensado que aquello podía ocurrir y por ende, se sentía culpable de haber quedado viva en esos momentos. Entonces, como el cadáver del poema de Vallejo, la muerte existe en el “nosotros” como memoria. Es algo que no está dicho. Y se lo hace hablar desde la palabra. No obstante, en esa plática apareció algo nuevo en la evocación de Cárdenas y era el duelo como característica de lo imposible, pues evocaba la muerte de Basantes desde sí mismo. Empero, al mismo momento rompe esta idea de duelo imposible, planteando al duelo que sale de sí para intentar ser afirmativo.

Luego, el duelo –como parte de la memoria- viene por lo que nos ocurre y no antes de esa terrible experiencia: la economía de la muerte. La muerte existe en medida de la finitud de la memoria y la relación con el otro ausente, como deja ver Cárdenas y Cuvi. De ahí que el olvido sea otra

forma de la muerte. Es decir, estos testimonios que evocan la memoria y disputan la muerte, se convierten en una suerte de metonimia: estas partes hacen hablar al todo que está en y por el “nosotros” de AVC. Es decir, para cerrar esta viñeta, muerte y memoria, son la reafirmación del otro en la otredad. La muerte les llega desde ese otro, desde ese indecible. Podría ser el silencio.

Olvido/tensión

Este punto quiero enfatizar en una cuestión: cómo el olvido estructural adopta la tensión ante las memorias que cimientan fiabilidad histórica. La CV partió de esa idea, por tal razón, todo testimonio recogido se entendía que tenía grados de fiabilidad que debía ser contrastado con fuentes y los bagajes del investigador. En mi caso, partí expresamente del testimonio para verificarlo con bibliografía y hemerografía de la fecha, jamás sugiriendo cierta inconsistencia o no veracidad del testimonio, sino para derivarlo y observarlo en el contexto que se había desarrollado. Ciertamente, dos relatos sirven para ilustrar lo expuesto, el primero de Romel Jumbo¹² quien al ser arrestado estuvo a punto de morir por una ráfaga de metralla realizada por un miembro de Fuerzas Armadas. Este refería que posterior a los disparos observaba a cómo su sangre salía imparable por el pecho, pero luego se contempló en una especie de sensación ingrátida dentro de un túnel oscuro con una luz al final, en el que logró divisar a un familiar suyo que ha-

¹² Militante de AVC detenido en un operativo de recuperación bancaria en el Valle de los Chillos (suroriente de Quito) en abril de 1986; herido con proyectiles de metralla, fue torturado en el Hospital Eugenio Espejo por miembros de la Policía Nacional acompañados de un galeno policial; posteriormente trasladado a una casa clandestina de la policía y martirizado nuevamente antes de ser trasladado al expenal García Moreno.

bía fallecido hace algún tiempo; inmediatamente a esta imagen escuchó el sonido parecido a una aspiradora, misma que lo engullía y lo devolvía a este mundo.

Esta narración, independientemente de su tono místico, reconstruye la estructura de la memoria que supone los presentes pasados como un presente con la idea de promesa. Dicha promesa es recordar la muerte y saberse vivo. Pero también, aquella promesa es la memoria, no únicamente en la apariencia de una palabra, sino que su palabra preserva una relación esencial con el tiempo extra terreno. De ese modo, la memoria pone en angustia al olvido, pues reincorpora otras estrategias narrativas que deja por fuera el materialismo del militante óptimo y epigonal. Pues, en Jumbo:

“Reencontramos así, en el camino de la reconquista del dominio de su capacidad de narrar que realizan los agente sociales, todos los obstáculos vinculados al desmoronamiento de las formas de ayuda que la memoria de cada uno puede encontrar en la de los otros en cuanto capaces de autorizar, de ayudar a crear relato a la vez de modo inteligible, aceptable y responsable”.¹³

En aquel momento la memoria encuentra su huella en el tiempo, y este último como la sucesión de presentes continuos, conectándose mediante el diálogo con la idea de futuro, como un presente que debe venir, por lo que es a la vez traer aquel indelible (olvido/muerte) al presente. No obstante, en este relato también se construye un obstáculo que es la necesidad de recordar lo que se olvidó en aquellos tiempos, y después varios años regresa con cierto grado de nitidez, pues:

Cuando un individuo emprende por su propia cuenta un trabajo de recuperación del pasado se agrega un segundo proceso de

¹³ Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Fondo de Cultura Económica. Argentina. 2000, pág. 573

selección, consciente y voluntario: de todos los rastros dejados por el pasado, escogemos retener y consignar sólo unos determinados por juzgarlos por alguna razón, dignos de ser perpetuados. A este trabajo de selección necesariamente le sigue otro, de disposición y por lo tanto de jerarquización de los hechos: algunos serán puestos en relieve, otros, expulsados a la periferia.”¹⁴

Es decir, Jumbo, de algún modo sabe que ese detalle se vuelve digno de ser narrado, pues el pasado es ausencia, y en su efecto más radical, se vuelve fantasmagórico. Se evoca una presencia donde la casi muerte ha calado, es decir, desde la ausencia de la vida, y al igual que en la novela *Aura* de Carlos Fuentes, los protagonistas principales son, a contrapelo, los fantasmas de un futuro en el que su evocación es enunciada desde el pasado.

Habría algo que me permito añadir, y es que para algunos militantes de AVC -después de escuchar su narración sobre la muerte- se puede colegir que está es pensada solo y desde la vida. Por ello, la posibilidad que constituyó la CV, radica en otro punto de tensión y fue la de generar en la memoria, ciertos rasgos que puedan explicar su analogía entre *mnemosyne* y *leteo* (río que llega al erebo o infierno, y que si uno se baña en sus aguas pierde por completo la memoria), es decir, un tipo de olvido que piensa y una memoria que olvida.

Con relación a esto que he enunciado traigo a colación el relato de Jimmy Herrera¹⁵ quien manifestó sobre las vicisitudes del operativo de recuperación bancaria en relación al día de su detención, que van

¹⁴ Todorov, Zvetan. *Los dilemas de la memoria*. Disponible en: <http://www.jcortazar.udg.mx/sites/default/files/TODOROV.pdf>. Acceso: 24/07/2014.

¹⁵ Militante de AVC, detenido en abril del 1986 en un operativo de recuperación bancaria en el Valle de los Chillos, torturado en el Servicio de Investigación Criminal (SIC) y después encarcelado en el expenal García Moreno.

desde el no poder conseguir el óptimo vehículo para su acción, hasta un evento no planificado y de índole nacional que definió y echó abajo la actividad emprendida por militantes de AVC, -la toma de dos instituciones bancarias al mismo momento- que fueron las primeras escaramuzas del general de la Fuerza Aérea Frank Vargas Pazzos (que serían los hechos que desembocarían en el evento conocido como “El Taurazo”, en 1987, donde militares insurrectos retuvieron al presidente León Febres Cordero en la Base Aérea de Taura en la provincia del Guayas) y el sobrevuelo de aviones que este desplegó por encima del Palacio de Carondelet y posteriormente un tiroteo intenso en la Base Aérea del norte de la capital.

Estos hechos determinaron que el operativo de la toma de los bancos y el escape no sea efectivo. Consecutivamente, el relato de Herrera retomó cuestiones que podrían pasar por una simple atribución, pero que en el horizonte de este artículo se incorpora a un tipo de memoria determinada por el olvido, pues cuando Herrera fue detenido, el segundo paso fue encapucharlo, el tercer paso, trasladarlo al SIC y finalmente, torturarlo. Posterior a esta, en un momento de respiro, algunos familiares conocieron de su arresto trasladándose a dicho centro policial, ahí Herrera recordó en un tono, no hierático sino de trabajo de la memoria como un tío suyo, le hizo llegar comida, específicamente, un pollo asado, el cual quedó entero por la incapacidad de comer debido a los golpes infligidos por los agentes.

Este enunciado comprueban algo, y es que lejos del relato de víctima que usualmente pueden asumir las personas que han pasado por tipos de abyecciones como la tortura, el encierro, la incomunicación, etc, Herrera como Jumbo, gracias a la tensión del olvido evaden dicha concepción, y más

bien lo desplazan al ámbito de un nuevo recuerdo que en la conversación mantenida, dichas “banalidades” reconocen distinguir los detalles que fueron constituyendo esa tensión, que seguramente, Herrera y Jumbo no lo consideraron digna de relatarse. En ese plano:

Recordar las páginas del pasado en las que nuestro grupo no es ni héroe puro ni víctima pura sería, para los autores de esos relatos históricos, un acto de valor moral superior. No hay beneficio moral posible para el sujeto si su evocación del pasado consiste en instalarse en un buen rol; si por el contrario, esta evocación le hace tomar conciencia de las debilidades y errores de su grupo se genera ese beneficio¹⁶.

La cita anterior demostraría lo expresado por Jumbo y Herrera, pues parten del principio de desacralizar una memoria épica y generar una lucha contra un olvido obligado, ya que en los dos existió esa necesidad de tensionar al olvido mediante la memoria, pero sobre todo, entender que al recordar se imprime nuevamente el sello identitario. En estos relatos está presente la impronta de AVC, y no únicamente por su capacidad operativa, su resistencia a las torturas o la martirización de sus líderes, o su conclusión de guerrilla juvenil, sino por esa identidad de lo sencillo, la experiencia mística de estar en la muerte (en el caso de Jumbo) y las vicisitudes (el vehículo y el pollo asado de Herrera) suponen esa otra memoria.

Estos acercamientos traen a colación aquella distinción entre la *Gedächtnis* como memoria que piensa y la *Erinnerung* como memoria interiorizante. Y estas dos categorías se enlazan en lo que se conoce como el nombre. El nombre es al cual apelamos para traerlo desde la muerte, es decir, el

¹⁶ Todorov, Zvetan. *Los dilemas de la memoria*. Disponible en: <http://www.jcortazar.udg.mx/sites/default/files/TODOROV.pdf>. Acceso: 24/07/2014

propio Alfaro, Basantes o Jarrín. En lo tocante a Romel Jumbo, la *Erinnerung* expone aquellas panoplias que no lo dejan redimirse cuando casi es asesinado; con respecto a Jimmy Herrera, la *Gedächtnis* detona su narrativa, una memoria que piensa el detalle no dicho ni trascendente.

Quisiera en este punto reflexionar sobre algo. Los testimonios expresados en este subacápite, nunca clausuraron la posibilidad de reafirmarse identitariamente con un grupo o con un nombre. En este asunto, el nombre es la memoria que expresa la carencia; y la carencia más absoluta es la muerte. Es decir, los dos militantes evocan la carencia como memoria, pues en tal situación, el pasado no es lo que existe precisamente, sino la memoria.

Sin embargo, en el enlace de *mnemosyne* y *leteo* está imbricada la verdad o *aletheia*, que podríamos entender como la diferencia entre ambas. Y lo interesante de esta pretensión de verdad o relato fiable, es que posee una relación consigo mismo únicamente a través del otro, Jumbo da la pauta a Herrera, y en un relato fractal esto genera otros fragmentos. El esfuerzo por conocer las memorias y los olvidos ocurre desde el límite, desde los bordes, pues las totalidades de una sola memoria y un único olvido dejan de lado a los otros relatos, por ende, las otras memorias. Sólo en lo no dicho se puede conocer a la memoria, es decir, en su lado nodal que es la transformación.

De esta manera, la memoria -en los dos testimonios- existe en la letra y la palabra que la constituye y su arte radica en leer en la memoria con ayuda de dos figuras de la propia memoria: “la una pretende contar historia –alegoría diacrónica- y la otra finge amnesia –la alegoría sincrónica-” (Derrida, 1989). Por lo que aquello, tensiona el olvido como una estructura y la memoria y lo aboca como una estrategia lo que los hace también evocar desde la muerte apelando

a la vida. Ya que desde la muerte se habla del pasado. Por eso, aquellas memorias se entenderían como un claroscuro del pensamiento.

Epilogo

Agrupando lo tratado en las viñetas anteriores podría considerar algunas cuestiones bajo un cierto orden. Precisamente, la memoria/olvido fue parte cardinal para la comprensión sobre hechos traumáticos en un determinado período, y que esto pudo ser visualizado por el trabajo de la CV en su informe final. No sólo por la “(...) propia definición de qué es “vivir en carne propia” o ser “víctima directa” es también parte del proceso histórico de construcción social de sentido” (Jelin; 2002: 60) en función de las voces no oficiales que fueron los torturados en la década de los años 80.

Por otro lado, este documento me permitió reconstituir ciertas memorias que voluntaria o involuntariamente había desplazado para seleccionar otros sentidos y narraciones. Este esfuerzo personal por volver a constatar lo sinuoso que resulta la memoria y el olvido, es también una posibilidad de repensar aquellas evocaciones que estuvieron ahí, pero escamoteadas por mi dinámica de selección. Sobre todo al momento de hiperrecordar o metaolvidar, que sin duda, es un ejercicio permanente de disputa a las narraciones oficiales con los relatos de otra índole. En tal plexo, los testimonios de Cuvi, Baquerizo y Cárdenas esgrimen aquello: la memoria, los tipos de memoria se activan con el dispositivo del tiempo pasado y en el presente rompe con el sentido de propiedad sobre hechos históricos de gran calado. De esa manera, se quiebra aquel juicio patrimonial de memoria y olvido, en el que se recuerda lo que el poder determina y se olvida lo que las élites también lo conminan, y viceversa.

En los relatos de Jumbo y Herrera la

dimensión de la memoria sigue siendo inquietante, pues emerge una tensión entre el peligro de concebir la memoria como parte de un conglomerado épico en tanto hecho de olvido, y por el contrario, es el resultado de un trabajo a voluntad sobre aquello que estuvo por fuera de los márgenes legítimos de recordación. Estos testimonios articulan puntos para comprender el asunto de la memoria en los planos de la muerte y el lenguaje. De tal forma, tanto en estos como en los tres primeros relatos, logramos advertir cómo la muerte va siendo constitutiva del acto de rememoración, donde el olvido es tensionado por el pasado como un límite.

Es palmario que memoria y olvido van casi de la mano con la historia. Tanto el uno como el otro la influyen para que esta sitúe y legitime lo imponderable del recuerdo y lo benevolente del olvido; aun cuando adopte una serie de prácticas brutales o ciertas dinámicas ejemplares, dignas de recordación. Por lo que el poder y las élites han vaciado de esfuerzo el acto de memoria, y la han destinado a una aparente y desdeñosa inercia sobre los actos por la memoria, emplazándola en la reparación de lo impuro y lo culpable, por lo que todo acto por fuera de la línea mecánica del poder y su construcción de la historia, así: "(...) engloba en su esfera de impureza las consecuencias de los actos y los acontecimientos impuros" (Ricoeur; 1982: 191).

Es decir, los agentes de la memoria, en este caso los militantes de AVC, fueron concebidos por la historia como impuros por desacralizar la memoria de Alfaro, único –según la oficialidad- revolucionario y gestor de la única revolución en nuestro país. Sé muy bien los límites que puede tener este documento a la hora de querer totalizar la memoria, pues parafraseando a Ricoeur (2000; 576) ver una cosa no es ver otra. Narrar un drama es olvidar otro. Asu-

mo con la mayor responsabilidad dichas palabras, empero, puedo aseverar que esto es una permanente tensión sobre lo escrito hasta ahora, ya que parte de una memoria de la que fui parte y que la escribí como investigador de la CV.

Ante ello, queda entonces generar otras memorias sobre lo oficial, pues y para finalizar desearía cerrar con una cita medianamente extensa que resume lo que he reflexionado en este texto:

La historia es un esfuerzo de memoria; como narración, sin embargo, también es una expresión de poder de las élites dominantes. El poder instala en el pasado lo que a estas élites les resulta conveniente decir, en esta perspectiva da contenido al pasado. Además, estatuye la manera de contarlo (...) Como toda narración, la historia condena a la desmemoria una parte de lo acontecido: aquello que representa lo innombrable. De este modo, la historia estatuye e inventa, en función de los intereses de clase lo que fue (...) e instala en el recuerdo el pasado. No por otra razón, a partir de este momento, la crítica aparece como un acto celebratorio de un acontecimiento siempre reiterado en el relato por la desmemoria.¹⁷

¹⁷ Espinosa, Roque. *Desmemoria y Olvido. La economía arrocerá en la cuenca del Guayas 1900-1950*. Universidad Andina Simón Bolívar y Corporación Editora Nacional. Ecuador. 2014, pág 532.

BIBLIOGRAFÍA

Cartier, Roger. Historia intelectual e historia de las mentalidades. Trayectorias y preguntas. En *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Gedisa. España. 2005

Deleuze, Gilles. *El bergsonismo*. Ediciones Cátedra. España. 1996

Derrida, Jacques. *Memorias para Paul De Man*. Gedisa. Editorial. España. 1989

Espinosa, Roque. *Desmemoria y Olvido. La economía arrocerá en la cuenca del Guayas 1900-1950*. Universidad Andina Simón Bolívar y Corporación Editora Nacional. Ecuador. 2014.

Jelin, Elizabeth. *Exclusión, memorias y luchas políticas*. En *Estudios latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*. CLACSO. Argentina. 2001.

_____, *Los trabajos de la memoria*. Siglo veintiuno editores. España. 2002

Ricoeur, Paul. *Finitud y culpabilidad*. Taurus. España. 1986

_____, *La memoria, la historia, el olvido*. Fondo de Cultura Económica. Argentina. 2000.

Todorov, Zvetan. *Los dilemas de la memoria*. Disponible en: <http://www.jcortazar.udg.mx/sites/default/files/TODOROV.pdf>. Acceso: 24/07/2014

Blanco

El ejercicio del silencio: Los discursos mediáticos sobre niños con cáncer en la prensa escrita

Exercising the Silence: The Media Discourse about Infants with Cancer in the Written Press

JUAN CARLOS AGUILAR

Magister en Estudios de la Cultura e investigador de la Secom

Fecha de recepción: Noviembre de 2014

Fecha de aceptación: Marzo de 2015

Resumen

El presente artículo aborda los temas: el discurso y la disciplina médica, específicamente, el discurso de la prensa sobre el tratamiento de cáncer en niños y niñas. En ese sentido, esta es una investigación sobre la prensa nacional, cuya temporalidad fue de un año de seguimiento para exponer la frecuencia, visibilización/invisibilización, tratamiento y representación de los infantes que padecen de cáncer. De ese modo, se busca establecer la relación discursiva sobre el dispositivo médico y la forma en que es erigida por medio de los diarios nacionales como un tema con particularidades de interés limitados, reafirmación de roles de género y banalización del cáncer.

Palabras clave: Discurso, medicina, representación, prensa escrita

Abstract

Both the Medicine as a discipline and its discourse are studied, hereby, using the analysis of the press discourse which is focused on cancer treatment on children. This research is a year-long review of the frequency, visibility / invisibility, treatment and portrayal of infants with cancer in the National Press. Thereby, this analysis seeks to establish (1) the narrative of the Medical science dispositif and (2) the way this narrative is structured by the national written media when considering that it describes the topic by means of features such as a limited interest, male and female stereotypes and the trivialization of cancer.

Key words: Discourse, Medicine, representation, Written Media

La imposición de un estado de salud social sanitario que confunde la salud colectiva con la individual, construyó la base necesaria para que un discurso médico que se caracteriza por el modelo positivista-científico, determinado por el reino de la comprobabilidad y el campo médico, sea visto –en la modernidad– como único y hegemónico. Este discurso, entendido no desde la posibilidad ideológica sino desde la configuración de dominio sobre los sujetos, que ya revisa Michel Foucault (1926-1984) en su texto *El orden del discurso* (“supongo que en toda sociedad la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por un cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar los poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad” (Foucault, 1992: 5)¹, devela una perspectiva en la que la salud se configura como un proceso de confrontación dicotómico-antagónica que encierra la discusión desde el interrogatorio del otro y que recurre a la construcción de tópicos como: higiene y moral; salud y productividad; salud y trabajo; muerte y vida.

Precisamente, es la aplicación de esta confrontación binaria en el discurso médico la que se revisará sobre los niños con cáncer. Para ello, resulta imprescindible analizar la perspectiva de los medios de comunicación al momento de abordar este tema y así determinar si, los medios analizados, se añaden al campo médico como

¹ Michell, Foucault, *El orden del discurso*, Tusquets. Buenos Aires, 1982.

una herramienta de posicionamiento y divulgación del dominio de las ciencias, y la construcción del lado más formal de la ciencia positiva en la modernidad: la medicina. Pues esta práctica no solo que configuraría un discurso, sino que permitiría, además, la construcción de “marcas” y, por lo tanto, de una estructura de diferenciación-discriminación del individuo enfermo. Enfrentamos, de esta forma, el establecimiento social de fronteras en los niños con cáncer.

La construcción de la marca de exclusión

Consecuentemente, sobre el cuerpo “existen dos realidades fundamentales y básicas que caracterizan cualquier experiencia individual de la vida social, una simbólica –el lenguaje–, y la otra física –el cuerpo–”.² Por ese motivo, establecer el punto de partida en el abordaje de la complejidad de la comunicación, como ese: “mito central de nuestras sociedades desgarradas entre el desarrollo de la difusión y la atomización”³, es el desafío que se pretende superar para posibilitar su “legitimidad intelectual, esto es, la posibilidad de que la comunicación sea ese lugar estratégico desde el cual pensar la sociedad”.⁴

² Lola Salinas, *La construcción social del cuerpo*, Madrid, Universidad Complutense, 1994.

³ Certeau Michel de, *La toma de la palabra y otros escritos políticos*, México, 1995, Universidad Iberoamericana, A.C., pág. 137.

⁴ Matín Barbero Jesús, *Al sur de la modernidad*, Pittsburgh, 2001, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana Universidad Pittsburgh, pág. 63.

Entonces: “conviene hacer algunas distinciones necesarias para evocar dicha complejidad [...] y para evitar confundir con la ‘comunicación’ lo que sólo es un simple aspecto” (Certau, 1995:138). Así, en ese paso de la conformación del estigma individual a la verdad masiva encontramos el proceso de enculturación que es abarcado por Jesús Martín Barbero en el recorrido de lo popular a lo masivo.

En el contexto de la comunicación enfrentada a los niños con cáncer, podemos determinar –por lo menos– dos campos en los que se hace especialmente claro el sentido que toma el proceso de enculturación (y que permitirá la imposición de una marca de exclusión en la envoltura del niño):

- 1.- El de la transformación del sentido del tiempo que, aboliendo el del ciclo, impone el lineal centrado sobre la producción. Así, el sentido del tiempo para los enfermos con cáncer es una línea recta con etapas de padecimientos claramente definidos que terminan en la muerte. De esta forma, se deforma al sujeto en consideración de una linealidad que se desplaza desde la producción capitalista, que es el nuevo eje de organización de la temporalidad social.
- 2.- El de la transformación del saber y sus modos de transmisión mediante la persecución de las brujas y el establecimiento de la escuela. Esto aborda el paso de la práctica religiosa a un establecimiento laico y liberal. El aprendizaje en este nuevo contexto empieza por la sustitución de la influencia de los padres –sobre todo de la madre– de la conservación y la transmisión de las supersticiones y esto está ligado a la modificación de los modos de transmisión del saber. Se denuncia el aprendizaje imitación de gestos y de rituales y se fundamenta en una pedagogía neutralizada que convierte el saber en una trans-

misión de conocimientos separados los unos de los otros y de las prácticas. Es a través de esta repetición que el niño aceptará las buenas prácticas para usar su cuerpo, un cuerpo de un enfermo de cáncer.

Así, con estas delimitaciones podemos recorrer la configuración de los espacios y vincular el segundo elemento: la salud.

En ese sentido:

Para Foucault, el poder opera en la constitución de la materialidad misma del sujeto, en el principio que simultáneamente formula y regula al “sujeto” de la sujeción. Foucault se refiere no sólo a la materialidad del cuerpo del prisionero, sino también a la materialidad del cuerpo de la prisión.⁵

Ahora, el esfuerzo para abarcar la mutación desde el niño que se observa sano al niño con cáncer y su representación, deviene en un recorrido de contradicciones casi siempre dicotómicas correspondientes a coyunturas específicas. Hemos de hablar, entonces, de la estructuración de una historicidad que opera en los procesos de constitución del individuo y que se plantea como elemento necesario en la conformación del sujeto, luego de ser difundida por los medios. Así, al estrechar la mirada sobre el discurso de los medios –hipertextualizado⁶ positivista– que busca la desgarradura del cuerpo, su exposición, su construcción “normal” y racional, se puede revisar los conflictos de la visibilización

⁵ Butler Judith, *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*, Paidós, Buenos Aires, 2002.

⁶ Para Pierre Levy, en su texto *¿Qué es lo virtual?* Publicado en 1998: “Técnicamente un hipertexto es un conjunto de nudos ligados por conexiones. Los nudos pueden ser palabras, imágenes, gráficos o partes de gráficos, secuencias sonoras, documentos completos que a su vez pueden ser hipertextos...Funcionalmente, un hipertexto es un ambiente para la organización de conocimientos o de datos”.

del enfermo. Y en ese contexto, el carácter de dominación sobre los sujetos: “ese carácter de dominación, esto es, de escisión entre progreso y liberación, lo percibieron las clases populares mucho antes de que fuera convertido en discurso político, lo percibieron y lo enfrentaron a su manera en los movimientos con que resistieron la enculturación” (Barbero, 1987: 103).

En este contexto, los medios asumen el espacio dentro de la sociedad para que esas prácticas excluidas se sostengan. Vemos, pues, que hoy existe una capacidad de relación *directa* con el espectador —como en el fútbol de barrio o las fiestas de aniversario, los bautizos, los cumpleaños, etc.—, sumada a “una especial activación del *filón melodramático* con el que conecta el gusto popular por los gestos enfáticos, las posturas solemnes y los rituales, y sobre todo *una mezcla*, una revoltura de elementos” (Barbero, 1987: 251) —la fuerza de los recuerdos pasados y las parodias, malabarismos, magia y elementos inalcanzables pero necesarios para el control en la práctica cotidiana moderna— y de actitudes: la gente revisa los medios para emocionarse con la víctima, divertirse con las confrontaciones de clase y sobre todo para resignarse con la disposición de ciertos campos. La salud, los médicos, la muerte, el miedo y el amor ocupan grandes escenarios en estas construcciones determinantes para la sociedad moderna.

La representación mediática, entonces, es ese espacio que crea la interacción para descargar todo el conflicto acumulado en las prácticas subalternas y que permiten fluir a esa olla de presión que va guardando los conflictos por el desagravio de la cotidianidad controlada y limitada. Sustentar, entonces, que la comunicación se mide por la capacidad de jugar con diferencias semánticas y pragmáticas con la finalidad de establecer transacciones culturales. Pre-

sentando un escenario desde el cual no hay comunicación sin ambigüedades. Se trata de explicar la apuesta política y teórica que sostiene un conjunto de medidas propuestas y precisar cómo estas medidas pueden ser proporcionadas al momento. Es decir, el discurso médico sanciona a los sujetos construyendo categorías de enfermedad. La determinación de los enfermos es uno de los principales objetivos del sistema de salud, un objetivo que tendrá como principal aliado no sólo la difusión de la marca de exclusión del enfermo, a través de los medios de comunicación, sino el silencio ejercido sobre el niño con cáncer.

Contar historias: el caso de los titulares en los medios escritos

Al revisar las publicaciones digitales de los medios de comunicación escritos, públicos y privados: El Comercio, Ecuadorinmediato, El Telégrafo, El Extra y El Universo, durante el período comprendido de enero 2012 a febrero 2013 en consideración de las extensiones del bono Gallegos Lara para enfermedades catastrófica y raras que se dio en este período (lo cual posicionó el tema y los discursos de los medios de comunicación sobre los enfermos con cáncer), se determinó, *a través de la revisión los mecanismos de construcción de titulares⁷ y el tipo de información que prioriza*, la formación discursiva aplicada por el medio escrito para abordar el tema de los niños con cáncer.

Sabemos que los titulares tienen la posi-

⁷ Para Van Dijk los titulares constituyen el elemento más destacado de la noticia, definen subjetivamente la situación y expresan el mayor tópico de la noticia, su estructura temática. Así, los titulares definen la coherencia del texto y aseguran que los significados de las palabras y de las oraciones estén interconectados de manera que el texto constituya una unidad, así proveen el sistema semántico dentro del cual se ha de interpretar la noticia. Los titulares son entonces una categoría obligatoria dentro del esquema de las noticias y su principal función es ser un resumen de estas. Referenciado en Vasilachis de Gialdino, 1997 : 35- 36.

bilidad de resumir el texto que se presenta al lector. En su estructura se puede encontrar destacada la noticia, señalar el tema y en ocasiones demostrar el rema⁸ del texto. Sin embargo, no necesariamente existe una coherencia o igual jerarquización de la información que consta en el titular con el sentido de la nota periodística. Durante esta investigación, se pudo observar que, todos los titulares revisados, únicamente, cumplieron la función de ser un elemento atractivo para el lector, pero nada o poco tienen que ver con la información del texto.

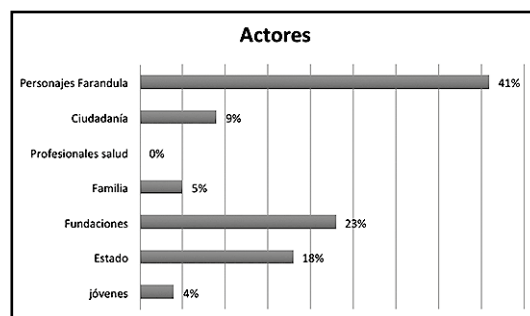
Así, a pesar de que todos los titulares analizados ubican el tema en el niño con cáncer, ninguna noticia, en su conjunto, mantuvo esa coherencia. Este distanciamiento se consolida con la ausencia de voz del especialista y la predisposición por contar historias casi épicas, antes que investigar sobre el tema. Esto se produce por la utilización de un discurso sensológico que, además de vender la noticia, logra mantener vigentes los temores sobre la enfermedad. Este juego lingüístico, entonces, de construcción de discursos sensibles –sensología para el teórico italiano, Mario Perinola–, atrapa los sentidos del lector para aludir al miedo y a la potencialidad subjetiva-cualitativa.

De lo que se trata, el sentido de los titulares, es de construir las características del enfermo canceroso. De que en base a una lista de características de la enfermedad catalogadas como tradicionales se construya un nuevo apartado como sentencia de lo desconocido y que con ello se describa casi de manera inmanente la forma de ser canceroso. Así, una ancha y extensa telaña de relaciones se entreteje desde todos

⁸ “El Rema del Texto tiene la mayor carga semántica y es independiente del contexto; en consecuencia, hace mover el texto hacia delante, por lo que produce un corte en el Tema del Texto” (Vasilachis, 1997: 34).

los rincones de la sociedad. El enfermo se encuentra atrapado en una sola representación mediática, llevado de un sitio a otro según se lo defina en los medios. Como puede observarse en el siguiente gráfico de actores:

Gráfico 1: Actores sociales clave en los titulares



Después de los niños, los actores a los que se hace mayor referencia para hablar de este tema son: los personajes de farándula. Se entenderá como “personaje de farándula” a deportistas, estrellas de televisión, modelos, personajes nacionales o internacionales que gocen de una exposición mediática permanente, a través de titulares como: “¡Junior lucha contra el cáncer de su hija!”; “Patch Adams será recibido en el Hospital Baca Ortiz”; “Talentos de pantalla agasajaron a niños con cáncer”, etc. Estos actores cuentan con una presencia del 41% de las publicaciones (*ver gráfico 1*).

Este resultado no solo que demuestra la creciente espectacularización de la información sobre el cáncer en los niños –utilizada por personajes públicos para elevar su perfil social–, sino que la encierra en la idea de caridad. Otra observación se da en base a que con el uso de personajes públicos para hablar de cáncer en los niños se desplaza al sujeto niño a un segundo plano, pues dejar de ser el rema del texto y se convierte en el tema. Esto evita que el niño con cáncer tenga una voz en la información de-

bido a que la experiencia del personaje de farándula tendrá mayor peso semántico.

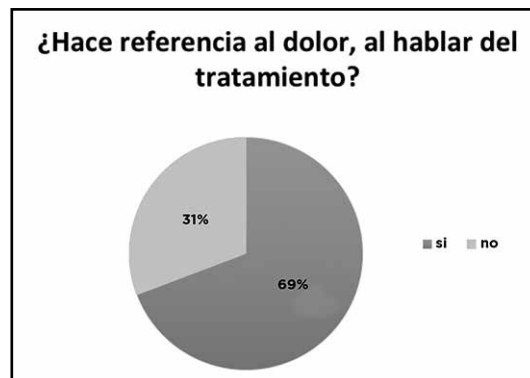
El segundo actor de mayor impacto en la construcción de los titulares son las fundaciones. La Sociedad de Lucha Contra el Cáncer del Ecuador –Solca– es la fundación de mayor evocación en los titulares. Que sean las fundaciones las que más aparecen en los titulares denota un escenario donde el discurso institucional sobre los “niños con cáncer” es manejado desde el sector privado y no desde el Estado. Además, exhibe la gran capacidad de posicionarse de estas instituciones a través del manejo mediático. Con la priorización de las fundaciones sobre los niños con cáncer no sólo se justifica la existencia de estas organizaciones sino que se construye el niño con cáncer burlado y convertido en objeto de conocimiento, despojado de su humanidad se aplica y se estructura por medio de los procedimientos ejercidos sobre él por medio de estas organizaciones de caridad. “No obstante, la sola constatación de esto no responde al verdadero objeto de fijación. No se separa de aquel “simulacro (correlacionado al acontecimiento), traición (correlacionada a la fidelidad), forzamiento de lo innombrable (correlacionado a la potencia de lo verdadero): tales son las figuras del Mal, Mal cuyo único Bien reconocible –un proceso de verdad– actualiza su posibilidad” (Badiou, 1993: 18).

La construcción de la nota

Es necesario que los niños con cáncer se adueñen de la formación discursiva (desde Foucault) en los medios de comunicación para abordar su realidad. No interesa tanto el lugar común que se encarguen de difundir sino que –pese a la pobre periodicidad de publicación sobre este tema en medios– se busque motivar un mayor entendimiento de esta enfermedad en los niños. Pero no desde la mirada controladora –víctima de

los padres⁹ sino desde sus temores. Desmitificar al cáncer en la sociedad implicará primero levantar el mito en los medios. Increíblemente los únicos que entienden la enfermedad en su individualidad están vedados de hablar.

Gráfico 2: Porcentaje de notas que hace o no referencia al dolor, al hablar del tratamiento.



Del total, 13 publicaciones, de notas escritas sobre el tratamiento, el 69% señaló el dolor como una importante característica. Esto contrasta con dos elementos, el uno antagónico o contradictorio, y el otro complementario. El primero, el antagónico, se revela en la clara confrontación existente entre los titulares y el cuerpo del texto (ver gráfico 2). Pues, mientras los titulares omiten el uso de la idea del dolor para construir el tema de la nota, el cuerpo de la noticia hace un uso mayoritario de este elemento para hablar del tratamiento. Esto devela la contradicción permanente entre lo que se vende al lector y lo que se busca sustentar en la publicación.

⁹ Este estudio ha demostrado que las figuras que aparecen al hablar sobre los niños con cáncer son la familia y la madre. Esto conlleva a que la idea del padre queda expuesta a una desconexión respecto del sufrimiento del niño. Únicamente en un caso, referente a un personaje de farándula, fue el padre el que luchaba por su hija. No sorprende esta única mención debido a que el padre de la niña era el que gozaba en ese momento de una mayor popularidad en el país. En esta nota, sin embargo, el niño nunca habla.

Sobre el segundo elemento, el complementario, se dirá que el dolor engrana muy bien en el discurso mítico que se levanta sobre la “lucha por la vida” de los niños con cáncer. En las narraciones esta enfermedad no es únicamente una marca en el sujeto, un designio. El cáncer es más bien una “gravidez demoníaca” (Sontag, 1996: 20). Con ello nos referimos a la autonomía con la que esta enfermedad ocupa al sujeto. A diferencia de otras enfermedades que se sujetan a un órgano específico (tuberculosis en los pulmones), el canceroso ve cómo todo su cuerpo se contamina. El enfermo debe aceptar cómo células malignas invaden al paciente, se dividen, se propagan, se resisten a detenerse. El sujeto canceroso únicamente puede ver cómo la enfermedad devora partes de su cuerpo. Esta “maldición” tiene, además, otro elemento que avergüenza: el tiempo de ejecución.

La enfermedad se describe más bien como un proceso lento y doloroso. Con etapas claramente identificadas por sus signos de muerte. La fetidez, el dolor, la descomposición, la irrupción, etc. “Todas las caracterizaciones del cáncer lo describen como lento” (Sontag, 1996: 21). Precisamente son estas acciones las que llevan a mitificar la enfermedad como obscena y a que conlleve un necesario ocultamiento, una construcción de tabú sobre la enfermedad. Este miedo a su enunciación y su caracterización como desagradable se ve reflejado en los medios y narraciones en las cuales el cáncer siempre conlleva al enfrentamiento del sujeto con el dolor y la incapacidad total. El que muere con cáncer ha perdido toda posibilidad de encontrar su cuerpo, su recuerdo es el de estar humillado por el miedo y el dolor. No existe la descripción del canceroso muerto en tranquilidad o con cierta dignidad y felicidad. Después de todo basta ver que “el cáncer sigue siendo un tema raro y escandaloso —incluso en la poesía—” (Sontag, 1996: 25).

Es claro, entonces, que el objetivo de abarcar el cáncer, para los medios de comunicación, radica en que es una de las enfermedades sobre la cual se concentran los mitos modernos que posibilitan formas de juicio propio, de traición a sí mismo, de pérdida de la corporeidad y de abandono.

De qué otra forma se podría construir el imaginario de víctima si no se retrata la injusticia y el dolor. Un ejemplo de la utilización de este aspecto lo encontramos en una nota publicada por EcuadorInmediato en la que se señala: “Ese es el caso de Paúl Criollo, un niño de diez años con anemia aplásica (un tipo de cáncer de la médula ósea) que, más que por la muerte que le puede sobrevenir, sufre porque su familia no dispone de los recursos necesarios para atenderle adecuadamente”¹⁰ (EcuadorInmediato, 2012). Seguramente estas narraciones sean el resultado de un esfuerzo por estetizar la enfermedad. “El cáncer sigue siendo un tema raro y escandaloso en la poesía, y es inimaginable estetizar esta enfermedad” (Susan Sontag, 1996: 8). Además de la limitante que implica para los medios de comunicación tener que hacer encajar todos los elementos en una narración periodística, los medios se enfrentan con una clara característica del cómo contar el tratamiento desde el campo, el lenguaje de guerra. Así:

También el tratamiento “sabe” a ejército. La radioterapia usa las metáforas de la guerra aérea: se “bombardea” al paciente con rayos tóxicos. Y la quimioterapia es una guerra química, en la que se utilizan venenos. El tratamiento apunta a “matar” las células cancerosas (dentro de lo posible sin matar al paciente). Los efectos secundarios del tratamiento reciben mucha —demasiada— publicidad.

¹⁰ EcuadorInmediato, 86% de las Familias de niños con cáncer percibe menos de \$400 en Ecuador, 2012 http://www.ecuadorinmediato.com/index.php?module=Noticias&func=news_user_view&id=191386&umt=8625_de_las_familias_de_nifios_con_cancer_percibe_menos_de_24400_en_ecuador

FACSO-UCE

(Frase corriente: “el suplicio de la quimioterapia”). Es imposible no dañar o destruir las células sanas (por cierto, algunos métodos contra el cáncer suelen ser cancerígenos), pero se considera justificado casi cualquier daño acarreado al cuerpo si con ello se consigue salvar la vida del paciente. A menudo, claro está, no se consigue. (Recuérdese: “Tu- vimos que destruir Ben Suc para salvarlo”). Todo está; lo único que falta es el recuen- to de muertos (Susan Sontag, 1996: 31).

Bajo este uso del lenguaje –que aparece en la medicina por 1880 con la identifica- ción de agentes patógenos– será compli- cado encontrar otro tipo de narración que no esté relacionada con la de la victoria y la derrota; de la vida y de la muerte; de la víctima y el villano; en fin, con la metáfora militar. Los periodistas que escriben sobre “la guerra contra el cáncer” suelen advertir a sus lectores que no hay que confundir entre los cuentos oficiales y la dura realidad; hace pocos años, un divulgador declaraba que los comunicados de prensa de la Socie- dad Americana del Cáncer –según los cua- les el cáncer era curable y se habían hecho progresos– le recordaban “el optimismo con que se hablaba de Vietnam antes del diluvio” (Susan Sontag, 1996: 32).

Al revisar la práctica periodística de contrastar la información entre centros pú- blicos y privados, encontramos:

Gráfico 3: Porcentaje de notas que contrastan in- formación entre centros públicos y privados.



El 93% de las notas construidas sobre ni- ños con cáncer no contrasta la información entre instituciones públicas y privadas. Las notas se desarrollan desde una sola fuente. En general, esto es un efecto de eventos de “beneficencia” o “publicitarios” que convo- can a los periodistas a hablar sobre este tema y así presionar cierto aspecto –por lo general político– que involucre el trabajo con niños con cáncer. El principal gestor de estos espa- cios son las fundaciones, ejemplo de ello es la publicación del periódico público El Telé- grafo en el que se señala: “La construcción del ‘Centro de Apoyo Integral para jóvenes con cáncer’ se concretó con el trabajo con- junto de instituciones como el Municipio de Quito, que brindó los terrenos; el Ministe- rio de Vivienda (Miduvi), que aportó con la construcción; el Ministerio de Inclusión Económica y Social (MIES), que dotó del equipamiento, y el Ministerio de Salud, que estará a cargo de la administración” ¹¹ (El Telégrafo, 2012). Es decir:

“La normalización designa ‘un sistema de intervalos sutilmente graduado y me- surable en el que los individuos pueden ser distribuidos en torno de una norma: una norma que organiza esta distribución controlada y es a la vez su resultado” (Ra- binow, 1984: 20N, cit, Nakagawa, 1993).

Que el escenario en el que se desarrolla el acercamiento entre el medio de comunica- ción y los niños con cáncer sea determinado por una fundación exige necesariamente que el sujeto “los niños con cáncer” sea el tema, y el rema el ejercicio de la fundación. Además, la selección de los niños, los casos a presen- tar y los asistentes siempre construirán un show que demuestre la desgracia, como se

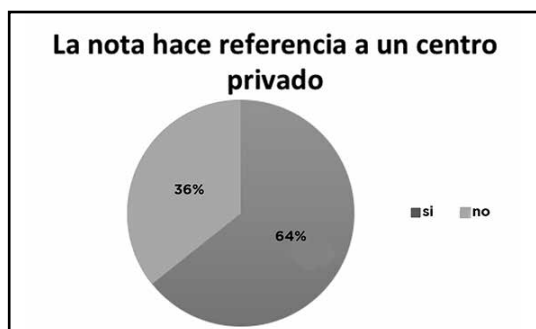
¹¹ El Telégrafo, *Quito cuenta con centro de recuperación para niños con cáncer*, 2012

<http://www.telegrafo.com.ec/noticias/quito/item/quito-cuenta-con-centro-de-recuperacion-para-ninos-con-cancer.html>

aprecia en este párrafo publicado por El Universo: “Además de la campaña de las pelucas, FDUS tiene otra llamada Apadrina una Sonrisa, que busca crear un nexo entre gente solidaria y los niños que tienen cáncer, mediante visitas en las que realicen actividades juntos”¹² (El Universo, 2012). Precisamente, en medio de esta desgracia la figura de las fundaciones se construye como el salvador, como los grandes sacrificados para cuidar de los niños con cáncer. Un discurso que se construye desde el mismo campo médico, donde el doctor abandona a su familia para sacrificarse por sus pacientes para salvar vidas. Un enunciado que les permite exigir un reconocimiento social. Ese, precisamente, será el interés de las fundaciones.

Este control del escenario por parte de las fundaciones privadas conllevó a que el mayor porcentaje de publicaciones en los medios de comunicación analizados sean desarrolladas desde este tipo de espacios. Esto, sumado al hecho de que un porcentaje muy bajo de periodistas contrasten información entre instituciones públicas y privadas (ver gráfico 3), agrava la ausencia de las personas con menos recursos en medios de comunicación.

Gráfico 4: Porcentaje de notas que se realiza desde un centro privado.



¹² El Universo, *Evento fundación realizará fiesta en Solca Niños con cáncer recibirán pelucas*, 2012 <http://www.eluniverso.com/2013/02/21/1/1534/evento-fundacion-realizara-fieta-solca-ninos-cancer-recibiran-pelucas.html>

Esto se puede notar cuando revisamos los resultados alcanzados en el estudio de los periódicos seleccionados. Allí se señala que el 64% de las notas se realizó en un centro privado (generalmente fundación). La principal fundación mencionada es Solca que claramente capitaliza la vocería de la enfermedad. Sin embargo, no se puede decir que si el 64% de las notas se desarrollaron en un centro privado, el 36% corresponde un centro de salud público. Esto debido a que otros escenarios como partidos de fútbol, teletones, etc., son espacios que abordan estos temas. Apenas el 7% de las notas trataron el tema desde un centro de salud público. Este dato reafirma la poca capacidad del Estado para posicionarse como vocero de este tema.

El lugar de enunciación desde los que se construyen las notas determinarán a los individuos “enfermos” - “pacientes”, desde un ser y estar. Así, a través de estas narraciones, por lo menos en esas dos dimensiones, se fomenta el control sobre la conducta y corporeidad desde la comparación de prácticas denominadas “normales” desde la revisión de un grupo selecto de enfermos (los que son tratados por servicios privados). Es en este escenario que se restringirá su movilidad e interacción. El sujeto será limitado en un escenario de control que confina su accionar y desarrollo en la cultura. Así, desde el lenguaje, en su aspecto simbólico, y desde el escenario físico se le encierra al niño con cáncer, se lo confina, se lo interna, se lo generaliza, se les impone una aparente “normalidad” de la enfermedad. Una normalidad que es el resultado de la visibilización de unos cuantos casos de la clase media, en escenarios privados. Pues:

“El espacio, el tiempo y el movimiento para los internados japoneses-norteamericanos se inscribían en –y a través de– un sistema específico de significación, de poder y de

FACSO-UCE

discurso que se proponía la creación de cuerpos dóciles “que pudieran ser sometidos, utilizados, transformados y mejorados” (Foucault, 1979: 136. cit Nakagawa, 1993).

Por medio de estas limitantes del cuerpo en el tiempo y el espacio, el sujeto pierde su movilidad. Inutiliza su interacción y se lo constituye como objeto de análisis y estudio. Se arman sujetos con cuerpos dóciles, capaces de ser restringidos, guiados, penalizados y limitados en su interacción gracias a la construcción de la piedad. El paciente es deshumanizado, es decir, no habla, no opina y no siente. Desde este lugar de enunciación, el sujeto está por debajo de la estética de la enfermedad y sólo le queda acatar todas las limitantes culturales. Asistimos al ocultamiento de la niña con cáncer, del niño pobre, del que no acude al tratamiento, etc.

Sobre los actores: quienes hablan por los niños con cáncer

Existe una red de personas, instituciones y voceros que aparentemente permiten manifestarse a quienes no pueden hacerlo, sin embargo la línea de separación entre la representación y la censura está marcada y es aquí que el sistema de exclusión se mantiene intacto. La voluntad de la verdad, otro de los sistemas de exclusión que afecta al discurso, se impone desde los escenarios contruidos por voceros que terminan por capitalizar el tema y excluir a los niños.

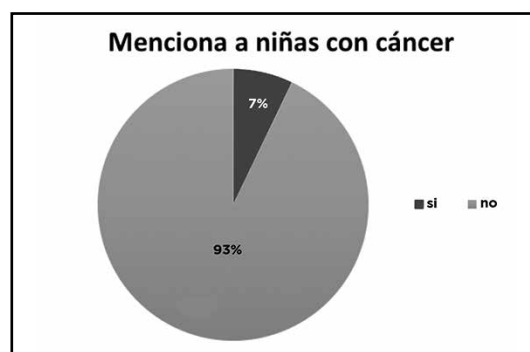
Precisamente en lo que responde a los actores principales, en las publicaciones se determinó una multiplicidad de voces entre las que destaca la ausencia del especialista. Sólo en una de las 28 publicaciones se recurre a la opinión del especialista psicólogo para tratar de explicar el padecimiento del niño.

En lo referente a la voz del médico se puede señalar un claro alejamiento entre

las notas publicadas y el campo científico. Al contrastar estos resultados con los titulares podemos concluir que las publicaciones –en los medios de comunicación– no buscan explicar la enfermedad o dar pistas para entenderla –esto se aplica a niños y adultos–. Lo que los medios de comunicación buscan es generar un discurso sensológico que les permita construir un tema que impulse diferentes acciones (crítica y publicidad), así lo demuestra la publicación de Extra en la que se escribe: “El ex bailarín del grupo Ta’ Dominado, Junior Monteiro, se rapó el pelo en solidaridad con su hija Luna, de 3 años, quien padece cáncer”¹³ (Extra, 2012). Mientras el 7% (2 publicaciones) de las notas incluye la voz del médico, el 39% (11 publicaciones) hace uso de la opinión de alguien de la familia. De este modo se explica la razón por la cual los temas mejor posicionados son los de caridad o beneficencia, temas dirigidos al colectivo, a la familia que “carga” con la marca del cáncer en la familia, pero nunca –durante este análisis– se publicó una nota dirigida a los niños.

Y quién habla de los niños con cáncer

Gráfico 5: Porcentaje de notas que mencionan a niñas.



¹³ El Extra, ¡Junior lucha contra el cáncer de su hija!, 2012 <http://www.diario-extra.com/ediciones/2012/10/18/farandula/junior-lucha-contra-el-cancer-de-su-hija/>

Sólo el 7% de las publicaciones analizadas mencionaron a la “niña con cáncer”. Así, en la enfermedad, para los medios, la diferencia se constituye no desde la diferenciación biológica sino desde los mecanismos de señalamiento donde los cuerpos “se reconocen como diferentes sólo en la medida en que se interpretan como poseedores o carentes de alguna cualidad o cualidades socialmente privilegiadas” (Gatens, 2002: 148). Los enfermos con cáncer (los niños con cáncer) esconderán y confinarán a un lugar discursivo dentro de la sociedad y a una representación heteronormativa de la enfermedad. Precisamente: “la forma, las formas, la salud se imponen como preocupación e inducen a otro tipo de relación con uno mismo, a la fidelidad a una autoridad difusa pero eficaz” (Le Breton, 1990: 133)¹⁴.

Observamos, en estas publicaciones, que el poder fundó mecanismos de imposición para la adaptación, primero individual y luego social. Elementos como la prohibición –principalmente en la diferenciación del género– se configuran como recursos de interiorización del discurso. El Estado, la Iglesia, la cárcel, el manicomio, etc. formaron parte de los órganos más complejos para la imposición social, sin embargo, en este escenario, los medios de comunicación marcan la coyuntura de ausencia de la niña. La única forma de que aparezcan estas características en la coyuntura actual, es cuando pueden ser parte del mercado capitalista, lo que motiva a la configuración de estigmas sobre el cuerpo del enfermo, nos referimos a la venta de muñecas sin cabello. Una estrategia que busca demostrar que las niñas sin cabello (marca de exclusión) son bonitas. Una propuesta que no ha logrado estetizar la enfermedad, pero que

¹⁴ Le Breton David, *Antropología del cuerpo moderno*, Nueva Visión, 1990

ha profundizado la marca de exclusión y contagio en la ausencia del cabello. “Aún inmóvil, el muerto formaba parte de la violencia, de una violencia que se introducía en él; y lo que se situaba en el ámbito de lo que podía resultar ‘contagiado’” (Bataille, 2007: 50).

Consideraciones finales

Quiero acabar estas líneas recogiendo ciertas consideraciones sobre temas que inevitablemente se presentan cuando uno se dispone a cuestionar la validez de los medios de comunicación, como espacios de visibilización y democratización de la palabra de los niños con cáncer. Deseo, además, de alguna forma, sumarme a la petición de parar con el simulacro y recordarles que: fingir que no pasa nada ¹⁵, no resuelve la enfermedad.

La salud deviene en un espacio en el cual el encasillamiento, producido por una definición arbitraria, que implica restricciones de movilidad para el individuo, las limitaciones de su *entorno* “*maternante*” y la prohibición de la sollicitación recíproca se articulan para excluir al enfermo de cualquier posibilidad de expresión. De esta forma, se anula su voz y se construye una marca de exclusión en su cuerpo, que provocará miedo y desesperación para los “sanos”.

Durante la enfermedad, la piel –como envoltura del sujeto– permite una despersonalización de su YO para la posterior codificación del enfermo. En los niños con cáncer la construcción de los estigmas se da en relación con la comparación dicotómica de bueno y malo, enfermo y sano. Lo que involucra, necesariamente, determinar la construcción de cuerpos deformados, de enfermos dóciles y de símbolos de tristeza

¹⁵ Como lo denuncia Mónica Domínguez en su texto *El cáncer desde la mirada del niño*.

para el conjunto de la sociedad desde múltiples mecanismos, incluso burocráticos.

Estos procesos de autoidentificación, exclusión y enculturación establecen la estructuración de una historicidad que opera en los procesos de constitución del niño enfermo diferenciándolo y atándolo a una representación social establecida estéticamente. Una vez que el niño ha sido diferenciado, el discurso médico sanciona a los sujetos construyendo categorías de enfermedad. La determinación de los enfermos es uno de los principales objetivos del sistema de salud, incluso como elemento insustituible en la acción del curar. La verdad, la memoria y la medicina son sólo

tres puntas de todas las que sostienen este modelo inmovilizado en lo científico que implanta el inicio de la cadena repetitiva en la realidad. Allí, la memoria –sólo nos queda como ventana a una historia de otros– cuenta lo que se debe contar.

Por ello, es necesario desmitificar la inocencia de la narración de historias sobre el cáncer y el canceroso, es necesario considerar que la estructura del lenguaje –en sí misma– evoca una constante aptitud a la narración de acontecimientos para influir en el proceso de la construcción histórica del cáncer. Esta acción del relato, entonces, debe ser vista como un elemento básico y constitutivo de la vida.

BIBLIOGRAFÍA

Adán, Salinas, *Hermenéutica Intercultural*, nº 12, Universidad Católica Silva Henríquez, Santiago de Chile, 2003 en <http://nomadant.wordpress.com/biblioteca/textos/etico-politica/>

Aguirre Prieto, Palabra, palabrería y verdad en el discurso del médico, *Revista de Retórica y Teoría de la Comunicación*, Año I, nº 2, Julio 2001

American Cancer Society, *Quimioterapia: una guía para pacientes y sus familias*, Centers for Disease Control and Prevention. National Institute for Occupational Safety and Health. Preventing Occupational Exposures to Antineoplastic and Other Hazardous Drugs in Health Care Settings. September 2004. <http://www.cancer.org/acs/groups/cid/documents/web-content/003026-pdf.pdf>

Anzieu, Didier *El Yo-Piel*, Madrid, Perellón, 1994.

Asunción Lade, “Comunicación Intercultural”, en Collado y Dohnke: *La comunicación Humana*.

Attali Jacques, *El orden caníbal*, Planeta, Barcelona, 1979

Badiou Alain, *La ética. Ensayo sobre la conciencia del mal*, publicada en colección “Optiques philosophie”, París, octubre de 1993.

Baudrillard Jean, *Cultura y simulacro*, Editions Galilée, Barcelona, España, 1997.

Bordieu Pierre, *Respuestas por una Antropología reflexiva*, Grijalbo, México, 1995.

Brodie, Barbara. “Views of healthy children toward illness”, *American Journal of Public Health*, 1156–1159, 1974 <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1775714/?page=2>

Butler Judith, *Lenguaje, poder e identidad*, Editorial Síntesis, España, 2005

Canclini, Nestor, García, *Culturas Híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Paidós, Buenos Aires, 2001.

Certeau Michell, *La invención de lo cotidiano*, Universidad Iberoamericana, 1990.

Certeau Michel de, *La toma de la palabra y otros escritos políticos*, México, 1995, Universidad Iberoamericana, A.C.

Cevallos María del Carmen, *Investigación de la comunicación para la salud: un reto pendiente Ponencia presentada al Primer Diálogo Académico “Miradas desde las Ciencias Sociales a la Salud Pública”*. 1ro. al 4 de diciembre de 2008. PUCE.

Changeux JP, Ricoeur P. *Ce qui nous fait penser: la nature et la règle*. París: Ed. Odile Jacob, 1998.

Cuadernos De La Comunicación, *Teoría de la comunicación, Epistemología y análisis de la referencia*, Madrid, 1982. (artículo SERRANO Manuel)

Deleuze, Gilles, Cit. Félix Guattari, *Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia*. 1980 http://www.medicinayarte.com/img/deleuze_mil_mesetas_capitalismo_esquizofrenia_deleuze_guattari.pdf

Domínguez, Mónica. *El cáncer desde la mirada del niño*, Madrid - España, Alianza Editorial, S.A. 2009.

Eagleton. Terry, *La idea de cultura: una mirada política sobre los conflictos culturales*, Barcelona, Paidós, 2001.

Escobar, José, Triana M.D: *Bioética, cuerpo humano, biotecnología y medicina del deseo*

- Flichy Patrice, *Una Historia de la Comunicación Moderna*. España. 1991
- Foucault Michel, *II Faut Défendre La Société*, Cours Collège De France, 1976.
- Foucault Michel, *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Paidós Ibérica, España, 1990.
- Foucault, Michel, *La voluntad del saber*, México, Siglo Veintiuno de España Editores, S.A., 1998.
- Foucault, Michel, *El orden del discurso*, Buenos Aires, 1982.
- Foucault, Michel, *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*, 1a., ed.-Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2002.
- Fox, Elizabeth, *Comunicación y Sociedad Civil una temática incipiente*, *Crítica & Utopía*- N° 7, www.escenariosalternativos.org
- Freund Julien, *L'Essence du politique*, Sirey, 1965
- Gadamer, Hans Georg, *El estado oculto de la salud*, 1996.
- Goffman E. (1963), *Estigma. La identidad deteriorada*. Bs. Aires, Amorrortu, 1970.
- Gómez Octavio, *El Secuestro de Lucina (o cómo detener la epidemia de cesáreas)*. Salud Pública de México, enero – febrero, año/vol. 46, número 001. Instituto Nacional de Salud Pública, Cuernavaca, México, pp. 71-74. 2004
- Hernandez, Carmen (2002): *Reflexiones sobre un proyecto expositivo. Desde el cuerpo: alegorías de lo femenino*. Ponencia presentada en la III Jornada Nacional de Investigación Universitaria de Género, CEM, Escuela de Sociología. Caracas, FACES-UCV
- Hopenhayn, Martín, *Tejido intercultural: del mestizaje originario al massmediático en Enfoques sobre posmodernidad en América Latina*, Roberto Follari y Rigoberto Lanz (comp.), Caracas, Editorial Sentido, 1998.
- http://nessie-philo.com/Files/auo__el_anonadamiento_de_la_v_ctima.pdf
- Huertas Rafael, *La salud y la norma para una genealogía de la mirada médica*, Profesor de Investigación. Departamento de Historia de la Ciencia. Instituto de Historia. CSIC. Madrid, 2009.
- Le Breton David, *Antropología del cuerpo moderno*, Nueva Visión, 1990
- Lozano José, *Teoría e Investigación de la Comunicación de Masas*, Pearson, España, 2007.
- Martín Barbero Jesús, *De los medios a las mediaciones, comunicación, cultura y hegemonía*, México, 1987.
- Matín Barbero Jesús, *Al sur de la modernidad*, Pittsburgh, 2001, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana Universidad Pittsburgh.
- Menéndez Eduardo L, *Uso y desuso de conceptos: ¿dónde quedaron los olvidos?*, ALTERIDADES, 1999, Págs. 147-164
- Mora María Angeles y URRUELA Víctor, *Salud y sociedad: influencia de las corrientes de pensamiento en los modelos sanitarios*, *Revista española de Investigaciones Sociológicas*, España, 1978 – 2002
- Mumby Dennis, *Narrativa y control social*, Argentina, 1993.
- Nakagawa Gordon, *Sujetos deformados, cuerpos dóciles: prácticas disciplinarias y constitución del sujeto en las historias de la internación de los japoneses-norteamericanos*, 1993.
- Pardo, José, *El cuerpo sin órganos. Presentación de Gilles Deleuze*, PreTextos, España, 2011
- Perniola, Mario, *Del Sentir*, PRE-TEXTOS, Madrid, 2008
- Pierce, Charles Sanders: *La ciencia de la semiótica*, Nueva visión, Buenos Aires, 1986.
- Ramírez Peña Luis Alfonso, *Comunicación y Discurso. La perspectiva polifónica en los*

- discursos literarios, cotidianos y científicos. Palabra magisterio. 2008 primera edición Bogotá.
- Reguera, Isidro. *Teorías actuales de la causalidad en Filosofía de la ciencia*, 1977. <http://www.ucm.es/BUCM/revistas/fsl/02112337/articulos/ASHF8080110355A.PDF>
- Rosen, George, *De la policía médica a la medicina social*, Argentina, Siglo XXI Editores.
- Salinas Lola, *La construcción social del cuerpo*. Universidad Complutense. Reis.
- Scambler Graham, *La enfermedad 'iceberg' y algunos aspectos de la conducta en el consultorio*, 1990
- Siegal Michael, *Children's Understanding of Biology and Health*, United Kingdom, 1999
http://bilder.buecher.de/zusatz/21/21791/21791456_inha_1.pdf
- Sontang, Susan: *La enfermedad y sus metáforas*, Taurus Pensamiento, Buenos Aires, 2003
- Thompson John, *Los medios y la modernidad. Una teoría de los medios de comunicación*, 1999,
http://www.bioeticaunbosque.edu.co/publicaciones/Revista/Revista3/Articulo_Triana.pdf,
- Uzín Olleros, Angelina, *El anonadamiento de la víctima en la desaparición forzada de personas*,
http://nessie-philo.com/Files/auo_el_anonadamiento_de_la_vctima.pdf Angelina
- Van Dijk, Teun A, *Discurso y Poder, Contribuciones a los Estudios Críticos del Discurso*, Editorial Gedisa, Barcelona, 2009.
- Vasilachis De Gialdino, Irene, *La construcción de representaciones sociales: Discurso político y prensa escrita. Un análisis sociológico, jurídico y lingüístico*, Gedisa, Barcelona, 1997
- Wolton Dominique, *La comunicación en el centro de la modernidad. Un debate teórico fundamental*, Biblioteca Virtual de Ciencias Sociales, 2006

BLANCO

Denuncia, oralidad e intermediación en la obra de Guamán Poma: indicios para el mestizaje cultural

Denouncement, Specialized Oral Texts and Mediation in the works of Guamán Poma's Works: Hints about Cultural Miscegenation

JIMMY HERRERA

Mag. Estudios de la Cultura, énfasis en políticas culturales. Profesor de Facso y activista cultural

Email: jimmy1234@yahoo.com

Fecha de recepción: Noviembre de 2014

Fecha de aceptación: Marzo de 2015

Resumen

Este documento problematiza el asunto de las formas de mestizaje, a partir de documentos históricos narrativos, como es la obra de Guamán Poma de Ayala, misma que suscita una forma de concebir la denuncia a partir de una oralidad, especializada por la escritura, y cómo este en términos de la región andina se constituyó en una manera de expresión y debate sobre las construcciones de identidad regional, desde la dualidad enunciado/enunciación en la obra como mediación comunicativa en torno a lo identitario.

Palabras clave: mestizaje, oralidad, escritura, intermediación.

Abstract

The present document problematizes the issue of the different processes of miscegenation, using narrative historic documents: Guamán Poma de Ayala's works. Poma de Ayala's works develop a way of conceiving a denouncement supported on specialized oral texts; and how these became a mechanism of expression and debate, in the Andean region. The debate develops about the construction of regional identity, from the duality enunciate / enunciation in Poma de Ayala's work as a communicational mediation around identity.

Key words: Miscegenation, orality, writing, mediation.

INTRODUCCIÓN

La idea de fijar la identidad cultural en torno al lugar en el que se convive resulta limitado ante el intercambio amplio e intenso que gana perspectivas espaciales, además de simbólicas y temporales. La valoración de realidad y pertenencia, no solo incide a partir de los referentes del pasado y contextuales de la convivencia en un lugar determinado, sino también al ser parte de un circuito de intercambios más allá de la localidad, sea a nivel de país, región, continente o en función del espacio compartido real o simbólico, tanto en el *ayer*, como en el *presente*, e incluso en las proyecciones del *futuro*. Por otro lado, los paradigmas que le caracterizan a la modernidad como el humanismo, el conocimiento letrado, el desarrollo, el racionalismo, lo individual, la economía de las relaciones y la criticidad al sistema capitalista direccionan a las sociedades en el mundo, como parte de un todo; sin embargo, las identidades locales se rebelan ante las globales, como una reacción frente al riesgo que significa ser asimilados por una cultura que *eclipsa* a la otra diferente (Girard, 1986).

Además, cada cultura vive su paradoja correspondiente porque sostiene pautas y prácticas para identificar las diferencias dentro del grupo que definen los intercambios, las condiciones de vida y la cohesión de su grupo, pero a la vez aquello activa las lógicas de la violencia a nombre del grupo, sean en el marco de lo general-universal o la igualdad como humanos-derechos. Dinámicas complejas y poco lineales.

En este panorama, y al retomar lo que sucede en torno a la identidad nacional, los ecuatorianos establecieron en la Carta Magna de la República a la plurinacionalidad y a la interculturalidad como ejes del relacionamiento social e institucional del país, lo que evidencia un debate y disputa durante las últimas tres décadas (desde los 90) al converger alrededor de la *diversidad* y la *pluralidad* ante la *arcaica* visión monocultural. Lo que quiere decir, que el racismo estructural se desplazó en varias direcciones al naturalizar las diferencias culturales e ideológicas como mezclas y fusiones; al reivindicar a las culturas subordinadas (todas otras) frente al eurocentrismo (único); al reinterpretar los orígenes culturales a partir del hecho colonial en la Abya Yala; y, al analizar los contextos culturales en el marco de las críticas de la modernidad. Es decir, se vive la proyección de una sociedad en diálogo cultural, con todas las tensiones que esto implica en la realidad económica, política y cultural.

Las líneas que siguen a continuación *esquiva* los paradigmas de lo nacional en el Ecuador actual mermado en su extensión territorial original, consecuencia del triunfo militar y diplomático peruanos, en 1942 y 1998, respectivamente, que ha consolidado la identidad alrededor de políticas reestructuradas del desarrollo cepalino: soberanía nacional, sustitución de importaciones, fortalecimiento del estado y reconocimiento de la diversidad y pluralidad, siempre y en tanto *mestizaje* caracterizado por su condición de *impuro*, el Estado plurinacional y la sociedad intercultural.

El presente documento tampoco trata lo que se ha dicho en el pasado republicano del Ecuador sobre el *mestizo* como referente indentitario de la clase media adscrita al interés de la clase explotadora, blanqueada, que repudia su origen indígena; aspecto tratado en gran parte del siglo XX por los sectores de izquierda críticos de la hegemonía burguesa-oligopólica que naturalizó el estatus europeo y norteamericano (Cueva, 1978).

El texto tampoco analiza los criterios de la *ecuatorianidad* con los que se levantó la naciente república en el siglo XIX, a partir de la definición de un territorio y el dominio a los indígenas y afrodescendientes como elementos de unidad para las elites confrontadas en el modelo de gobierno que quisieron construir luego de vencer a la Corona española, contexto en el que posiciones *unitaristas* lucharon en la política y las armas contra los que promovieron un país *distrital*, o entre los que defendieron el *centralismo del Estado*, frente a los que instauraron el *descentralismo de las ciudades* (Maiguashca, 2010).

En las siguientes líneas sobre el mestizaje en el Ecuador actual, más bien prevalece el criterio de mirar el nudo ideológico generado a partir del hecho colonial en la zona norandina en el marco del tejido de reciprocidades, similitudes y asimilaciones entre las culturas diferentes; es decir, se privilegian las nociones de circularidad de las relaciones entre los estratos sociales y entre las culturas diferentes, a partir de analizar *la voz* del indígena, *la oralidad* inmersa en los cánones de la escritura e imagen europeas y *la intermediación* de los caciques para el funcionamiento del régimen colonial. Aspectos que se tratan en este texto a partir de revisar la obra de Guamán Poma de Ayala (¿1534-1615?) “Nueva corónica i buen gobierno”, que fue descubierta a partir de 1908 en la Bi-

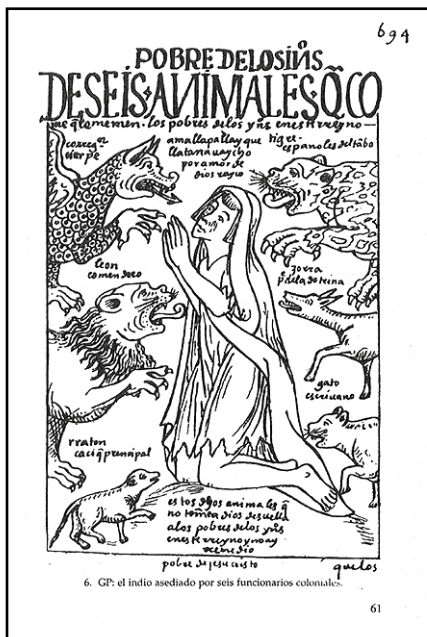
blioteca de Gottinga de Copenhague, Dinamarca.

Las más de mil hojas que constituyen esta obra, pasaron desapercibidas del mundo occidental por más de tres siglos y, desde entonces, se constituyó en un referente importante de la visión del indígena andino en la época de la conquista y colonia españolas y cuenta con miles de estudios e interpretaciones. Para este trabajo, Poma no solo es un referente de los estudios historiográficos y culturales, sino, sobre todo, de la complejidad del pensamiento andino en las nuevas condiciones del mestizaje en la conquista y colonia española; consecuentemente, estas notas corresponden a ciertos indicios, o notas de cuaderno que pueden ser desarrolladas a futuro.

Voz de denuncia: entre la protesta y la asimilación

El manuscrito 694 de la *Nueva corónica i buen gobierno* comprende la ilustración de una mujer indígena joven arrodillada pidiendo piedad con sus ojos llorosos y manos dirigidas a tres animales ubicados frente a ella, quien viste una falda sencilla cubierta hasta los muslos, la prenda parece harapienta porque los acabados son irregulares. Esta figura ocupa la parte central del gráfico. Al lado izquierdo, a donde dirige la mirada y la imploración, están tres animales en actitud de asecho con sus garras hacia la mujer y el hocico abierto enseñando los colmillos y la lengua, el primero es la sierpe, el segundo un león y el tercero un ratón, distribuidos de arriba hacia abajo, respectivamente. Debajo de cada uno de estos animales está escrito el nombre del fauno y a quien representa: el primero al corregidor, el segundo al comendero y el tercero al cacique principal. Al lado derecho, de espaldas a la indígena, en similar distribución y actitud, se localizan de arri-

ba hacia abajo, el tigre que representa a los españoles del tambo, la zorra como padre de la doctrina y finalmente el gato a nombre del escribano.



Manuscrito 694 de Guamán Poma de Ayala

Además, sobre la cabeza de la mujer se escribe lo siguiente: *amallapallay que llatana huayco por amor de Dios en este reino*. En cambio, bajo las rodillas dice: *estos dichos animales que no temen a Dios desuellan a los pobres indios en este reino, y no hay remedio / pobre de Jesucristo*. A toda esta imagen, un gran título con letras grandes en el centro superior anuncia: *Pobre de los indios, de seis animales que comen, que temen los pobres de los indios en este reino*.

El dibujo es totalmente lineal, no hay manejo de la perspectiva, todas las imágenes tienen la misma proximidad a quien las mira. A pesar de que está la mujer en el centro, la mirada del observador de la obra no se detiene en ella porque de igual manera llama la atención cada animal por su gesto y fealdad. Todas las figuras son

grotescas, pero las letras no, se desarrollan en una caligrafía lograda a pulso de mucha escritura y correcto aprendizaje.

La imagen en su conjunto deja ver varios elementos de un estilo que renueva los referentes de entonces, porque demuestra una composición bastante común sobre el infierno truculento de las imágenes religiosas de la época, en las que los seres con cabeza o cuerpo de animal se convierten en los ejecutores de los tormentos, y sus gestos y actitudes son similares a lo que se puede apreciar en este manuscrito. Sin embargo, este dibujo no se trata del infierno, sino del registro del temor que tienen los indios al corregidor “porque son peores que sierpes come gente, porque le comen la vida y las entrañas (...) y no hay remedio” (Poma, 2007, 121). Igual sucede con el encomendero-león quien “no le perdona al pobre (...) y no hay remedio” (Ibid). También con el padre de la doctrina a quien los indios le temen porque son mañosos y zorras: “le roban sus haciendas y mujeres e hijas (...) y no hay remedio” (Ibid). Es decir, todos los estamentos del poder colonial, incluyendo al cacique-ratón y al escribano-gato, están representados como los tormentos del infierno, las distintas formas del diablo. Los representantes del poder son las tantas formas del mismo diablo, todo lo “impronunciado” del orden colonial, prohibido de percibir y mucho menos manifestar so pena de flagelo, castigo y muerte, como correspondía a las normas provenientes de la nobleza ibérica.

El relato continúa en el siguiente manuscrito, el 695, en el que el cronista escribe que estas escenas las cuenta para enseñarle al Rey y denunciar lo que están haciendo los representantes de la Corona en tierras andinas contra los indígenas. Su intención es cumplir con el rol orientador para que se apliquen las reformas necesarias para el buen gobierno del monarca. Es decir, el

documento de Poma no solo traslada la visión aprendida e imaginada del infierno a la situación de los indios, como si la fábula dantesca fuera la realidad, sino que también dialoga con el poder para corregir los abusos, el terror evidenciado no convoca a la rebelión sino al giro de gobierno.

Esta expresión también denota: “sátira disimulada entre alabanzas y jaculatorias, sornas cazurras de los dibujos (...), y a veces grito herido franco de dolor y protesta” (Porras, 1948, 36). Además, deja ver su rol de testigo de la Corona y de adoctrinamiento para la evangelización, eje de la lógica colonial. En todo caso, tanto en el texto como en la imagen su presencia es de quien está allí, pero su presencia evidencia tener la inmersión del local, de quien es uno del lugar, no un foráneo. Esta proximidad le da autoridad a la obra (Beverley 2002). Se trata del testimonio de un indígena que evidencia con voz propia, directa, que el *enunciado* y la *enunciación* devienen del mismo sujeto.

El pensador contemporáneo ecuatoriano, Andrés Guerrero (1993) revela que la actoría indígena desde la conquista española, devino en una *ventriloquía* representada por los criollos o mestizos durante los siglos de colonia y república, situación que terminó de manera general a finales del siglo XX, a partir de la emergencia indígena en 1990. La voz y actoría propia de Poma representan la excepción de lo tratado por Guerrero, pero sobre todo, el reconocimiento a una autoridad, política y narrativa, sin riesgo para la Corona. Es decir, una voz asimilada, aparentemente. En todo caso, como se lo tratará en el siguiente subcapítulo, prevalece la imagen, es decir, la protesta.

Los aspectos antes mencionados hablan del autor, su posicionamiento como narrador crítico y asimilado: ambiguo frente al panorama de las violencias, conflictos y

cambios producidos en las culturas confrontadas y relacionadas a partir de la conquista española en el Abya Yala.

La tradición oral: transición y permanencia

Otros elementos característicos de la obra del cronista indígena, tienen que ver con la ausencia y, a la vez, la pluralidad de lectores que plantea la *Nueva crónica i buen gobierno*. Ausencia de lector porque en el texto se explicita la marcada intención de que el documento está dirigido al Rey Felipe III, y nadie ha encontrado pistas de dónde salió tal encomienda o relación. También se encuentra que la escritura está dirigida a todos los coterráneos: indígenas, criollos y mestizos, como si habría predicado aquellos registros y verdades representadas en sus páginas, de esta manera, mezcla el quechua, el aymara y el español, a más de los dibujos. Vale recordar que este tipo de lectores son iletrados. Sin embargo, sus lectores prácticamente aparecen a partir del descubrimiento del documento en pleno desarrollo de la modernidad del siglo XX, desde entonces no ha dejado de difundirse ampliamente¹.

Estas evidencias del habla en la escritura y la imagen, de la leve distinción entre el jerarca y el servil, propios del mundo andino, son indicios de una reivindicación de la comunidad y el mundo natural (mediante las serpientes, el león, el ratón, el tigre, la zorra, entre otros elementos que evidencian la vida de los seres naturales como el sol

¹ A más de los miles de estudios que ha suscitado la *Nueva crónica i buen gobierno*, el alcance que tiene sigue siendo masiva y con diversos usos. Por ejemplo, la publicación *Apuntes para la ciudad de Cuenca 1557 – 1730*, producido por el Museo Pumapungo del Ministerio de Cultura del Ecuador en julio de 2011, incluyó en la portada a la ilustración de la Ciudad de Cuenca de Guamán Poma de Ayala. Este gráfico es de una ciudad que el autor nunca visitó y sin embargo resuena como archivo de un documento histórico.

y la luna, por ejemplo, manifiesto en otros manuscritos), antes que de la estratificación social rígida y del dios humanizado, propios del orden de la escritura.

En este mismo sentido, el manuscrito de 1179 páginas del autor andino, de las cuales 398 son dibujos², si bien es desarrollado dentro de la lógica de la escritura y el canon del dibujo aprendido de la época, resulta bastante diferente de lo que se escribía e ilustraba entonces, ambas expresiones del lenguaje evidencian más una lógica de la cultura oral andina antes que de la escritural-visual de la doctrina y el arte religioso, ejes del adoctrinamiento y el saber.

Para comprender la transición de esta convivencia de dos lógicas distintas en la temporalidad que se analiza en el presente texto, entre 1534 y 1615, posibles años en que nació y murió Guamán Poma de Ayala, respectivamente, y que corresponden a los primeros años de conquista española en el mundo andino, se plantea considerar los siguientes aspectos, a más de los ya tratados.

Por un lado, el código verbal a diferencia del código visual, se vale de ciertas pautas que ayudan a conferir sentido al mensaje, como la negación. Es decir, para dar significado a lo enunciado, la retórica verbal suele emplear como unidad de significación básica, la designación de lo que no es. Por ejemplo, un animal no es una planta, ni tampoco un mineral, por tanto la significación toma cierto contenido valiéndose de la negación. En cambio, en el mensaje visual lo graficado toma significado por lo que se

² El historiador peruano Raúl Porras Barrenechea explica que el manuscrito de Poma comprende una primera parte que titula *Nueva Crónica* de 435 páginas y la segunda titulada *Buen Gobierno* de 740 páginas. La primera es la historia antigua de los antepasados antes de los incas. La segunda parte describe la vida local a partir de la conquista española.

ve explícito en él. Poma explicita el infierno de la realidad del indio pero a la vez, estas afirmaciones *median* con la escritura en español, quechua y aymara haciendo eco de la beatitud del relato: “estos dichos animales que no temen a Dios desuellan a los pobres indios en este reino, y no hay remedio / pobre de Jesucristo”.

La *mediación* de otros significados de la imagen también se da con la asociación mediante palabras que conectan la semejanza. Así, una sierpe se “parece” al comendador por lo voraz. La oralidad de Poma pretende matizar la fuerza del sentido dado por la imagen.

Sin embargo, como Mercedes López Baralt lo aclara, estos recursos verbales desaparecen en la imagen, porque ésta afirma y asimila completamente el término comparado al término comparable en la obra de Poma: “El término comparado desaparece y solo su sustitución imaginaria permanece. Así en la imagen no vemos al corregidor, ni al encomendero, ni al cacique, ni al español del tambo, ni al padre de la doctrina, ni al escribano, sino a la serpiente, al león, a la rata, al tigre, a la zorra y al gato” (López, 1993, 63). Por tanto, la protesta se explicita y prevalece para los no letrados. Sin embargo, la significación de la palabra, sobre todo para los letrados, no desaparece, ancla el sentido del origen pecador que tiene el indio que paga (en tributo y sufrimiento) su herejía que siempre resuena en su raza. El mensaje de Poma resulta plural, ambiguo y novedoso, reflejo de lo que está pasando en el contexto global de la nueva sociedad en transición.

Por otro lado, una mirada más contextual desde Europa, dejar comprender las incidencias y transiciones que ocurren en la guerra de la escritura frente a la oralidad, a partir del caso del molinero friulano, Dominico Scandella, conocido como Menocchio, quien nació en 1532 y fue senten-

ciado a ser quemado vivo en la hoguera al *comprobarle* herejía, por parte del Santo Oficio. Hecho ocurrido en 1601, después de 15 años de abrir su caso por la Inquisición en Italia.

El traslado geográfico y contextual tiene sentido, en tanto la historia de Menocchio, deja ver la lógica de un discurso construido sobre la mezcla de la tradición campesina europea, basados en una cultura oral de fantasías, seres míticos e interpretaciones generalizadas y permanentes, con las enseñanzas de los incipientes libros que circularon con dificultad entre los pocos lectores de la época, caracterizada ésta por los cuestionamientos de la Reforma, el florecimiento de la imprenta y la Contrarreforma sosteniendo el orden estamental de la Iglesia y la Corona.

El contexto resulta ampliamente conflictivo porque: “supone el fin del monopolio de la cultura escrita por parte de los doctos y del monopolio de los clérigos sobre los temas religiosos” (Ginzburg, 1988, 30). En este panorama, las ideas del molinero sobre la importancia de amar al prójimo más que a Dios, expuestas clara y lúcida-mente articuladas en el lenguaje que dispuso, le condujeron a la censura y la sanción a rajatabla: la pira por herejía.

El caso de Menocchio deja ver el: “salto histórico, de alcance incalculable que separa del lenguaje gesticulado, murmurado, chillado, propio de la cultura oral, de aquel otro, carente de entonación y cristalizado sobre el papel, propio de la cultura escrita. El primero es casi una prolongación del cuerpo, el otro es una cosa mental” (Ibid, 124). Representa la transición de la hegemonía de la abstracción sobre el empirismo, pero sobre todo, la interpretación y uso del poder del conocimiento letrado de la hegemonía de doctos y religiosos.

De manera paralela, esta transición que se vivió en Europa, sucedió también en

la América conquistada. Al molinero se lo sancionó hasta terminar en la hoguera; en cambio, a Guamán Poma de Ayala se le permitió recopilar la información que requería tanto de los *buenos salvajes* como de los criollos, curas y caciques, además, pregonó sus ideas fantasiosas, cuestionó a sus autoridades, construyó un discurso polivalente en un proceso que le llevó varias década de su vida, también fue reconocido como noble indígena, entre otros aspectos. La diferencia aparenta ser sencilla, pero no lo es.

La condición del mestizaje en América tuvo otras fugas de lo no permitido en la rígida sociedad estamental. El mestizaje de Iberoamérica se permitió lo que la *Nueva corónica i buen gobierno* evidencia. Mientras que en Europa, esto se trató como herejía: a raja tabla.

La intermediación

¿Dónde se ubica Guamán Poma de Ayala?: “Se autoproclama heredero de las dos dinastías reales del Perú prehispánico al momento de la conquista, los incas y los yarovilcas” (López, 1993, 74), colocándose en similar nivel de la nobleza española que subyuga al indígena conquistado a nombre de Dios, incluso se designa consejero real. Sin embargo, su obra denuncia, critica y satiriza a las autoridades coloniales por las barbaridades que cometen contra los nativos. ¿Esta paradoja no es una huella de la fractura del orden feudal que desde un inicio se rompió en el proceso colonial del Abya Yala? Es decir, las *intermediaciones* que hicieron los caciques locales para la implementación colonial de la tributación y el servilismo indígenas, ¿fueron estrategias de asimilación a los vencedores conquistadores pero a la vez de mantenimiento del mundo andino?

La estrategia de la colonización que sobrepuso un modelo de carácter feudal en las

tierras conquistadas del Abya Yala a partir de un sometimiento de sangre, matanzas, poderío militar y una guerra de imágenes y símbolos cristianos (Gruzinsky, 1990), paradójicamente, se realizó en un sistema de reconocimiento de las autoridades locales, en las alianzas tanto para los fines militares contra el estado inca, como para la implantación de un sistema tributario riguroso y servil, eje del sostenimiento de la economía española (Poloni, 2006).

Este reconocimiento de los *cacicazgos* fue desde el inicio de la conquista como autoridades legítimas de las *parcialidades* y de las nuevas estructuras poblacionales que se crearon con los españoles, como las reducciones, pueblos y cabildos; tanto a nivel religioso, pues su autoridad provino de su legado hereditario, como también a nivel jurídico, organizacional y territorial. Reconocimiento que durante casi tres siglos, poco a poco, fueron instrumentalizados para la justicia y otros poderes coloniales.

En este panorama amplio, el *mestizaje* resalta su ambigüedad para las nuevas sociedades del Abya Yala, respecto a la diferencia cultural. El mestizaje iberoamericano se permitió tratar los elementos opuestos de las culturas de manera más flexible que en la misma Europa. “Los artistas indios observaron, copiaron e inter-

pretaron de nuevo los múltiples modelos, tanto más libremente, cuanto a diferencia de sus colegas europeos, podían eludir la sujeción de las tradiciones, las escuelas o los criterios estilísticos del Viejo Mundo” (Grusinski, 1999, 114). Es decir, no solo hubo confrontación, guerra y exclusión a nombre de las diferencias culturales, sino que también hubo identificación, reconocimiento y diálogo.

La obra del cronista peruano evidencia las tensiones de las mezclas de la matriz cultural occidental, escrita, dibujada; con la proveniente de un marco cultural oral, memorial, metafórico, interpretativo y traductor. Guamán Poma deja ver la condición de pugna y movilidad cultural que implicó la conquista española a los pueblos americanos.

¿Son estas pugnas las que hacen viable el mestizaje complejo y masivo contemporáneo? Retomando al antropólogo mexicano Gonzalo Aguirre Beltrán sobre el mestizaje de la cultura ibérica europea y la cultura del Abya Yala andino: “Los elementos opuestos de las culturas en contacto tienden a excluirse mutuamente, se enfrentan y se oponen unos a otros; pero, al mismo tiempo, tienden a penetrarse mutuamente, a conjugarse y a identificarse” (En Grusinski, 1999, 45).

BIBLIOGRAFÍA

Beverley, John. "Introducción". En *La voz del otro*, Beverley, John y Achúgar, Hugo como editores. Guatemala, Papiro, 2002.

Freud, Sigmund. Sigmund Freud / Obras completas. Amorrortu Editores. Buenos Aires, Argentina. 1992.

Ginzburg, Carlo. El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI. Ediciones Península. Barcelona. 1981.

Girar, René. El chivo expiatorio. Editorial Anagrama. Barcelona. 1986.

Gruzinsky, Sergei. La guerra de las imágenes. De Crostóbal Colón a "Blade Runner". (1492-2019). Fondo de Cultura Económica, 1990.

Gruzinski, Serge. El pensamiento mestizo. Paidós. España. 1999.

Guamán Poma de Ayala, Felipe. Nueva Cronica y Buen Gobierno. Biblioteca Ayacucho. Caracas. 2007.

Guerrero, Andrés. De sujetos indios a ciudadanos étnicos: de la manifestación de 1961 al levantamiento indígena de 1990. Instituto Francés de Estudios Andinos. 1993.

López Baralt, Mercedes. *Guamán Poma, autor y artista*. Pontificia Universidad católica del Perú. Fondo Editorial 1993.

Poloni – Simard, Jacques. El mosaico indígena. Movilidad, estratificación social y mestizaje en el corregimiento de Cuenca (Ecuador) del siglo XVI al XVIII. Abya Yala. Quito, Ecuador. 2006.

Porrás Barrenechea, Raúl. El cronista indio Felipe Guamán Poma de Ayala. Talleres Gráficos de la Editorial Lumen S.A. Lima, 1948.

Rico, Maite y De la Grange, Bertrand. "La derrota de los dogmas". En *Revista Letras Libres*, México, septiembre de 1999

BLANCO

La construcción simbólica del discurso en el programa radial Aló Presidente: hacia la gestación de una nueva hegemonía en Venezuela

*Symbolic Construction of the Discourse in the “Aló Presidente”
Radio Program: Gestating a New Hegemony in Venezuela.*

ALICIA ELIZUNDIA RAMÍREZ

PhD. Universidad Iberoamericana del Ecuador

Email: aelizundia08@yahoo.es

Fecha de recepción: Noviembre de 2014

Fecha de aceptación: Marzo de 2015

Resumen

La presente investigación sobre el discurso en el programa radial Aló Presidente es un estudio comunicológico de corte cualitativo, que se centra en el análisis crítico de diez emisiones radiofónicas, transmitidas en cinco momentos decisivos del proceso bolivariano vivido en Venezuela entre 1999-2009.

Se determinan y analizan los principales rasgos que caracterizaron la construcción simbólica del discurso en Aló presidente, así como las estrategias empleadas por el líder venezolano ya fallecido, Hugo Chávez, en función de gestar un nuevo poder hegemónico en Venezuela. Se constata que a través de la cultura e ideología, el hablante logra relacionar el discurso y su contexto político, a partir de toda una gama de significados, construcciones y representaciones que contribuyen a fortalecer las relaciones de dominación y a estructurar una hegemonía liberadora.

Palabras claves: Aló Presidente, discurso, cultura, hegemonía

Abstract

This research on the speech on the radio program Alo Presidente is a communicological qualitative study, which focuses on the critical analysis of ten radio broadcasts trans-

mitted in five key moments of the Bolivarian process in Venezuela lived between 1999-2009.

*Identify and analyze the main features characterizing the symbolic construction of discourse in *Aló Presidente*, as well as the strategies employed by the late Venezuelan leader , Hugo Chavez , according to gestate a new hegemonic power in Venezuela . It is found that by culture and ideology, the speaker manages to relate the discourse and its political context, from a range of meanings, constructions and representations that contribute to strengthening the relations of domination and hegemony liberating structure.*

Keywords: Hello President, speech, culture, hegemony

Introducción

A partir de enero de 1999, la Revolución Bolivariana comienza a realizar profundos cambios económicos, políticos y sociales, toda una transformación en el orden cultural en Venezuela. Crea sus propios medios de comunicación y todo un conjunto de instituciones estatales para construir, legitimar y ejercer el poder político emergente, nuevos medios que conviven con los tradicionales de la oligarquía, la que mantiene gran parte de su poder mediático y económico durante todos estos años. La batalla comunicacional librada por los medios alternativos surgidos al calor de la Revolución, resulta decisiva para la sobrevivencia del proyecto y la difusión de mensajes con un carácter anti-hegemónico.

El programa AP comenzó a transmitirse el 23 de mayo de 1999 por las frecuencias de Radio Nacional de Venezuela. No es hasta la emisión número cuarenta que se incorpora la Televisión como medio, con lo cual logra un mayor impacto y alcance sobre la tele-audiencia venezolana.

Esta investigación se centra en los principales rasgos de forma y contenido que caracterizan el discurso en el programa radial *Aló Presidente*, así como las principales estrategias que emplea el líder venezolano Hugo Chávez durante los primeros diez años de su programa. El estudio analiza como a través de la cultura e ideología, el hablante logra relacionar el discurso y su contexto político, a partir de toda una gama de significados, construcciones

y representaciones que contribuyen a fortalecer las relaciones de dominación y a estructurar una hegemonía liberadora.

1. Cultura, ideología, comunicación y poder

Thompson en su estudio *Ideología y cultura moderna* propone una concepción simbólico-estructural de la cultura la que puede interpretarse “como el estudio de las maneras en que individuos situados en el mundo socio histórico producen, construyen y reciben expresiones significativas de diversos tipos” (1993:192). De igual forma, suscribimos los conceptos de autores como Habermas (1989), Eco (1994), Canclini (1995), Bourdieu (2000), y Barbero (2006) quienes tienen en cuenta algo que le es inherente a la cultura: el componente liberador, y el desarrollo de nuevos valores, conocimientos, y de un pensamiento crítico en los sujetos, que los hace partícipes y cuestionadores de los sucesos que ocurren en su entorno. La cultura como el conjunto de todas las prácticas sociales, y sus interrelaciones, como fuerza social, significados, representaciones, construcción de sentidos (formas simbólicas) que en un contexto socio histórico permiten **comprender, reproducir o transformar** la realidad social.

Se trata de transformar el conocimiento instrumental en un pensamiento crítico. De desarrollar el “buen sentido” del que nos hablara Gramsci. De manera que la cultura es un espacio de lucha y de construcción de hegemonía.

El poder, como ejercicio simbólico, y no como empleo o amenaza de la fuerza, como dominio económico, requiere de

la cultura y del liderazgo propiciado por los medios de comunicación. Al decir de Gramsci (1998), lograr la hegemonía¹ en el plano cultural implica poseerla también en el plano económico. Es desde la cultura que mejor se puede ejercer la dominación, y en ello un rol protagónico le corresponde a los medios por sus enormes potencialidades para la socialización de las formas simbólicas y la legitimación del poder político. Potencialidades estas, que son muy bien aprovechadas en función de la comunicación política y la construcción del discurso.

Por tanto, si reconocemos a los fenómenos comunicativos como prácticas culturales, y el importante rol que desempeñan los medios en la legitimación del poder y en la comunicación política; y por otra, consideramos los vínculos indisolubles que unen al poder con la cultura, la que incluye como factor integrante a lo ideológico, podemos entonces partir para este análisis de los indisolubles vínculos que existen entre la cultura, la ideología, la comunicación y el ejercicio del poder, y como estos elementos se expresan en el discurso.

Las relaciones entre cultura, ideología, comunicación y poder constituyen un tema de gran interés para el sostenimiento de las relaciones de dominación, relación que puede ser apreciada desde la concepción comunitaria y del micropoder, tan extendido hoy en el contexto latinoamericano, hasta una concepción macro del poder. Comprender las lógicas culturales de los procesos comunicativos, así como las lógicas comunicativas de los procesos culturales es imprescindible

¹ Según Gramsci la supremacía de un grupo social se manifiesta de dos modos, como dominación y como dirección intelectual y moral, en aras de lograr un consenso. En ello desempeñan un rol fundamental los diferentes grupos sociales que conforman la sociedad civil. La cultura se considera un factor importante como elemento de liberación o de dominación.

para entender las relaciones de poder y la construcción de un poder hegemónico, tanto en el orden local, nacional, como regional.

2. El discurso en la construcción simbólica

Por sus características, el discurso constituye en sí una forma simbólica compleja, que encierra a su vez muchas otras formas simbólicas, las que contribuyen a sostener las relaciones de dominación, a reproducir la ideología de la clase dominante, y a ejercer el poder simbólico, “ese poder invisible que no puede ejercerse sino con la complicidad de los que no quieren saber que lo sufren o que lo ejercen” (Bourdieu, 2000: 67).

El presente estudio sobre la construcción del discurso en el programa AP, parte “de que el objeto de análisis es una construcción simbólica significativa que requiere una interpretación” (Thompson, 1993: 410).

Según plantea Thompson (1991), el estudio de la construcción de los mensajes de los medios, es “un ingrediente esencial porque examina los rasgos estructurales por medio de los cuales éstos se convierten en fenómenos simbólicos complejos capaces de movilizar el sentido”.

Para la presente investigación sólo se tuvo presente el emisor y el mensaje. No fue objeto nuestro hacer un estudio de recepción, mismo que debiera haber sido hecho *in situ* (en Venezuela).

El escenario histórico social en el que tiene lugar el discurso del programa AP, un contexto de relaciones complejas, donde operan múltiples mediaciones, convierten a este espacio en una amplia gama de objetos y enunciados significativos, de construcciones simbólicas, que en ese medio pueden funcionar como ideología.

3. Comunicación política y liderazgo de Hugo Chávez

La popularidad y el liderazgo de Hugo Chávez, durante sus primeros diez años de

gobierno, se le atribuyen a múltiples factores, tanto por partidarios como por detractores: a la conexión emocional que logró con los sectores populares; a su carisma; a su concepto de democracia que presenta a los pobres como destinatarios del poder; a su poder comunicativo; a su lenguaje propio de las llamadas culturas populares...

“¿Qué será lo que tiene Chávez? ¿Cómo es posible que la cabeza de un gobierno tan malo, con resultados tan pobres y con un discurso tan mediocre, pueda mantener una gran popularidad?”, pregunta el articulista Tarre-Briceño (2006). Luego de descalificar ampliamente el programa de gobierno, reconoce: “Lo primero que el Líder de la Revolución Bolivariana maneja con lujo de acierto, es su identificación con la mayoría de quienes lo escuchan. Es cálido, simpático, alegre, cariñoso, familiar”.

Según los analistas, la forma personal de Chávez de expresarse discursivamente y la manera de comunicarse con las masas se alejan de las formas verbales tradicionalmente empleadas por el discurso del poder en la historia de Venezuela, lo que contribuye a desmitificar el discurso presidencialista. Los destinatarios de sus mensajes son, en primer término, los sectores más desposeídos, los que en el contexto venezolano constituyen mayoría.

Su discurso se centra en los núcleos de sentido que constituyen la cultura política del venezolano, en la cotidianidad que viven los sujetos y en la apelación de elementos simbólicos afectivos.

El norteamericano Murphine (2001), quien según la revista Chasqui ha asesorado a nueve Presidentes latinoamericanos, y casi una decena de campañas electorales en la región, al referirse a la forma de comunicación del presidente venezolano, señala: “... el presidente ha adoptado un estilo informal, un lenguaje coloquial, y un tratamiento de sentido común que tiene un

enorme atractivo en la teleaudiencia especialmente entre la mayoría de los votantes venezolanos que se encuentran en el nivel socioeconómico más bajo.”

Mientras algunos analistas centran su atención en el carisma y la forma de comunicarse del líder venezolano, otros consideran que estas cualidades no son suficientes, que lo más importante es la correspondencia que existe entre su discurso y su accionar.

4. El programa Aló Presidente

Tanto los partidarios como los adversarios del proceso bolivariano reconocen el poder comunicacional que logra desarrollar el Presidente Chávez a través de su programa. Ello se debe, en gran medida, al carácter innovador que caracterizó a ese espacio. “Sin duda, la característica más novedosa consiste en el carácter participativo de la audiencia”, afirma Dragnic, quien le atribuye a este programa tres objetivos fundamentales en la intencionalidad con que fue concebido: “el contenido informativo, los contenidos de carácter ideológico, que también incluye contenidos de formación ciudadana y de diseminación de conocimientos básicos, y su carácter participativo...” (Entrevista a O. Dragnic, 2009).

“Una muestra del éxito de AP es que su concepto ha sido tenido en cuenta por otros mandatarios (Uribe, Lula, Correa) que, aun cuando cambien el formato o el medio, intentan lograr el mismo éxito de Chávez: el trato directo con el pueblo, su mayor fortaleza” (Entrevista a M. Linares, 2009).

5. Aspectos metodológicos del estudio

La construcción del discurso en el programa AP es un tema que se aviene a los requerimientos de un diseño cualitativo de caso único, teniendo en cuenta que su objetivo fue buscar la profundidad de la comprensión del fenómeno. La investigación

puso énfasis en los contextos y prácticas culturales en que se expresa el objeto de estudio, así como en los significados que en él se emiten

Nos planteamos como principal objetivo:

Determinar los rasgos que distinguen la construcción simbólica del discurso del presidente Hugo Chávez en las emisiones radiofónicas del programa AP, con el objetivo de gestar un nuevo poder hegemónico en Venezuela.

Al hacer un estudio sobre el Análisis Crítico del Discurso (ACD) en el programa AP, nos propusimos determinar aquellos aspectos más relevantes en los que se organiza el significado del discurso (tópicos) y como estos están en función de las principales estrategias empleadas por el hablante en aras de construir una nueva hegemonía. Partimos consciente de que se trata de un primer acercamiento a este objeto de estudio, y de un fenómeno comunicacional que puede tener múltiples lecturas, máxime si tenemos en cuenta que el ACD es una 'inter-disciplina' que abarca diferentes ciencias sociales, según Van Dijk (1997).

No es propósito de este estudio hacer un análisis exhaustivo en el orden lingüístico, sin embargo, por las características del discurso de AP consideramos pertinente realizar una mirada global a algunos rasgos sobresalientes del estilo discursivo, que tienen una participación en la intencionalidad del hablante, tema que por su amplia riqueza pudiera ser objeto de otro estudio.

Thompson (1993), Norman Fairclough (2000), y Teun Van Dijk (1997, 2003, 2005) han expuesto los fundamentos generales que rigen el ACD. Estos se sustentan en que las relaciones de poder son discursivas, el discurso es ideología, está mediado por el contexto social, es una forma de acción social, así como la noción crítica que debe caracterizar al ACD.

Esta investigación comunicológica de corte cualitativo pretende centrarse sólo en las emisiones radiofónicas del programa AP, pues aunque como medio, la televisión tiene actualmente la primacía en la comunicación que los gobernantes sostienen con sus públicos, en el caso que nos ocupa la radio fue elegida en primera instancia, y el programa se mantuvo durante 15 meses saliendo solo a través de las ondas radiales (23 de mayo de 1999 - 27 de agosto de 2000).

Fueron analizadas diez emisiones radiofónicas de AP, las que coinciden con, el momento antes y después de, cinco momentos decisivos de la Revolución Bolivariana entre 1999-2009: La aprobación de la nueva Constituyente, Golpe de estado del 11 de abril de 2002, Referéndum revocatorio de agosto de 2004, Reforma constitucional del 2 de diciembre de 2007 y la Enmienda constitucional del 15 de febrero de 2009.

6. La construcción simbólica del proyecto social bolivariano desde el programa Aló Presidente.

Aspectos generales del corpus analizado

- Los objetivos de cada emisión están en correspondencia con el contexto en el que se desarrolla el programa.
- Las formas discursivas empleadas como argumentación, narración, descripción, exposición y diálogo y los recursos empleados por el hablante están en función de los temas, la dramaturgia y los objetivos del programa.
- Aló Presidente es un texto que contiene una amplia gama de textos como testimonios, entrevistas, diálogos, anécdotas, poemas, canciones.
- En el programa el discurso asume una estructura en espiral, es decir el hablante hace una amplia disertación sobre un

tema y vuelve al punto de partida.

- La movilidad por los diferentes puntos de la geografía venezolana está en correspondencia con los objetivos que se propone el discursante.
- El programa comenzó con una hora de duración y esta fue en ascenso hasta llegar a durar 8 y 9 horas.
- Se pudo constatar que la introducción de la televisión como medio, genera cambios en la concepción inicial del programa, pero no en sus propósitos comunicativos. Entre los cambios más significativos está la disminución de las intervenciones del pueblo vía teléfono hasta desaparecer en los dos últimos momentos de análisis.

Principales tópicos o macro-estructuras semánticas

- Transformaciones económicas, políticas y sociales emprendidas por la Revolución Bolivariana.
- Acciones desestabilizadoras realizadas por parte de la oposición interna y externa, así como por los medios de comunicación.
- La gestación de una democracia participativa.
- Identidad cultural, y tradiciones populares venezolanas (exaltación a los valores de la historia, la cultura, lo nacional y religioso).
- La integración latinoamericana.

Rasgos del estilo discursivo

- Discurso oral, donde prima cierta espontaneidad e informalidad.
- El tono de voz grave del discursante le impregna seguridad y proximidad a los mensajes.
- El timbre (calidad física del habla) es claro, con predominio de una intensidad alta lo que contribuye a impregnar optimismo y confianza en el auditorio.

- El tempo está muy relacionado con el tema que aborda, el receptor a quien dirige el mensaje y su intencionalidad.
- Amplio uso de figuras retóricas como metáforas, anáforas, reduplicación, símil, enumeración y anadiplosis, las que le imprimen al discurso una abundante riqueza de significados, en función de persuadir, despertar emotividad y elevar el ritmo.

Por ejemplos al referirse al valor que tiene la aprobación de la nueva constitución utiliza expresiones como: “*la partida de nacimiento de la República Bolivariana*”, “*encender la antorcha bolivariana*”, “*una semilla para que retoñe Venezuela*” (AP 24), metáforas que aluden a que la constitución será cambio, transformación, nacimiento, luz, futuro; la continuidad de los ideales de Bolívar. Con lo cual se propone legitimar los cambios.

Al referirse al golpe de abril de 2002 eufemiza a través de metáforas como “*la muerte súbita que resucitó rápido a la democracia*”, “*la resurrección nacional de la democracia bolivariana*” (AP 102).

A través de varias imágenes y metáforas persuade sobre la necesidad y confianza en las transformaciones radicales que vivirá la Revolución: “*Seguiremos navegando el mapa de la Patria nueva*”, “*Vamos a seguir limpiando el pantano*”, “*Hay que enterrar el elefante de cuatro patas.*” (AP 201).

“*...nosotros salimos de la tumba y no vamos a volver más nunca a la tumba*” (AP 325) (Metáfora que alude al pasado y reafirma el presente).

El empleo de todas estas figuras en el discurso tiene una función enfática, emotiva y rítmica, así como una función de fondo, es decir, darle prominencia a los argumentos sobre lo que representa Venezuela en varios sentidos para el continente. Todo ello facilita una mejor comprensión

FACSO-UCE

del texto, una mejor asimilación y recordación.

Principales estrategias discursivas que tributan a lo simbólico

1. Legitimación del nuevo proyecto social (principal estrategia empleada por el hablante en aras de transmitir una nueva cultura e ideología, a la que tributan todas las otras)

Esta estrategia se manifiesta fundamentalmente cuando el hablante se refiere a:

- a) Las transformaciones económicas, políticas y sociales emprendidas
- b) Y cuando busca consenso en el auditorio

2. Deslegitimación de las fuerzas opositoras

- a) Enfrentamiento a los grandes medios y al enemigo interno y externo. (El discursante se refiere a través de ejemplos publicados en la prensa a las omisiones que hacen los medios; la manipulación de las informaciones y a las campañas de descrédito)
- b) Polarización del lenguaje. Utiliza calificativos con una connotación negativa, y en ocasiones un tono agresivo, autoritario y amenazador (para ello apela a las estrategias de diferenciación, expurgación)

Si bien utiliza un lenguaje afectivo, empático y popular para comunicarse con sus seguidores, el hablante marca la diferencia al referirse a sus adversarios. A través del uso frecuente de los pronombres **ellos** y **nosotros**, establece una marcada diferenciación con el enemigo (auto-presentación positiva y la presentación negativa del otro).

“Nosotros no estamos enfrentados realmente a la oposición interna en Venezuela, ¡no!

ellos sólo son instrumento del imperio”

....

“Ellos tienen una campaña intensa destinada a dividirnos... Debilitar la unidad nuestra, dividirnos para luego ellos volver.”(AP 324)

Desde el primer programa analizado (AP 24) emplea en momentos muy puntuales, varios calificativos para denominar a la oposición, como *oligarquía rancia, manipuladora, insensible, pitíyanquis*, los que se tornan mucho más agresivos en el AP 101 previo al golpe de estado, en medio del clima de confrontación política que vive el país.

3. Construcción discursiva de una democracia de nuevo tipo (Gobernar con el pueblo)

- a) Participación popular en el programa: Objetivos, temas que abordan, sectores que participan.
- b) Conexión que se establece entre el líder y las masas: Relación que establece con el auditorio, experiencias y emociones compartidas.

“... cuando yo me muera quiero que me entierren en Sabaneta de Barinas, - dice en diálogo con un coplero natural del estado de Apure- lo digo ante el país, que me entierren allá en la sabana donde nací, a la orilla de por allá entre el Apure y el Boconó donde corren las aguas del toro bravío (metáfora), salen a mitad de la sabana y caen esos chubascos, esos palos de agua (metáfora) que hacen temblar la tierra (metáfora) y dónde brota la paja (metáfora), dónde vuelan las garzas, dónde (anáfora) hay tanta libertad. Allá quiero descansar, lo digo a todos para que se cumpla eso” (AP 30).

Recursos que emplea para lograr empatía con sus seguidores: anécdotas, con-

fesiones, empleo de términos populares, poemas, canciones

Emplea el humor, y apela a la cultura popular para establecer una relación empática con sus seguidores y descaracterizar a los adversarios: *“Hay otra cosa que me dijeron, que ellos... tienen unos brujos que tienen a Chávez patas arriba (metáfora), que le echan humo, lo queman, le fuman el tabaco, le ponen unas agujas,... Bueno, tendrán al muñeco ese bien quemao, pero aquí estoy yo” (AP 101)*

4. Eufemización: Las acciones, instituciones o relaciones sociales se describen o redesciben en términos que generan una valoración positiva en función de **legitimar o deslegitimar**. Para ello también emplea el uso de tropos como la metáfora.

Por ejemplo cuando a finales del 2007 gana el NO al referéndum constitucional, que tenía como objetivo cambiar varios artículos de la constitución, entre ellos la reelección indefinida, el hablante apela a la estrategia de eufemización, al llamar al 2008 como el de las tres R, revisar, rectificar y reimpulsar el socialismo.

5. Unificación

Creación de un sentido colectivo, y de simbolización de unidad a partir de elementos identitarios de la historia, la religiosidad, los valores nacionales, la cultura popular y tradicional y la integración latinoamericana

Durante todo el corpus analizados se pudo constatar que prevalecen construcciones como: la legitimidad de la Revolución que heredó un país destruido, la revolución es transformación para las grandes mayorías, con la nueva constitucionalidad el pueblo es quien gobierna, es quien decide, el país vive una re-

volución cultural, Venezuela ahora es de los venezolanos, el futuro es para los jóvenes, la marcha de la Revolución es indetenible, el regreso al pasado sería la muerte de la esperanza, el socialismo es la concreción práctica de los ideales de Bolívar y de Cristo, el socialismo es la vía para la construcción de la Venezuela grande.

Conclusiones

El presente estudio revela un discurso marcado por un profundo carácter pedagógico, en lo político, ideológico, cultural, ético, y participativo, que se radicaliza en la misma medida que avanza el proceso, lo que permite afirmar que desde el Programa Aló Presidente (AP), el discursante tiene muy en cuenta la función ideológica de la cultura, y su socialización a través de los medios, todo ello dirigido a transformar en el individuo el “sentido común”, en “buen sentido” en función de fomentar un pensamiento crítico, transformador y contrahegemónico en el auditorio.

La estrategia principal del conductor está dirigida a la legitimación del programa de la Revolución a partir de tres objetivos: sus contenidos informativos, su carácter ideológico y su carácter participativo.

- El conductor desarrolla un estilo comunicativo que permite ratificarlo como “un nuevo género discursivo en la política,” al ser un texto que incluye a su vez varios textos en función de construir sentidos y significados que tributan a las nuevas relaciones de poder, la nueva cultura e ideología. Con ese propósito recurre a varios recursos formales, figuras retóricas, elementos de la cultura y estrategias discursivas, que están en función de la dramaturgia, del interés político, del contexto, y de los objetivos que se propone el hablante.

- Como se evidencia en el estudio, la

popularidad y el liderazgo del líder venezolano han sido atribuibles a múltiples factores, pero se considera como fundamental que Chávez funda su discurso en un accionar gubernamental, a diferencia de otros gobernantes que le antecedieron.

El estudio confirma que uno de los objetivos fundacionales del programa fue la participación popular, por encima de los medios de la oligarquía y al margen de la comunicación formal tradicional desde el poder. La forma de concebir la comunicación con el pueblo en los primeros momentos de análisis, a través del diálogo, en los que el receptor se convierte en un sujeto activo que denuncia, participa y gobierna, apunta a una democratización de la comunicación, que subvierte las acostumbradas relaciones políticas y culturales dadas entre gobernantes y gobernados.

La constante exploración en las matrices culturales del venezolano, (religiosidad, apelación a la historia, a la figura de Bolívar y a los valores nacionales), así como la recurrencia a elementos de la cultura popular, de la cual Hugo Chávez proviene (extracción social, lenguaje, familiaridad del líder con la audiencia), le permite lograr mejor comunicación con su público y desmitificar el discurso desde el poder.

De igual forma, la constante movilidad del programa, el ir y venir desde una ciudad, capital de un estado, hasta una remota comunidad de indígenas, demuestra el uso apropiado que el conductor hace del espacio público en función de la comunicación política, y como ésta ha sido una vía para exaltar el valor, la diversidad, la cultura viva, cotidiana de lo local, lo regional frente a la homogenización y estilización. Todo ello tributa a la democratización de la comunicación y a la construcción ciudadana.

Se confirma que AP constituye una “herramienta comunicacional” en función de

la Revolución Bolivariana, proceso dinámico, complejo, y cambiante. De ahí que, según el corpus analizado, se percibe una marcada diferencia sobre determinados aspectos entre los primeros momentos y los últimos, lo cual nos permite hablar de una primera etapa (1999-2004) y una segunda (2007-2009).

- El estudio revela una tendencia creciente por parte del hablante (Chávez) a la radicalización del lenguaje en aras de su principal estrategia política: la profundización permanente del proceso revolucionario y la difusión de una nueva ideología, lo que tributa al objetivo de instaurar de manera progresiva una hegemonía liberadora.
- Según el corpus analizado, la introducción de la televisión como medio no influyó en los propósitos comunicativos del programa, pero sí en su concepción y formato original, al apreciarse una mayor rigidez y estructuración en el diseño, con la consiguiente pérdida de frescura y espontaneidad que le caracterizaba en los inicios, dado fundamentalmente por la amplia comunicación telefónica que establecía el presidente con la audiencia.
- En los primeros seis años de la Revolución (1999-2004) el nivel de confrontación se hace mucho más notable contra la oposición interna. Sin embargo, a partir de 2006, la discrepancia política adquiere mayor dimensión contra el gobierno de los Estados Unidos, ante la influencia notable que alcanza Venezuela a nivel continental y la asunción al poder de varios partidos de izquierda en Latinoamérica. De ahí que, la integración latinoamericana constituya una temática en aras de la estrategia de unificación, que marca la segunda etapa del discurso en AP.
- Dentro de este contexto, aunque la

búsqueda de consenso es una de las estrategias a las que apela el hablante, en medio de una permanente confrontación política, es notable en la segunda etapa del corpus un distanciamiento con la clase media y la permanente polarización en el lenguaje, lo que a nuestro modo de ver conspira contra el propósito de crear un “bloque histórico”, fundamental según Gramsci, para la articulación progresiva de una nueva hegemonía.

- Otro elemento que adquiere mayor notabilidad en la segunda etapa es la centralización en la figura del líder. La campaña chavista para la enmienda de 2009 se fundamenta en que no habría chavismo sin Chávez.
- Se constata que a través de la cultura el hablante logra relacionar el discurso y su contexto político, a partir de toda una gama de significados, construcciones y representaciones que tributan a fortalecer las relaciones de dominación

y a coadyuvar a la estructuración de una nueva hegemonía.

Las construcciones simbólicas emanadas de AP se sustentan en la praxis transformadora de la Revolución Bolivariana, en el empoderamiento de los sectores populares; en los valores de la cultura, las tradiciones, la nacionalidad y la integración latinoamericana, construcciones que apelan a lo persuasivo, a lo emotivo y que buscan establecer una relación simbólica entre los sujetos y el nuevo orden social, al ofrecer un discurso sustentado en realizaciones prácticas.

Aló Presidente, por tanto, puede ser valorado como un modelo para otros procesos democráticos del continente. Muestra de ello es, el surgimiento con posterioridad de programas de corte similar conducidos por otros presidentes, con el fin de establecer una comunicación sistemática y directa con sus públicos.

BIBLIOGRAFÍA

Bourdieu, P. (2000). *Sobre el poder simbólico*. En: Intelectuales, política y poder. Traducción de Alicia Gutiérrez. Buenos Aires: UBA/ Eudeba: pp. 65-73.

Dragnic, Olga. Periodista y profesora titular de la Universidad Central de Venezuela. Entrevista por: Alicia Elizundia Ramírez. Medio de respaldo: escrita. Caracas, 14 de noviembre de 2009.

Eco, U. (1994). *Signo*. Colombia: Editorial Labor.

Fairclough, N. L. W. R. (2000). "Análisis crítico del discurso" en Van Dijk, Teun. (Comp) *El discurso como interacción social*, Barcelona, Gedisa, pp. 367-404.

García-Canclini, N. (1995). *Ideología, cultura y poder*. Buenos Aires, Oficina de publicaciones del ciclo básico común.

Gramsci, A. (1998). *Cuadernos de la cárcel: Notas sobre Maquiavelo, sobre política, y sobre el estado moderno*. México: Editorial Juan Pablos, 3ra edición.

Habermas, J. (1989). *Teoría y acción comunicativa. Complementos y estudios previos*. Madrid: Cátedra.

Jaramillo, E. (2003). *Desafíos de la radio para el nuevo milenio*. Quito: Centro Internacional de Estudios Superiores de Comunicación para América Latina CIESPAL.

Linares, Mariadela. Periodista y asesora en comunicación. Entrevista por: Alicia Elizundia Ramírez. Medio de respaldo: escrita. Caracas, 24 de noviembre de 2009.

Martín-Barbero, J. (2006). *Recepción de medios y consumo cultural: travesías*. En: Sunkel, Guillermo: coordinador. *El consumo cultural en América Latina*. Colombia: Convenio Andrés Bello.

Murphine, R. (2001). "Cambios en la comunicación política". Chasqui 73, En: <http://chasqui.comunica.org/murphine73.htm>. (Consultado el 19 de mayo de 2009)

Tarre-Briceño, G. (2006). "Oyendo a Chávez". En: http://www.centropolitico.org/centro_digital/articulos/2006/junio/oyendo_chavez.html(Consultado el 16 de agosto 2009).

Thompson, J. B. (1991). "La comunicación masiva y la cultura moderna. Contribución a una teoría crítica de la ideología." *Estudios de comunicación y política*, Nro. 1, Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Xochimilco, México.

Thompson, J. B. (1993). *Ideología y cultura moderna. Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.

Thompson, J. B. (1998). *Los media y la modernidad: una teoría de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.

Van Dijk, T. (1997). *El discurso como interacción social. Estudios sobre el discurso II. Introducción multidisciplinaria*. Barcelona: Editorial Gedisa.

Van Dijk, T. (2003). *El discurso como estructura y proceso* (Compilación). Barcelona: Editorial Gedisa.

Van Dijk, T. A. (2005). "Política, ideología y discurso." *Quórum Académico* Vol. 2, N° 2, julio-diciembre Pp. 15 - 47. Universidad del Zulia

PENSAR LA
DISCIPLINA



BLANCO

La obra de arte en la época de su hiperreproducibilidad digital

The Work of Art in the time of its Digital Hiper-reproduction

ÁLVARO CUADRA

Phd. Universidad de La Sorbone. Director Académico del Programa de Doctorado en Educación y Cultura en América Latina de la Escuela Latinoamericana de Estudios de Postgrado y Políticas Públicas (ELAP) de la Universidad de Arte y Ciencias Sociales (ARCIS).

Acápíte del Libro Los bigotes de monalisa,
eBook. Santiago de Chile. 2012. VERSION COMPLETA

14.1 La iluminación profana

La Nature est un temple où de vivant piliers Laissent parfois sortir de confuses paroles: L'Homme y passe à travers des forêts de symboles Qui l'observent avec des regards familiers

Correspondances Charles Baudelaire

La obra de Walter Benjamin ha sido objeto de numerosos estudios y no pocos equívocos. La razón de esto la encontramos tanto en la pluralidad de fuentes que alimentaron su pensamiento como el modo singular de conjugarlas en su escritura. El escrito que ahora nos interesa, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1936, (La obra de arte en la era de su reproducibilidad técnica¹, no está exento de esta singularidad que es, al mismo tiempo, su profunda riqueza.

Si bien debemos reconocer que en el complejo pensamiento de Benjamin hay elementos de teología, filología, teoría de la experiencia y de materialismo dialéctico, estas procedencias diversas se anudan en torno a un centro de gravedad, la teoría estética.² Esto supone ya una dificultad, pues en la época era fácil reconocer lo estético en la pintura, la poesía o la crítica literaria, pero no era tan evidente al hacerse cargo

¹ Benjamin, Walter. La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica in *Discursos Interrumpidos I*. Madrid. Taurus Ediciones. 1973: 17 – 59

² En el currículum que Benjamin redactó en 1925 con motivo de su tesis de habilitación declaraba: “la estética representa el centro de gravedad de mis intereses científicos” véase: Fernández Martorell, C. Walter Benjamin. Crónica de un pensador. Barcelona. Montesinos. 1992: 155

de “otros objetos”: la obra de arte sin más, la fotografía o el cine. De acuerdo a nuestra hipótesis, lo que Benjamin llama tempranamente en la década de los treinta del siglo XX, teoría estética, es una nueva hermenéutica crítica cuya heurística no podría sino fundarse sobre conceptos totalmente nuevos y originales, por de pronto, ligar la noción de estética a su sentido etimológico, *aisthesis*, en cuanto compromiso perceptual, es decir, corporal³. En último trámite, el esfuerzo de Benjamin configura uno de los primeros estudios serios en torno a los modos de significación.⁴

Es interesante destacar que el célebre escrito de Walter Benjamin en torno a “La obra de arte en la era de la reproducibilidad técnica” comienza con una cita de Paul Valéry del escrito titulado “La conquête de l’ubiquité” en la que nos advierte: “En todas las artes hay una parte física que no puede ser tratada como antaño que no puede sustraerse a la acometividad del co-

³ Este punto de vista ha encontrado eco en las ciencias sociales y, hoy por hoy, son muchos los teóricos que han avanzado en esa dirección. Así, Giddens escribe: “La percepción nace de una continuidad espacial y temporal, organizada como tal de una manera activa por el que percibe. El principal punto de referencia no puede ser ni el sentido aislado ni el percipiente contemplativo, sino el cuerpo en sus empeños activos con los mundos material y social. Esquemas perceptuales son formatos con base neurológica por cuyo intermedio se elabora de continuo la temporalidad de una experiencia”. Giddens, Anthony. *La constitución de la sociedad*. Buenos Aires. Amorrortu. 1995: 82

⁴ La hermenéutica benjaminiana procede analógicamente, mediante imágenes y alegorías, estableciendo “correspondances” para construir sutiles “figuras” que abren vastos territorios para su exploración: entre ellos, los modos de significación

nocimiento y la fuerza modernos. Ni la materia, ni el espacio, ni el tiempo son desde hace veinte años, lo que han venido siendo desde siempre. Es preciso contar con que novedades tan grandes transformen toda la técnica de las artes y operen por tanto sobre la inventiva, llegando quizás hasta a modificar de una manera maravillosa la noción misma de arte”⁵ Podríamos aventurar que el escrito de Benjamin no es sino el desarrollo dialéctico de esta cita en la que se inspira nuestro autor. Debemos destacar que la cita constituye parte de su estrategia escritural, cuestión que ha sido reconocida por gran parte de sus exegetas. La cita es un dispositivo central en la escritura benjaminiana, al punto que se ha hablado del “método Benjamin” con reminiscencias claras del modo surrealista, como escribe Sarlo: “Con las citas, Benjamin tiene una relación original, poética o, para decirlo más exactamente, que responde a un método de composición que hoy describiríamos con la noción de intertextualidad: las incorpora a su sistema de escritura, las corta y las repite, las mira desde distintos lados, las copia, varias veces, las parafrasea y las comenta, se adapta a ellas, las sigue como quien sigue la verdad de un texto literario; las olvida y las vuelve a copiar. Les hace rendir un sentido, exigiéndolas”⁶

Notemos que Valéry reconoce una mutación radical en aquella parte física de la obra de arte, de ello se puede colegir que es precisamente aquí donde radica una nueva cuestión estética: en la materialidad significativa de la obra. No sólo eso, además es capaz de advertir la tremenda transformación operada en el arte europeo desde 1890 hasta

⁵ Valéry, Paul. *Pièces sur l'art*. Paris. 1934 in Benjamin. Op. Cit. 17

⁶ Sarlo, Beatriz. *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica. 2o reimp. 2006: 28

1930, en una cierta concepción espacio-temporal que podríamos resumir en el arte cinético y en la forma matricial del collage.⁷ Para decirlo en pocas palabras, Valéry anuncia una nueva fenomenología producida por los dispositivos tecno - expresivos de la modernidad estética. Benjamin será el encargado de crear la nueva teoría que dé cuenta de esta condición inédita de la obra de arte y lo hará apelando a la materialidad de la obra, por oposición a cualquier reclamo idealista en torno a la genialidad, el misterio, y a su eventual uso, en dicho contexto histórico, en un sentido fascista⁸

Reconocer en Benjamin a un pensador de raigambre materialista supone el riesgo de una concepción vulgar acerca de lo que esto significa⁹. Para hacerle justicia al autor, es imprescindible aclarar que el materialismo benjaminiano es, en primer lugar, una opción epistemológica, un conjunto de supuestos de investigación que adopta a lo largo de su tesis y cuyo principio axial es, por cierto, la reproducibilidad técnica. Con ello, Benjamin elabora una teoría sobre la condición de la obra de arte en el seno de las sociedades industriales, en su dimensión económico cultural, pero, principalmente,

⁷ Bell, Daniel. *Contradicciones culturales del capitalismo*. Madrid. Alianza Universidad. 1977. Pp.- 117 y ss.

⁸ Como afirma Hauser: “La atracción del fascismo sobre el enervado estrato literario, confundido por el vitalismo de Nietzsche y Bergson, consiste en su ilusión de valores absolutos, sólidos, incuestionables y en la esperanza de librarse de la responsabilidad que va unida a todo racionalismo e individualismo. Y del comunismo la intelectualidad se promete a sí misma el contacto directo con las amplias masas del pueblo y la redención de su propio aislamiento en la sociedad” Hauser, A. *Historia social de la literatura y el arte*. Barcelona. Editorial Labor. (Tomo III). 1980: 265

⁹ “Benjamin mantuvo siempre la tensión entre una perspectiva materialista y una dimensión utópica, moral, que debe capturar en el pasado la huella de la exploración (o de la barbarie, para decirlo con sus palabras) para redimirla.” Sarlo. Op. Cit. 44

en los modos de significación, proponiendo en suma las coordenadas de un nuevo régimen de significación. Un segundo aspecto que debe ser esclarecido es el alcance de esta opción epistemológica materialista. Cuando Benjamin escribe sobre el *surréalisme* en 1929, reconoce en este movimiento una “experiencia” y un grito libertario comparable al de Bakunin, un distanciamiento de cualquier iluminación religiosa, no para caer en un mundo material sin horizontes ni altura sino para superarla: “Pero la verdadera superación creadora de la iluminación religiosa no está, desde luego, en los estupefactos. Está en una iluminación profana de inspiración materialista, antropológica, de la que el Haschisch, el opio u otra droga no son más que escuela primaria”¹⁰ En este sentido, el discurso de Benjamin muestra un parentesco con las tesis de André Breton y los surrealistas, en cuanto a entender el materialismo como una antropología filosófica asentada en la experiencia y la exploración. Si bien la palabra *surréalisme* se asocia de inmediato a la estética, debemos aclarar que se trata de una visión que, en rigor, excede con mucho el dominio artístico, en su sentido tradicional.

Cuando los surrealistas hablan de poesía, se refieren a una cierta actividad del espíritu, esto permite que sea posible un poeta que no haya escrito jamás un verso. En un panfleto de 1925 se lee: “Nada tenemos que ver con la literatura.... El surrealismo no es un medio de expresión nuevo o más fácil, ni tampoco una metafísica de la poesía. Es un medio de liberación total del espíritu y de todo lo que se le parece”¹¹ Las metas de

la actividad surrealista pueden entenderse en dos sentidos que coexisten en Breton: por una parte se aspira a la redención social del hombre, pero al mismo tiempo, a su liberación moral en el más amplio sentido del término. “Transformar el mundo”, según el imperativo revolucionario marxista, pero, al mismo tiempo, “Changer la vie” como reclamó Rimbaud, he ahí la verdadera *mot d’ordre* surrealista.

Los surrealistas emplearán varias técnicas para acceder a las profundidades de la psique. Entre ellas destacan tres: la escritura automática, el cadáver exquisito, el resumen de sueños. La escritura automática supone dejar fluir la pluma sin un control conciente explícito, se trata de “l’enregistrement incontrôlé des états d’âme, des images et des mots”,¹² y de este registro surge aleatoriamente lo insólito, lo inesperado. El cadáver exquisito, llamado así por aquel verso nacido de un trabajo colectivo “El cadáver exquisito beberá del vino nuevo”, intenta yuxtaponer al azar palabras nacidas del encuentro de un grupo de personas en un momento dado; por último, las imágenes de nuestros sueños serán un material privilegiado para la exploración de lo inconsciente.

El pensamiento de Benjamin, puesto en perspectiva, es tremendamente original y contemporáneo en cuanto se aleja de un cierto funcionalismo marxista¹³ y se aven-

¹² Lagarde et Michard. XXe. Siècle. Paris. Les Editions Bordas. 1969: 347

¹³ Como Neumann y Kirchheimer desde la teoría política, Benjamin desarrolló, desde la perspectiva de una teoría de la cultura, concepciones y consideraciones que desbordaban el marco de referencia funcionalista de la teoría crítica... Los tres comprendieron enseguida que los contextos de vida social se integran mediante procesos de interacción social; las concepciones de este tipo desarrolladas por la teoría de la comunicación están anticipadas en la teoría del compromiso político elaborada por Neumann y Kirchheimer, así como en el concepto de experiencia social desarrollado por Benjamin en su sociología de la cultura. Véase: Honneth, Axel. Teoría crítica. La Teoría Social Hoy, por Anthony Giddens & J. Tur-

¹⁰ Benjamin, W. El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea in *Iluminaciones I*. Madrid. Taurus Ediciones. reimpresión 1988:46

¹¹ Nadeau. M. Historia del surrealismo. Barcelona. Editorial Ariel. 1975: 94

tura en aquello que llama “bildnerische Phantasie” (fantasía imaginal), una aproximación a la subjetividad de masas que bien merece ser revisada a más de medio siglo de distancia: “Como teórico de la cultura, el interés fundamental de Benjamín se refería a los cambios que el proceso de modernización capitalista ocasiona en las estructuras de interacción social, en las formas narrativas del intercambio de experiencias y en las condiciones espaciales de la comunicación, pues estos cambios determinan las condiciones sociales en que el pasado entra a formar parte de la “fantasía imaginal” de las masas y adquiere significados inmediatos en ella... Para Benjamín las condiciones socioeconómicas de una sociedad, las formas de producción e intercambio de mercancías sólo representan el material que desencadena las “fantasías imaginales” de los grupos sociales... /de manera que/ los horizontes de orientación individuales siempre representan extractos de aquellos mundos específicos de los grupos que se configuran independientemente en procesos de interacción comunicativa, y que perviven en las fuerzas de la “fantasía imaginal”.¹⁴ Así, entonces, el gesto benjaminiano radica en un nuevo modo de concebir los procesos histórico – culturales, una hermenéutica sui generis cuyo parentesco con la poética surrealista no es casual.¹⁵

14.2.- Reproducibilidad y modos de significación

ner, Alianza Editorial, México, 1991: 471

¹⁴ Op. Cit. 469 – 470

¹⁵ El legado legítimo de las obras de Benjamin no implicaría arrancar sus intuiciones para insertarlas en el aparato histórico - cultural tradicional, ni tampoco “actualizarlas” con una pocas palabras nostálgicas... Por el contrario, consistiría en imitar su gesto revolucionario. Buck-Morss. Op. Cit. 78

Leer la obra de Benjamin plantea un sinnúmero de dificultades, una de las cuales se encuentra en la novedad radical de su planteamiento. Esto se relaciona con los niveles de análisis que propone Benjamin frente a un régimen de significación naciente, como el que anunciaba el cine, por ejemplo, en contraste con la visión de Adorno y Horkheimer. Mientras éstos estructuraron un discurso cuyo foco era la dimensión económico cultural, en cuanto nuevos modos de producción y redes de distribución, así como condiciones objetivas para la recepción-consumo de bienes simbólicos en sociedades tardocapitalistas, Benjamin inaugura una reflexión sobre los “modos de significación” inherentes a la nueva economía cultural. Los modos de significación dan cuenta, justamente, de la “experiencia” cuyo fundamento no podría ser sino perceptual y cognitivo, esto es, la configuración del “sensorium”, en una sociedad en que la tecnología y la industrialización son la mediaciones de cualquier percepción posible. La lectura de Benjamin que proponemos encuentra su asidero explícito en la hipótesis que anima todo su escrito: “Dentro de grandes espacios históricos de tiempo se modifican, junto con toda la existencia de las colectividades humanas, el modo y manera de su percepción sensorial”¹⁶. Por lo tanto la empresa del investigador no puede ser otra que “poner de manifiesto las transformaciones sociales que hallaron expresión en esos cambios de la sensibilidad”¹⁷

Una mirada tal fue vista con desconfianza por sus pares, tanto por su oscuro método como por su particular modo de entender la cultura¹⁸. Como refiere Martín – Barbero:

¹⁶ Benjamin, Discursos. 24

¹⁷ Ibidem

¹⁸ Implícita en las obras de Benjamin está una detallada y consistente teoría de la educación materialista que haría

“Adorno y Habermas lo acusan de no dar cuenta de las mediaciones, de saltar de la economía a la literatura y de ésta a la política fragmentariamente. Y acusan de esto a Benjamin, que fue pionero en vislumbrar la mediación fundamental que permite pensar históricamente la relación de la transformación en las condiciones de producción con los cambios en el espacio de la cultura, esto es, las transformaciones del sensorium, de los modos de percepción, de la experiencia social”¹⁹

Uno de los grandes aportes del pensamiento benjaminiano surge de un conjunto de categorías en torno a los nuevos modos de significación que modifican sustancialmente las prácticas sociales gracias a la irrupción de un potencial de reproducibilidad desconocido hasta entonces, esto es, tecnologías revolucionarias – la fotografía y el cine – que transforman las condiciones de posibilidad de la memoria y archivo. Como nos advierte Cadava: “...la fotografía – que Benjamin entiende como el primer medio verdaderamente revolucionario de reproducción – es un problema que no concierne sólo a la historiografía, a la historia del concepto de memoria, sino también a la historia general de la formación de los conceptos... Lo que se pone en juego aquí son los problemas de la memoria artificial y de las formas modernas de archivo, que hoy afectan todos los aspectos de nuestra relación con el mundo, con una velocidad y en una dimensión inédita en épocas anteriores”²⁰ Si

posible esa rearticulación de la cultura, de ideología a arma revolucionaria. Esta teoría implicaba la transformación de las “mercancías” culturales en lo que él llamaba “imágenes dialécticas”. Véase: Buck-Morss, Susan. *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. 1o Ed. Buenos Aires. Interzona Editora. 2005: 18

¹⁹ Martín-Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones*. Barcelona. Gustavo Gili. (2o edición). 1991: 56

²⁰ Cadava, Eduardo. *Trazos de luz. Tesis sobre la foto-*

entendemos el aporte de Benjamin como un primer avance para esclarecer el vínculo entre reproducibilidad técnica y memoria, sea en cuanto sistema retencional terciario (registro), sea como memoria psíquica, podemos ponderar la originalidad y alcance del pensamiento benjaminiano.

Para nuestro autor, en coincidencia con Adorno aunque en una posición mucho más marginal de la Escuela de Frankfurt, la reproducción técnica de la obra de arte significaba la destrucción del modo aureático de existencia de la obra artística: “ Como Adorno y Horkheimer, Benjamín pensaba al principio que el surgimiento de la industria de la cultura era un proceso de destrucción de la obra de arte autónoma en la medida en que los productos del trabajo artístico son reproducibles técnicamente, pierden el aura cúlta que previamente lo elevaba como una sagrada reliquia, por encima del profano mundo cotidiano del espectador....Sin embargo, las diferencias de opinión en el instituto no se desencadenaron por la identificación de estas tendencias de la evolución cultural, sino por la valoración de la conducta receptiva que engendran”²¹ En efecto, mientras Adorno veía en la reproducción técnica una “desestificación del arte”, Benjamin creía ver la posibilidad de nuevas formas de percepción colectiva y con ello la expectativa de una politización del arte.

En América Latina, quien lleva esta lectura a sus últimas consecuencias es Martín-Barbero quien cree advertir en el pensamiento benjaminiano una “historia de la recepción”, de tal modo que: “De lo que habla la muerte del aura en la obra de arte no es tanto de arte como de esa nueva percepción que, rompiendo la envoltura, el

grafía de la historia. Santiago. Palinodia. 2006: 19

²¹ Honneth, Axel . *Op. Cit.* 467

halo, el brillo de las cosas, y no sólo las de arte, por cercanas que estuvieran estaban siempre lejos, porque un modo de relación social les hacía sentir las cosas lejos. Ahora las masas, con ayuda de las técnicas, hasta las cosas más lejanas y más sagradas las sienten cerca. Y ese “sentir”, esa experiencia, tiene un contenido de exigencias igualitarias que son la energía presente en la masa”²² Frente a una lectura como ésta, se impone cierta prudencia. Podríamos aventurar que el optimismo teórico de Martín-Barbero es una lectura datée característica de la década de los ochenta del siglo pasado que pretende hacer de la cultura el espacio de hegemonía y de lucha.

En principio, nada autoriza, de buenas a primeras, colegir de esta proximidad psíquica y social reclamada por las vanguardias y hecha experiencia cotidiana gracias a la irrupción creciente de ciertas tecnologías, la instauración de un contenido igualitario que, en una suprema expresión de optimismo teórico, redundaría en un redescubrimiento de la cultura popular y una reconfiguración de la cultura como espacio de hegemonía. No podemos olvidar que el igualitarismo se encuentra en la raíz misma de la mitología burguesa, cuya figura más contemporánea es el “consumidor” o “usuario”, expresión última del “homo aequalis” como protagonista de toda suerte de populismos políticos y mediáticos. Asistimos más bien al fenómeno de la despolitización creciente de masas, en cuanto las sociedades de consumo son capaces de abolir el carácter de clase en la fantasía imaginal de las sociedades burguesas en el tardocapitalismo, mediante aquello que Barthes llamó “ex - nominación”.²³

²² Martín-Barbero. Op. Cit. 58

²³ El proceso de ex - nominación ha abolido toda referencia al concepto de clase y en su lugar se establece

En América Latina, en la actualidad, está surgiendo un interesante replanteamiento de fondo sobre la cuestión de la defensa de lo popular, que durante décadas se mantuvo como un principio incuestionable exento de matices, Rodríguez Breijo se pregunta: “¿Tiene sentido defender algo que probablemente ya ni existe y que pierde su sentido en una sociedad donde las culturas campesinas y tradicionales ya no representan la parte mayoritaria de la cultura popular, y donde lo popular ya no es vivido, ni siquiera por los sujetos populares con una ‘complacencia melancólica hacia las tradiciones’?. ¿Aferrarse a eso no será cegarse ante los cambios que han ido redefiniendo a estas tradiciones en las sociedades industriales y urbanas?”²⁴ Sea cual fuere la respuesta que pudiéramos ofrecer a estas interrogantes, lo cierto es que la hiperindustrialización de la cultura, rostro mediático de la globalización, representa un riesgo creciente en lo político y en lo cultural en nuestra región y reclama una nueva síntesis para nuevas respuestas, como nunca antes, un acto genuino de imaginación teórica.²⁵

un énfasis en la forma de vida ; el concepto omniabarcante de la clase se debilita y cede espacio a otras formas de autodefinición, focalizados en rasgos culturales más específicos. La pluralidad de microdiscursos, es una realidad de dos caras; por una parte ha emancipado a las nuevas generaciones de una visión holística y unidimensional, que diluye los problemas cotidianos e inmediatos en la abstracción teórica - ideológica; pero, por otra parte, los microdiscursos pueden convertirse con facilidad en pseudoreligiones sectarias, ajenas a los problemas generales del ciudadano; más todavía, se puede llegar a microdiscursos intraducibles, exclusivos y excluyentes. Véase: Cuadra, A. De la ciudad letrada a la ciudad virtual. Santiago. Lom. 2003: 24

²⁴ Rodríguez Breijo, Vanessa. La televisión como un asunto de cultura in *Televisión, pan nuestro de cada día*. (Bisbal, coord.). Caracas. Alfadil Ediciones.2005: 107

²⁵ Lorenzo Vilches, citando a Hills ha expuesto descarnadamente el riesgo latinoamericano frente a la hiperindustrialización: “Es muy posible que en Latinoamérica se vuelva al pasado y que se verifique la afirmación de J. Hills de que ‘allí donde la empresa privada posee tanto la infraestructura do-

En una primera aproximación, el ensayo de Benjamin comienza por reconocer que la reproducción técnica es de antigua data, nos recuerda que en el mundo griego, por ejemplo, tomó la modalidad de la fundición de bronce y el acuñamiento de monedas, lo mismo luego con la xilografía con respecto al dibujo y, desde luego, la imprenta como reproductibilidad técnica de la escritura. Asimismo, nos trae a la memoria el grabado en cobre, el aguafuerte y más tardíamente durante el siglo XIX la litografía. Sin embargo, la reproducción técnica entraña de manera ineluctable una carencia que no es otra que “la autenticidad”, esto es, el “aquí y ahora” del original, una autenticidad en cuanto autoridad plena frente a la reproducción, incapaz de reproducir, precisamente, la autenticidad. Benjamin propone el término “aura” como síntesis de aquellas carencias: falta de autenticidad, carencia de testificación histórica: “Resumiendo todas estas carencias en el concepto de aura, podremos decir: en la época de la reproducción técnica de la obra de arte lo que se atrofia es el aura de ésta”²⁶

Esta hipótesis de trabajo se extiende más allá del arte para caracterizar una cultura entera en cuanto la reproducción técnica desvincula los objetos reproducidos del ámbito de la tradición. En la actualidad, la reproducibilidad ya no sería una mera posibilidad empírica sino un cambio en el sentido de la reproducción misma: “La reproducción técnica de la obra de arte”, señala Benjamin, “es algo nuevo que se impone en la historia intermitentemente, a empujones, muy distantes los unos de los otros,

pero con intensidad creciente”. Ese “algo nuevo” al que se refiere aquí Benjamin entonces, no es meramente “la reproducción como una posibilidad empírica, un hecho que estuvo siempre presente, en mayor o menor medida, ya que las obras de arte siempre pudieron ser copiadas”, sino como sugiere Weber, “un cambio estructural en el sentido de la reproducción misma...Lo que interesa a Benjamin y lo que considera históricamente ‘nuevo’ es el proceso por el cual las técnicas de reproducción influyen de manera creciente y, de hecho, determinan, la estructura misma de la obra de arte”²⁷.

La reproducción, efectivamente, no reconoce contexto o situación alguna y representa como dirá Benjamin “una conmoción de la tradición”²⁸ Esta descontextualización posibilitada por las técnicas de reproducción desconstruye la unicidad de la obra de arte en cuanto diluye el ensamblamiento de ésta con cualquier tradición. El objeto fuera de contexto ya no es susceptible de una “función ritual”, sea éste mágico, religioso o secularizado. Como afirma nuestro autor: “...por primera vez en la historia universal, la reproductibilidad técnica emancipa a la obra artística de su existencia parasitaria en un ritual”²⁹

Las consecuencias de este nuevo estatus del arte se pueden sintetizar en dos aspectos. Primero, hay un cambio radical en la función misma del arte: expurgado de su fundamentación ritual se impone una praxis distinta, a saber: la praxis política. Segundo, en la obra artística decrece el “valor cultural” y se acrecienta el “valor exhibitivo”. En palabras del filósofo: “Con

méstica como los enlaces internacionales, los países en vías de desarrollo vuelvan a su anterior condición de colonias”. Hills, J. *Capitalism and the Information Age*. Washington DC. Progress and Freedom Foundation. 1994 in Vilches, L. *La migración digital*. Barcelona. Gedisa. 2001: 28

²⁶ Benjamin. *Discursos*. 22

²⁷ Cadava. *Op. Cit.* 96

²⁸ Benjamin. *Op. Cit.* 23

²⁹ *Op. Cit.* 27

los diversos métodos de su reproducción técnica han crecido en grado tan fuerte las posibilidades de exhibición de la obra de arte, que el corrimiento cuantitativo entre sus dos polos se torna, como en los tiempos primitivos, en una modificación cualitativa de su naturaleza”³⁰

14.3.- Shock, tiempo y flujos

Resulta interesante el alcance que hace Benjamín al valor cultural inmanente a las fotografías de nuestros seres queridos, pues el retrato hace vibrar el aura en el rostro humano³¹. Atget, empero, retiene hacia 1900 las calles vacías de París, hipertrofiando el valor exhibitivo, anunciando lo que sería la revista ilustrada con sus notas al pie. La época de la reproductibilidad técnica le quita al arte su dimensión cultural y su autonomía. Como sostiene Berger: “Lo que han hecho los modernos medios de reproducción ha sido destruir la autoridad del arte y sacarlo – o mejor, sacar las imágenes que reproducen – de cualquier coto. Por vez primera en la historia, las imágenes artísticas son efímeras, ubicuas, carentes de corporeidad, accesibles, sin valor, libres. Nos rodean del mismo modo que nos rodea el lenguaje. Han entrado en la corriente principal de la vida sobre la que no tienen ningún poder por sí mismas”³²

Durante la primera mitad del siglo XX, la tecnología audiovisual se desarrolló en torno al cine que, a su vez, es una ampliación y perfeccionamiento de la fotografía analógica y la fonografía, imponiendo la dimensión

³⁰ Op. Cit. 30

³¹ En la misma línea de pensamiento, Sontag escribe: “Las fotografías afirman la inocencia, la vulnerabilidad de vidas que se dirigen hacia su propia destrucción, y este lazo entre la fotografía y la muerte ronda todas las fotografías de personas”. Véase: Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Barcelona. Edhasa. 4o reimp. 1996: 80

³² Berger, John et al. *Modos de ver*. Barcelona. Gustavo Gili.. (3o Ed): 1980 : 41

cinética mediante la secuencia de fotogramas. Así, el cine permitió por vez primera la narración con sonidos e imágenes en movimiento, mediante la proyección lumínica, adquiriendo un total protagonismo en la industrialización de la cultura. Benjamin pensaba que con el cine asistíamos a la mediación tecnológica de la experiencia, o si se quiere a una industrialización de la percepción. Como afirma Buck-Morss: “Benjamín sostenía que el siglo XIX había presenciado una crisis en la percepción como resultado de la industrialización. Esta crisis estaba caracterizada por la aceleración del tiempo, un cambio desde la época de los pasajes, cuando los coches de caballos todavía no toleran la competencia de los peatones, hasta la de los automóviles, cuando la velocidad de los medios de transporte...sobrepasa las necesidades. . . La industrialización de la percepción era también evidente en la fragmentación del espacio. La experiencia de la línea de montaje y de la multitud urbana era una experiencia de bombardeo de imágenes desconectadas y estímulos similares al shock”³³ Tratemos de examinar en qué consistiría ese shock y que implicancias podría tener en la cultura actual.

El cine, al igual que una melodía, se constituye en su duración. En este sentido, tales entidades ‘son’ en cuanto ‘siendo’. En pocas palabras, estamos ante aquello que Husserl llamaba “objetos temporales”: “Una película, como una melodía, es esencialmente un flujo: se constituye en su unidad como un transcurso. Este objeto temporal, en tanto que flujo, coincide con el flujo de la conciencia del que es el objeto – la conciencia del espectador”³⁴

Siguiendo la argumentación de Stiegler,

³³ Buck-Morss. Op. Cit. 69

³⁴ Stiegler, B. *La técnica y el tiempo*. Guipúzcoa. Editorial Hiru Hondarribia. 2004. T3 :14

habría que decir que el cine produce una doble coincidencia, por una parte conjuga pasado y realidad de modo fotofonográfico, creando un “efecto de realidad”, y al mismo tiempo, hace coincidir el flujo temporal del filme con el flujo de la conciencia del espectador, produciendo una sincronización o adopción completa del tiempo de la película. En suma: “...la característica de los objetos temporales es que el transcurso de su flujo coincide ‘punto por punto’ con el transcurso del flujo de la conciencia del que son el objeto – lo que quiere decir que la conciencia del objeto adopta el tiempo de este objeto: su tiempo es el del objeto, proceso de adopción, a partir del cual se hace posible el fenómeno de identificación típica del cine”.³⁵

El protagonismo del cine será opacado por la irrupción de la televisión durante la segunda mitad del siglo pasado. Si el cine permitió la sincronización de los flujos de conciencia con los flujos temporales inmanentes al filme, será la transmisión televisiva la que llevará la sincronización a su plenitud, pues aporta la trasmisión “en tiempo real” de “megaobjetos temporales”. Bastará pensar en la gran final del Campeonato Mundial de Fútbol, Alemania 2006. Un público hipermasivo y disperso por todo el orbe, es capaz de captar el mismo objeto temporal, devenido por lo mismo megaobjeto, de manera simultánea e instantánea, es decir, “en directo”. Como sentencia Stiegler: “Estos dos efectos propiamente televisivos transforman tanto la naturaleza del propio acontecimiento como la vida más íntima de los habitantes del territorio”³⁶

En la hora presente, el potencial de reproducibilidad ha sido elevado exponencialmente debido a la irrupción de las

llamadas nuevas tecnologías de la información y la comunicación. Esta suerte de “hiperreproducibilidad”, como la denomina Stiegler, encuentra su fundamento en la diseminación de tecnologías masivas que instituyen nuevas prácticas sociales: “La tecnología digital permite reproducir cualquier tipo de dato sin degradación de señal con unos medios técnicos que se convierten ellos mismos en bienes ordinarios de gran consumo: la reproducción digital se convierte en una práctica social intensa que alimenta las redes mundiales porque es simplemente la condición de la posibilidad del sistema mnemotécnico mundial”³⁷ Si a esto sumamos las posibilidades casi ilimitadas de simulaciones, manipulaciones y la interoperabilidad que permiten los sistemas de transmisión, habría que concluir con Stiegler: “La hiperreproducibilidad, que resulta de la generalización de las tecnologías numéricas, constituye al mismo tiempo una hiperindustrialización de la cultura, es decir, una integración industrial de todas las formas de actividades humanas en torno a las industrias de programas, encargadas de promover los “servicios” que forman la realidad económica específica de esta época hiperindustrial, en la que lo que antes era el hecho ya sea de servicios públicos, de iniciativas económicas independientes o el hecho de actividades domésticas es sistemáticamente invertido por ‘el mercado’”³⁸

La reproducción técnica y la masificación de la cultura fue advertida por Paul Valéry, cuya cita pareciera estar hecha para caracterizar la televisión: “Igual que el agua, el gas y la corriente eléctrica vienen a nuestras casas, para servirnos, desde lejos y por medio de una manipulación casi im-

³⁵ Op. Cit. 47

³⁶ Op. Cit. 48

³⁷ Op. Cit. 355

³⁸ Op. Cit. 356

perceptible, así estamos también provistos de imágenes y de series de sonidos que acuden a un pequeño toque, casi a un signo, y que del mismo modo nos abandonan”³⁹. Benjamin advierte que esta nueva forma de reproducción rompe con la presencia irreplicable e instala la presencia masiva, poniendo así lo reproducido fuera de su situación para ir al encuentro del destinatario. La televisión ha llevado a efecto la formulación universal propuesta por Benjamin en cuanto a que: “...la técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición”.⁴⁰ No sólo eso, habría que repetir con nuestro teórico lo mismo que pensó respecto del cine: “La importancia social de éste no es imaginable incluso en su forma más positiva, y precisamente en ella, sin este otro lado suyo destructivo, catártico: la liquidación del valor de la tradición en la herencia cultural”⁴¹

La sincronización de los flujos temporales nos permite adoptar el tiempo del objeto, sin embargo, para que esto haya llegado a ser posible hay una suerte de training sensorial de masas, una apropiación de ciertos modos de significación que se encuentran inscritos como exigencias para un narratorio y que se exteriorizan como principios formales de montaje. En este sentido, el shock es susceptible de ser entendido como un nuevo modo de experimentar la calendariedad y la cardinalidad. En una línea próxima, Cadava escribe: “El advenimiento de la experiencia del shock como una fuerza elemental en la vida cotidiana a mediados del siglo XIX – sugiere Benjamin -, transforma toda la estructu-

ra de la existencia humana. En la medida en que Benjamin identifica este proceso de transformación con las tecnologías que han sometido “el sistema sensorial del hombre a un complejo training” y que incluyen la invención de los fósforos y del teléfono, la transmisión técnica de información a través de periódicos y anuncios, y nuestro bombardeo en el tráfico y las multitudes, individualiza a la fotografía y al cine como medios que – en sus técnicas de corte rápido, múltiples ángulos de cámara, instantáneos – elevan la experiencia del shock, a un principio formal...”⁴²

En la era de la hiperreproducibilidad digital, la hiperindustrialización de la cultura representa el régimen de significación contemporáneo, cuya arista económico-cultural puede ser entendida como una hipermediatización. Los hipermedia administrados por grandes conglomerados de la industria de las comunicaciones son los encargados de producir, distribuir y programar el consumo de toda suerte de bienes simbólicos, desde casas editoriales multinacionales a canales televisivos de cobertura planetaria, pasando por la hiperindustria del entertainment y todos sus productos derivados. Ahora bien, como todo régimen de significación, el actual posee modos de significación bien definidos que podemos sintetizar bajo el concepto de “virtualización”. Más allá de una presunta “alineación” de la vida y en un sentido más radical, la virtualización puede ser definida por su potencial genésico, por su capacidad de generar realidad, es decir: “La fundamental dimensión de la reproducción mediática de la realidad no reside ni en su carácter instrumental como extensión de los sentidos, ni en su capacidad manipuladora como factor condicionador de la conciencia, sino en su

³⁹ Valery, Paul. *Pièces sur l'art*, París, 1934 in Benjamin. Op. Cit. 20

⁴⁰ Benjamin. Op.Cit. 22

⁴¹ Benjamin. Op. Cit. 23

⁴² Cadava. Op. Cit. 178

valor ontológico como principio generador de realidad. A sus estímulos reaccionamos con mayor intensidad que frente a la realidad de la experiencia inmediata”⁴³

El shock es la imposibilidad de la memoria ante el flujo total de un presente que se expande. Disuelta toda distancia en el imperio del aquí y ahora, solo queda en la pantalla suspendido el still point, ya no como experiencia poética sino como sugirió Benjamin, mediante una recepción en la dispersión de la cual la experiencia cinematográfica fue pionera: “Comparemos el lienzo (pantalla) sobre el que se desarrolla la película con el lienzo en el que se encuentra una pintura. Este último invita a la contemplación; ante él podemos abandonarnos al fluir de nuestras asociaciones de ideas. Y en cambio no podremos hacerlo ante un plano cinematográfico. Apenas lo hemos registrado con los ojos y ya ha cambiado. No es posible fijarlo. Duhamel, que odia el cine y no ha entendido nada de su importancia, pero sí lo bastante de su estructura, anota esta circunstancia del modo siguiente: “Ya no puedo pensar lo que quiero. Las imágenes movedizas sustituyen a mis pensamientos”. De hecho, el curso de las asociaciones en la mente de quien contempla las imágenes queda enseguida interrumpido por el cambio de éstas. Y en ello consiste el efecto del choque del cine que, como cualquier otro, pretende ser captado gracias a una presencia de espíritu más intensa. Por virtud de su estructura técnica el cine ha liberado al efecto físico de choque del embalaje por así decirlo moral en que lo retuvo el dadaísmo”⁴⁴

La hiperindustrialización cultural es capaz, precisamente, de fabricar el presente

⁴³ Subirats, E. *Culturas virtuales*. Madrid. Biblioteca Nueva. 2001:95

⁴⁴ Benjamin. *Op. Cit.* 51

pleno mediante sus flujos audiovisuales “en vivo”, que paradójicamente es también olvido. Como nos aclara Stiegler: “Al instaurar un presente permanente en el seno de flujos temporales donde se fabrica hora a hora y minuto a minuto un ‘recién pasado’ mundial, al ser todo ello elaborado por un dispositivo de selección y de retención en directo y en tiempo real sometido totalmente a los cálculos de la máquina informativa, el desarrollo de las industrias de la memoria, de la imaginación y de la información suscita el hecho y el sentimiento de un inmenso agujero de memoria, de una pérdida de relación con el pasado y de una desherencia mundial ahogada en un puré de informaciones de donde se borran los horizontes de espera que constituye el deseo”⁴⁵ Las redes hiperindustriales han hecho del shock, una experiencia cotidiana, trivial e hipermasiva, convirtiendo en realidad aquella “intuición” benjaminiana, un nuevo sensorium de masas que redonda en nuevo modo de significación cuya impronta, según hemos visto, no es otra que la experiencia generalizada de la comprensión espacio – temporal.

Hagamos notar que, en efecto, Benjamin ofrece más intuiciones iluminadoras que un trabajo empírico consistente. Esto es así porque, recordemos, su pensamiento no pudo hacerse cargo del enorme potencial que suponía la nueva economía - cultural bajo la forma de una industrialización de la cultura, especialmente, del otro lado del Atlántico. Como apunta muy bien Renato Ortiz: “Cuando Benjamin escribe en los años 30, los intelectuales alemanes, a pesar de los traumas de la I Guerra Mundial y del advenimiento del nazismo, todavía son marcados por la idea de kultur, esto es, de un espacio autónomo que escapa a las imposiciones de la ‘civilización’ mate-

⁴⁵ Stiegler. *Op. Cit.* 115

rial y técnica. Al contrario de Adorno y de Horkheimer, Benjamin no conoce la industria cultural ni el autoritarismo del mercado; para los frankfurtianos, esa dimensión sólo puede ser incluida en sus preocupaciones cuando migran a Estados Unidos. Allí, la situación era enteramente otra: es el momento en que la publicidad, el cinematógrafo, la radio, y luego, rápidamente, la televisión, se vuelven medios potentes de legitimación y de difusión cultural”.⁴⁶ Este verdadero descubrimiento es el que realizará Adorno en sus investigaciones junto a Lazarfeld en el proyecto del Radio Research, encargado por la Rockefeller Foundation, en los años siguientes.

14.4.- Estetización, politización, personalización

Las actuales tecnologías digitales han permitido emancipar la imagen de cualquier referente, la nueva antropología de lo visual se funda en la autonomía de las imágenes. Esto es así porque estamos frente a constructos anópticos, no obstante reproducibles y que, de suyo, representan una fractura histórica respecto del problema de la reproducción. Se ha llegado a sostener que, en rigor, no estamos ante una tecnología de la reproducción sino más bien ante una de la producción: “ La gran novedad cultural de la imagen digital radica en que no es una tecnología de la reproducción, sino de la producción, y mientras la imagen fotoquímica postulaba ‘ esto fue así’, la imagen anóptica de la infografía afirma ‘esto es así’. Su fractura histórica revolucionaria reside en que combina y hace compatibles la imaginación ilimitada del pintor, su libérrima invención subjetiva, con la perfección preformativa y autenticadora propia de la máquina. La infografía, por lo

⁴⁶ Ortiz, Renato. Modernidad y espacio. Benjamin en París. Bogotá. Editorial Norma. 2000: 124

tanto, automatiza el imaginario del artista con un gran poder de autenticación”⁴⁷

Si la fotografía, al decir de Benjamin, tecnología verdaderamente revolucionaria de la reproducción, despunta con el ideario socialista, la imagen digital irrumpe tras el ocaso de los socialismos reales. Es interesante notar cómo por la vía de la imagen digital se conjugan libertad imaginaria y autenticación formal, esta restitución de la autenticidad ya no reclama el mimetismo del cine o la fotografía sino que se erige como pura imaginación. La situación actual consistiría en que la obra de arte ya no reproduce nada (mimesis), en la actualidad la obra significa, mas solo existe en cuanto es susceptible de su hiperreproducibilidad, lo que se traduce en que las tecnologías digitales hacen posible la proximidad al mismo tiempo que la autenticidad.⁴⁸

El videoclip, y por extensión la imagen digital, se ha convertido en un fascinante objeto de estudio “postmoderno” en la medida que nos permite el análisis microscópico del flujo total, característica central de la hiperindustrialización de la cultura. Como escribe Steven Connor: “Resulta sorprendente que los teóricos de la postmodernidad se hayan ocupado de la televisión y el vídeo. Al igual que el cine (con el que la televisión coincide cada día más), la televisión y el vídeo son medios de comunicación cultural que emplean técnicas de reproducción tecnológicas. En un aspecto estructural superan a la narración moderna del artista individual que luchaba por trans-

⁴⁷ Gubern, Román. Del bisonte a la realidad virtual. Barcelona. Anagrama. 2006:147

⁴⁸ En una economía posindustrial en la que la información está reemplazando a la motricidad y a las energías tradicionales y las representaciones están sustituyendo a las cosas, la virtualidad de la imagen infográfica, autónoma, desmaterializada, fantasmagórica y arrepresentativa, supone su culminación congruente. Gubern Op. Cit. 149

formar un medio físico determinado. La unicidad, permanencia y trascendencia (el medio transformado por la subjetividad del artista) en las artes reproducibles del cine y el vídeo parece haber dado lugar a una multiplicidad irrevocable, a cierta transitoriedad y anonimato... Otra forma de decirlo sería que el vídeo ejemplifica con particular intensidad la dicotomía postmoderna entre las estrategias interrumpidas de vanguardia y los procesos de absorción y neutralización de este tipo de estrategias”⁴⁹ Se ha llegado a sostener, incluso, la hipótesis de una cierta periodización del capitalismo en relación a los saltos tecnológicos, cuyo objeto prototípico sería en la actualidad el vídeo, como explica Fredric Jameson: “Si aceptamos la hipótesis de que se puede periodizar el capitalismo atendiendo a los saltos cuánticos o mutaciones tecnológicas con los que responde a sus más profundas crisis sistémicas, quizás quede un poco más claro por qué el vídeo, tan relacionado con la tecnología dominante del ordenador y de la información de la etapa tardía, o tercera, del capitalismo, tiene tantas probabilidades de erigirse en la forma artística por excelencia del capitalismo tardío”⁵⁰

El shock devenido con Eisenstein montaje-choque, es hoy una característica de los objetos audiovisuales más comunes y triviales, y alcanza su culmen en los llamados spots publicitarios y videoclips. Este fenómeno ha sido ejemplificado en el llamado “postcine”. Como hace notar Beatriz Sarlo: “El postcine es un discurso de alto impacto, fundado en la velocidad con que una imagen reemplaza a la anterior. Cada nueva imagen a la que la precedió.

⁴⁹ Connor, Steven. *Cultura postmoderna*. Madrid. Akal. 1996: 115

⁵⁰ Jameson, Fredric. *Teoría de la postmodernidad*. Madrid. Editorial Trotta. 1996: 106

Por eso las mejores obras del postcine son los cortos publicitarios y los videoclips”.

⁵¹ Los videoclips nacen, de hecho, como dispositivos publicitarios de la hiperindustria cultural, apoyando y promoviendo la producción discográfica. En pocos años, el espíritu experimentalista de los jóvenes realizadores formados en los hallazgos de las vanguardias estéticas (surrealismo, dadaísmo), dio origen a una serie de collages audiovisuales que destacan por su virtuosismo, conjugando libertad imaginativa y autenticación formal. Gubern escribe: “Los videoclips musicales depredaron y se apropiaron de los estilemas del cine de vanguardia clásico, de los experimentos soviéticos de montaje, de las transgresiones de los raccords de espacio y de tiempo, etc., por la buena razón de que no estaban sometidos a las rígidas reglas del relato novelesco y se limitaban a ilustrar una canción, que con frecuencia no relatava propiamente una historia, sino que exponía una sensación, más cercanas del impresionismo estético que de la prosa narrativa. Este descargo de obligaciones narrativas, liberados del imperativo del cronologismo y de la causalidad, permitió al videoclip musical adentrarse por las divagaciones experimentalista de carácter virtuoso”⁵²

Una de las acusaciones que se ha cursado contra la televisión radica, justamente, en su condición de flujo acelerado, incesante y urgente de imágenes. Este flujo total sería un obstáculo para el pensamiento: “Je disais en commençant que la télévision n’est pas très favorable à l’expression de la pensée. J’établissais un lien, négatif, entre l’urgence et la pensée... Et un des problèmes majeurs que pose la télévision, c’est la

⁵¹ Sarlo. *Op. Cit.* 61

⁵² Gubern, Román. *El Eros electrónico*. Madrid. Taurus. 2000:55

question des rapports entre la pensée et la vitesse. Est-ce qu'on peut penser dans la vitesse? ”⁵³ Si bien no es del caso discutir aquí este tópico de índole filosófica, tengamos presente esta relación entre velocidad y pensamiento en lo que respecta al shock de imágenes y sonidos que supone el flujo televisivo, pues esta cuestión está estrechamente ligada a la posibilidad misma de concebir un distanciamiento crítico.

Para Benjamin era claro que la reproductibilidad técnica de la obra de arte modificaba radicalmente la relación de la masa respecto del arte. Así, según escribe: “...cuanto más disminuye la importancia social de un arte, tanto más se disocian en el público la actitud crítica y la frutiva”⁵⁴ De allí, entonces, que lo convencional se disfrute acriticamente mientras que lo innovador se critique con aspereza. Crítica y fruición coincidirían, según nuestro autor, en el cine. De manera análoga, se puede sostener que la hiperreproducibilidad digital modifica la relación de la obra artística con sus públicos⁵⁵. Los archiflujos de programación televisiva anulan la posibilidad de una distancia crítica, privilegiando en sus públicos una actitud puramente frutiva. Como sostiene Fredric Jameson: “ Parece posible que, en una situación de flujo

total donde los contenidos de la pantalla manan sin cesar ante nosotros...lo que solía llamarse ‘distancia crítica’ se haya quedado obsoleto”⁵⁶

La hiperindustrialización de la cultura es el flujo total de imágenes y sonidos cuya característica es la búsqueda de umbrales de excitación cada vez mayores. No estamos ante la exhibición solemne de una gran obra, ni siquiera de una gran película capaz de dejar impresiones e imágenes en nuestra memoria equilibrando fruición y crítica, más bien se trata de un flujo que aniquila las postimágenes con lo siempre nuevo, como en un videoclip. En este punto, se podría argumentar con Jameson, que hay una exclusión estructural de la memoria y la distancia crítica.⁵⁷

El advenimiento de la hiperreproducibilidad digital no propugna ya ni una estetización de la política ni una politización del arte sino una ‘personalización’ del arte: “Si en los albores del siglo XX el fascismo respondió con un esteticismo de la vida política, el marxismo contestó con una politización del arte; hoy, en este momento inaugural del siglo XXI, el momento post-moderno pareciera apelar a una radical subjetivización / personalización del arte y la política, naturalizados como mercancías en una sociedad de consumo tardocapitalista. Ya el mismo Benjamin reconoció que el cine desplazaba el aura hacia la construcción artificial de una personalidad, el cul-

⁵³ Bourdieu, Pierre. Sur la télévision. Paris. Liber. 1996 : 30

⁵⁴ Benjamin. Discursos 44

⁵⁵ Resulta cada vez más claro que los nuevos dispositivos tecnológicos y los procesos de virtualización que expanden y aceleran la semiósfera, desplazan la problemática de la imagen desde el ámbito de la reproducción al de la producción; así, más que la atrofia del modo aureático de existencia de lo auténtico, debe ocuparnos su presunta recuperación por la vía de la tecnogénesis y la videomorfización de imágenes digitales. Este punto resulta decisivo pues, siguiendo a Benjamin, habría que preguntarse si esta era inédita de producción digital de imágenes representa una nueva fundamentación en la función del arte y de la imagen misma; ya no derivada de un ritual secularizado como en la obra artística ni de la praxis política como en la era de la reproducción técnica. Cuadra, A. Op. Cit 130

⁵⁶ Jameson. Op. Cit 101 ⁵⁷ Los flujos hiperindustriales son “objetos temporales” en el sentido husserliano, es decir se comportan más como la música que como la pintura. En este sentido, habría que replantear el razonamiento que Benjamin atribuye a Leonardo en cuanto a que: “ La pintura es superior a la música, porque no tiene que morir apenas se la llama a la vida, como el es caso infortunado de la música. Esta, que se volatiliza en cuanto surge, va a la zaga de la pintura, que con el uso del barniz se ha hecho eterna”

⁵⁷ Benjamin. Discursos. 45

to a la estrella; que, sin embargo, no alcanzaba a ocultar su naturaleza mercantil. La virtualización de las imágenes logra refinar al extremo esta impostura aureática, pues personaliza la generación de imágenes sin que por ello pierda su condición potencial de mercancía”⁵⁸. Con todo, la hiperreproducibilidad digital no está exenta de los mismos riesgos políticos de largo plazo, pues como escribe Vilches: “...la información que normalmente viene exigida como un valor irrenunciable de la democracia y de los derechos humanos de los pueblos, representa también una forma de fascismo cotidiano. El mito de la información total puede convertirla en totalitaria”.⁵⁹

La obra de arte en la época de su hiperreproductibilidad digital se ha tornado en un mero significante, arte de superficie, que vaga por el laberinto del flujo total: Parodia inane y vacía a la que Jameson ha llamado “pastiche”⁶⁰.

Los videoclips evidencian, a primera vis-

⁵⁸ Cuadra, A. Op. Cit. 13

⁵⁹ Vilches, L. La migración digital. Barcelona. Gedisa. 2001: 108

⁶⁰ Jameson, propone el concepto de pastiche como praxis estética postmoderna. El pastiche se apropia del espacio que ha dejado la noción de estilo. Dichos estilos de la modernidad “se transforman en códigos posmodernistas”. El pastiche es imitación, pero a diferencia de la parodia, se trata de una: “repetición neutral...desligada del impulso satírico, desprovista de hilaridad y ajena a la convicción de que, junto a la lengua anormal que se toma prestada provisionalmente, subsiste aun una saludable normalidad lingüística.” El pastiche es una parodia vacía. El pastiche, en tanto dispositivo de una cultura aniquila la referencialidad histórica; la serie sígnica organiza la realidad prescindiendo de la serie fáctica; los signos significan, pero no designan. Todos los estilos se dan cita en un aquí y ahora; de tal modo que, la historia deviene, en palabras de Jameson, historicismo o historia pop; una serie de estilos, ideas y estereotipos reunidos al azar suscitando la nostalgia propia de la mode rétro. Este nuevo lenguaje del pastiche representa “...la pérdida de nuestra posibilidad vital de experimentar la historia de un modo activo” Cuadra Op. Cit. 50

ta, su parentesco estético y formal con algunas obras de las vanguardias. Sin embargo, resulta evidente que a diferencia de un Buñuel, por ejemplo, todo videoclip se inscribe en la lógica de la seducción inmanente a los bienes simbólicos que buscan posicionarse en el mercado más que en cualquier pretensión contestataria. Las vanguardias y el mercado resultan del todo congruentes en cuanto al experimentalismo y a la búsqueda constante de lo nuevo, aún cuando sus vectores de dirección son opuestos. Así, entonces, podemos afirmar que la lógica del mercado ha invertido el signo que inspiró a las vanguardias, pero ha instrumentalizado sus estilemas hasta la saciedad.

Estos principios se han extendido a la hiperindustria televisiva y cinematográfica en su conjunto, de manera tal que producciones recientes tan diversas como “Kill Bill”, de Quentin Tarantino o “High School Musical” de Disney Channel se inscriben en la lógica del videoclip. En ambas producciones encontramos rasgos híbridos de distintos géneros audiovisuales, cuyo horizonte no puede ser otro que su éxito en términos comerciales, garantizada por una estructura narrativa elemental que rememora algunas tiras cómicas, pero plagada de efectos auditivos y visuales que llevan al “éxtasis sensual” a las nuevas generaciones de públicos hipermasivos formados en los cánones de una cultura internacional popular⁶¹. El perfil del “target” de la mayoría de estas producciones no podría ser otro que el “teenager” o el adulto teenager para quien la dosis precisa de violencia, melodrama, sexo y efectos especiales colma su fantasía imaginal.

Si bien el videoclip constituye uno de los

⁶¹ Cfr. Ortiz, R. Cultura internacional popular in Mundialización y cultura. Buenos Aires. Alianza Editorial. 1997 : 145-198

formatos de la televisión comercial⁶², y en algunos casos como MTV, el grueso de sus contenidos, debemos tener en cuenta que más allá de los soportes lo que las empresas comercializan es el concepto “música” o más ampliamente “entertainment”. Por lo demás, un mismo producto asume diversos formatos para su comercialización, así la empresa Disney ofrece *High School Musical* como filme para televisión, DVD, CD, álbum de láminas, presencia en la Web y una serie de programas paralelos a propósito de la producción. Los productos de “entertainment” adquieren la condición de “eventos multimediales” que asegura una mayor presencia en el mercado, tanto desde el punto de vista de su distribución mundial como de duración en el tiempo. El despliegue de estos productos en un mercado global débilmente regulado genera, no obstante, utilidades impensadas hace dos décadas. La modernidad, devenida hipermodernidad de flujos convierte el capital en imagen e información, esto es, en lenguaje.

14.5.- Modernidad, patrimonio e hiperreproducibilidad

Tal como sostenemos, la hiperindustrialización de la cultura entraña la hiperreproducibilidad como práctica social generalizada. Este fenómeno posee una arista política que va creciendo en importancia y que se relaciona con la noción de “propiedad” o, como suele decirse, el “copy right”.

⁶² En relación a los flujos de la televisión comercial, se imponen algunos límites dignos de ser considerados. Como señala Tablante: “Si bien es cierto que la televisión es un flujo de contenidos programáticos, también es cierto que éstos tienen unos límites relativos a su intención, a su duración y a su estética. En este sentido, la televisión funcionaría como un atomizador de programas particulares que tienen un ‘espacio’ específico dentro de la programación del canal”. Véase: Tablante, Leopoldo. *La televisión frente al receptor: intimidades de una realidad representada* in *Televisión, pan nuestro de cada día*. (Bisbal, coord.). Caracas. Alfadil Ediciones. 2005: 120

Si consideramos que la mayor parte de la producción hiperindustrial proviene de zonas de alto desarrollo, sus costes resultan muy elevados en las zonas pobres del planeta, surgiendo así la copia “ilegal” o “piratería”: “Es una amenaza mayor a la del terrorismo y está transformando aceleradamente el mundo”. Así define Moisés Naím, director de la prestigiosa revista estadounidense “Foreign Policy”, el mercado del tráfico ilícito, eje de su libro, llamado justamente “Ilícito”,... El mercado de las falsificaciones, que hace unos 15 años era muy pequeño, hoy mueve entre US\$ 400 mil y US\$ 600 mil millones. ‘Sólo en películas copiadas es de US\$ 3 mil millones’, afirma Naím. En cuanto al lavado de dinero, según el Fondo Monetario Internacional (FMI), hoy representa más del 10% del tamaño de la economía mundial...’ Lo que ocurre en Chile, sucede en Washington, Milán y Nueva York. Lo normal en una ciudad del mundo es que al caminar por las calles te encuentres con vendedores ambulantes que comercian productos falsificados’, afirma Naím. Y el efecto de esto es que las ideas tradicionales de protección de propiedad intelectual están siendo socavadas. ‘El mundo ha funcionado bajo la premisa de que hay que proteger la propiedad intelectual y que esa garantía la da el gobierno. Esa idea ya no es válida’. Naím señala que quienes tienen una creación ya no pueden contar con los gobiernos para que les protejan su propiedad: ‘Ya no hay que llamar a un abogado para que dé una patente, eso es una ilusión. Es mejor llamar a un ingeniero o científico que busque la manera de hacer más difícil el copiado’ ⁶³

El control tecnocientífico de la hiperreproducibilidad redundará en una verdadera expropiación o depredación de todo patri-

⁶³ Tráfico ilícito, el negocio más global y lucrativo del mundo. Santiago. El Mercurio. 18 de febrero. 2007

monio cultural y genético de aquellos más débiles. De allí que la copia no autorizada impugna el orden de la “nueva economía” y, en este sentido, es tenido como acto de legítima defensa de los sectores marginados de la corriente principal del capitalismo global. La cuestión del “derecho a la reproducibilidad” está en el centro del debate contemporáneo y determinará, sin duda, la rapidez de la expansión y penetración de la hiperindustrialización de la cultura, así como las modalidades de resistencia de las diversas comunidades y naciones. Como escribe Bernard Stiegler: “La toma de control sistemático de los patrimonios significa que a partir de ahora /la hiperreproducibilidad digital/ se aplica a todos los dominios de la vida humana, que constituyen otros tantos nuevos mercados para continuar con el desarrollo tecno-industrial, lo que se denomina a veces ‘la nueva economía’, donde la cuestión se convierte evidentemente en la de saber quién detenta el derecho de reproducir, y con él, de definir los modelos de los procesos de reproducción como los modelos que hay que reproducir. La cuestión es: ¿Quién selecciona y con qué criterios?”⁶⁴

Uno de los centros de producción de la hiperindustria cultural se encuentra, que duda cabe, en Hollywood, lo que constituye un hecho político de primer orden: “El poder estadounidense, mucho antes que su moneda o su ejército, es la forja de imágenes hollywoodenses, es la capacidad de producir unos símbolos nuevos, unos modelos de vida y unos programas de conducta por medio del dominio de las industrias de programas a nivel mundial”⁶⁵ Si es cierto que la modernidad se materializa en la técnica, habría que agregar que dicha materialización ha tenido lugar en

⁶⁴ Stiegler. Op. Cit 368

⁶⁵ Op. Cit. 171

Norteamérica, lo cual muestra dos rostros, promesa y amenaza: “Estados Unidos sigue pareciendo hoy el país donde se realiza el devenir. Incluso sí, ahora, este devenir le parece a veces infernal y monstruoso al resto de mundo sin devenir. Tal es también quizá, la novedad. En el contexto de la globalización convertida en efectiva, teniendo en cuenta en particular la integración digital de las tecnologías de información y de comunicación, Estados Unidos parece constituir la única potencia verdaderamente mundial – pero también, y cada vez más, una potencia intrínsecamente imperial, dominadora y amenazante”.⁶⁶

En este siglo que comienza, asistimos a la apropiación de las mnemotecnologías y de los sistemas retencionales por la vía de la alta tecnología digital, esto es: la apropiación de la memoria y del imaginario a escala mundial. En el ámbito latinoamericano, la hiperindustrialización de la cultura representaría un “décalage” y una clara amenaza a todo aquello que ha constituido su propia cultura y sus identidades profundas⁶⁷. Su defensa, no obstante, ha estado

⁶⁶ Op. Cit. 185

⁶⁷ Martin-Barbero plantea una hipótesis afín cuando escribe: “Se trata de la no contemporaneidad entre los productos culturales que se consumen y el ‘lugar’, el espacio social y cultural, desde el que esos productos son consumidos, mirados o leídos por las mayorías en América Latina”. En toda su radicalidad, la tesis de Martin-Barbero adquiere el carácter de una verdadera esquizofrenia: “...en América Latina la imposición acelerada de esas tecnologías ahonda el proceso de esquizofrenia entre la máscara de modernización, que la presión de las transnacionales realiza, y las posibilidades reales de apropiación e identificación cultural”. Examinemos de cerca esta hipótesis de trabajo. Podemos advertir que la afirmación misma apunta a dos órdenes de cuestiones que se nos presentan ligadas, por una parte la “imposición de tecnologías” y, por otra, las “posibilidades reales de apropiación”. Desde nuestro punto de vista, la primera se inscribe en una configuración económico-cultural en que las nuevas tecnologías son el fruto de la expansión de la oferta a nuevos mercados, así nos convertimos en terminales de consumo de una serie de productos creados en los labora-

plagada de una serie de malentendidos e ingenuidades.

Las políticas culturales de los gobiernos de la región, más ocupadas de preservar el patrimonio monumental y el folclorismo con propósitos turísticos, no advierten los riesgos implícitos en sus políticas de adopción de nuevas tecnologías cuya última frontera es, hoy por hoy, la televisión digital de alta definición. Un buen ejemplo respecto a ciertas paradojas políticas en “defensa de lo propio” nos la ofrece Nestor García Canclini a propósito de Tijuana, cuyo Ayuntamiento registró el “buen nombre de la ciudad” para protegerlo de su uso mediático publicitario: “La pretensión de controlar el uso del patrimonio simbólico de una ciudad fronteriza, apenas a dos horas de Hollywood, se ha vuelto aún más extravagante en esta época globalizada, en que gran parte del patrimonio se forma y difunde más allá del territorio local, en las redes invisibles de los medios. Es una consecuencia paródica de plantear la interculturalidad como oposición identitaria en vez de analizarla de acuerdo con la estructura de las interacciones culturales”⁶⁸

torios de grandes corporaciones, productos, por cierto, que no son sólo materiales (hardwares) sino muy especialmente inmateriales (softwares). La segunda afirmación contenida en la hipótesis dice relación con los modos de apropiación de dichas tecnologías, es decir, remite a modos de significación. Podríamos reformular la hipótesis de Martín-Barbero en los siguientes términos: América Latina vive una clara asimetría en su régimen de significación, por cuanto su economía cultural está fuertemente dissociada de los modos de significación. Advertimos en nuestro autor un énfasis importante en torno a lo popular como principio identitario, clave de resistencia y mestizaje. Surge, empero, la sospecha de que ya no resulta tan evidente afirmar una cultura popular en medio de sociedades sometidas a acelerados procesos de hiperindustrialización de la cultura. Martín-Barbero, J. Oficio de cartógrafo. Santiago. F.C.E. 2002: 178 citado en Cuadra, A. ‘Paisajes virtuales’ (e-book) Pp.101 y ss. <http://www.cam-pus-oei.org/publicaciones>.

⁶⁸ García Canclini, Nestor. La globalización imaginada. Buenos Aires. Paidós. 1999: 98

No olvidemos que paralela a una “americanización” de América Latina se hace manifiesta una “latinización” de la cultura norteamericana. Esto que constatamos en nuestro continente habría que extenderlo a diversas culturas del planeta, fundiéndose en aquello que nombramos como cultura internacional popular o cultura global. Dos consideraciones: primera, destaquemos el papel central que le cabe a las nuevas tecnologías respecto de los fenómenos interculturales y la escasa atención que se le ha prestado a esta cuestión, tanto en el ámbito académico como político. Segunda consideración: notemos que lejos de marchar hacia la uniformización cultural a través de los mass media, como predijo Adorno, ocurre exactamente lo contrario, estamos sumidos en una cultura cuya impronta es la pluralidad.

Esta pluralidad no garantiza, necesariamente, una sociedad más democrática. Es más, se podría afirmar que la mentada multiculturalidad, construida desde los márgenes y fragmentos, es el correlato cultural del tardocapitalismo en la era de la “glocalización”, desterritorializada, hipermasiva y personalizada al mismo tiempo. En pocas palabras, es la forma cultural “hipermoderna” cuya mejor garantía de sostener la adopción a nivel mundial de los flujos simbólicos, materiales y tecnológicos es, precisamente, atender a la diferencia. Como arguye Stiegler: “La modernidad, que empieza antes de la revolución industrial, pero de la que ésta es la realización histórica efectiva y masiva, designa la adopción de una nueva relación con el tiempo, el abandono del privilegio de la tradición, la definición de nuevos ritmos de vida y hoy, una inmensa conmoción de las condiciones de la vida misma, tanto en su substrato biológico como en el conjunto de sus dispositivos retencionales, lo que finalmente desemboca en una revolución indus-

trial de la trasmisión y de las condiciones mismas de la adopción”⁶⁹

La hiperindustrialización de la cultura sólo es concebible en sociedades permeables a la adopción y a la innovación permanente, esto es, sociedades sincronizadas al ritmo de la hiperproducción tecnológica y simbólica. Los vectores que materializan la adopción, y con ella la tecnología y la modernidad, son los medios de comunicación, determinados a su vez por estrategias definidas de “marketing”. Ellos serán los encargados de reconfigurar la vida cotidiana a través del consumo simbólico y material, tal reconfiguración es, ahora, de suyo plural y diversa, pues :” La hegemonía cultural es innecesaria. Una vez que la elección del consumidor queda establecida como el lubricado eje del mercado en torno al cual giran la reproducción del sistema, la integración social y los mundos de la vida individuales, ‘la variedad cultural, la heterogeneidad de estilos y la diferenciación de los sistemas de creencias se convierten en las condiciones de su éxito’”⁷⁰

En una cultura hipermoderna, cultura acelerada de flujos, la condición misma de la obra de arte radica en su hiperreproducibilidad, el arte deviene performativo. El arte se hace una “realidad de flujos” y existe en cuanto fruición en su condición exhibitiva: objeto único y al mismo tiempo hipermasivo. La nueva “aisthesis” está determinada por los modos de significación y las posibilidades expresivas del “arte virtual” en la Web, el vídeo, la televisión y el postcine. Los nuevos sistemas retencionales han transformado la experiencia y el “sensorium”, poniendo en flujo nuevos sig-

nificantes, develando la materialidad de los signos que la determinan.

La obra de arte, en cuanto hiperindustrial, establece la sincronía plena de sus flujos expresivos con los flujos de conciencia de millones de seres. En este sentido, se puede sospechar que la noción misma de “patrimonio cultural” ha sido llevada al límite, pues se trata de un patrimonio en vías de su desterritorialización y, en el límite, de su desrealización. Frente a una paisaje tal, las retóricas de museo y las bien inspiradas políticas culturales de los Estados que insisten en lo patrimonial, enmascaran las más de las veces “cartas postales” para el turismo o la propaganda. Tal ha sido la estrategia de ciudades emblemáticas devenidas iconos de la cultura, como Venecia o París.⁷¹ De hecho, Francia fue la primera nación democrática en elevar la cultura a rango ministerial en 1959, inaugurando con ello una tendencia que ha sido replicada de manera entusiasta por muchos Estados latinoamericanos como signo inequívoco de una “democracia progresista”.

2.6.- Hiperreproducibilidad: Identidad y redes

De acuerdo a nuestra línea de pensamiento, el problema de la “hiperreproducibilidad” ocupa un lugar protagónico en la reflexión contemporánea sobre la cultura, tanto desde un punto de vista teórico comunicacional como desde un punto de vista histórico político. Como sostiene Lorenzo Vilches: “El nuevo orden social y cultural que ha comenzado a instalarse en el siglo XXI obligará a revisar las teorías de la recepción y de la mediación que ponen

⁶⁹ Stiegler. Op. Cit. 149

⁷⁰ Bauman Z. *Intimations of Postmodernity*. New York/Londres. Routledge. 1992. Citado por Lyon, D. *Postmodernidad*. Madrid. Alianza Editorial. 1994: 120

⁷¹ A este respecto, puede resultar ilustrativa una crítica conservadora a las políticas culturales del gobierno socialista francés en la década de los ochenta planteada por Marc Fumaroli, que en su momento resultó bastante polémica y no exenta de interés. Vease: Fumaroli, Marc. *L'Etat culturel. Essai sur una religion moderne*. Paris. Editions de Fallois. 1991

el acento en conceptos como identidad cultural, resistencia de los espectadores, hibridación cultural, etc. La nueva realidad de migraciones de las empresas de telecomunicaciones hacen cada vez más difícil sostener los discursos de integración de las audiencias con su realidad nacional y cultural”⁷²

La hiperindustria cultural entraña una “mutación antropológica” en cuanto modifica las reglas constitutivas de lo que hemos entendido por cultura. La desestabilización de los sistemas retencionales terciarios supone una transformación mayor en nuestra relación con los signos, el espacio-tiempo y toda posibilidad de representación y saber. Esto se traduce en una total reconfiguración de los modos de significación. El alcance de la mutación en curso se hace evidente si entendemos los modos de significación como correlato de la nueva economía cultural desplegada a nivel mundial. Los modos de significación aparecen, pues, sedimentados como el repertorio de los posibles histórico-perceptuales (perceptos), esto es, como un “sensorium” hipermasificado, piedra angular del imaginario social, la identidad cultural y horizonte de lo concebible.

La importancia que adquiere hoy la hiperreproducibilidad como condición de posibilidad de una hiperindustrialización de la cultura, ha tomado la forma de una lucha a nivel mundial por el control del mercado simbólico y con ello de las conciencias: “ En esta nueva sociedad de la comunicación, el tiempo íntegro de los individuos para a ser objeto de comercialización... Las masas inertes, indiferentes y socialmente indefinidas del postmodernismo, emigran hacia los nuevos territorios de una sociedad que le ofrece junto con la comunicación y la información una experien-

cia vital, una nueva mística de pertenencia identitaria que ni las culturas locales, ni el nacionalismo ni la religión son ya capaces de ofrecer a las nuevas generaciones”⁷³

Es claro que la hiperindustrialización de la cultura tiende a desestabilizar las claves identitarias tradicionales. Esta tendencia debe ser, sin embargo, matizada en cuanto a que los procesos de adopción de nuevas tecnologías y los modos de significación que le son propios, no se verifican de inmediato, asemejándose más a una “revolución larga”, es decir, están mediados por una suerte de “training” o aprendizaje social⁷⁴. No obstante, debemos considerar que entre las condicionantes de la identidad cultural, los medios ocupan crecientemente un papel protagónico. Como explica Larraín:” El medio técnico de transmisión de formas culturales no es neutral con respecto a los contenidos. Contribuye a la fijación de significados y a su reproductibilidad ampliada, facilitando así nuevas formas de poder simbólico. Sin duda la televisión ha sido uno de los medios que más ha influido en la masificación de la cultura por el reconocido poder de penetración de las imágenes electrónicas como por la facilidad de acceso a ellas”⁷⁵

Si bien debemos reconocer el papel preponderante de la televisión en la desestabilización de los anclajes identitarios tradicionales, esta tecnología mantiene todavía una distancia respecto del espectador, ofreciéndole una representación audiovisual

⁷³ Op. Cit. 57

⁷⁴ Benjamin, desde la dicotomía marxista clásica infraestructura-superestructura, intuye algo similar cuando escribe: “La transformación de la superestructura, que ocurre mucho más lentamente que la de la infraestructura, ha necesitado más de medio siglo para hacer vigente en todos los campos de la cultura el cambio de las condiciones de producción”. Benjamin. Discursos. 18

⁷⁵ Larraín, Jorge. Identidad chilena. Santiago. Lom Ediciones. 2001: 242

⁷² Vilches. Op. Cit. 29

del mundo. La televisión, en tanto terminal relacional, no hace patente su materialidad tecnológica. La red IP, por el contrario, sólo es concebible como materialidad tecnológica: “Mientras la televisión lleva a los sujetos a una comprensión cultural del mundo, como lo fue la música y la literatura desde siempre, Internet y las teletecnologías conducen al desarrollo de una comprensión técnica de la realidad. Se trata de acciones técnicas que permiten la comprensión técnica de las relaciones sociales, comerciales y científicas”⁷⁶

La televisión no ha tenido un desarrollo lineal y homogéneo, por el contrario, ha sido puesta alternativamente al servicio de los Estados o del mercado o de ambos. En términos generales se habla de paleotelevisión para caracterizar aquel proyecto de raigambre ilustrada en que el medio es pensado como instrumento civilizador de las masas, poniendo los canales al resguardo de universidades o del Estado mismo. La neotelevisión correspondería a la liberalización del medio, así la relación profesor / alumno es desplazada por aquella de oferentes / consumidores. Por último, en la actualidad, este medio estaría transformándose en una suerte de postelevisión en la que se abandona toda forma de dirigismo, invitando a los públicos a participar e interactuar con el medio.⁷⁷

⁷⁶ Vilches. Op. Cit. 183

⁷⁷ A la catequesis estatal o académica, siguió el estruendo publicitario de los noventa; ambos afincados en una emisión unipolar dirigista. En la era de la personalización, la interactividad toma distintas formas, pero principalmente el llamado talk – show... La promesa de la postelevisión, es la interactividad total de la mano de nuevas tecnologías. La presencia, cada vez más nítida, de lo popular interactivo en la agenda televisiva, genera todo tipo de críticas; desde la mirada aristocrática que ve en esta televisión la irrupción de lo plebeyo, hasta una mirada populista que celebra esta presencia como una verdadera democracia directa. Más allá de los prejuicios, sin embargo, queda claro que la nueva televisión interactiva está transformando no el imaginario político

Este afán mediático por integrar a sus audiencias y con ello una cierta “indistinción” entre autor y público, no es tan nuevo como se pretende, ya Benjamin advertía esta tendencia en la industria cultural pretelevisiva, concretamente en la prensa y el naciente cine ruso: “Con la creciente expansión de la prensa, que proporcionaba al público lector nuevos órganos políticos, religiosos, científicos, profesionales y locales, una parte cada vez mayor de esos lectores pasó, por de pronto ocasionalmente, del lado de los que escriben. La cosa empezó al abrirles su buzón la prensa diaria; hoy ocurre que apenas hay un europeo en curso de trabajo que no haya encontrado alguna vez ocasión de publicar una experiencia laboral, una queja, un reportaje o algo parecido. La distinción entre autores y público está por tanto a punto de perder su carácter sistemático. Se convierte en funcional y discurre de distinta manera en distintas circunstancias. El lector está siempre dispuesto a pasar a ser un escritor”.⁷⁸ Esta “indistinción”, a la que alude Benjamin, aparece objetivada en la actualidad en la noción de “usuario”, verdadero “nodo funcional” de las redes digitales. La noción de “usuario” se hace extensiva a todos los medios en la justa medida que éstos adoptan el nuevo lenguaje de equivalencia digital⁷⁹.

Las imágenes audiovisuales, en parti-

de los ciudadanos sino más bien el imaginario de consumo: desde un consumidor pasivo hacia un nuevo perfil más activo. Véase: Cuadra. Op. Cit. 143

⁷⁸ Benjamin. Discursos. 40

⁷⁹ En la actualidad se observa que la red de redes esta absorbiendo los distintos medios, esto es así porque el nuevo lenguaje de equivalencia digital hace posible almacenar y transmitir sonidos, imágenes fijas, vídeo, de tal manera que radio, prensa y televisión encuentran su lugar en los formatos de la Web. En los años venideros se puede esperar una convergencia mediática en los formatos digitales: una pantalla de plasma que permita el acceso a la red, la que incluirá todos los medios y nanomedios disponibles en tiempo real.

cular la televisión, permiten vivir cotidianamente una cierta identidad y una legitimidad en cualquier parte, en cuanto son capaces de actualizar una memoria en el espacio virtual. Así, en cualquier lugar del mundo, un emigrante puede vivir cotidianamente una suerte de “burbuja mediática”: radio, prensa y televisión, en tiempo real, en su propia lengua, referida a su lugar de origen y a sus intereses particulares, manteniendo una comunicación íntima con su grupo de pertenencia. En suma, la experiencia de identidad ya no encuentra su arraigo imprescindible en la territorialidad. Los procesos de hiperindustrialización de la cultura implican, entre muchas otras cosas, una diseminación de las culturas locales y nuevas formas comunitarias virtuales. Sea que se trate de latinoamericanos en Nueva York, árabes en Francia o turcos en Alemania, lo cierto es que los procesos de “integración” tradicionales se encuentran con esta nueva realidad, rostro inédito de la globalización.

Si la red sirve para preservar identidades culturales fuera de la dimensión territorial, sirve al mismo tiempo para desplazar dichas identidades en un juego ficcional subjetivo. El relativo anonimato del usuario así como la sensación de ubicuidad, permiten que los sujetos empíricos construyan identidades ficticias que trasgreden no sólo el nombre propio o la identidad sexual sino cualquier otro rasgo diferenciador.

Es interesante destacar el doble movimiento que se produce en lo que podemos llamar “cultura global”: por una parte, se estandariza una cultura internacional popular en un movimiento de homogeneización, por otra, se tiende a la diferenciación extrema de los consumidores. Homogeneización y diferenciación son fuerzas constitutivas del actual despliegue del tardocapitalismo en que cualquier noción de identidad ha entrado en la lógica mercantil.

Las estrategias de “marketing” construyen un imaginario variopinto que no necesita hegemonía alguna sino, por el contrario, flexibilidad que asegure los flujos de mercancías materiales y simbólicas.⁸⁰

2.7.- Fiat ars, pereat mundus

El ensayo de Benjamin se cierra con un talante pesimista y categórico. Su condena se dirige a los postulados futuristas: “Todos los esfuerzos por un esteticismo político culminan en un solo punto. Dicho punto es la guerra. La guerra, y sólo ella, hace posible dar una meta a movimientos de masas de gran escala, conservando a la vez las condiciones heredadas de la propiedad. Así es como se formula el estado de la cuestión desde la política. Desde la técnica se formula del modo siguiente: sólo la guerra hace posible movilizar todos los medios técnicos del tiempo presente, conservando a la vez las condiciones de la propiedad”.⁸¹ El contexto histórico de 1936 está signado por la aventura fascista en Etiopía y por la Guerra Civil Española, sin embargo, los fundamentos estéticos y políticos son anteriores a la Primera Guerra Mundial.

No podemos olvidar que ya en junio de 1909, F. T. Marinetti publica su Manifiesto

⁸⁰ Desde que T. Levitt acuñara el término globalización en 1983, se ha acelerado un proceso de recomposición mundial, en que el protagonismo de la industria manufacturera ha cedido su lugar a la industrias del conocimiento. Si el complejo militar – industrial tuvo algún sentido durante la llamada Guerra Fría, hoy es el complejo militar – mediático el nuevo nudo en torno al cual se organizan las nuevas redes que redistribuyen el poder. América Latina, en general, y Chile, en particular, han conocido ya los nuevos diseños socio – culturales neoliberales, bajo la tutela del FMI, desde hace ya más de dos décadas. Una parte central de estos nuevos diseños radica en los dispositivos comunicacionales, especialmente en la máquina mediático – publicitaria; ella es la encargada de transgredir las fronteras nacionales, violentando los espacios culturales locales. La economía global no sólo disuelve los obstáculos políticos locales sino el orden político

⁸¹ Benjamin. Op. Cit. 56

futurista que seducirá a muchos poetas y artistas con su llamado a la modernolatría y el nuevo y agresivo estilo fascista que glorifica la guerra: “Noi vogliamo glorificare la guerra – sola igiene del mondo – il militarismo, il patriotismo, il gesto distruttore dei libertari, le belle idee per cui si muore e il disprezzo della donna”⁸². El futurismo será uno de los pilares del naciente movimiento revolucionario fascista en Italia; pues junto al nacionalismo radical y al sindicalismo revolucionario en lo político, será el futurismo el que aportará un apoyo entusiasta del vanguardismo cultural de la época.⁸³ Se puede sostener que el texto benjaminiano está estructurado sobre un doble movimiento, tanto de aperturas a nuevos conceptos, pero al mismo tiempo de clausuras, puertas expresamente cerradas a cualquier utilización política en pro del fascismo: en este sentido, estamos ⁸⁴frente a un escrito lúcidamente antifascista.

El advenimiento de la reproducibilidad técnica aniquila lo irreplicable, masificando los objetos, transformando la experiencia humana, tal y como pensó Benjamin, haciendo posible la irrupción totalitaria: “La humanidad que antaño en Homero, era un objeto de espectáculo para los dioses olímpicos, se ha convertido ahora en espectáculo de sí misma. Su autoalienación ha alcanzado un grado que le permite vivir su propia destrucción como un goce

⁸² Marinetti et al. *Manifiesto del futurismo*. Firenze. Edizione Lacerba. 1914 : 6 Citado por Yurkievich. Saul. *Modernidad de Apollinaire*. Buenos Aires. Losada. 1968:33

⁸³ Sternhell, Z. *El nacimiento de la ideología fascista*. Madrid. Siglo XXI. 1994: 38 y ss

⁸⁴ No olvidemos que el mismo Benjamin escribe: “ Los conceptos que seguidamente introducimos por vez primera en la teoría del arte se distinguen de los usuales en que resultan inútiles para los fines del fascismo. Por el contrario, son utilizables para la formación de exigencias revolucionarias en la política artística”. Benjamin. Op. Cit.-18

estético de primer orden”⁸⁵ mismo. Nace así una estrategia que quiere alcanzar su performatividad óptima , conjugando lo global y lo local, la glocalización. En los inicios de un nuevo milenio, asistimos a la emergencia de un imperio mundial de la comunicación, que concentra, cada vez en menos manos, la propiedad de las grandes cadenas televisivas, publicitarias y de distribución cinematográfica. Véase Cuadra, A. Op. Cit. 127

Es muy interesante advertir cómo Walter Benjamin desnuda la relación entre el advenimiento del totalitarismo y la técnica como nueva forma de condicionamiento de masas: “A la reproducción masiva corresponde en efecto la reproducción de masas. La masa se mira a la cara en los grandes desfiles festivos, en las asambleas monstruosas, en las enormes celebraciones deportivas y en la guerra, fenómenos todos que pasan ante la cámara. Este proceso, cuyo alcance no necesita ser subrayado, está en relación estricta con el desarrollo de la técnica reproductiva y de rodaje. Los movimientos de masas se exponen más claramente ante los aparatos que ante el ojo humano”⁸⁶ Esto es, precisamente, lo que había logrado Leni Riefenstahl en su documental de propaganda “Triumph des Willens” (El triunfo de la voluntad) que registró el Congreso del Partido Nazi en 1934, verdadera mise en scène para cautivar a las masas alemanas en una época pretelevisiva. Esto que es válido para las masas, lo es también para los dictadores y estrellas de cine. Como escribe Benjamin: “La radio y el cine no sólo modifican la función del actor profesional, sino que cambian también la de quienes como los gobernantes, se presentan ante sus mecanismos. Sin per-

⁸⁵ Op. Cit. 57

⁸⁶ Op. Cit. 55

juicio de los diversos cometidos específicos de ambos, la dirección de dicho cambio es la misma en lo que respecta al actor de cine y al gobernante. Aspira, bajo determinadas condiciones sociales, a exhibir sus actuaciones de manera más comprobable e incluso más asumible. De lo cual resulta una nueva selección, una selección ante esos aparatos, y de ella salen vencedores el dictador y la estrella de cine”⁸⁷

En la época de la hiperreproducibilidad digital, la política y la guerra posee alcances y dimensiones impensadas hace pocos años. No podemos dejar de evocar la caída de las Torres en el World Trade Center o la invasión televisada en tiempo real de países enteros, como es el caso de Irak o Afganistán.⁸⁸ En la visión de Benjamin, las guerras imperialistas constituían una contradicción estructural del capitalismo: “La

⁸⁷ Op. Cit 38

⁸⁸ El desastre del World Trade Center es el resultado de un atentado terrorista de nuevo cuño, pues muestra las posibilidades inéditas de escenificar la violencia para millones de personas en el mundo. Más allá de las claras connotaciones políticas, económicas, éticas y religiosas; lo primero que salta a la vista es que la tragedia de Nueva York, y en menor escala, el ataque al Pentágono, constituye el debut del postterrorismo: un atentado mediático en red...La televisión norteamericana es, por cierto, una de las más desarrolladas y ricas del mundo. Con los recursos tecnológicos, financieros y humanos para desplegar su mirada sobre cualquier lugar del globo, es el agente ideal para poner en relato una acción de esta magnitud. Todavía permanecen frescas e inmarcesibles en la memoria las imágenes de personas lanzándose al vacío desde cientos de metros, enormes construcciones derrumbándose envueltas en llamas y cientos de personas corriendo desesperadas por las calles. La televisión administra la visibilidad, pues junto a aquello que se nos muestra, se nos oculta.: tras los primeros momentos de estupefacción, la mirada televisiva comienza a ser regulada. La construcción del relato televisivo depende estrictamente de la administración de su flujo de imágenes. El continuum televisivo construye así un transcontexto virtual mediático en que la historia con su carga de infamias y violencia es sustituida por un espacio acrónico metahistórico que se resuelve en un presente perpetuo de héroes y villanos. Véase: Cuadra, A. ‘Paisajes virtuales’ (e-book) Pp.68 y ss. <http://www.campus-oei.org/publicaciones>

guerra imperialista está determinada en sus rasgos atroces por la discrepancia entre los poderosos medios de producción y su aprovechamiento insuficiente en el proceso productivo (con otras palabras: por el paro laboral y la falta de mercados de consumo). La guerra imperialista es un levantamiento de la técnica, que se cobra en el material humano las exigencias a las que la sociedad ha sustraído su material natural. En lugar de canalizar ríos, dirige la corriente humana al lecho de sus trincheras; en lugar de esparcir grano desde sus aeroplanos, esparce bombas incendiarias sobre las ciudades; y la guerra de gases ha encontrado un medio nuevo para acabar con el aura”⁸⁹.

La humanidad contemporánea vive su propia destrucción – y la del planeta que la acoge - ya no como un goce meramente estético, como pensó Benjamin, sino como un tecno – espectáculo, en que el virtuosismo de la tecnología se funde a la pasión irracional y nihilista. El despliegue del tardocapitalismo hipermoderno desplaza la cultura más allá del Bien y del Mal, y en una lectura heterodoxa y extrema, habría que consentir con Baudrillard cuando escribe: “No hay principio de realidad ni de placer. Sólo hay un principio final de reconciliación y un principio infinito del Mal y de la seducción”⁹⁰. La figura prototípica que nos propone este pensador hipermoderno es Ubu, el célebre personaje patafísico⁹¹ de Alfred Jarry: “Cualquier tensión

⁸⁹ Benjamin, Discursos. 57

⁹⁰ Baudrillard, Jean. Las estrategias fatales. Barcelona. Editorial Anagrama. 6o Edición. 2000: 76

⁹¹ La patafísica es una parodia de la metafísica aristotélica, acaso un primer intento postmetafísico ; se trata de una forma peculiar de razonamiento basado en soluciones imaginarias que disuelve las categorías lógicas al uso, cuya proposición es una reconstrucción en un ars combinatoria en que prima lo insólito. Thomas Scheerer resume en siete tesis fundamentales el pensamiento patafísico; tomadas del libro

metafísica se ha disipado, siendo sustituida por un ambiente patafísico, es decir, por la perfección tautológica y grotesca de los procesos de verdad. Ubú: el intestino delgado y el esplendor de lo vacío. Ubú, forma plena y obesa, de una inmanencia grotesca, de una verdad deslumbrante, figura genial, repleta, de lo que ha absorbido todo, transgredido todo, y brilla en el vacío como una solución imaginaria”⁹² Si bien, a primera vista, se trata de una filosofía “cínica”, habría que considerar lo que aclara el mismo Baudrillard: “...no es un punto de vista filosófico cínico, es un punto de vista objetivo de las sociedades, y acaso de todos los sistemas. La propia energía del pensamiento es cínica e inmoral: ningún pensador que sólo obedezca a la lógica de sus conceptos jamás ha llegado a ver más lejos de sus narices. Hay que ser cínico si no se quiere perecer, y esto, si se me permite decirlo, no es inmoral: es el cinismo del orden secreto de las cosas”⁹³

Jarry, un outsider, dio un paso decisivo hacia la nueva conciencia poética que cristalizará años más tarde con Apollinaire y Tristan Tzara. Sin embargo, la “pataphysique”⁹⁴ también nos prefigura una de las

de Roger Shattuch, *Au seuil de la pataphysique* (1950), texto doctrinal del Collège de pataphysique: Véase: Scheerer, T. Introducción a la patafísica in *Revista Chilena de Literatura* Santiago. No 29. 1987: 81 - 96

⁹² Baudrillard. Op. Cit. 76

⁹³ Op. Cit 76

⁹⁴ La “pataphysique” contiene el germen de lo que será una nueva estética, la estética de la obra abierta, del texto plural presidido por el juego, el humor y lo absurdo: pensemos en el desarrollo de todo el repertorio verbo icónico de los comics y, hoy en día, toda una nueva generación de cartoons y series como los Simpsons o los gags de MTV, para no mencionar los muchos spots publicitarios que nos asedian día a día por televisión. Esto ha sido captado con maestría por el escultor colombiano Ospine, quien es capaz de recrear los iconos de la cultura de masas a partir de los estilemas de culturas prehispánicas.

miradas actuales en torno a lo social, sea que la llamemos postmoderna o hipermoderna⁹⁵, aquella, precisamente, que proclama el festín sónico de la cultura contemporánea: “No es nunca el Bien ni lo Bueno, sea éste el ideal y platónico de la moral, o el pragmático y objetivo de la ciencia y de la técnica, quienes dirigen el cambio o la vitalidad de una sociedad; la impulsión motora procede del libertinaje, sea éste el de las imágenes, de las ideas o de los signos”⁹⁶

Más allá de las ingenuas desideratas y de algunas visiones cínicas o apocalípticas, resulta claro que asistimos a la emergencia de un nuevo diseño sociocultural, cuyos ejes son la hipermediatización y la virtualización. Para gran parte de la población actual, sus patrones culturales, sus claves identitarias y sus experiencias cotidianas con la realidad ha sido configurada y se nutre de la hiperindustria cultural. Este es el ámbito en que se construye la historia y el sentido de la vida para la gran mayoría, plasma digital donde se escenifican los abismos y horrores de la hipermodernidad.

La violencia y lo horrible tratados con una ascesis hiperobjetivista nos ofrece el vértigo y la seducción de la guerra sentados en primera fila. Nada parece suficiente para conmover a las audiencias hipermasivas. Estamos lejos de aquel reclamo benjaminiano que suponía unas masas anhelantes de suprimir las condiciones de propiedad⁹⁷, ni regresión a ideologías duras ni militancias revolucionarias. En cambio, constata-

⁹⁵ Para un diagnóstico próximo a nuestra línea de pensamiento en cuanto a una modernización de la modernidad, véase: Lipovetsky, G. *Les temps hypermodernes*. Paris. B. Grasset. 2004

⁹⁶ Baudrillard. Op. Cit. 77

⁹⁷ Escribe Benjamin: “El fascismo intenta organizar las masas recientemente proletarizadas sin tocar las condiciones de la propiedad que dichas masas urgen por suprimir” Benjamin. *Discursos*. 55

mos la consagración plena del consumo y las imágenes, en la materialidad de los significantes, desprovistos de su connotación histórica y política, que nos muestran día a día la obscenidad brutal de la destrucción y la muerte.

Todo reclamo humanista es observado con indiferencia y, en el mejor de los casos, con distancia y escepticismo. En la época hipermoderna se impone la búsqueda del efecto. En un universo performativo, todo discurso ha sido degradado a la condición de coartada. Cuando las instancias de legitimidad se desdibujan, sólo la acción performativa es capaz de generar su “ersatz”: un atentado, un magnicidio, un genocidio, una guerra.

Ante el sentimiento de catástrofe con que se inaugura el presente siglo, ya nadie espera el advenimiento de alguna utopía religiosa o laica: “La teoría crítica de comienzos del siglo XX, y los movimientos sociales de signo socialista y anarquista, veían en la acumulación creciente de fenómenos negativos de nuestra civilización, desde el empobrecimiento económico de la sociedad civil hasta la degradación estética de las formas de vida, el signo de un límite a la vez espiritual e histórico de la sociedad industrial. Un límite histórico o una crisis llamados a revelar un nuevo orden a partir de lo viejo. Semejante perspectiva revolucionaria ha sido eliminada enteramente de nuestra visión del futuro a comienzos del siglo XXI”⁹⁸ El ethos hipermoderno ha asimilado su “condición histórica negativa”⁹⁹ y se ha enclaustrado en la pura performatividad, alcanzando así una cierta inmunidad frente a las profecías del fin de los tiempos, sean éstas de inspiración apocalíptica o dialéctica.

⁹⁸ Subirats. Op. Cit. 15

⁹⁹ Op. Cit. 16

A más de medio siglo de distancia, la crítica contemporánea a Benjamin, se divide, según algunos en “comentaristas” y “partidarios”: “Hoy, las lecturas de Benjamin se dividen en dos grandes grupos, cuyos nombres pongo entre comillas: los ‘comentaristas’ y los ‘partidarios’. Para decirlo de modo menos enigmático: quienes piensan a Benjamin fundamentalmente en relación con una tradición filosófica o crítica; y quienes lo piensan como filósofo de ruptura... Las cosas no son sencillas, pero debería agregar que los ‘comentaristas’ no pasan por alto la ruptura introducida por Benjamin en el marco de la tradición: y los ‘partidarios’, a su vez, reconocen la tradición pero establecen con Benjamin un diálogo fundado en el presente”¹⁰⁰

Más allá de la tipología propuesta, habría que subrayar que el interés actual por Walter Benjamin sólo prueba la fecundidad de su pensamiento, convertido en referencia obligada en cualquier reflexión consistente sobre la cultura contemporánea. Así, Bernard Stiegler va a criticar a los frankfurtianos en los siguientes términos: “Su fracaso consiste en no haber comprendido que si es cierto que la composición de las retenciones primarias y secundarias, que constituye el verdadero fenómeno del objeto temporal y que explica que el mismo objeto repetido dos veces pueda dar dos fenómenos diferentes, si, por lo tanto, es cierto que esta composición está sobre-determinada por las retenciones terciarias en sus características técnicas y epokhales, el centro de la cuestión de las industrias culturales es entonces que éstas constituyen una realización industrial y, por lo tanto, sistemática de nuevas tecnologías de las retenciones terciarias, a través de ellas, de criterios de selección de un nuevo tipo – y,

¹⁰⁰ Sarlo. Op. Cit 72

en este caso, sometido totalmente a la lógica de los mercados...”¹⁰¹. Sin embargo, para poner la reflexión en cierta perspectiva histórica, habría que señalar que ninguno de los pensadores frankfurtianos pudo siquiera imaginar una producción tecnocientífica total de la realidad como acontece con los flujos hiperindustriales, por lo mismo, esto marca uno de sus límites, como muy bien nos advierte Subirats: “La limitación histórica verdaderamente relevante del análisis de los medios de reproducción y comunicación de Horkheimer y Adorno, así como de Benjamin, reside más bien en el hecho de omitir lo que hoy podemos contemplar como la última consecuencia de su desarrollo: la transformación entera de la constitución subjetiva del humano allí donde sus tareas de apercepción, experiencia e interpretación de la realidad le son arrebatadas y suplantadas enteramente por la producción técnica masiva de la realidad misma”¹⁰²

2.8.- Epílogo

Al instalar la noción benjaminiana de “reproducibilidad” de la obra de arte en el centro de una reflexión para comprender el presente, emerge un horizonte de comprensión que nos muestra los abismos de una “mutación antropológica” en la que estamos inmersos. Asistimos, en efecto, a una transformación radical de nuestro “régimen de significación”: El actual desarrollo tecnocientífico, materializado en la convergencia de redes informáticas, de telecomunicaciones y lenguajes audiovisuales ha hecho posible un nuevo nivel de reproducibilidad tanto en lo cualitativo como en lo cuantitativo, a esto hemos llamado:

¹⁰¹ Stiegler. Op. Cit. 61

¹⁰² Subirats, E. Culturas virtuales. Madrid. Biblioteca Nueva. 2001: 14

“hiperreproducibilidad”. Esto ha permitido la expansión de una “hiperindustria cultural”, red de flujos planetarios por los cuales circula toda producción simbólica que construye el imaginario de la sociedad global contemporánea.

El nuevo “régimen de significación” se materializa, desde luego, en una economía cultural cuyos centros de producción y distribución se encuentran en el mundo desarrollado, pero cuyas terminales de consumo despliegan su capilaridad por todo el planeta. Al mismo tiempo y junto a esta nueva economía cultural, se está produciendo una soterrada revolución, sin precedentes, un cambio en los “modos de significación”. Un nuevo lenguaje de equivalencia digital absorbe y reconfigura los sistemas de retención terciarios, convirtiéndose en la mnemotecnología del mañana. La “hiperindustrialización de la cultura” no sólo es la nueva arquitectura de los signos sino del espacio tiempo y de cualquier posibilidad de representación y saber.

Los nuevos modos de significación constituyen, en el límite, una nueva experiencia. Se trata, por cierto, de una construcción histórico cultural fundamentada en la percepción sensorial, pero cuyo alcance en los procesos cognitivos y en la constitución del imaginario redundan en un nuevo modo de ser. Las nuevas tecnologías son, de hecho, la condición de posibilidad, de esta experiencia inédita de ser, sea que la llamemos “shock” o “extasis”, y han alterado radicalmente nuestro Lebenswelt. Esta nueva organización de la percepción sólo es comprensible, como nos enseñó Benjamin, en relación a grandes espacios históricos y a sus contextos tecnoeconómicos y políticos.

Este nuevo estadio de la cultura confiere a la obra de arte en la época hipermoderna, y con ella a toda la producción simbólica, la condición de presentificación ontológicamente sustentada, plena y efímera. La

obra de arte se transforma en un “objeto temporal”, flujo hipermediático sincronizado con flujos de millones de conciencias. La nueva arquitectura cultural, como esas imágenes de Escher, se nos ofrece como un “presente perpetuo” en que percibimos los relámpagos de las redes y laberintos virtuales. Son las imágenes que nos seducen cotidianamente, aquellas que constituyen

nuestra propia memoria y, más radicalmente, nuestra propia subjetividad. Una manera, oblicua e inacabada si se quiere, de evidenciar que la heurística inaugurada por Walter Benjamin es susceptible de lecturas contemporáneas, precisamente, cuando la reproducibilidad técnica ha devenido hiperreproducibilidad digital.

ENSAYO VISUAL



SAUDADE

Timbre que no suena, sobre madera apolillada, entre una maraña sepia.
Candado entornado, cuelga en la puerta astillada que lleva hacia una oquedad.
Marco de un cuadro vacío, similar al cauce seco de un río o la superficie de Marte.
Perdición del imaginario rupestre, el cual ciñe el rostro fantasmal de la televisión,
que se encuentra rodeada de chucherías domésticas y muñecas Barbie anómalas.
Flores plateadas fosilizadas que escoden el origen del mundo y reemplazan
a las fotografías que nunca fueron tomadas.
Niño-dios arrancado del imaginario de la ignorancia, de la iglesia
más pútrida de una ciudad colonial.
Proyección sin contenido, que recuerda ese pitido recurrente que enloqueció al último
noctámbulo.
Aquella máquina de escribir en la que ya no se escribe y es carcomida por su propia tinta.
El candado que no será abierto por nadie porque detrás de la puerta no hay habitación
El engendro que se sublima como si fuera un Jonh Merrick entre cortinajes y candiles.
La sucesión de imágenes que plantea Edgar Cortéz se halla envejecida de antemano. El fil-
tro sepia, recurrente y extático, deviene en confirmación de un mundo perdido, en este caso
de la infancia. No hay una crítica implícita. No hay elementos hipermodernos. El resultado
es una retroacción del ego que se resuelve en nostalgia.

Diego Yépez

