

Volumen 6 - N° 6 - Agosto 2011

INMEDIACIONES de la comunicación



ALFREDO ALPINI | GUILLERMO AMOROSO | LEO BARIZZONI | PATRICIA BERNAL
| ÁLVARO BUELA | LUIS ELBERT | PABLO FERRÉ | ROSANA MALANESCHII
| DANIEL MAZZONE | ALDO MAZZUCHELLI | ANA PAIS

INMEDIACIONES de la comunicación

Autoridades de la Escuela de Comunicación

Decano Facultad de Comunicación y Diseño

ING. EDUARDO HIPOGROSSO

Coordinadora Escuela de Comunicación

LIC. SABRINA BIANCHI

Coordinadora Académica de Comunicación

LIC. VIRGINIA SILVA PINTOS, MSC.

Coordinador Académico de Audiovisual

LIC. GERARDO CASTELLI, MA.

Coordinador Académico de Periodismo

TÉC. COM. LEONARDO HABERKORN

Catedrática de Publicidad

MONTSERRAT RAMOS

Catedrático Asociado de Medios

LIC. JUAN DA ROSA

Catedrática de Proyecto Final

LIC. MARISOL ÁLVAREZ, MA.

Catedrático de Periodismo Digital

DANIEL MAZZONE

Catedrático de Realización Cinematográfica

LIC. PSIC. ÁLVARO BUELA

Coordinador Académico de Sonido

GUILLERMO MARCHESE

Coordinadora de Graduados

LIC. ADRIANA FERNÁNDEZ

INMEDIACIONES

INMEDIACIONES

de la comunicación

VOL. 6 - N° 6 - AGOSTO 2011

ISSN: 1688-8626

Consejo Editorial

Marisol Álvarez

Álvaro Buela

Aldo Mazzucchelli

Virginia Silva Pintos

Ana Solari

Consejo Asesor

Alicia Entel (Argentina)

Raúl Fuentes Navarro (México)

José Carlos Lozano (México)

José Marques de Melo (Brasil)

María Cristina Mata (Argentina)

Erick Torrico (Bolivia)

Editor Responsable

Álvaro Buela

buela@ort.edu.uy

Fotografías

Leo Barizzoni

Diseño y armado

Pablo González

Redacción

Universidad ORT Uruguay

Uruguay 1185, 11100

Montevideo – Uruguay

Tel.: (00598) 2 908 0677

Fax.: (0598) 2 908 0680

E-mail: inmediaciones@ort.edu.uy

SUMARIO

COMUNICACIÓN, ARTE Y SOCIEDAD

Wikipedia, la gestión de la
inteligencia colectiva..... 8

Daniel Mazzone

La transformación del cuerpo
y el aislamiento del hombre
contemporáneo..... 16

Patricia Bernal

Rastro y transparencia
en la comunicación de los
espacios urbanos..... 28

Aldo Mazzucchelli

Mitos, famas y arte..... 50

Luis Elbert

Una cierta tendencia del
cine alemán..... 58

Álvaro Buela

CON / TEXTOS

Espacio, distancia y tiempo en
Montevideo (1829-1851)..... 74

Alfredo Alpini

El déficit comunicacional:
un problema inherente a
las políticas públicas..... 88

Guillermo Amoroso

Diseño global
34°53'1"S 56°10'55"O 96

Rosana Malaneschii

Fotorreportaje
Mirar..... 102

Leo Barizzoni

Periodismo, ciencia
y sociedad 112

Ana Pais

RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS

Historias de imágenes 122

Pablo Ferré

Normas de estilo para la
presentación de artículos..... 126





comunicación, cultura y sociedad

NOVEDADES DISCURSIVAS EN LA CULTURA RELACIONAL

Wikipedia, la gestión de la inteligencia colectiva

► DANIEL MAZZONE

ABSTRACT

La proliferación de medios personales y formas individuales de comunicar modifica la actitud y la posición de las audiencias. En su exploración del hipertexto, los cibermedios descentran al autor y reconfiguran la relación con el usuario, en un cambio cultural focalizado en la gestión de la inteligencia colectiva. La enunciación de Wikipedia revela innovaciones discursivas que empiezan a dar forma a un nuevo modelo de comunicación.

INTRODUCCIÓN: LA NUEVA POSICIÓN DEL USUARIO

El descentramiento del autor y la pérdida de autonomía del texto cuyo control se traslada en parte al lector, son novedades que introduce la gestión del hipertexto y desafían la creatividad de los medios. No todos responden del mismo modo, y la forma en que lo hacen —que no es neutra— informa el nuevo modelo de comunicación.

El formato hipertextual fue anunciado tempranamente por Jacques Derrida y Roland Barthes desde el campo de las letras, y por Theodor Nelson y Andries van Dam desde la informática. Fueron los primeros en promover el abandono de nociones como “centro, margen, jerarquía, linealidad, para sustituirlas por multilinealidad, nodos, enlaces, redes” (Lan-dow, 24).

Wikipedia fue el primer gran emprendimiento digital que aceptó el nuevo paradigma, al despegarse de las formas de pensar desde el formato impreso. Su exploración del hiper-

▼
Magister en Periodismo (Universidad de San Andrés, Buenos Aires). Catedrático de periodismo digital y Coordinador Académico Adjunto de Periodismo, Universidad ORT, Uruguay. Investigador de las nuevas formas que asume la mediatización en los países de la región. Su próximo libro a editarse en La Crujía, Buenos Aires, es un estudio comparativo de las discursividades de *The Huffington Post* y *The New York Times*.

texto, sobre todo en el decisivo aspecto de la interactividad, asumió formas colaborativas y en ocasiones anónimas de actualización en línea, vía remota.

Su forma de concebir la gestión hipertextual afectó la discursividad enciclopédica, y en particular la peculiaridad histórica de la firma autorizada y legitimada. El ingreso del colaborador anónimo, o al menos desconocido, provocó algunos cambios de porte en los modelos de comunicación.

El enunciador de Wikipedia es inequívoco al respecto: “¿Quién es responsable de los artículos de Wikipedia? La respuesta es: ¡Tú lo eres!”.

Wikipedia inaugura lo que Michel Foucault ya en 1977 describía como “la cultura en la que el discurso circularía sin ninguna necesidad de autor” (Landow, 174), y no porque sus textos carezcan de autoría, sino porque ésta se desdibuja en las decenas de veces en que la intervención colectiva actualiza cada entrada (volveré sobre este punto).

Al practicar la interactividad extrema que incluye a centenares de miles de colaboradores de jerarquía diferenciada (cuatro niveles de administración), Wikipedia asume los riesgos del ataque malintencionado, la intervención infundada o los partidarismos de toda clase.

Dicho en palabras del enunciador: “Como hay más de un millón (1.789.298) de wikipedistas, esto es un esfuerzo de cooperación (...) si ves un error en la última versión de un artículo, te animamos a que seas valiente y lo corrijas”.

No es un dato menor que la discursividad enciclopédica admita el error como probabilidad que requiere vigilancia e incluso valentía para corregir. Nadie se sentiría en el deber de dar ánimos a académicos habituados a argumentar y considerarse intelectualmente superiores, como en el enciclopedismo clásico. El nuevo paradigma introduce “protagonistas anónimos” que quizá en más de un caso tiendan a desconfiar de sí mismos, antes que leer bajo sospecha un texto ajeno. El llamado del enunciador, incitando a los colaboradores a confiar en sí mismos, da cuenta de un momento nuevo en el discurso enciclopédico que puede extenderse al de la información.

10 AÑOS QUE MARCARON UN MODELO DE COMUNICACIÓN

La exitosa *performance* de Wikipedia no conoce antecedentes. Sus diez lenguas principales suman 13 millones de entradas, mientras las siguientes 27 en importancia superan las 100.000 entradas cada una, y otras 64 tienen más de

10.000. A su vez, 105 versiones en lenguas diferentes poseen más de 1.000 entradas cada una y finalmente, las restantes 75, registran más de 100 cada una. En una década, más de 18 millones de artículos en 281 lenguas registraron 1.107 millones de ediciones; es decir que cada artículo se editó y reeditó un promedio de 61 veces. Esto implica una media de algo más de seis veces por año, con toda la complejidad de edición, discusión y comunicación que cada modificación pone en movimiento:

Un usuario registrado y en sesión tiene en cada página una pestaña denominada "vigilar". Si se hace clic en ella esa página se añadirá a su lista de seguimiento. En la lista de seguimiento puede ver los últimos cambios de sus páginas vigiladas.

Difícilmente se alcancen las magnitudes de Wikipedia sin resolver el problema cardinal de todo producto vinculado a la información y el conocimiento: el de la credibilidad. Ser creíble, para un proyecto de características masivas y abiertas, pasa por el cumplimiento estricto de las normas. De ahí el interés que despierta una aproximación a sus disposiciones y advertencias.

Tan creíble es Wikipedia –pese a lo que suele decirse– que se presentan situaciones como ésta, tomada de su presentación oficial:

En los últimos años Wikipedia ha estado influyendo notablemente en los medios de comunicación, sobre todo periodísticos, los cuales en más de una ocasión copiaron información de la web enciclopédica, sin mencionar la fuente. Es bastante ilustrativo el experimento realizado por Shane Fitzgerald, un estudiante universitario dublinés de 22 años, publicado el 6 de mayo de 2009 por el periódico *Irish Times.com*: Tras enterarse del fallecimiento de Maurice Jarre unas horas antes, Shane editó el artículo correspondiente al compositor para incluir una cita ficticia que después apareció sin citar la fuente, en *The Guardian*, *The London Independent* y en el sitio web *The BBC Music Magazine*, y en periódicos de India y Australia.

Este experimento demuestra la fuerza de Internet a escala global. Los periodistas que usaron esta cita obviamente confiaron en Wikipedia como fuente de información; tal vez no podían permitirse el lujo de realizar investigaciones ulteriores bajo la presión de la necesidad de ser los primeros en publicar la cita, y como resultado proporcionaron a los lectores una información falsa (...). Este tipo de experimentos raramente se realiza en Wikipedia, y los editores que son descubiertos reciben severos castigos que, en función de la gravedad de su falta, pueden llegar al bloqueo de su IP a perpetuidad.

Otra novedad discursiva de Wikipedia, que afecta los previos modelos de comunicación, es el concepto de neutralidad, uno de sus “cinco pilares” a través del cual toma distancia de la “objetividad” e “imparcialidad” clásicas, pero también de las posturas militantes del periodismo de pertenencia del siglo XX y XXI. El enunciadador lo define así:

Ofrecer la información desde todos los ángulos posibles, presentar cada punto de vista de forma precisa, dotar de contexto a los artículos para que los lectores comprendan todas las visiones, y no presentar ningún punto de vista como el verdadero o el mejor. Esto implica citar fuentes autorizadas que puedan verificarse siempre que sea posible, especialmente en temas polémicos. Cada vez que aparezca un conflicto para determinar qué versión es la más neutral, debe declararse un periodo de reflexión mediante un cartel de “discutido” en el artículo. Se aclararán los detalles en la página de discusión y se intentará resolver la disputa con calma.

Es fácil identificar la esencia de lo que se espera del mejor periodismo. Y se advierte que esa neutralidad es la que parecen buscar los usuarios con su involucramiento en la producción informativa a través de múltiples formas individuales de intervención.

Wikipedia relanzó el género enciclopédico desde una perspectiva masiva y de segunda fuente. Todos los textos de sus colaboradores tienen que tener como referencia una fuente anterior, porque Wikipedia no publica textos originales. Es otro de sus “pilares”: evitar que Wikipedia se transforme en una fuente primaria.

Las ediciones y reediciones de las entradas de Wikipedia se realizan a la par de los hechos con una dinámica inédita para el género, sólo posible porque, por primera vez en la historia, el tiempo social y el de los medios coinciden.

Wikipedia no está organizada como lugar de almacenamiento de archivos inmóviles sino que es un ámbito dinámico de cruces y conexiones que se proyectan tan lejos como el hipertexto lo permite. El conocimiento depende, hoy, más de las conexiones que efectuamos hacia adelante, que de recuperar o reproducir lo archivado. Cada vez más historiadores de la modernidad sostienen que lo que se viene está cada vez menos relacionado con lo que fue (Bolz, 2006, 75).

Coincidentemente, José Luis Brea afirma:

Con la potencia de “interconectar” datos –lo importante ya no es el disco duro, sino la memoria RAM– y usuarios –conectividad, puentes de enlace y apertura de redes de distribución–. Para entonces, es posible que un cambio

fundamental se haya tenido que producir también en el concepto de “cultura”. Ella en efecto ya no es principalmente herramienta de almacenamiento y “consignación” patrimonial, archivística, sino sobre todo dinámica, proceso y arquitectura relacional, herramienta de interacción y principio de la acción comunicativa. (2007, 15)

Por último, parece de interés resaltar, con Norbert Bolz, que en medio de la confusión actual, producto del gran cambio cultural en curso, parecería que tendemos a resolver los problemas como si todos fueran de desconocimiento o ignorancia, es decir, con información:

Sin embargo, las cuestiones de sentido y los problemas de orientación no se resuelven con informaciones. El problema no es la ignorancia sino la confusión. Y, evidentemente, sólo los medios personales pueden disipar la confusión. (2006, 63-64).

Wikipedia hubiera sido un medio más si no hubiera dado muestras reiteradas de creer y practicar sus principios; por ejemplo, ante las presiones de Estados totalitarios que pretendieron infligirle cortapisas a sus contenidos, pero también ante el acoso de líderes de Estados democráticos, cuyas celosas secretarías pretendieron “mejorar” algunas de sus entradas biográficas.

En sus diez años, Wikipedia (2001–2011) reinventó el enciclopedismo y lo orientó en una dirección inexistente en el ADN del género, ya que un concurrente como la Enciclopedia Británica, que adoptó siete años antes las modalidades de la web (en 1994), ni por asomo se aproxima a la misma *performance* en cantidad de usuarios (Wikipedia opera entre los 10 sitios más consultados de la web, mientras la Británica lo hace a varios miles de posiciones de distancia), ni en número de colaboradores, diversidad de temas abordados o cantidad de idiomas, por mencionar algunas diferencias discursivas.

Queda el aspecto cualitativo, ya que podría argumentarse que ambas enciclopedias no son comparables. Esta cuestión fue laudada en 2005 por la prestigiosa revista *Nature* (que se publica desde 1869), que suministró artículos de Wikipedia y Enciclopedia Británica a prestigiosos profesores —entre ellos varios premios Nobel— sin advertir sobre qué artículo pertenecía a cuál de ellas. El resultado otorgó una levisima ventaja a la Británica.¹

1 Disponible en: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/technology/4530930.stm>

EXHIBIR LAS PROPIAS LIMITACIONES: CASI TODO LO QUE MERECE SABERSE

Si desde las prácticas comunicativas clásicas, exhibir debilidades desacomoda y descalifica, la asunción de restricciones y vulnerabilidades constituye una novedad discursiva que parece estar a tono con las nuevas audiencias.

El 1° de febrero de 2011, en plena crisis egipcia, horas antes de que el dictador Hosni Mubarak anunciara que no se presentaría a una nueva reelección, la información brindada por Wikipedia sobre el líder opositor El-Baradei, advertía: “Este artículo o sección se refiere o está relacionado con un evento actualmente en curso”. Y en cuerpo más pequeño agregaba: “La información de este artículo es susceptible de estar sujeta a cambios frecuentes. Por favor, no agregues datos especulativos y recuerda colocar referencias a fuentes fiables para dar más detalles”.²

Al tiempo que se define como “un proyecto para escribir comunitariamente una enciclopedia libre en todos los idiomas”, Wikipedia establece cuatro categorías de administradores: “supresores de edición”, “bibliotecarios”, “checkusers” y “burócratas”, a quienes presenta como “innecesarios para editar, pero sí necesarios para asuntos de protección y coordinación en el software”.

Ahora el enciclopedismo aborda escenarios como el egipcio –y el del mundo árabe– en febrero de 2011, en tiempo real. Es obvio que las posibilidades que inaugura el hipertexto permiten lo que los tiempos de producción y distribución del formato impreso impedían. Pero también debe recordarse que Diderot y D’Alembert inauguraron una concepción de lo enciclopédico cuyo objetivo era “reunir los conocimientos dispersos (y) exponer su sistema general (...) y transmitirlo para que los trabajos de los siglos pasados no hayan sido inútiles” (Barbier y Bertho Lavenir, 1996, 16)

Wikipedia, en cambio, ni siquiera se define como una enciclopedia precisa y fiable. “Suele serlo”, dice el enunciador, quien agrega:

Wikipedia se está desarrollando con rapidez, lo que mejora constantemente su fiabilidad como enciclopedia. A medida que crece, ofrece a sus lectores más temas, más detallados. Sus colaboradores están constantemente comparando lo que leen con lo que saben, y corrigen o amplían en consecuencia los artículos, incrementando así gradualmente su precisión y profundidad. Todo este discurso se basa en una actitud optimista y esperanzada, pero puede suceder también que

² Captura del 19/02/11, a las 11 am.

la enciclopedia albergue una gran cantidad de información errada, sobre todo en aquellos temas donde no hay muchas personas que sepan mucho -que son los más interesantes para aprender.

Ni siquiera cuando se pregunta “¿Qué evita que alguien haga contribuciones erróneas o confusas?”, la respuesta es tranquilizadora: “Nada. En estos momentos, cualquiera podría ir a casi cualquier página y modificarla introduciendo información incorrecta, e incluso crear un nuevo artículo cuyo contenido no sea más que mentiras o medias verdades”.

Claro que esto no duraría mucho, porque

Multitud de usuarios rastrean las listas de contribuciones (especialmente aquellas en artículos polémicos) y borrarán o revertirán rápidamente las aportaciones que evidentemente sean erróneas. Por un lado, muchos usuarios comprueban los cambios recientes, sobre todo los de usuarios anónimos, por otro lado, los usuarios registrados cuentan con una “Lista de seguimiento” en la que aparecen registradas las modificaciones de los artículos que previamente el usuario haya seleccionado. Es común que un artículo se encuentre en la “Lista de seguimiento” de varios colaboradores. Si un usuario anónimo o un usuario relativamente nuevo cambia algún dato sin justificarlo, es muy probable que provoque alarma.

Es mediante sus innovaciones discursivas que Wikipedia da muestras de comprender como nadie la época. Como señala Brea, lo decisivo ya no es la capacidad de almacenamiento, lo archivístico, porque el problema a resolver no es de dispersión ni de desconocimiento, ya que el grueso del saber está accesible. La cuestión central es dar dinamismo a la “arquitectura relacional”, es decir, posibilitar la expresión de la inteligencia colectiva. Wikipedia y otras redes exitosas interpretan esa demanda en sintonía con su época, de la manera entre intuitiva, confusa y tumultuosa en que puede procesarse este gigantesco, y a menudo desconcertante, cambio cultural.

CONCLUSIONES: MEDIOS EN UNA CULTURA RELACIONAL

Probablemente la cognición haya sido siempre un proceso colectivo, pero ahora las redes aportan una simultaneidad que la discursividad enciclopédica ha reconocido al legitimar el protagonismo de los usuarios en el ciclo de producción, distribución y control de la información y el conocimiento. Algo similar ocurre con las redes sociales y los medios individuales,

ya que “la comunicación mundial ha abierto una fuente tal de opciones que no guarda relación alguna con nuestros recursos de tiempo” (Bolz, 2006, 63).

Si las entradas de Wikipedia se actualizan a la par de los hechos y se reeditan promedialmente más de 60 veces en diez años, el autor se desdibuja en la colaboración colectiva del proceso de la comunicación.

El éxito de Wikipedia, apoyado en la exhibición de sus límites y en su particular enfoque de la dinámica relacional que habilita el hipertexto, informa del giro de gran calado que impusieron los usuarios. No bastaba con que la administración asumiera vulnerabilidades; también debió asegurar, mediante categorías como “cambios recientes”, “páginas vigiladas” y “listas de seguimiento”, mecanismos para focalizar los puntos críticos y ejercer controles de calidad eficientes.

El principio de neutralidad tal como lo practica Wikipedia parece una pieza clave en su capacidad convocante, y viene a marcar un hito significativo en la construcción del discurso de la información, que permite superar las limitaciones de la “objetividad” y la “infalibilidad”.

Si la cultura está dejando de tener “un carácter primordialmente rememorante, recuperador, para derivarse a una dirección productiva y relacional” como sostiene Brea, al dar muestras de comprender los nuevos equilibrios sociotécnicos, Wikipedia se postula como un proyecto con buena capacidad de aporte al futuro inmediato de la comunicación. ◀

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barbier, Frédéric y Bertho Lavenir, Catherine. 1996. *Historia de los medios, de Diderot a Internet*. Buenos Aires: Colihue.
- Barthes, Roland. 1990. “La retórica antigua”, en *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós.
- Bolz, Norbert. 2006. *Comunicación mundial*. Buenos Aires: Katz.
- Brea, José Luis. 2007. *Cultura RAM. Mutaciones en la era de su distribución electrónica*. Barcelona: Gedisa.
- Landow, George P. 2009. *Hipertexto 3.0. Teoría crítica y nuevos medios en la era de la globalización*. Barcelona: Paidós.
- Lévy, Pierre. 2004. “Inteligencia colectiva. Por una antropología del ciberespacio”. Disponible en: <http://inteligenciacolectiva.bvsalud.org>
- Wikipedia. 2011. www.wikipedia.org

La transformación del cuerpo y el aislamiento del hombre contemporáneo

► PATRICIA BERNAL

Qué fácil era amar el mundo cuando se sabía poco de él. Qué fácil era ser mundano en una época en que el cosmos no era apenas mayor que la cabaña más grande—a lo sumo, el cielo estrellado sobre la ciudad—. Qué ajenos al mundo nos resultan hoy nuestros ancestros cosmófilos y mundanos a los contemporáneos del proyecto siglo XX versados en la historia y el mundo.

Peter Sloterdijk



Licenciada en Bellas Artes. Magister en Comunicación. Magister en Filosofía. Candidata al Doctorado en Filosofía de la Pontificia Universidad Javeriana. Directora de Carrera de Comunicación Social de la Universidad Javeriana. Profesora del Departamento de Comunicación, miembro del Grupo de Investigación Comunicación, Medios y Cultura del Departamento de Comunicación y Coordinadora de la línea de investigación Culturas y Narrativas Mediáticas.

En este marco de reflexión, el ser humano va en busca de su propia completud y la reconfiguración del mundo que cada vez más le es extraño y no vivible bajo sus propias posibilidades de acceso; en esta medida, el hombre modifica su entorno y, con ello, al mismo tiempo, se modifica a sí mismo. Por tanto, el hombre, al querer salir de la excentricidad de su ser, quiere compensar el carácter inacabado de su propia forma de vida.

En este contexto, la reflexión antropológica ha definido al ser humano como un ser que escapa de sus propias deficiencias gracias a que es capaz de existir sólo a través del despliegue de múltiples estrategias de compensación. Por esta razón, podemos señalar ahora que el retorno al mundo de la vida implica asumir que la existencia humana, originariamente desprotegida, sólo puede ser llevable gracias a la implementación de estrategias de compensación. Pero estas estrategias son a menudo fuente también de nuevas inseguridades y desprotecciones.

La idea fallida de progreso propuesta por la modernidad se tambalea y la filosofía de la compensación parece ser capaz de imponerse como la teoría que niega que el mundo moderno se

encuentre en crisis. Por ejemplo, las compensaciones son procedimientos y medidas finitos que, por ello, son adecuados a los seres humanos y que, por tanto, permanecen en la esfera de lo humano, de lo finito. No hay ni se puede dar una compensación última que pueda asegurar de manera definitiva a una existencia abatida por la finitud y la inseguridad constitutiva de su ser. Toda compensación, además de ser regional y limitada, está determinada por su caducidad histórica. En otras palabras, se entiende que la filosofía de la compensación comprende al ser humano como ser finito e incompleto y, por ello, determina al hombre no sólo como un ser que actúa, sino como un ser que padece; es decir, él es sus propias historias y sus experiencias. Asimismo, él se encuentra determinado por su caducidad; sin embargo, busca la perfección y vencer la muerte con el juego que le ofrece la técnica como manera de descarga.

Este mundo contemporáneo que nos ha correspondido vivir, cuyas características se encuentran envueltas en cambios que gracias a la técnica han tocado al espacio y el tiempo, y que, por tanto, han hecho de la velocidad de vivir una experiencia inmediata y simultánea, han determinado igualmente que las cosas pasen de moda; el hecho de tirar las cosas viejas a la basura se convierte ciertamente en un procedimiento central dentro de las culturas modernas; así se expanden y se propagan los vertederos y los depósitos de desechos convirtiendo al mundo en una central de basura ecológica y tecnológica. El mundo del desechar es a la vez el mundo de la conservación y del recuerdo. Para compensar este desechar fruto del progreso, el hombre desarrolla fuerzas protectoras de la continuidad que conservan lo desechado; en este contexto, aparece como órgano compensatorio la necesidad de una cultura conservadora y museística del recuerdo. En medio de las ciudades invadidas por la producción de objetos inútiles emerge la necesidad de espacios para guardar nuestros recuerdos. No sólo necesitamos espacios donde habitar, sino que también nos urge tener lugares donde depositar nuestros recuerdos. En nuestro mundo moderno, lo desechado adquiere una categoría en el que se vuelve interesante y venerado.

En todo este afán desmedido de recuerdo, se venera estéticamente lo desechado por el hombre; dentro de esta categoría entran también los excluidos, los marginados, los que sufren el progreso y perecen por él. Cuanto más rápido se convierte el presente en pasado gracias a las innovaciones, más se fortalece el interés por lo pasado. En su mortalidad y finitud, esto es, en la búsqueda de la perfección en querer convertirse en otro, en buscar el alargamiento de la vida gracias a la técnica, el hombre

no da tregua en su búsqueda de tener más tiempo.

En definitiva, la vida es breve; por esta razón, es inevitable que de una manera inerte en relación al cambio nos sumemos a lo ya dado. Por ello, porque morimos, somos inertes en relación al cambio y morimos cuando se nos exige un exceso de cambio. Quien olvida esto, debido al exceso de tareas diarias y a la celeridad de la vida, olvida lo humano.

Entendemos que el hombre no soporta su propia existencia y, por ello, su búsqueda de la completud para superar sus propias deficiencias es la compensación que, en definitiva, se convierte en una estrategia para superar sus propias deficiencias. No hay ni se puede dar una compensación última que pueda asegurar de manera definitiva una existencia abatida por la finitud y la inseguridad constitutiva de su ser.

De esta manera, la senda recorrida se va bifurcando en trazos que, por un lado, dibujan una época de desechos y de derroche de compensaciones; y por el otro, se marca una época que finalmente se ha convertido en la sociedad del trabajo, de la industria, del consumo, de los excesos y de la permanente incertidumbre, y que en definitiva pertenece de una manera igualmente central, la idea de la decadencia, la idea de la aniquilación y de la autodestrucción de la humanidad.

Se trata entonces de una época marcada por la total hipertrofia del ser humano, esto es, por la pérdida de la ingenuidad, por la consumación de su propia historia y por no querer envejecer. ¿Cómo permanecer siempre jóvenes? Éste es el mayor desafío de nuestro actual modo de vivir. Una respuesta tentativa podríamos decir que abarcaría el deporte, o la cosmética, o el uso de la técnica, o siempre querer permanecer en la escuela. Pero, sin remedio, no importando quéelijamos, seguimos envejeciendo, surgiendo así el sentimiento de que el actual mundo limita las posibilidades de la juventud. Desde hace apenas un cuarto de siglo vivimos en un mundo en el que cambian más rápido las cosas propias del mundo del hombre; sólo basta con mirar y observar que aquella fábrica, tienda o banco que se encontraba antes, por mucho tiempo, en un lugar conocido, ya no existe; la fábrica se ha convertido, por ejemplo, en una terminal de transporte o simplemente en un lote baldío. Debido a los progresos de la ciencia, a los avances de la técnica y de la efectividad en el trabajo, crece en todos los ámbitos la velocidad de la innovación; lo que quiere decir que cada vez más cosas envejecen con mayor rapidez y velocidad. La experiencia es tal vez el único remedio contra el extrañamiento del mundo; pero ahora ya no se usa. Como hoy, en nuestro presente, lo que nos resulta familiar envejece cada vez más con mayor rapidez, el mundo

futuro se volverá cada vez más extraño, complejo y ficticio. Y no habrá lugar para la experiencia, pues la novedad se tomará todas nuestras posibilidades.

En este contexto, el hombre juega con su propio destino utilizando la técnica como el medio para evitar lo imposible, esto es, salirle al paso al encuentro con su propia muerte; o simplemente, tener la posibilidad de duplicarse para jugarle al destino; un destino que siempre estará esperándolo a la vuelta de la esquina; asimismo, en su trayecto vital, el hombre transforma su cuerpo en miles de posibilidades como forma de enfrentar su propia desnudez. En este sentido, podemos decir que el hombre transforma su cuerpo a través del uso de prótesis tecnológicas que dan cuenta de su nueva funcionalidad genética, creando cuerpos anormales y deformados, convirtiéndose así en un ser híbrido entre lo natural y lo artificial que va de la mano de la cosmética y de la cirugía plástica que le permiten crear nuevas significaciones y representaciones sociales. En este contexto, podemos decir que nos encontramos condenados a la degradación de la existencia mediática; y en el aspecto político, vemos que en las democracias del mundo se ha instalado un totalitarismo de tipo *soft* que ha conseguido sembrar el odio en la cultura, generalizar la regresión y la confusión mental (Lipovetski, 1990, 16). Por supuesto, no hay salvación intelectual en el universo de lo proteiforme y de la superficie, de la fugacidad de las imágenes, de la seducción distraída de los *mass media* que sólo pueden enviscar y destruir la razón. El consumo es superficial, vuelve infantiles a las masas; asimismo, las industrias culturales están estereotipadas, la televisión embrutece y fabrica moluscos descerebrados. Tal vez vivimos uno de los momentos más informatizados del siglo XXI; las personas a escala global se encuentran más informadas aunque más desestructuradas, son más adultas pero mucho más inestables, menos ideologizadas, más dadas a la vida superficial, más abiertas pero más influenciables, menos extremistas pero más dispersas, más realistas pero más confusas, más críticas pero más superficiales, más escépticas pero menos meditativas (op.cit., 19).

Durante la mayor parte de la historia de la humanidad, las diferentes sociedades han funcionado desconociendo el agotado juego de la frivolidad. Durante su existencia milenaria, las formaciones sociales calificadas de salvajes han ignorado y combatido de forma implacable la fiebre del cambio y el exceso de fantasías individuales. En esta época, a los hombres no les queda más remedio que proseguir con la fidelidad más estricta lo que en los tiempos originarios ha sido relatado por las narraciones míticas. Para que el reino de las frivolidades

pueda hacerse presente será preciso que sean reconocidos no solamente el poder de los hombres para modificar la organización de su mundo, sino también, más adelante, la autonomía parcial de los agentes sociales en materia de estética de las apariencias (op.cit., 28). Para que se diera el auge de las frivolidades fue precisa una revolución en la imagen de las personas y en la propia conciencia, conmoción de las mentalidades y valores tradicionales; fue preciso que se ligaran la exaltación de la unicidad de los seres y su complemento, la promoción social de los signos de la diferencia personal (op.cit., 64). Es decir que el mundo de la frivolidad y de las apariencias ya no se encuentra sujeto a la legislación intangible de los antepasados, que procede de la decisión y del puro deseo humano, sino que, por el contrario, vivimos una época en la que el ser humano inventa sus propias apariencias y éste es precisamente uno de los aspectos del artificialismo moderno, de la empresa del hombre moderno que consiste en llegar a ser dueño de su propia existencia. Evidentemente, el hombre se ha dedicado a la explotación intensiva del mundo material y la racionalización de las tareas productivas a través de lo efímero. No hay duda que la combinación de lo efímero y lo estético conforma una nueva estructura en el cuerpo del hombre, llegando tal vez a que la apariencia global de las personas oscile en el orden de la teatralidad y de la seducción; de esta forma, la individualización de la imagen se impuso como una nueva legitimidad social, y la transformación del cuerpo humano puede llegar a convertirse en el teatro de la metamorfosis de la humanidad. A la luz de los humanistas, de acuerdo con Lipovetsky, el sentido de la fugacidad terrestre se intensificó a partir del siglo XIV, al igual que la pena por envejecer, la nostalgia de la juventud y la conciencia de la inminencia del fin cobraron una nueva importancia (op.cit., 68); es decir que las estrategias de seducción han convertido al mundo en objeto de deleite y de satisfacción y así lo consumimos por su valor social en razón de prestigio y de estatus. Esa carrera del consumo del mundo moderno y el afán de novedades no encuentran su fuente en la motivación del placer sino en el bajo impulso de la competición de clases.

No hay duda de que el formidable éxito obtenido por las diversas manifestaciones mediáticas no debe atribuirse a su capacidad de ofrecer un universo de esparcimiento, de entretenimiento, de ocio, de olvido, de sueño. De esta manera, innumerables estudios han podido subrayar sin mayor riesgo que la evasión del hombre ante su propia realidad era la necesidad primordial que sustentaba el consumo cultural (op.cit., 251).

Pero esta cultura de la evasión se ha convertido en definitiva en el opio del pueblo, cuya tarea es la de olvidar la miseria del ser humano, de sus pueblos, de su existencia y la monotonía de la vida cotidiana. Al extender la parcelación del trabajo y la nuclearización de lo social, la lógica tecno-burocrática engendra la pasividad y la descualificación profesional, el aburrimiento, el tedio, la soledad, la violencia y la frustración crónica de los individuos.

Entonces, llegamos al punto donde lo más importante es vivir más nuestras experiencias y no sólo las vivencias que tienen un comportamiento más temporal. Cuando nos lanzamos más a lo nuevo, lo hacemos más con la esperanza de que esta novedad comporte una función individualizadora y otorgue a nuestra vida un sentido personal; sin embargo, lo nuevo no tarda en resultar viejo (Svendsen, 2006, 55). Lo nuevo se torna pronto rutinario y se resuelve en el tedio de lo constantemente nuevo, el tedio de descubrir, bajo la falsa diferencia de las cosas y de las ideas. De esta forma, nos convertimos en grandes consumidores de nuevos objetos y de nuevas personas, con la pretensión de quebrantar lo idéntico y lo tedioso.

Desde otra perspectiva, el tedio es la manifestación de la honda desesperación que provoca el hecho de no hallar nada capaz de colmar las necesidades del espíritu; es esa *desagradable calma del espíritu*, en palabras de Nietzsche (op.cit., 73). De esta manera, las necesidades nos obligan a trabajar y el producto de este trabajo satisface estas necesidades, y cada vez más surgen empero nuevas necesidades y así se trabaja más; pero, cuando nos encontramos en reposo, llega inevitablemente el tedio.

En realidad, es un error común suponer que la técnica constituye un aspecto externo con respecto a nosotros mismos, que la técnica y el individuo pueden dissociarse (op.cit., 109). Y se trata de una suposición errónea, en parte, por el simple hecho de que el propio cuerpo humano es técnico y, en cierto modo, funciona como una máquina capaz de aprender de manera constante nuevas técnicas. La relación del hombre con un objeto técnico no es del todo equiparable a la existente entre fin y medio, puesto que el objeto técnico podría constituirse una prolongación de nosotros mismos. En este contexto, el hombre, el objeto técnico y el entorno conforman un continuo y, de esta manera, nos relacionamos con nuestro mundo y con nosotros mismos de forma inmediata a través del objeto técnico.

Narciso entra en el teatro de la subjetividad y del individualismo; prefiere seducir que ser admirado. Ganar dinero, triunfar socialmente, se ha rehabilitado de nuevo, aunque con resortes

psicológicos y culturales que poco tienen que ver con el deseo de ascender en la pirámide social, de elevarse sobre los demás, de instigar la admiración y la envidia y finalmente de obtener respetabilidad (Lipovestky, 1990, 287). La estructura del ego domina la escena; sólo se trata de tener dinero para aligerar la vida, de vencer la muerte y permanecer jóvenes sin importar los riesgos, de transformar el cuerpo en lo que queramos, por ejemplo, en un esperpento o un hazmerreír de individualidad humana. Este regreso a la época narcisista no supone empero la desaparición de la rivalidad entre los seres, sino el sometimiento de las formas de competencia a los deseos de realización íntima. Así, el otro es sólo un medio de ser uno mismo, aunque sea bajo la apariencia de un figurín. Mientras que los individuos buscan ante todo parecerse a sus contemporáneos, no importando quiénes sean, y no a sus antepasados, las corrientes de imitación se separan de los grupos familiares y de los medios de origen; así, en lugar de los cerrados determinismos de cuerpo, de clase, de país, se despliegan influencias múltiples, transversales y recíprocas (op.cit., 310).

Así, el proceso por medio del cual todo ha devenido artificial y el encadenamiento absurdo al mundo estético han hecho que el propio hombre busque, de manera particular, en la sociedad contemporánea, transformarse, convirtiendo su propio cuerpo en una caja llena de artificialidades cosméticas para evitar su reflejo vacío. ¿Puede haber una fealdad tal que, por ejemplo, de forma abierta y espontánea, abrace toda la mente sin darle posibilidad de reflexión, de pararse ante ella superando la apariencia?

En este sentido, Welsch anota que vemos que en el arte las personas participan en un diseño integral del cuerpo, del alma y del comportamiento; por esta razón, el *homo aestheticus* se ha convertido hoy en un nuevo modelo de conducta (2003, 6). Por ejemplo, en las grandes zonas urbanas del mundo, en especial en los países occidentales, la cirugía plástica se ha convertido en una práctica muy cotidiana; en esta transformación no sólo se diseña la sonrisa sino ante todo una cierta forma de felicidad. Por esta razón, el mismo Welsch se pregunta: ¿cuál fue la intención de dotar a nuestro mundo de una belleza forzada que genera indiferencia o desagrado? ¿Cuáles son entonces las razones de la decepción con la estetización presente?

En primer lugar, debemos tener en cuenta que la objeción se debe a la venta al por mayor del elogio indescriptible de la belleza, pues ésta se compra tan rápido como se consume. Sin embargo, nunca se ha considerado a cabalidad las verdaderas consecuencias de este embellecimiento globalizado, que se

declaraba a favor de la superficialidad y de la pérdida de sentido que hoy estamos experimentando. En segundo lugar, debemos igualmente considerar que la estética globalizada se experimenta realmente como un horror estético que desfigura el mundo (2003, 8), pues al *horror vacui* le sucede ahora el horror a lo feo. La aclamación de la belleza, tan defendida antes por la estética tradicional, ha servido en los procesos actuales como apoyo retórico para la estetización de todo lo existente; así, la pasión por la belleza tradicional nos impidió ver los efectos negativos de la estetización actual. En este contexto, esta estetización no sólo ha traído nuevos problemas teórico-prácticos y tareas para la estética contemporánea, sino también repercusiones fundamentales para la estética tradicional, pues ha implicado una redefinición de la forma y el contenido de la propia belleza. Por tanto, la estética exterior no puede ser ignorada hoy, puesto que se ha convertido en una mediación de la realidad vivida y con ello también se ha transformado en una de las principales monedas en el comercio de la realidad (2003, 9). Belleza es hoy un asunto también de economía.

Así pues, esta des-realización de la realidad se deriva del hecho de que la misma realidad se encuentra ya mediada principalmente por los medios de comunicación que, por lo general, favorecen la libre movilidad y la ingravidez de los cuerpos y las imágenes. Con esto, descubrimos hoy la soberanía y la intransigencia del cuerpo. Se trata de los tiempos en los que la misma realidad se ha convertido en objeto de manipulación de los medios de comunicación a la vez que los medios en el reino de lo repugnante, de la transformabilidad, de la frivolidad y de la trivialidad, de la simulación y de la ficción. Incluso, el mismo dolor humano se convierte en algo frívolo. Así, para Sontag:

Ser espectador de calamidades que tiene lugar en otro país es una experiencia intrínseca de la modernidad, la ofrenda acumulativa de más de siglo y medio de actividad de esos turistas especializados y profesionales llamados periodistas. Las guerras son ahora también las vistas y sonidos de las salas de estar. La información de lo que está sucediendo en otra parte, llamada noticias, destaca los conflictos y la violencia, si hay sangre, va a la cabeza, reza la vetusta directriz de la prensa sensacionalista y de los programas de noticias que emiten titulares las veinticuatro horas, a los que se responde con indignación, compasión, excitación o aprobación, mientras cada miseria se exhibe ante la vista (2003, 7).

Siguiendo a Sontag, podemos decir que la guerra que Estados Unidos libró en Vietnam fue la primera que atestiguó día tras día las cámaras de televisión, introdujo la teleintimidad de la muerte y la destrucción en el frente interno. Desde entonces,

las batallas y las masacres rodadas en el tiempo en que se desarrollan han sido componente rutinario del incesante caudal de entretenimiento doméstico de aquella pantalla. Con ello se busca crear en la conciencia de los espectadores, expuestos a dramas de todas partes, un mirador para un conflicto determinado; pero esto necesita de la diaria transmisión y continua re-transmisión de retazos de las secuencias sobre los conflictos o tragedias vividas en los últimos años, por ejemplo, el caso del atentado al World Trade Center (2008, 8). En este contexto, cabe entonces preguntarnos: ¿qué implica protestar por el sufrimiento, a diferencia de reconocerlo?

Al parecer, la apetencia por las imágenes que muestran cuerpos dolientes es casi tan viva como el deseo que muestran los cuerpos desnudos (Sontag, 2003, 15). Al hacer que el sufrimiento parezca más amplio, al globalizarlo, acaso se ha vuelto acicate para que la gente sienta que ha de importarle más. También incita a que se sienta que los sufrimientos y los infortunios son demasiados vastos, demasiado irrevocables, demasiados épicos para que la intervención política local los altere de modo perceptible (op.cit., 30). Los seres humanos no se curten ante lo que se les muestra, ni por la cantidad de imágenes que se les vuelca encima. La pasividad es lo que embota los sentimientos. Por esta razón, nos hastiamos del dolor, de ver repetidas imágenes del sufrimiento de los otros, hasta el punto de que nos volvemos indolentes frente a la realidad del dolor. Es como si la representación sustituyera la crudeza de la realidad. Así, toda situación ha de ser convertida en espectáculo a fin de que sea real, es decir, algo interesante para nosotros pero por ello mismo irrelevante. La realidad ha abdicado. Sólo hay representaciones y éstas son los medios de comunicación (op.cit., 42).

Así, el hombre, en su afán por vencer la muerte y su propio envejecimiento y en su rendirle culto a la belleza, se ha dado a la tarea de transformar su cuerpo por acción de la técnica; sin embargo, surge en este proceso una enorme dualidad ontológica, porque su exterior transformado estéticamente no constituye una unidad con su propio interior, creando visiones grotescas, monstruosas; por supuesto, disímiles y contrapuestas del mismo yo que en definitiva es un hombre convertido en fetiche. Esta problemática del hombre contemporáneo se ve reflejada en la cultura de masas y en los diferentes ámbitos del arte y de la literatura, siendo los medios de comunicación su principal escenario de des-realización estética de la realidad vivida por el hombre. En este escenario todo es apariencia. Hemos anotado también que el hombre es hoy un ser hiperestetizado y sobre-

dimensionado que se acomoda, no sólo a los avances técnicos, sino ante todo a los objetos y aparatos creados y desarrollados por él mismo y con los que va construyendo su propio mundo y su propio ambiente que cada vez es más técnico y artificial; un mundo rodeado de artefactos técnicos que le sirven para protegerse de los peligros del mundo y de él mismo. Ahora todo se ha vuelto artificial.

¿Quién podría negar que la época de los medios de comunicación haya conducido a un triunfo de la vitalidad atontada, regida por el modelo de indefinición deportiva? El último humano es realmente el transeúnte ante un micrófono, que reporta para sí mismo su propia destrucción. Pese a todo, el proceso de civilización no es una decadencia lineal; una y otra vez abarca la dinámica de la vida más que la menos consunción de fuerzas iniciales maníacas hasta la estupefacción final (Sloterdijk, 2003, 48). En la época de la comunicación absoluta, la unidad y autonomía del mundo dependen de la universalidad e ininterrupción de la corriente mediadora; así, el lenguaje universal de la modernidad es un materialismo mediático, inmaterialización incluida, que ofrece, gracias al dinero deiforme y superconductor, la conexión de todo lo que está elaborado en forma de información con todo lo restante (op.cit., 112). En la medida en que ser hombre en la modernidad quiere decir, primariamente, automediación y autoconexión a la red, aquellos dichosos y viejos conceptos metafísicos de *Dios y alma* se piensan únicamente a modo de teoría de las catástrofes, como la desconexión a la red o la interrupción de la mediación (op.cit., 113). Lo que antes se llamaba naturaleza y, como totalidad anterior al hombre, era el contrapunto de las implantaciones culturales, ahora ha sido absorbido por la vorágine de las construcciones humanas (op.cit., 235). Si la llamada naturaleza lograra mantenerse con vida, su pervivencia no se debería ya a su autarquía, que perdió hace unos pocos siglos, cuando un espíritu científico dotado de medios técnicos la aprehendió.

¿Será entonces que nos encontramos ya cansados del propio hombre? ¿Se encuentra el hombre a las puertas del aburrimiento y del agotamiento de su propio ser? Estamos cansados de la historia o de las múltiples historias que han perdido todo sentido metafórico, esto es, cansados de la historia que sólo da cuenta de las catástrofes, cansados de las malas noticias que venden el sufrimiento y la miseria humana por doquier y a todas horas. Definitivamente, nos hallamos ante el vacío de credibilidad, de la credibilidad de la política y de los políticos del Estado y de su estructura de gobierno. Finalmente, estamos hoy ante el vacío de la comunicación y de sentido. ◀

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aldiss, B. 1977. *Frankenstein desencadenado*. Barcelona: Minotauro.
- Bacarlett, M. 2010. *Filosofía y enfermedad. Una introducción a la obra de Georges Canguilhem*. México: Editorial Porrúa.
- Benjamin, W. 2007. *Obras*. Madrid: Abada Editores.
- Blumneberg, H. 2003. *Trabajo sobre el mito*. Buenos Aires: Paidós.
- Brecht, B. 1981. *El hombre es un hombre*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Baudrillard, J. 2003. *El sistema de los objetos*. México: Siglo XXI.
- Cassirer, E. 2001. *Antropología filosófica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- 1965. *El problema del conocimiento*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Descola, P. 1998. “Las cosmologías de los Indios de la Amazonía”. *Zainak*. Eusko Ikaskuntza: Donostia.
- Derrida, J. 1987. “Del espíritu, Heidegger y la pregunta”. Traducción de Manuel Arranz (modificada por Horacio Potel). Edición digital de *Derrida en castellano*.
- Duque, F. 1997. *La estrella errante*. Madrid: Akal.
- Estrada, J. 1997. *La imposible teodicea*. Madrid: Trotta.
- Escobar, A. 1979. *El final del salvaje*. Bogotá: Cerec.
- Flusser, Vilém. 1994. *Los gestos*. Barcelona: Herder.
- 1990. *Hacia una filosofía de la fotografía*. México: Trillas.
- Fromm, E. 1980. *El miedo a la libertad*. Buenos Aires: Paidós.
- Galindo, J. 1985. “La urdimbre del tejido social”. *Signo y pensamiento*. Bogotá.
- García-Bacca, J. 2006. *Ciencia, Técnica, Historia y Filosofía*. Barcelona: Anthropos.
- Groethuysen, B. 1951. *Antropología filosófica*. Buenos Aires: Losada.
- Haefner, G. 1986. *Antropología Filosófica*, Editorial Herder, Barcelona.
- Habermas, J. 1989. *El discurso filosófico de la modernidad*. Madrid: Taurus.
- Hegel, G.W.F. 1975. *Fenomenología del espíritu*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Hesíodo. 1964. *Los trabajos y los días*. Traducción de Antonio González Laso. Madrid: Aguilar.
- Heidegger, Martin. 1997. *Filosofía, Ciencia y técnica*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- 1995. *Caminos del Bosque*. Madrid: Alianza editorial.
- 1967. “La proveniencia del arte y la determinación del pensar”, Conferencia (4 de abril) en la Academia de las Ciencias y las Artes, Atenas. Traducción revisada de Breno Onetto M, Stgo.-Valparaíso.
- 2003. *Aportes a la filosofía: acerca del evento*. Traducción Diana Picoti. Buenos Aires: Almagesto.
- 2000. *Hitos*. Traducción Helena Cortes, Arturo Leyte. Madrid: Alianza editorial.
- 2007. *Los conceptos fundamentales de la metafísica. Mundo, finitud, soledad*. Madrid: Alianza editorial.
- 2003. *Acerca de evento*. Buenos Aires: Almagesto.
- Jankélévitch, V. 2002. *La muerte*. Valencia: Pre-textos.
- 1989. *La aventura, el aburrimiento, lo serio*. Madrid: Taurus.
- Jünger, E. 2003. *Sobre el dolor*. Barcelona: Tusquets.

- Jolif, Y. L. 1995. *Comprender al hombre*. Salamanca: Editorial Sígueme.
- Kant, E. 2003. *Prolegómenos a toda metafísica del porvenir*. México: Editorial Porrúa.
- 1992. *Opúsculos de la filosofía natural*. Madrid: Alianza.
- Kristeva, J. 1995. *Las nuevas enfermedades del alma*. Madrid: Cátedra.
- Liessmann, P. 2006. *Filosofía del arte moderno*. Barcelona: Herder.
- Lipovetsky, G. 2004. *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*. Barcelona: Anagrama.
- Marcuse, H. 2001. *Guerra, tecnología y fascismo*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- 1983. *Eros y civilización*. Madrid: Sarpe.
- Marquard, O. 2007. *Dificultades con la filosofía de la historia*. Valencia: Pre-textos.
- 1986. *Apología de lo contingente*. Valencia: Editorial Novatores.
- 2001. *Filosofía de la compensación. Estudios sobre antropología filosófica*. Barcelona: Paidós.
- 2006. *Felicidad en la infelicidad*. Buenos Aires: Katz editores.
- Marinoff, L. 2007. *Más Platón y menos Prozac*. Barcelona: Ediciones B.
- McLuhan, M. 1985. *La Galaxia de Gutemberg*. Buenos Aires: Planeta.
- Oppenheimer, P. 1996. *Evil and the Demonic*. New York: New York University press.
- Ortega y Gasset, José. 1968. "Meditación de la técnica". *Revista de Occidente*. Madrid.
- Rapp, Friedrich. 1981. *Filosofía analítica de la técnica*. Buenos Aires: Editorial Alfa.
- Rosenkranz, Karl. 1992. *Estética de lo feo*. Edición y traducción de Manuel Salmerón. Madrid: Julio Ollero Editor.
- Rodríguez, F. 2001. *La mirada en el espejo*. Oviedo: Septem ediciones.
- Rombach, H. 2004. *El hombre humanizado*. Barcelona: Herder.
- Safranski, R. 2002. *El mal o el drama de la libertad*. Barcelona: Tusquets.
- Scheler, M. 1938. *El puesto del hombre en el cosmos*. Buenos Aires: Losada.
- Shelley, M. 2007. *Frankenstein o el moderno Prometeo*. Barcelona: DeBolsillo.
- Shelley, P. 2002. *Crítica filosófica y literaria*. Madrid: Akal.
- Sloterdijk, P. 2001. *Eurotaoísmo*. Barcelona: Seix Barral.
- 2003. *Temblores de aire*. Valencia: Pre-textos.
- 2006. *Esferas III*. Madrid: Siruela.
- 2004. *Esferas II*. Madrid: Siruela.
- 2001. *Extrañamiento del mundo*. Valencia: Pre-textos.
- 2010. *Ira y tiempo*. Madrid: Siruela.
- Svendsen, L. 2006. *Filosofía del tedio*. Barcelona: Tusquets.
- Tatarkiewicz, W. 2000. *Historia de la Estética*. Madrid: Akal.
- Voltaire. 1996. *Cándido*. Bogotá: Norma.
- Weinrich, H. 1999. *Leteo. Arte y Crítica del olvido*. Madrid: Siruela.
- Welsch, Wolfgang. 2003. "Más allá de la Estética". Versión electrónica.
- 2007. "El retorno de la belleza". Versión electrónica.
- Zubiri, X. 2007. *Siete ensayos de Antropología filosófica*. Valencia: Pre-textos.

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

Rastro y transparencia en la comunicación de los espacios urbanos

▶ ALDO MAZZUCHELLI

ABSTRACT

El concepto de transparencia funciona, en su rendimiento comunicativo dentro de los espacios urbanos, con un carácter contradictorio, paradójico: lo transparente oculta al mismo tiempo que aparenta mostrar. Este trabajo se ocupa de esa contradicción, discutiendo para ello dos textos que se refieren a dos fenómenos urbanos muy distintos. Estos dos fenómenos urbanos—la aparición de las casas de apartamentos en el París de mediados del siglo XIX (aparición cuyo estudio resulta paradigmático para edificios de características similares aparecidos en todas partes del mundo de ahí en más), y las prácticas espaciales en torno del Rastro madrileño—ofrecen aquí la posibilidad de discutir con cierto grado de matización ese concepto de transparencia, y algunas dimensiones de su funcionamiento en el nivel urbanístico. Esas mediaciones aparecen, en cada caso, no como un elemento agregado a una “realidad espacial pura” o “realidad urbana” a secas que pudiera ser considerada per se. The Production of Space (La production de l'espace) de Henri Lefebvre sirve en este trabajo para formular teóricamente algunos juegos entre tales mediaciones y los espacios, vinculando esas dos dimensiones de la experiencia vivida de los habitantes de la ciudad durante la consolidación de la urbe moderna.

Es posible elaborar, dentro de la teoría del espacio, el carácter contradictorio del concepto de transparencia. Mientras que en una concepción tradicional y *folk* del concepto, puede aparecer como una característica simple de determinados espacios urbanos y determinados materiales, en la concepción teórica de Henri Lefebvre la transparencia aparece como un concepto ideológico fuertemente paradójico, que oculta al mismo tiempo que aparenta mostrar.

Este trabajo se ocupa de esa contradicción, discutiendo para ello dos textos que se refieren a dos fenómenos urbanos muy distintos. Estos dos fenómenos urbanos—la aparición de las casas de apartamentos en el París de mediados del siglo XIX (cuyo estudio resulta paradigmático para edificios de ca-

racterísticas similares aparecidos en todas partes del mundo de ahí en más), y las prácticas espaciales en torno del Rastro madrileño— ofrecen aquí la posibilidad de discutir con cierto grado de matización ese concepto de transparencia, y algunas dimensiones de su funcionamiento en el nivel urbanístico.

La aproximación a ambos fenómenos urbanos se hace en este trabajo a partir de un elemento de mediación. En los dos casos, se trata de mediaciones literarias, pero de diferente carácter. Para un caso, es la visión que propone Ramón Gómez de la Serna en su libro *El Rastro*, publicado por primera vez en Valencia en 1914, pero reeditado con muchas correcciones en Madrid en 1931. En el caso de las *maisons* parisinas, se trata de algunas de las ideas que Sharon Marcus expone en su libro *Apartment Stories* (1999), en el que elabora dimensiones espaciales e imaginarias vinculadas con el rol de esa clase de edificaciones en París durante el siglo XIX.

Esas mediaciones aparecen, en cada caso, no como un elemento agregado a una “realidad espacial pura” o “realidad urbana” a secas que pudiera ser considerada *per se*. En cambio, resulta evidente que toda clase de mediaciones opera en cualquier uso y consideración del espacio, y en particular del espacio urbano. El espacio urbano es siempre mediado. Teniendo en cuenta este hecho, el estudio teórico fundamental sobre este tema, *The Production of Space* de Henri Lefebvre, provee la mayor parte de los insumos teóricos a emplear en este trabajo, al ofrecer un “tercer” punto de observación desde el cual poder apreciar los juegos entre las mediaciones y los espacios en tanto son vividos por los ciudadanos.

Los tres autores que contribuyen con sus mediaciones aquí—Lefebvre, Marcus y Gómez de la Serna—, aparecen como completamente heterogéneos en cuanto a casi todo lo que de ellos se pueda decir. Son heterogéneos biográficamente, es decir, espacial y temporalmente distantes e incommunicados; son, también, heterogéneos en términos de práctica escritural, pues los géneros que desarrolla cada uno de ellos en este caso son diversos; y son heterogéneos en su punto de vista teórico, su aproximación, sus intereses. Esa heterogeneidad se vuelve, sin embargo, un espacio de diálogo completamente posible que me interesó explorar, y que creo ofrece resultados productivos. Un potencial punto débil de este trabajo está en el nivel de “capricho” que puede tener la reunión—casi surrealista— de estos tres autores en un mismo espacio de escritura. Sin embargo, creo que el trabajo puede salvarse si sirve para permitir a la concepción teórica de Lefebvre un despliegue a través de los ejemplos elegidos, a la vez que se ilumina algún

ángulo productivo, especialmente en el caso del texto de Gómez de la Serna.

El trabajo se organiza en tres partes. En la primera, se hace un breve planteamiento del problema, reflexionando sobre cómo los dos textos elegidos abren, de maneras diferentes, esa posible contradicción presente en la noción de transparencia espacial.

En la segunda parte, la emergencia histórica de los apartamentos parisinos permite considerar la opacidad de un ejemplo urbano que presumiblemente fue percibido como encarnación arquitectónica de una transparencia concebida para el nivel social. Allí se discuten, también, los conceptos teóricos que se emplean en el resto del trabajo.

En la tercera y última parte, el texto de Gómez de la Serna introduce una serie de oportunidades para pensar la transparencia de un espacio aparentemente opaco, como el del Rastro. El “rastros” aquí es tomado más como un género urbano (una práctica existente en muchas grandes ciudades, y no sólo en Madrid) que como un espacio concreto. Aunque el espacio urbano concreto del Rastro de Madrid juega, por cierto, su rol, a veces emblemático, dentro de tal género urbano.

PARTE I. UNA PARADOJA DE LA TRANSPARENCIA

De acuerdo con el esquema tripartito que Henri Lefebvre ha propuesto como fundamento de su teoría del espacio, y desarrollado en una serie de repetitivas y a la vez distintas tricatomías particulares, existe una diferenciación útil entre diferentes niveles de nuestra relación con el espacio—en este caso, con el espacio urbano. Esta diferenciación—sobre la que me detendré un poco más en la segunda parte de este trabajo—pone de un lado la práctica del espacio en el transcurrir de la práctica social y como su producto; en otro lado, la tarea de conceptualización abstracta “geométrica y a distancia”, diría, de esos espacios; y en una tercera categoría, la vivencia directa de tal espacio, que incluye formas simbólicas e imaginativas que aparecen allí, arrojadas en el espacio percibido, a partir de la propia memoria, teorías y experiencias previas de quien lo habita.

Como agudamente observa Lefebvre, la separación entre la segunda y tercera de las mencionadas categorías permite un corte entre formas de representación artísticas y literarias del espacio. Aunque la elaboración que hace énfasis en la planificación y la explicación cae claramente dentro de la segunda categoría, la tercera es todavía el espacio de “some artists and

perhaps of those, such as a few writers and philosophers, who describe and aspire to do no more than describe.” (op.cit., 39).

En su libro *El Rastro*, publicado en 1914, el escritor vanguardista madrileño Ramón Gómez de la Serna da un ejemplo especialmente interesante de estos “pocos escritores y filósofos que describen, y no aspiran nada más que a describir”. Su trabajo se ubica por ello, es mi tesis en este artículo, en un lugar diferente—para simplificar se puede decir “contrario”—al de las construcciones ideológicas que, a propósito de producir una explicación, producen también un ocultamiento. El excelente trabajo de Sharon Marcus *Apartment Stories* es utilizado por mí—sin mayor interés o un respeto especial por sus objetivos más generales, debo admitirlo— en este trabajo para proveer un ejemplo de las clases de ocultamiento que la práctica teórica de las Representaciones del Espacio puede arrojar.

El concepto de “transparencia” *espacial* es la clave que me sirve aquí para unir y hacer patente este nudo teórico. Como se verá enseguida, ese par conceptual “transparencia/opacidad” espacial adopta un aspecto paradójico en la teoría de Lefebvre. De la contraposición de los trabajos de Marcus y Lefebvre surgen las reticencias, los daños, y los ocultamientos ideológicos en los que el par transparencia/opacidad puede derivar.

Los dos lados del par se contaminan mutuamente. La transparencia/opaca (que ocupa el primer plano en el texto de Marcus) muestra, representa, abre, pero vincula *según lo pensado*. Y, en la medida en que lo pensado no está nunca por definición pensado hasta el final, también oculta. La opacidad/transparente (que, según propongo en la tercera parte, ocupa el primer plano en el texto de Gómez de la Serna) oculta, fragmenta, cierra, pero también *vincula según lo dado*. Esta última clave, la clave de la percepción y la descripción casi enumerativa, se resiste a las tentaciones de la explicación y ejerce, en mi opinión, un efecto liberador sobre el lector y sobre el paseante urbano.

Ambos textos son diferentes no sólo en cómo se vinculan con sus objetos urbanos, sino especialmente en el estilo literario —que acaso podría ser comprendido también como una forma de práctica y comunicación urbana—. Para terminar esta parte, pues, es importante ubicar de antemano el tipo de objetos teóricos con los que trata este trabajo. Los textos de Marcus y Gómez de la Serna corresponden a prácticas urbanas (si escribir puede ser una práctica urbana) de diferente categoría. En el caso de Gómez de la Serna, el autor se concentra en determinadas Prácticas Espaciales. Estas son a) las del propio autor que recorre ese espacio urbano y, al recorrerlo,

actúa sobre él, sus materiales y sus personajes, al tiempo que deja que el espacio urbano actúe sobre su texto, así como b) las prácticas espaciales específicas de otros ciudadanos, que observa en ese espacio. En el caso de Marcus, en cambio, las prácticas representadas no ocupan el centro del discurso que construye. Es una explicación y un punto de vista sobre tal fenómeno urbano lo que domina su texto de principio a fin. El libro de Gómez de la Serna es una práctica urbana él mismo, que describe prácticas urbanas (Práctica Espacial + Espacio Representacional). El libro de Marcus puede ser escrito a distancia, y no constituye tanto una práctica urbana (quizá sería una práctica urbana de Berkeley...), sino una elaboración del espacio conceptual urbano que se sitúa a distancia, o que quizás ni siquiera existe como tal (Representación de Espacios).

PARTE II. LA “TRANSPARENCIA” Y SU ROL EN LA PRÁCTICA ESPACIAL

El concepto de *transparencia* juega un papel importante, como factor de ocultamiento de la condición de producto social del “espacio social”, en *The Production of Space*, de Henri Lefebvre. Vinculado, dentro de la estructura teórica que desarrolla Lefebvre, con el ámbito de los Espacios Representacionales o de “experiencia vivida” del espacio, en ese concepto de “transparencia” resuenan también algunos de los aspectos centrales de la representación que los ciudadanos se hacen respecto de cuán “abierta” o “sincera” es una sociedad, así como también de cuánto puede ser representada *especialmente* una ideología democrática basada en sustentos filosóficos racionalistas.

Estos dos últimos aspectos parecen haber estado, de acuerdo con Sharon Marcus, entre los principales a tener en cuenta al estudiar la aparición de los edificios de apartamentos dentro del tejido urbano del París del final de la Restauración. En esta segunda parte, pues, es mi objetivo considerar el rol de ese concepto de *transparencia* tal como se pone a consideración por esos nuevos edificios, contrastando brevemente la explicación que propone Marcus con algunos aspectos de la teoría del espacio de Lefebvre. Luego se hará ingresar, para lograr el efecto de contraste requerido, el texto y la práctica de paseante por el Rastro madrileño de Ramón Gómez de la Serna.

1. Los edificios de apartamentos parisinos y la “transparencia”

Una representación de la estructura social, tal cual es idealizada por una ideología, parece haberse vinculado con

la emergencia de las casas de apartamentos como modelo arquitectónico para la renovación urbana de París, entre los años 1820 y 1848. Esa ideología era la de la movilidad social, la igualdad de derechos de los ciudadanos y la ausencia de opacidad en los vínculos sociales dentro de la democracia. En esa ideología, juega un rol central la noción de transparencia. Los nuevos edificios de apartamentos habrían atraído a los parisinos por haber encarnado al menos tres efectos (los tres armónicos con las líneas generales de tal concepción ideológica): “la contención de la heterogeneidad social en un marco unificador”, “la imbricación de lo urbano y lo doméstico” y “la transparencia y fluidez de todos los componentes del espacio urbano”. (Marcus, 1999, 17)

Interesa aquí especialmente el tercer factor, en su relación con el contexto ideológico predominante dentro del cual aquella renovación urbanística se produjo. Esa nueva transparencia arquitectónica, propuesta por un nuevo tipo de residencia, resonaba con algunas de las ideas políticas (y sus fundamentos filosóficos), centrales de la sociedad parisina del momento:

Dentro de la democracia capitalista de la Monarquía de Julio, el deseo de que existiese un espacio y unos ciudadanos transparentes, cuyos exteriores fuesen ventana a sus interiores, enfatizó la lectura de la población en términos de *commodities* y riqueza; por el corte de su traje se podía evaluar los ingresos de un hombre. Especifica como fue al nuevo régimen, sin embargo, la transparencia tenía también raíces profundas en la cultura política francesa, la cual desde Rousseau y a través de la Revolución, había detestado la oscuridad, la duplicidad, y lo teatral, como antitéticos a la democracia. (op.cit., 18)

Desde el punto de vista del espacio, la dimensión de esa nueva “transparencia” a la que me interesa referirme aquí es la de la observación urbana. Mirar y ser mirado como ejercicio ciudadano. Con los nuevos diseños, las fachadas se abren a los espacios públicos, especialmente a la acera y a la calle. Las nuevas edificaciones invierten la orientación predominante en el modelo anterior de los *hôtels privés*, y los apartamentos más caros y buscados pasan ahora a ser “los que están más cerca de la calle”. Asimismo, “los cuartos más preciados dentro de un apartamento —el living, el comedor y el dormitorio principal— dan a la calle” (op.cit., 22). De ese modo, los edificios de apartamentos pasan a ofrecer una “domesticidad colectiva que se comunica integralmente con la calle pública” (op.cit., 24). La dirección de las miradas es recíproca, y lo que es una invitación a mirar hacia la calle y la ciudad desde dentro

de los apartamentos, se corresponde naturalmente con una mirada desde la calle hacia el interior, del espacio público a ese espacio privado que adquiere en este caso sus particulares formas de hibridez, dejando que lo público irrumpa y se establezca una especie de diálogo visual, e incluso posiblemente auditivo, entre ambas dimensiones urbanas de lo público y lo privado, lo colectivo y lo doméstico. Sin embargo, y pese a la aparente concordancia y armonía entre el diseño arquitectónico y las nuevas formas de representación y uso del espacio que éste fomenta o posibilita, no parecería ser tan simplemente transparente el espacio creado entre el interior y el exterior como las rápidas conclusiones basadas en la metáfora de la transparencia pueden llevar a aceptar. Como es la experiencia de todo habitante de una ciudad, lo que esta nueva disposición y forma arquitectónica posibilita es un nuevo tipo de juego o diálogo. Complejo, mediado, y en absoluto garante de ninguna mayor vinculación entre los nuevos espacios creados en el nivel privado, y los espacios públicos de libre circulación. Cortinas, celosías, iluminación, objetos que obstruyen la visión, así como los ángulos de visión, son otros tantos dispositivos que se incorporan a esta nueva arquitectura, dando la posibilidad de regular el flujo de información que se brinda entre el adentro y el afuera, originando nuevas formas de habitar la ciudad. La potencialmente mayor intervención del vecino o del desconocido dentro de la vida privada eleva en respuesta las estrategias de protección de esa vida privada y esa intimidad, al tiempo que da lugar a estrategias selectivas de exhibición que crean un discurso que distingue entre lo que “se muestra” de una casa, y lo que “no se muestra”.

Las observaciones acumuladas en el párrafo anterior, por supuesto, pueden resultar triviales, pues parecen contraponer indebidamente una dimensión “meramente” práctica (la de las prácticas espaciales relativamente “espontáneas” de los ciudadanos) a una dimensión imaginaria de mayor alcance (la de las representaciones ideológicas de una sociedad, a partir de sus edificios y monumentos ubicados en el espacio colectivo). Sin embargo, también desde un punto de vista más teórico y filosófico es discutible el ideograma de la “transparencia” ¿Es esa apertura propuesta por los nuevos apartamentos parisinos simplemente una realización urbana de aquel ideal de limpidez social, de aquel ideal democrático de fundamentos racionalistas e iluministas que la interpretación ideológica que señala Marcus propone? El estilo filosófico, contrario a los binarismos característicos de la metafísica idealista, que

orienta la obra de Henri Lefebvre no parece auspiciar que su respuesta a esta clase de representaciones sea confirmatoria. Lefebvre se ocupa también, y bastante, de la noción de transparencia, una importante noción teórica en su libro *The Production of Space*. En el resto de este trabajo, me ocuparé de sugerir cómo podría emplearse tal noción de transparencia—y también uno de los esquemas tripartitos que organizan el “espacio social” de Lefebvre—para ofrecer una alternativa crítica a esa interpretación de la transparencia arquitectónica parisina como simple representación espacial de una sociedad que se pretende cristalina.

2. La transparencia como ocultamiento

La “transparencia” es presentada por Lefebvre (p. 275s.) como uno de los dos polos de una “ilusión”, ilusión que serviría para ocultar el carácter socialmente producido del espacio social. Ese polo de la transparencia es el de lo “inteligible”, por oposición a lo “opaco”. A su vez, esa inteligibilidad—“luminosidad”, “claridad” son otras metáforas que se asocian con ella—fingiría que permite, a través del diseño—el diseño arquitectónico y espacial en general, en este caso—la directa “encarnación del pensamiento”. Este extremo de racionalidad planificadora daría lugar a espacios en donde predomina la “inocencia”, un espacio sin “trampas o lugares secretos”. Del otro lado, se ubica en la dicotomía señalada la llamada “ilusión realista”, caracterizada por la contraparte sustancialista del anterior idealismo racionalista. En este caso, y como polo opuesto a la claridad intelectual e incorpórea del espacio “mental” de la transparencia, aparece el espacio de la opacidad de lo material bruto y puro, sin la más mínima elaboración o intervención de factores que no puedan describirse como las fuerzas mismas de la naturaleza. Este segundo polo de la “ilusión” surge como una posición extrema provocada por el rechazo de la concepción metafísica dualista del cartesianismo. Desde el punto de vista de Lefebvre, los dos polos de todo binarismo sólo pueden acentuar hasta la caricatura sus aparentes diferencias irreconciliables (“*res cogitans*” vs. “*res extensa*”, “espíritu” y “materia”, o “significante” y “significado”, entre tantas otras) para ocultar la esterilidad que tienen para producir una aprehensión adecuada del dinamismo de la existencia. Filósofos como Hegel y Marx, pero también otros como Peirce, se han alineado históricamente entre los críticos de ese paradigma sujeto/objeto, desde diferentes intereses y tradiciones. En todos ellos es característico el pensamiento

y enfoque triádico de los problemas. Lefebvre se suma a tal tradición. Su crítica, que recorre toda su teoría del espacio, está dirigida contra la tradición filosófica cartesiana y, en general, el paradigma sujeto/objeto que ha organizado la visión moderna y científico-objetivista del mundo.

La tricotomía fundamental que propone Lefebvre en su ambicioso intento de elaborar una nueva “ciencia del espacio” (1991, 7) es la compuesta por los campos de lo *físico*, lo *mental* y lo *social*, y su desafío epistemológico es producir una concepción unitaria de esas dimensiones que surgen del análisis. De acuerdo con una orientación general que sigue siendo materialista y también dialéctica, que Lefebvre conserva al escribir este libro, su clave para producir tal concepción unitaria es la noción de “espacio social como producto social”. Esa condición de “socialmente producido” del espacio social le permitirá, espera Lefebvre, evitar que esa concepción propuesta se confunda con concepciones unilaterales anteriores, la del “espacio mental” de los matemáticos o los filósofos por un lado, o la del “espacio físico” de la mera actividad práctica, corporal y sensorial. Apoyado en aquella tricotomía fundamental, y en la noción de espacio como producto social, Lefebvre propone entonces (op.cit., p.33ss, especialmente 38-46) categorizar el espacio social en tres niveles, interrelacionados dialécticamente entre sí. El nivel de la Práctica Espacial, el nivel de la Representación de Espacios y el nivel de los Espacios Representacionales –o “Espacios de Representación”, como se podría también traducir–.

Práctica Espacial que “segrega el espacio de tal sociedad; lo propone y lo presupone, en interacción dialéctica (...) la práctica social de una sociedad es el descifrar de su espacio” (op. cit., 38). En esta dimensión, relacionada al nivel físico, está el cuerpo encontrando orientación, buscando el camino más corto, evitando obstáculos, paseando por lo físicamente disponible y explorando o tratando de conquistar lo físicamente dificultoso, viendo lo que está a la vista, tratando de ver lo que se le oculta, escuchando lo que puede, tocando lo que está a mano y percibiendo los olores que le llegan sin que pueda evitarlo; y al mismo tiempo, la reacción de ese cuerpo frente a esta situación espacial dada, como reacción frente a nuevas posibilidades, sin que en esta reacción intervenga el espacio del cálculo, y sin que lo ideológico tome el control. Por ejemplo, las reacciones del cuerpo y los sentidos ante la nueva situación abierta por la “transparencia” a la calle de los edificios de apartamentos. Por cierto, se trata de un estado constante en el nivel sensorial y físico, pero extremadamente inconstante en el ni-

vel del pensamiento y la conciencia, la que permanentemente tiene que estar permeada por los factores conceptuales y simbólicos que son característicos de las Representaciones del Espacio y de los Espacios Representacionales. La práctica espacial no se reduce al cuerpo sino que incluye sus productos y todas las construcciones y redes de comunicación –no sólo terrestres, sino también aéreas, por ejemplo (p. 58-59)– que caracterizan la apropiación y uso del espacio.

Representación del Espacio: el espacio del cálculo, de la planificación; el nivel “objetivo” de trabajo con la dimensión espacial. El nivel de la representación mental e ideológica del espacio, si sustituye a la experiencia de uso de tal espacio. Específicamente intelectual, descriptivo, distante de la Práctica Espacial y pretendidamente “objetivo” respecto de la zona más nocional y simbólica de los Espacios Representacionales. Por ejemplo, *el proceso de cálculo, técnico, y de discusión urbanística y política* requerido para que se fundamentase la decisión de Luis XVIII de asociar la altura de los edificios con el ancho de las calles (Marcus, 1999, 24). Por ejemplo, la *concepción ideológica* de que los edificios de apartamentos parisinos “se corresponden con” (o son un “símbolo” de) una “sociedad transparente”.

Espacios Representacionales: el espacio vivido en su integralidad humana, lo que implica específicamente vivido *a través de* las “imágenes y símbolos asociados” (arte y discursos semióticos y simbólicos no-verbales de toda clase) a tal espacio. Las representaciones simbólicas acerca del sentido de tal espacio, las reglas y los valores a través y en función de los cuales se circula y se usa ese espacio. Las ideologías, las creencias y los valores, no formulados consciente y sistemáticamente, de los ciudadanos, en tanto relacionados todos ellos con el espacio.

3. Del nivel de las Representaciones del Espacio al de las Prácticas Espaciales

A partir de esta categorización, la interpretación del impacto y función de los edificios de apartamentos parisinos en el sentido de la “transparencia” resulta menos convincente. Hacer esa interpretación implicaría permanecer meramente en una lectura externa, que sólo tiene en cuenta el nivel de las Representaciones del Espacio. Sin embargo, y como se sugería al principio de este trabajo, es primero en el nivel de las Prácticas Espaciales en donde se produce un cambio sustantivo con la llegada de los nuevos edificios de apartamentos. Los nuevos

usos de la potencialidad de mirar y ser visto son la clave en ese cambio, y no son resueltos necesariamente en el sentido de una simple “mayor transparencia”, sino que lo serán en el sentido de una re-elaboración de la siempre presente práctica de la observación urbana. Una forma nueva que incluye, seguramente, una mayor conciencia del valor y las posibilidades de ser y ser mirado, así como el diseño (en el nivel, entonces, de las Representaciones de Espacio) de una serie de dispositivos técnicos y arquitectónicos que pasan a intervenir en la regulación de esa potencial comunicación. De este modo, creo que la premisa de Lefebvre acerca del uso de la “transparencia” como factor que sirve para ocultar el carácter de producto social del espacio social puede quedar indicada a través del ejemplo considerado. No porque los edificios de apartamentos parisinos no sean una adecuada representación de la noción (o la ilusión) de una sociedad más móvil, igualitaria y abierta, sino porque reducirlos a esa interpretación es detenerse exclusivamente en la dimensión de Representaciones del Espacio (la que tomada unilateralmente y separada de las restantes dos categorías, quedaría como meramente ideológica y conceptual), y pasar por alto la apropiación—especialmente en el nivel de la Práctica Espacial, y también de los Espacios Representacionales—que los ciudadanos hacen de tal nueva forma arquitectónica y simbólica. De acuerdo a la perspectiva de Lefebvre, permanecer en el nivel de las Representaciones del Espacio equivaldría, en este caso, a aceptar la ilusión de que ese espacio colectivo no es el producto del trabajo social. Equivaldría a no distinguir entre el espacio mental y el espacio social y creer que existe entre ellos una “grosera coincidencia” (op.cit., 28), y refrendar una visión idealista del espacio urbano, en el cual este aparecería puramente

como luminoso, inteligible, como dando rienda libre a la acción. Lo que pasa en el espacio da al pensamiento una condición milagrosa, que se encarna por medio de un *diseño* (...). El diseño sirve como mediador (...) entre la actividad mental (invención) y la actividad social (realización). (...) La ilusión de la transparencia va de la mano con una visión del espacio como inocente, como libre de trampas y lugares secretos. (op.cit., 29)

4. Hacia la Opacidad/Transparente

La noción de transparencia como metáfora a la que se carga generalmente de valor positivo —y con tal valor se la emplea— tiene un momento de impulso dentro del discurso colectivo occidental a partir de la propensión iluminista a pre-

ferir y destacar todos los valores asociados con lo no corpóreo e ideal. Asociados con esta puesta en valor de lo incorpóreo está la libertad de circulación en juego –de cuerpos y de información–, en relación con la mayor o menor visibilidad de los espacios internos en la ciudad.

La tríada de Lefebvre sumariamente descrita en el apartado anterior, ofrece un marco para pensar algunos aspectos de la práctica urbana en relación con los edificios de apartamentos, cuando surgen históricamente en el París del siglo XIX. La noción de transparencia, fácilmente asociada con tal tipo de edificación y tal forma de habitar representando la ciudad, es más bien una reacción ideológica –por tanto, descriptible como perteneciente al ámbito de las Representaciones del Espacio– que oculta una compleja posibilidad de reorientar la Práctica Espacial (uso de cortinas, iluminación y ángulos de visión, así como las ventanas como aislante acústico) que se abre a partir de la aparición de los edificios de apartamentos parisinos.

Esa nueva forma involucraría, en cambio, como se ha visto, las tres dimensiones del espacio social propuestas por Lefebvre, ofreciendo un vértice en el que se interrelacionan esos tres espacios. Como producto social, esa instancia del espacio social tiene también una historia. En el caso de París a comienzos del siglo XIX, las prácticas espaciales más o menos “espontáneas” de vida en la ciudad dan lugar a una situación urbanística en la que las condiciones de vida –insalubridad, oscuridad, hacinamiento, etc.– crean condiciones para que se produzcan cambios de importancia. A su vez, el marco ideológico o “superestructural” (para emplear un término de aquella tradición marxista que había sido cara a Lefebvre) presiona con la metáfora de la “transparencia” entre otras, propias de aquel París post-revolucionario –y ya restaurado, habiendo retornado a una agenda de predominio del “orden”– hacia la realización espacial y material del concepto –en el nivel de la Representación de Espacios, del diseño–. Este diseño, al concretarse en las nuevas *maisons*, da lugar a nuevas prácticas espaciales; éstas, a su vez, al crear nuevas destrezas, dan lugar a nuevos Espacios Representacionales. Esta dialéctica en la cual las tres dimensiones de la tríada no cesan de influenciarse y presionarse mutuamente parece un dispositivo teórico más adecuado para la descripción del caso urbanístico con el que empezamos estas páginas, que el alternativo de observarlo únicamente a partir de la metáfora racionalista y aérea de la “transparencia”. En el caso del Rastro madrileño, como se verá a continuación, la opacidad de los objetos toma la delantera

a través de su descripción artística. Esa aparente opacidad da lugar a una forma diferente de transparencia, una opacidad transparente. Ésta, por referencia directa y sin comentarios, y a través de sus restos mortales, digamos, pone ante los ojos “el esquema del mapamundi del mundo natural” (Gómez de la Serna, 1998, 77), ese espacio en el cual de veras se desenvuelve la práctica espacial urbana.

PARTE III. RASTRO Y TRANSPARENCIA

Una descripción literaria puede funcionar en el nivel de los Espacios Representacionales (1991, 39). Henri Lefebvre es explícito en ello, y a primera vista parece que *El Rastro* de Ramón Gómez de la Serna debe encajar bastante bien en ese nivel. El autor abre su texto con un párrafo complejo que especifica varias cuestiones vinculadas con la naturaleza del espacio que le ocupará:

El Rastro no es un lugar simbólico ni es un simple rincón local; no: el Rastro es en mi síntesis ese sitio ameno y dramático, irrisible y grave que hay en los suburbios de toda ciudad, y en el que se aglomeran los trastos viejos e inservibles, pues si no son las ciudades comparables por sus monumentos, por sus torres o por su riqueza, lo son por estos trastos filiales. (Gómez de la Serna, 1998, 77)

“No es un lugar simbólico” afirma el autor, al tiempo que insiste en el carácter de “sitio” del Rastro. La palabra es clara en sus referencias a la materialidad de un espacio, su carácter concreto. Sin embargo, es al mismo tiempo algo distinto de la mera materialidad anecdótica, algo distinto del “rincón local”. Es un “sitio” más o menos abstracto —pues puede hallárselo en cualquier gran ciudad—, pero no es un “lugar simbólico”. Según entiendo de esta compleja combinación de límites, no le interesa pues al autor ir “más allá” de ese sitio que puede existir en cualquier ciudad, sino quedarse en el nivel “filial” de las cosas, los objetos. Es una “síntesis” porque en uno de ellos —en el Rastro madrileño— está la esencia de todos los demás. Pero al mismo tiempo, tampoco le interesa hacer una página de “costumbres” de Madrid.¹ Quiere ver la materialidad universal de los “rastros”, a través de su experiencia de una parte de ese espacio universal, que es el Rastro madrileño. El Rastro

¹ El autor es especialmente violento al respecto: “Había que rectificar de algún modo esa literatura de las crónicas—el género literario más aborrecible y más anodino—y de las informaciones en que se ha hablado del Rastro y todas esas otras alusiones que se le han dedicado [...] demasiado vendidas a lo pintoresco, demasiado complacientes y demasiado noticieras y superficiales [...]” (Gómez de la Serna, 1998, 89)

se convierte así, claramente, en un género espacial, o un estilo urbano.²

De los múltiples aspectos que pueden comentarse sobre las más de 300 páginas del libro de De la Serna, solamente quiero explorar el funcionamiento de la noción de transparencia, a través del carácter de Espacio Representacional que construye este libro, como opuesto ejemplar de las prácticas de Representación de Espacios. De modo que incluso un análisis ligero del texto en su conjunto tiene que quedar sin hacerse aquí. Traeré a la atención solamente esos momentos u oportunidades en los que la *transparente opacidad* del Rastro –visto como género urbano– se hace presente.

1. El rechazo de la conceptualización planificadora

Si partimos del análisis teórico hecho en la segunda parte de este trabajo, el Rastro aparecería a primera vista como un espacio de gran opacidad. Contrario a reglas y planificaciones de urbanistas, está sustancialmente alejado de las claras líneas a través de las cuales los apartamentos parisinos evocaban la transparencia de la luz y la razón. Es sorprendente la claridad con la cual es el mismo Gómez de la Serna quien se toma el trabajo de extenderse sobre esa lejanía de los Rastros respecto de cualquier conceptualización, dedicando varios apartados en el prólogo de su libro a esta tarea.

Una primera opacidad está en la ausencia de cualquier previsibilidad económica o comercial. De entrada, es el “valor de mercado” y toda noción de valor convencional, fundante forma de acceso a la ciudadanía en la ciudad burguesa, lo que se desactiva –“Las cosas del Rastro no son cosas de anticuario, carecen [...] de ese valor hipócrita, de esa categoría completamente convencional, civil y arbitraria...”, dice el autor (p.81). Y junto a ello, es también un grado si se quiere más consciente y más institucional de esa convencionalidad lo que se descarta: “No son tampoco cosas de museo”. En este punto, Gómez de la Serna apunta al nudo teórico que de otros modos estamos rondando también, al decir que “en los museos [...], paralizada la facultad de deshacerse y de transparentarse que había en [las cosas], su forma se hace dura, barroca, pesimista, exasperada.” (op.cit.) En el Rastro, pues, se ubicaría cierta *exposición libre y directa del espacio*

² Cf. LM, 46: “El Rastro ramoniano es el Rastro de Madrid y sólo el de Madrid. Sin embargo, el hecho de que en cada ciudad populosa haya un rastro convierte a éste en una categoría de lo urbano, que se corresponde con otra de lo humano, a saber: la caducidad y aniquilamiento inexorables por obra del paso del tiempo.”

*ciudadano sin teorías o representaciones posibles.*³

Esterumbo anti-conceptualizador que va a adoptar el contacto de Ramón con el espacio genérico de El Rastro se confirma en el siguiente párrafo, en el que se apunta a la destrucción de cualquier pensamiento de conjunto que pudiese “explicar” las cosas del Rastro, el espacio que ocupan, y su “sentido urbano”. Ni siquiera en términos de una concepción del pasado y la destrucción, una conceptualización de la ruina, puede sobrevivir la práctica de la Representación de Espacios en este caso: “No son tampoco ruinas históricas y trascendentales estas cosas del Rastro [...] porque en las ruinas queda siempre algo que pervierte [...] un resto de su supersticioso pasado, de su hipócrita dominación, por lo congregadas que están, como persuadidas aún de su objeto común y tiránico [...]” (op.cit.)

La imposibilidad de explicar el Rastro lleva luego a que no pueda ser convertido en un objeto planificado para exhibición, explicado de antemano, un objeto “turístico” (p. 83). De un modo que me parece especialmente agudo, el autor ubica la causa de esta nueva incapacidad para elaborar cualquier “teoría” del Rastro en que ésta sería un ejemplo de los “abusos de la conversación”, en tanto abusos de ese *logos* generalizador, esquemizador, conclusivo:

[...] en el Rastro, esa conversación innoble, contenida y mezquina siempre, se presta a abusos tan fáciles, a conclusiones tan gratuitas, a exclamaciones tan estúpidas, a gracias tan vanas, a presunciones tan cegadoras, que son necesarios muchos días de nuevas ideas solitarias para recobrar la visión indecible y la gran elocuencia que se manifiesta en el Rastro como en ningún sitio. (op.cit., 83)

La reivindicación de la no conceptualidad es pues una determinante de este texto.⁴ “Imágenes y asociaciones de ideas”

3 Esas representaciones —esas Representaciones del Espacio que se elaboran con la finalidad de dar una categorización de conjunto a los elementos urbanos— son vistas por el autor como “corrupciones desnaturalizadas”, e insistiendo en los museos como ejemplo antitético, el autor dice que especialmente los museos arqueológicos están “llenos de clasificación, de seriedad, de oscuridad [...]”. (Gómez de la Serna, 1998, 82). Obsérvese cómo asocia aquí el autor la “oscuridad” con la “clasificación”. Parece claro que en él funciona un sistema asociativo diametralmente contrario al que alimenta la lógica de la lectura de Marcus. Lo inteligible se vuelve oscuro en Gómez de la Serna, en el cual es el contacto directo con las cosas en su situación particular lo único que aclara. Esta noción se repetirá una y otra vez.

4 Desde una perspectiva totalmente ajena a Lefebvre y a los problemas que se estudian aquí, López Molina coincide, sin embargo, en percibir esta característica. Cf. *LM*, 47-48: “El Rastro es un reducto para la felicidad ante todo porque en él queda suspendido —sólo pasajeramente, por desgracia— el entramado de normas, prescripciones y prejuicios que ha ido acumulando la sociedad establecida, es decir, el espíritu burgués inspirador y dominador de ella. Un reducto en el que olvidarse de lo convencional, complacerse en la asociación de todo con todo y, en consecuencia, alcanzar la paz interior.”

es, en cambio, lo que ocurre con las cosas del Rastro, pero de ningún modo para elaborar explicaciones, planificaciones, justificaciones o esquemas conceptuales sobre ese espacio de todas las ciudades, sino como relámpagos que unen cosas a otras cosas, unas experiencias a otras, y que se disuelven apenas formarse, sin dejar *rastros*, imágenes efímeras:

El Rastro es sobre todo, más que un lugar de cosas, un lugar de imágenes y de asociaciones de ideas, imágenes, asociaciones sensibles, sufridas, tiernas, interiores, que, para no traicionarse, tan pronto como se forman y a continuación, se deforman en blancas, transparentes, aéreas y volanderas ironías... ¿Cómo y hasta qué punto darían explicaciones por haberse formado? Se suceden unas a otras sin detenerse por tremendas o balbucientes e ingenuas, y se las acepta y se las sonríe o se las lamenta y se las suelta. (op.cit., 85)

Hasta aquí, pues, la negación explícita de un abordaje que pudiese caber dentro de las líneas de una Representación del Espacio: ni teoría del Rastro, ni concepción articulada, ni explicación. El texto (publicado en 1914) participa, en su aspecto literario, de la misma tendencia a la sistemática fragmentación que se expande también entre la vanguardia pictórica y artística en general por esa misma época—desde la presentación simultánea de múltiples facetas preceptuales de un objeto en el cubismo, hasta la posterior “asociación libre” del surrealismo, que reivindicó la unión lautréamontiana de objetos dispares sobre una mesa de disección.⁵

Esta sucesión de *negaciones* en la “definición” del Rastro (insistencia interesante por cuanto muestra de nuevo la resistencia a la conceptualización planificadora) es contrapesada con relativamente escasos momentos de afirmación respecto de lo que el Rastro sea. Acaso hay solamente una oportunidad en la cual esta afirmación se elabora, y se lo hace por medio no de una teoría compleja, sino a través de la sugerencia de una imagen, la sorprendente imagen de la playa de un sucio mar interior:

El Rastro es siempre el mismo trecho relamido de la ciudad [...] playa cerrada y sucia en que la gran ciudad—mejor dicho—, las grandes ciudades y los pueblecillos desconocidos mueren, se abaten, se laminan como el mar en la playa, tan delgadamente,

⁵ Umbral desarrolla muy bien este aspecto. Ver especialmente Umbral, 1978, pp. 63ss. Además, el juego vanguardista de asociación está especialmente destacado precisamente en relación a este texto: “El Rastro, en primer lugar, es surrealismo en acto. Es aquello de Lautréamont, el paraguas y la máquina de coser sobre la mesa de operaciones. Los objetos cotidianos o insólitos, salvados de su contexto y ascendidos a categoría poética por ese mismo rescate. Seguramente Lautréamont formula su receta después de haber visto algo parecido en el mercado de las Pulgas [...]” (Umbral, 1978, 165.)

dejando tirados en la arena los restos casuales, los descartes imposibles, que allí quedan engolfados y quietos hasta que algunos se vuelven a ir en la resaca. El Rastro es un juego de mar, pero no de cualquier mar, sino de un mar aislado como el Mar Negro, el mar de aguas más espesas y más repugnantes [...] cerrado por todo un continente [...] Un mar continental, secreto, salado, que a través de una estrecha bocacalle entrase de vencida en la blanca playa del Rastro para abrir a ras de tierra su mano llena de cosas. (op.cit., 79-80)

Hasta cierto punto, el mismo Gómez de la Serna confirma, si no su opción por la “oscuridad”, al menos que su orientación es decididamente hacia el objeto en su materialidad, y en su aspecto no categorial, de excepción. Y al mismo tiempo, esa respuesta a la materialidad pura devuelve el logro de alcanzar la ausencia de teoría, objetivo implícito pero central en este texto:

Sumerjémonos en las cosas, consiguiendo así en el paseo por estos andurriales el principal y más positivo encanto, la ironía de uno mismo, la idiotez más refinada, más desenvuelta, más curativa, no la idiotez benigna, primeriza, torpe y revuelta, sino la idiotez final, desenlazada y maligna, la idiotez inevitable y liberadora. (op.cit., 88)

Esta “idiotez” –como se recuerda, la etimología de esta palabra tan cautamente elegida remite a la condición de unicidad, de caso único, de ausencia de vínculo y sistema– es coronada en el final del prólogo, con la conclusión *urbanística* de que esa asistematicidad y esa libertad del Rastro no pueden ser alcanzados por los planificadores urbanos:

quizás las autoridades le acechan con intención de cegarlo [al Rastro], pero nada de esto importa, pues, aunque se le suprima, aunque se entierre en secreto toda cosa intentando evitar esta viva lección de cosas, sólo se conseguirá que se realice una variación inmediata de lugar, que, como no se trata de un espectáculo que necesite acreditarse ni tener domicilio fijo, no saldrán perjudicadas con ello las cosas que se guarecerán en la nueva prendería [...] (op.cit., 89)

Hasta aquí hemos visto el punto de vista desde el que se hace la aproximación al Rastro, fuertemente marcada por la noción de imposibilidad de planificación. No porque “no se pueda” planificar. No es una teoría sobre la imposibilidad de abordar el Rastro desde el ángulo de la Representación de Espacios, cosa que es completamente posible, por supuesto. Sin embargo, y aunque no se argumenta teóricamente que esa opción no sea posible, sí es verdad que Gómez de la Serna insiste en que hay una especie de imposición de lo que es sin más que tiene que ver con el Rastro. Especialmente importan-

a la co-presencia espacial de lo señalado para tener eficacia.

El Rastro es, pues, desde su origen, *revelador de una presencia pasada* –ligada además, según la trivial verdad de su historia, con la muerte. En este caso, me interesa más la primera de estas dos cosas, es decir, la asociación del Rastro con una presencia pasada. Es allí donde puede haber un vínculo más claro con la noción de transparencia tal como me interesa aquí.

Arrollados por la necesidad de su propio desorden, los personajes y la dimensión humana y social del Rastro se contagian de la misma precariedad y ausencia de disimulo que caracteriza a los objetos alrededor de los cuales y entre los cuales viven. En uno de los capítulos explícitamente dedicados a un espacio arquitectónico⁷, se describen las casas, los cuartos en los que viven esos personajes, asomados al mismo mercado. El efecto es el de que la descripción del Rastro mismo se continúa en un espacio sólo anecdóticamente distinto. El autor pasa la puerta y se traslada a un espacio presumiblemente diferente, un espacio privado, pero lo que ve allí no puede distinguirse ni en los detalles ni en el significado, de lo que se veía afuera. Paradójicamente, es aquí, y *a través de la opacidad* de los objetos –de su falta de esquema conceptual organizador–, en donde la utopía de claridad “sociológica” de los apartamentos parisinos podría hacerse verdadera. Sólo que en este caso se trata de una transparencia basada en la opacidad, la falta de planificación, la suciedad y la desesperanza de cualquier ascenso social. El espacio de los traperos no deja de ser “sociológico”, si bien su “lógica” no es la transparente del racionalismo; es la de la trapería, no la de una sociedad cerebralmente organizada e idealizable. Es un índice, un rastro, un testimonio completamente transparente de una dimensión de la ciudad y de la vida en la ciudad, sin las pretensiones de las explicaciones políticas, sino con la elocuencia sensorial de las percepciones directas. En esos interiores, son los objetos los que guían la vida de los vendedores de acuerdo a su propio capricho. No hay en esos interiores “privados” nada en particular que entender que ya no se haya entendido de antemano, y esa es la forma de transparencia típica del Rastro. Los traperos mismos no pueden entender esos objetos que malvenden:

Todos estos seres ambiciosos y oscuros miran al recién llegado con una gran ansiedad y esperan que quiera comprar, que se le antoje, hasta el plumero de la limpieza. No tienen la lógica de las familias de anticuarios. No comprenden el capricho de los hombres que compran las cosas más inverosímiles, las que disputaron más inservibles. (op.cit., 187)

7 “Los Interiores”, p. 186ss.

Vuelve aquí la antítesis entre el anticuario como símbolo de esa dimensión autoconsciente de las relaciones sociales a través de los objetos, y el trapero del Rastro como depositario de la opacidad reveladora de esos objetos. Las cosas del Rastro serían transparentes porque revelan las entrañas no conceptualizables de lo que hay, del espacio y las cosas que ocupan ese espacio, en el cual la vida en la sociedad urbana tiene lugar. Para que los objetos puedan revelar de modo no opacado por la ideología, para que sean finalmente transparentes sin la coartada de una explicación que los integre—y cumplan, al hacerlo, la función ideológica en el sentido de “opacamiento” que Lefebvre les atribuye—, es preciso que se desnuden de su “sentido”. No hay que olvidar que en castellano la palabra “sentido” designa, además de la cualidad semántica, a una direccionalidad. Es precisamente esa falta de direccionalidad y de plan—pues todos los planes han quedado atrás ya—lo que caracteriza a las cosas del Rastro y al Rastro mismo como género urbano. Esa desarticulación que el Rastro exhibe es nítida, y Gómez de la Serna llega a ella casi siempre a través de su transposición a observaciones espaciales: “No hay manera de ordenar las miradas dirigidas a estas gentes” había dicho el autor en el inicio del segundo capítulo. “La visión del Rastro en perspectiva se descompone, y pequeñas perspectivas nos encierran absolutamente su horizonte.” Esa constante incongruencia, que va de lo arquitectónico a lo más detallado del último de los objetos desparramados allí, es el *leit-motiv* de su aproximación. Permite a Gómez de la Serna resistirse a la explicación de ese espacio en términos de categorías sociológicas.

Esta forma de remisión de los objetos se da a partir de la ruptura de vínculos que ya hemos visto, y a partir de la fragmentación. La fragmentación es patente en todo el texto. No es una característica únicamente de este volumen que estudio aquí, sino del estilo en general del autor, que se traslada a su vida privada también, según han repetido sus biógrafos. Umbral identifica esta tendencia de Gómez de la Serna como una orientación hacia la “minucia y bagatela”.⁸ Y es en mi opinión, y para terminar, un indicio de la necesidad de ruptura de vínculos con cualquier serie conceptual que “explicaría” o “historizaría” las cosas arrojadas en el Rastro, la actitud especialmente violenta con la que Ramón trata a los *libros* en el Rastro, posiblemente los únicos objetos que, por encerrar en sí mismos y de modo explícito esa voluntad conceptualizadora, desafían la lógica fragmentaria del mercado.

⁸ Umbral, 1978, pp.151-155.

¡Angustiosa, espeluznante sensación la de estos puestos de libros viejos! [...] uno pasa ya de largo, cansado de sufrir la visión grave y corrupta, cansado de ser defraudado. [...]. Hay una testarudez, una desidia, una obcecación dolorosa y muerta en esos libros [...]. (op.cit., 190)

Esos libros pecan contra la pureza de la muerte y la materialización final, la forma más pura de la transparencia/opaca, porque, como dice el autor, intentan “desmaterializar” el ambiente del Rastro con sus intentos fallidos de significar.

¡Libros llenos de erratas y en los que todo es plagio de plagios! [...] Libros de los que brota una desgana, una inapetencia, una insalubridad, un dolor de cabeza terrible!... ¡Pobres libros, que no quieren curar de la muerte, con una insanía que sólo ellos sostienen en la vida de la naturaleza! (op.cit., 192-93)

El fracaso final de esos libros parece evocar el fracaso de toda pretensión, de toda unilateralización de las prácticas de Representación de Espacios. *Rastro y transparencia*, pues, se unen aquí para producir el efecto de *opacidad/transparente* que proponía en la primera parte. El Rastro (nombre propio que refiere exclusivamente a Madrid) se trasmuta en el *rastrro* (nombre común que designa ese estilo urbano). Es así, también, el *índice* que, a través de los objetos allí desparramados, *señala sin explicar*. El *rastrro* opaco que queda de cualquier racionalidad pasada o futura.

Pero al final, ¿no es el libro de Ramón, también él, una “teoría” del Rastro?, se podría preguntar. En tanto mediación artística, creo que esa observación natural de que “cualquier” representación escrita incurre en conceptualización ideológica y por ende en alguna forma de “ocultamiento” resulta particularmente poco productiva en el caso de este libro de Gómez de la Serna. Mi respuesta a la pregunta que abre este último párrafo tiende a ser negativa, pues, en este caso. El libro de Ramón (y su principal valor duradero, acaso) es precisamente que *no* es un fragmento de teoría urbana, no es una “Representación del Espacio” del Rastro. No basta con acumular palabras e ideas para elaborar una teoría, y acaso una de las artes más difíciles sea el responder –práctica urbana, espacial y textual a un tiempo– a los estímulos materiales del mundo sin caer en su domesticación teórica. Habría una escritura que, en su último término, puede ubicarse más bien en la actividad de vivir el espacio a nivel de Práctica Espacial. Para

ello, el requisito sería que se desarrolle al hilo de la práctica urbana sin seguir un plan, o mejor dicho, resistiéndose en un nivel previo a la conceptualización a cualquier plan conceptualizador. Es el mismo Ramón Gómez de la Serna, como se ha visto antes, el que da las claves para comprender que ése ha sido precisamente su talante al producir este objeto urbano, este libro, cuando dice que “de pronto, una tarde de vuelta a la ciudad, *me he encontrado* ya hecho, impreso y atezado este libro”. Llegar a una exhibición de los rastros del rompecabezas del sentido urbano, sin agregarle la solución al rompecabezas, provocando las tres dimensiones de relación con el espacio que Lefebvre elaboró –pues sin duda, esta ausencia de conceptualización y esta muerte de los códigos es muy provocativa y despertará seguro la necesidad de volver a alguna forma de Representación del Espacio. Ese es, me parece, un logro especial de esta descripción, que no pretende cambiar o proyectar nada sobre la anarquía perfecta de El Rastro. ◀

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Covarrubias, Sebastián. 2001. *Suplemento al Tesoro de la lengua española castellana*. Edición de Georgina Dopico y Jacques Lezra. Madrid: Polifemo. [Utilizado como referencia para la historia del nombre del mercado madrileño.]
- Gómez de la Serna, Ramón. 1998. *El Rastro*. Ed. de Luis López Molina. Madrid: Austral. [El estudio preliminar de López Molina me ha resultado interesante también, y lo refiero como LM. También de Gómez de la Serna he consultado las referencias directas que he encontrado a lo urbano. Son muchas, pero son especialmente importantes las que están reunidas en el volumen XV de sus *Obras Completas*, ed. dirigida por Ioana Zlotescu, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 1998. De allí, *Elucidario de Madrid* y *Buenos Aires* son dos buenos ejemplos de un estilo *diferente* al de El Rastro, en donde la crónica (vituperada por Ramón en su etapa más juvenil) toma el lugar de la descripción fragmentaria o cubista que caracteriza al libro que estudiaré aquí.]
- Lefebvre, Henri. 1991. *The Production of Space*. Trad. de Donald Nicholson-Smith. Oxford: Blackwell. [Edición original en francés: *La production de l'espace*. 1974. Paris: Editions Anthropos.]
- Marcus, Sharon, *Apartment Stories: City and Home in Nineteenth-Century Paris and London*. 1999. Berkeley: University of California Press.
- Umbra, Francisco. 1978. *Ramón y las vanguardias*. Madrid: Austral.
- Las traducciones al español en las citas y en la terminología empleada corresponden a A.M.*

▼ Su actividad cultural más permanente se ha desarrollado en torno al cine, con cargos directivos o ejecutivos en el cineclubismo (1959-68) y la Cinemateca Uruguaya (1967-1995). Hizo crítica en diversos medios (1963-1990), y publicó artículos especializados en revistas y libros nacionales y extranjeros. Da cursos desde 1964 en diversas instituciones culturales o terciarias; desde 2001 dicta el curso de Historia del Cine en Universidad ORT-Uruguay.

70 AÑOS DE *CITIZEN KANE*

Mitos, famas y arte

► LUIS ELBERT

ABSTRACT

*En 1971 la crítica cinematográfica estadounidense Pauline Kael publicó un largo artículo procurando demostrar que los méritos del film **Citizen Kane** (estrenado 30 años antes) se debían no sólo al director Orson Welles, sino también al fotógrafo Gregg Toland y sobre todo al guionista Herman J. Mankiewicz. El artículo ocasionó duras respuestas y algunos significativos apoyos. Durante todo ese tiempo, y después, algunos ensayistas tomaron un aspecto particularmente interesante de la discusión: contra la autoría de Welles estaban quienes favorecían la imagen de Hollywood como una gran fábrica de múltiples expertos trabajando en armonía, y a favor militaban los partidarios de la idea del director como único autor de su film. Hoy, en el 70º aniversario de Kane, es pertinente revisar los fundamentos de ambas posiciones y sus matices.*

Citizen Kane aparece periódicamente en los medios masivos como “el mejor film del mundo”, nada menos. No siempre fue así: en Estados Unidos, entre enero y mayo de 1941, un millar de espectadores, reconocieron con superlativos las calidades del film; entre ellos hubo periodistas culturales, pero no los críticos de la prensa más masiva, que la elogiaron con retaceos. Ciertos datos particulares se repiten en esos *media*, en reseñas ligeras y hasta en largos libros, hasta alcanzar la categoría de mito. Uno es la genialidad de Orson Welles, que en 1938, a los 23 años, logró poner a los estadounidenses al borde del pánico con su adaptación radial de la vieja novela de H.G. Wells *The War of the Worlds*, que a los 24 logró un contrato en Hollywood como productor y director en el cual se le otorgaba total libertad y el derecho al montaje final (nadie lo tenía), que a los 25 hizo su primer film creando una controversia en la que el poderoso magnate de la prensa William Randolph Hearst trató de hacer un boicot al film, y hasta destruirlo, pero no lo logró, y *Citizen Kane* se estrenó al fin en mayo de 1941 para ocupar su distinguido sitio en la Historia del Cine.

Otro tipo de apreciaciones integra también el mito Welles en Estados Unidos: dilapidó presupuestos, interrumpió rodajes, fue desconsiderado e irresponsable con sus productores, no pudo seguir su carrera en Hollywood, se desperdició en muchos roles secundarios de films insignificantes y como *entertainer* en demasiados programas de televisión mientras su figura se

hacia cada vez más obesa, y el mérito genial de hacer *Citizen Kane* quedó casi solitario aunque el hombre viviría todavía unos cuantos años (murió en 1985). En mayo de 1969, la revista *Action!* del Directors Guild of America, se ocupó del film con un artículo y varios reportajes a gente de Hollywood (no a Welles) que trabajó en *Kane*; entre opiniones diversas, elogiosas o reticentes o pintorescas, se ubicó ésta de Mark Robson (en 1940 era asistente de montaje y luego empezaría una prolífica carrera como director): “¡Orson el Magnífico! Bien se lo puede llamar así, porque era un magnífico director, probablemente el más grande que tuvimos en los últimos 30 años. Era *avant-garde*, un innovador, un experimentador; [...] Pero era también un magnífico fracaso. [...] Era un perdedor, pero sólo porque nunca se preparó a sí mismo para ganar.”

El crítico y ensayista estadounidense Jonathan Rosenbaum escribió que cuando Welles murió en Los Angeles, las notas necrológicas *fuera* de Estados Unidos se dedicaron mayormente a los logros del artista que alcanzó muy altos niveles durante medio siglo; en cambio, en el propio país, la mayoría de las notas glosó la carrera fracasada (promesa incumplida de un debut espectacular seguido de tropezones durante cuatro décadas) de un gordo glotón, como si el fracaso y el sobrepeso “se explicaran y justificaran recíprocamente” (Welles & Bogdanovich, 1998, 507).

ENTRE EL ARTE Y LA FAMA

Welles vivió en Estados Unidos hasta 1947 y desde 1970, más un período en 1956-58; allí completó el rodaje de nueve largometrajes.

- Cuatro fueron editados completamente por él mismo: *Citizen Kane* (*El ciudadano*, 1940), productora RKO Radio Pictures), *Macbeth* (*La tragedia de Macbeth*, 1947, Charles K. Feldman y Republic Pictures), *Filming Othello* (*Filmando Otelo*, 1974-78, televisión de Alemania Federal) y *The Orson Welles Show* (1978-79, financiación personal, piloto para una serie de TV que no logró venderse y nunca se emitió).

- Cuatro fueron totalmente filmados por Welles, pero luego cortados y/o alterados por los productores: *The Magnificent Ambersons* (*Soberbia*, 1941-42, RKO), *The Stranger* (*El extraño*, 1945, International Pictures), *The Lady from Shanghai* (*La dama de Shanghai*, 1946-47, Columbia Pictures) y *Touch of Evil* (*Sombras del mal*, 1957, Universal Pictures).

- *The Other Side of the Wind*, rodado entre 1970 y 1976 con capitales propios, franceses e iraníes, quedó inconcluso por problemas legales diversos que continúan todavía.

LARGOMETRAJES DIRIGIDOS POR ORSON WELLES

(Los títulos castellanos en *cursiva* que siguen a los originales, son los de estreno en Uruguay)

Citizen Kane (*El ciudadano*), 1940. Producción Mercury para RKO Radio Pictures; rodaje en estudios RKO (California, Estados Unidos). Productor, Welles. Guión de Herman J. Mankiewicz y Welles, sobre guión anterior *American* (1940) de Mankiewicz basado en una idea de Welles. Fotografía, Gregg Toland. Con Welles, Joseph Cotten, Dorothy Comingore, Agnes Moorehead, Ruth Warrick, Ray Collins, Erskine Sanford, Everett Sloane, William Alland, Paul Stewart, George Coulouris. Duración: 121', reducidos por Welles y RKO (en febrero 1941) a 119'.

The Magnificent Ambersons (*Soberbia*), 1941-42. Producción Mercury para RKO; rodaje en estudios RKO. Productor, Welles. Guión de Welles sobre novela homónima (1917-18) de Booth Tarkington. Fotografía principal por Stanley Cortez, Harry J. Wild. Con Joseph Cotten, Dolores Costello, Anne Baxter, Tim Holt, Agnes Moorehead, Ray Collins, Erskine Sanford, Richard Bennett. Duración del primer montaje completo, 131'; versión modificada definitiva (con nuevas escenas dirigidas por Robert Wise, Freddie Fleck, Jack Moss), 88'; los negativos y positivos no utilizados en esta versión fueron destruidos en diciembre 1942.

It's All True, episodios *Carnival* – *The Story of Samba* y *Four Men in a Raft*, 1942. Producción Mercury para RKO; rodaje

en Río de Janeiro, Fortaleza y otras locaciones de Brasil. Productor asociado, Richard Wilson. Fotografía por Joseph Biroc, Harry J. Wild, George Fanto; en Technicolor, William Howard Greene. El otro episodio de este film, *My Friend Bonito*, fue comenzado en México en septiembre-diciembre 1941, con dirección de Norman Foster; debió completarse en 1942, pero en julio de este año RKO interrumpió y archivó todo el proyecto. Parte del material se compaginó en el largometraje documental *It's all true - Based on an Unfinished Film by Orson Welles (1990-1993)* de Richard Wilson, Bill Krohn y Myron Meisel.

The Stranger (El extraño), 1945. Producción Internacional Pictures (William Dozier & Leo Spitz), filmada en estudios United Artists; distribuida inicialmente (1946) por RKO. Productor, S.P. Eagle (= Sam Spiegel). Guión de Anthony Veiller, con participación de John Huston y Welles, sobre adaptación de Victor Trivas y Decla Dunning de un argumento de Trivas. Fotografía, Russell Metty; 2ª cámara, John L. Russell. Con Edward G. Robinson, Loretta Young, Orson Welles. Duración original, aprox. 115'; duración definitiva de estreno (1946), 85'.

The Lady from Shanghai (La dama de Shanghai), 1946-47. Producción Columbia Pictures, filmada en Acapulco (México), New York, San Francisco, estudios Columbia Pictures, y otros lugares de California (Estados Unidos). Productor, Welles; asociados, Richard Wilson y William Castle. Guión de Welles, sobre novela *If I Die Before I Wake* (1938) de Sherwood King.

Hubo un décimo largometraje: el semidocumental *It's All True* (1941-42) producido por Welles para RKO, en tres episodios. Uno, *My Friend Bonito*, fue comenzado en México en septiembre 1941, con dirección de Norman Foster; se interrumpió cuando Foster tuvo que regresar a Hollywood para dirigir *Journey into Fear*, otra producción de Welles para RKO, en la que Welles debía actuar antes de viajar a Río de Janeiro a principios de febrero 1942. Welles completó en Brasil los rodajes de los otros dos episodios, *Carnival* y *Four Men in a Raft*, en febrero-julio. Pero este mismo mes el proyecto fue interrumpido por RKO, archivado sin compaginar, y parcialmente destruido.

En Europa, Welles contó en general con más aprecio crítico y, aun con dificultades presupuestales a veces muy limitantes, filmó siete largometrajes:

- seis fueron completados y editados por él mismo: *The Tragedy of Othello, the Moor of Venice* (*Otelo*, 1949-51, financiación mayormente personal), *Le procès* (*El proceso*, 1962, coproducción franco-germano-italiana), *Campanadas a medianoche* (1964-66, hispano-suiza), *Une histoire immortelle* (*Una historia inmortal*, 1966, Albina-Télévision Française), *The Deep* (1967-69, financiación personal) y *Vérités et mensonges* (*F for Fake*, 1972-73, franco-iraní-germana). La postproducción del penúltimo no se completó por problemas circunstanciales, pero Welles tampoco se apuró: lo consideraba un film "comercial" y prefirió atender a nuevos proyectos.

- *Mr. Arkadin* (*Raíces en el fango*, 1954, franco-española) le fue retirado por el productor en la etapa de montaje, y editado luego en distintas versiones, ninguna de ellas admitida por Welles.

A estas listas cabe agregar algunos cortometrajes para televisión, varios esbozos luego abandonados y muchos proyectos. El principal de éstos fue *Don Quixote*: empezó con pruebas en 16mm color en 1955 en España y Francia, con vistas a un film de media hora para televisión, pero los ejecutivos de CBS retiraron su apoyo cuando vieron las primeras tomas; se reinició más "definitivamente" como largometraje en 35mm blanco y negro en México en julio de 1957 (con capital inicial de Frank Sinatra, Welles y luego el productor mexicano Oscar Dancigers), pero Welles lo siguió haciendo muy intermitentemente, filmando también en España, Francia e Italia, por lo menos hasta 1973 y quizás después, agregando escenas cuando lograba reunir capital, equipo y actores. En 1981 se refirió al film como "un ejercicio privado mío y será terminado como un autor lo puede terminar: a su tiempo propio" (citado por Joseph McBride, 2006, 25).

En Estados Unidos se conoció muy poco de toda esta carre-

ra. *Citizen Kane*, *Ambersons*, *Macbeth*, *The Lady from Shanghai*, *Touch of Evil*, tuvieron escasos espectadores y rápidamente desaparecieron de circulación; sólo *The Stranger* logró en su época algún rédito comercial. Los otros films se estrenaron, pero tampoco fueron advertidos, salvo muy aislados elogios críticos. Ese desconocimiento alcanzaba a gente importante de la propia industria. McBride (2006, 154) recordó un par de anécdotas ilustrativas. Charlton Heston (actuó a las órdenes de Welles en *Touch of Evil*) quería hacer una película basada en el personaje shakespeariano del Príncipe Hal, futuro rey Henry V, y pidió a Welles que lo acompañara interpretando a Falstaff, sin saber que pocos años antes Welles había realizado un film con la misma temática (*Campanadas a medianoche*) en el que también actuaba como Falstaff. En otra oportunidad Anne Baxter (que actuó en *The Magnificent Ambersons*) le manifestó su interés en llevar al cine el cuento de Isak Dinesen *Una historia inmortal*, ignorando que Welles ya lo había hecho en 1966. Los medios masivos estadounidenses se ocuparon muy poco de la actividad creativa de Welles, pero tampoco lo hizo la mayoría de las revistas especializadas del país, en fuerte contraste con sus colegas europeas.

En ese panorama, sorprendió que el American Film Institute (AFI) resolviera otorgar su Life Achievement Award de 1975 a Orson Welles. Mucha gente en Hollywood lo resintió: el veterano y prolífico director Henry Hathaway fue muy gráfico al protestar “¿Por qué a Welles? Sólo hizo una película” (McBride 2006, 204). La frase no era ignorante sino desdeñosa: a mediados de 1949 Hathaway se molestó porque durante el rodaje de *The Black Rose* (*La Rosa Negra*) en Marruecos, Welles, actor en el film, se llevó prestada una cámara para filmar tomas de *Othello*, película que tres años después llevaría el primer premio en el festival de Cannes, y en 1955 se estrenó también en Estados Unidos. Evidentemente, el desdén no se refería a la cantidad de películas (“una”) de Welles, sino que era un juicio, o más bien un prejuicio, sobre los méritos de todas las posteriores a 1941.

En Europa, con otras tradiciones culturales (que no pasaban todavía por las reglas del mercado), *Citizen Kane*, Welles y sus films siguientes, tuvieron diferente consideración. En Inglaterra el aprecio que se manifestó desde el estreno, continuó. El libro de Roy A. Fowler *Orson Welles: A First Biography* (1946) detalló los problemas de Welles con Hollywood y analizó con profundidad sus films. El estreno de *Kane* y *Ambersons* en Francia en la postguerra sacudió las inquietudes críticas y el entusiasmo de André Bazin y la importante revista *La revue du cinéma*, entre otros. Un pequeño libro de Bazin, con prólogo

Fotografía, Charles Lawton; adicionales: Rudolph Maté, Joseph Walker. Con Rita Hayworth, Orson Welles, Everett Sloane, Glenn Anders, Ted de Corsia, Erskine Sanford. Duración del primer montaje, 155'; definitiva de estreno (1948), 86'.

Macbeth (*La tragedia de Macbeth*), 1947. Producción Mercury, registrada por Literary Classics (Charles K. Feldman); estudios Republic y CBS Studio Center (Los Angeles, California); distribuida por Republic Pictures. Productor, Welles. Guión de Welles sobre obra teatral *Macbeth* (1606) de William Shakespeare. Fotografía, John L. Russell; 2ª unidad, William Bradford. Con Orson Welles, Jeanette Nolan, Dan O'Herlihy, Roddy McDowall, Edgar Barrier, Alan Napier, Erskine Sanford. Duración, 107'; a pedido de Republic, Welles compaginó también una versión de 86' que se estrenó en Estados Unidos en 1950.

The Tragedy of Othello the Moor of Venice (*Otelo*), 1949-51. Producción Mercury; rodaje en locaciones de Marruecos e Italia, y en estudios Scalera Film (Roma). Productor, Welles. Guión de Welles sobre obra teatral *Othello the Moor of Venice* (1604) de William Shakespeare. Fotografía por Anchise Brizzi, G.R. Aldo, George Fanto, Alberto Fusi, Oberdan Troiani. Con Orson Welles, Suzanne Cloutier, Micheál MacLiammóir, Robert Coote, Hilton Edwards. Duración, 91'. Una edición ligeramente distinta fue preparada por Welles para el estreno en Estados Unidos en 1955; en ésta se basa la reedición (con alteraciones en la banda sonora y musical) estrenada en 1992.

Mr. Arkadin (*Raíces en el fango*), 1954. Producción franco-española Mercury para Filmorsa (Film Organisation S.A.) – Cervantes Films – Sevilla Films Studios; rodaje de exteriores en España, Alemania Federal, Francia e Italia. Productor, Welles; ejecutivo, Louis Dolivet. Guión de Welles, inicialmente inspirado en su guión radiofónico *Man of Mystery* (1951). Fotografía, Jean Bourgoïn. Con Orson Welles, Paola Mori, Robert Arden, Akim Tamiroff, Michael Redgrave, Patricia Medina, Mischa Auer, Katina Paxinou (en la versión española: Irene López Hereidia), Jack Watling, Grégoire Aslan, Peter Van Eyck, Suzanne Flon (versión española: Amparo Rivelles), Gert Fröbe. Estrenado en marzo 1955 en Madrid (versión en castellano), y en agosto en Londres con el título *Confidential Report*; comprado por Warner Brothers para distribución en las Américas, con este título llegó a Uruguay en agosto 1957; recién se estrenó en Estados Unidos en 1962. Duración, 95 a 100' aprox. (según las versiones).

Touch of Evil (*Sombras del mal*), 1957. Producción Universal Pictures; rodaje en Venice, California. Productor, Albert Zugsmith. Guión de Welles sobre guión anterior de Paul Monash basado en la novela *Badge of Evil* (1956) de Whit Masterson (= Robert A. Wade & H. William Miller). Fotografía, Russell Metty; cámara, Philip Lathrop. Con Charlton Heston, Janet Leigh, Orson Welles, Akim Tamiroff, Joseph Calleia, Mercedes McCambridge, Marlene Dietrich, Joseph Cotten. Durante la post-producción, la empresa realizó escenas adicionales que dirigió Harry Keller.

de Jean Cocteau, fue en 1950 el segundo aporte bibliográfico serio al conocimiento de Welles. En 1952 el Festival Mondial du Film et des Beaux-Arts de Bruselas preguntó a un centenar de directores europeos y estadounidenses (incluido Welles) cuáles eran los diez mejores films de la historia del cine; de las 55 listas recibidas, *Kane* sólo figuraba en cinco. El mismo año la revista *Sight and Sound* hizo la misma pregunta a una cantidad de críticos de Inglaterra, Francia y Estados Unidos, más alguno de Italia, Suecia, Dinamarca, Bélgica, Alemania Federal; de 63 listas, *Kane* figuró en nueve. Nuevos libros sobre Welles aparecieron en Inglaterra en 1956 y 1965. En 1958 el Festival Mundial de Bruselas volvió a hacer una encuesta cinematográfica y *Kane* ascendió al lugar 9º entre los films más mencionados en las listas. *Sight and Sound* repitió su encuesta a los críticos en 1962 y lo siguió haciendo cada diez años, ampliando el radio geográfico de opinantes y agregando desde 1992 una encuesta paralela a directores; desde aquel 1962 *Kane* está siempre en el primer lugar, es decir, es el film que aparece más veces en las listas de Diez Mejores.

Esas consagraciones estaban empero limitadas a los círculos de aficionados y especialistas en los valores culturales y artísticos del cine, lejos del mercado y el *entertainment* cinematográfico. Pero el prestigio creciente terminó por ser evidente hasta en Estados Unidos, donde los estudios académicos sobre cine empezaron en el correr de la década de 1960 y *Kane* era allí un tema frecuente de estudio y análisis. En abril de 1971, la Academia de Hollywood resolvió otorgar dos Premios Honorarios (distinciones resueltas por su comisión directiva y no sometidas a la votación del conjunto de integrantes de la institución) a entregar en la ceremonia anual de los Oscars; uno fue a la veterana actriz Lillian Gish, y el otro a Welles “por arte y versatilidad superlativos en la creación de films”. En marzo de 1984, el Directors Guild of America (sindicato de directores de cine y televisión) le otorgó también un reconocimiento Life Achievement.

La exaltación mediática de *Citizen Kane* como film importante es relativamente reciente. En 1998 el AFI hizo una encuesta entre 1500 “líderes de la comunidad cinematográfica estadounidense” y elaboró con las respuestas una lista de los 100 films nacionales más mencionados. Más del 90% de esa lista final está integrado por claros éxitos de recaudación, adecuados ejemplos del *entertainment* según Hollywood, incluidos 33 Oscars a Mejor Film y otros 42 nominados al mismo premio. Esas famas justifican la difusión masiva, y así llegó la consagración pública definitiva para el número 1 de la lista, que sorpresivamente fue *Citizen Kane*. Buena cantidad de los “líde-

res” de 1941 y de muchos años posteriores, no habrían podido siquiera imaginarlo.

LO QUE CASI NO FUE

En febrero de 1971 Pauline Kael, crítica cinematográfica para el semanario estadounidense *The New Yorker*, publicó un largo artículo procurando demostrar que los méritos del film *Citizen Kane* se debían no sólo al director Orson Welles, sino también al fotógrafo Gregg Toland y sobre todo al guionista Herman J. Mankiewicz. El artículo ocasionó duras respuestas y algunos significativos apoyos, instalando una controversia de la que todavía se habla. Algunos ensayistas plantearon un aspecto particularmente interesante de la discusión: contra Welles como autor principal estaban quienes favorecían la imagen de Hollywood como una gran fábrica de múltiples expertos trabajando en armonía, y a favor militaban los partidarios de la idea del director como único *autor* de su film. Efectivamente, en su artículo Kael recuerda lo divertidas que eran las comedias de la década del '30, cuya eficacia atribuye mayormente a los guionistas, mientras lanza dardos contra las ínfulas “artísticas” de algunos directores (Kael *et al.* 1976, 35).

El artículo agregó prestigio intelectual al fuerte ataque contra Welles como director (excepto *Kane*) y como persona, que el escritor de biografías Charles Higham concretó en un libro en 1970 y repetiría en otro en 1985. Higham dedica especial atención a los conflictos de Welles con sus productores, especialmente cuando no le dejaron completar los films; Higham lo atribuye a una compulsión de Welles a dejar sin terminar sus obras, acusar de ello a sus jerarcas, y posar de víctima. Acusaciones parecidas tuvo otra biografía publicada en 1997 por el crítico David Thomson. También hubo apoyos académicos para estas posturas. En dos libros de Robert Carringer con excelentes investigaciones en fuentes primarias, el autor señala en *The Making of “Citizen Kane”* (1985) la ventaja de Welles en este film al contar con grandes profesionales y artesanos de Hollywood, incluido el guionista Mankiewicz, y los inconvenientes de no tener luego apoyos de ese nivel; y en *The Magnificent Ambersons: A Reconstruction* (1993), Carringer abunda en el “miedo de completar” y lo atribuye a problemas edípicos de Welles. Con tal perspectiva, cualquiera podría preguntarse cómo Welles completó por lo menos nueve largometrajes, desde el guión y el rodaje hasta el montaje audiovisual final. Pero lo que sobrevuela es, como siempre, la vieja idea de que Welles abandona sus films sin terminarlos: fue la tacha ilevantable que Hollywood colocó sobre Welles en 1942 y continuó desde entonces.

Duración de estreno (1958), 93'; reestreno (1975), 108'; reedición de 1998, 112'.

Don Quixote, 1957-73?

Producción de Welles, con aportes de capital inicial de Frank Sinatra y el productor mexicano Oscar Dancigers; rodajes en México, Italia, España, Francia. Guión de Welles, inspirado en *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha* (1604 y 1615) de Miguel de Cervantes Saavedra. Fotografía por Jack Draper, Giorgio Tonti, Ricardo Navarrete, Gary Graver. Con Francisco Reiguera, Akim Tamiroff, Orson Welles, Patty McCormack. Film inconcluso. Parte del material integró (junto con otros films) el largometraje documental español *Don Quijote de Orson Welles* (1992) realizado por Jesús Franco.

Le procès (El proceso), 1962.

Producción Paris Europa Productions (Paris) – Hisa Film (Munich) – FI.C.IT (Roma) – Globus-Dubrava (Zagreb); rodaje en dichas ciudades. Productores, Yves Laplanche, Alexander Salkind y Michel Salkind. Guión de Welles, sobre novela *Der Prozess* (1914-15) de Franz Kafka. Fotografía, Edmond Richard. Con Anthony Perkins, Jeanne Moreau, Romy Schneider, Elsa Martinelli, Orson Welles, Madeleine Robinson, Suzanne Flon, Akim Tamiroff. Duración, 118'.

Campanadas a medianoche (Campanadas a medianoche), 1964-66. Producción Internacional Films (España) – Alpine (Suiza); rodaje en España. Productores, Emiliano Piedra y Ángel Escolano. Guión de Welles, con materiales de las obras de William Shakespeare *The Tragedy of King*

Richard II (1594), *The First Part of King Henry IV* (1597), *The Second Part of King Henry IV* (1598), *The Life of King Henry V* (1599) y *The Merry Wives of Windsor* (1599); y de *The Chronicles of England, Scotland and Ireland* (1577) de Raphael Holinshed. Con Orson Welles, Keith Baxter, John Gielgud, Jeanne Moreau, Margaret Rutherford, Marina Vlady, Walter Chiari, Fernando Rey. Duración, 119'.

Une histoire immortelle (*Una historia inmortal*), 1966. Producción ORTF-Albina Films; rodaje en París y Madrid. Guión de Welles sobre cuento *Den udødelige historie* (1958) de Isak Dinesen (= Karen Blixen). Fotografía (color), Willy Kurant. Con Orson Welles, Jeanne Moreau, Roger Coggio, Norman Eshley, Fernando Rey. Duración, 58'.

The Deep, 1967-69. Producción de Welles, rodaje en Hvar, Croacia. Guión de Welles sobre novela *Dead Calm* (1963) de Charles Williams. Fotografía (color) por Willy Kurant, Ivica Rajkovi. Con Orson Welles, Jeanne Moreau, Laurence Harvey, Olga Palinkas (= Oja Kodar), Michael Bryant. Film interrumpido en la etapa de postproducción de banda sonora.

The Other Side of the Wind, 1970-76. Producción de Welles con SACI (Teherán) y Les Films de l'Astrophore (París); rodaje en Los Angeles, Flagstaff (Arizona), Orvilliers (Francia). Guión de Welles y Oja Kodar. Fotografía, Gary Graver. Con John Huston, Peter Bogdanovich, Lilli Palmer, Susan Strasberg, Oja Kodar, Bob Random, Joseph McBride, Edmond O'Brien, Cameron Mitchell. Filmado y parcialmente editado, el film

La antipatía de Hollywood contra Welles era aún más antigua, y pudo haber impedido toda su carrera. El dato central es el contrato que Welles finalmente aceptó de la productora RKO en julio 1939, por el que se le daba libertad casi ilimitada para elegir el guión y producir y dirigir sus films hasta un presupuesto de 500.000 dólares cada uno, cifra a partir de la cual la productora debía dar su acuerdo, o no, para que los proyectos se concretaran. El presupuesto era razonable para un film *standard* (los había más caros), pero sólo las casas productoras controlaban el montaje final; muy pocos directores (como Frank Capra) protestaban lo que en Hollywood era un tema admitido: la productora financiaba la producción de films, éstos eran destinados a un mercado consumidor, y el producto debía contar con el visto bueno del fabricante que era la compañía, no el director. Además, la gran mayoría de quienes trabajaban en Hollywood había hecho su camino para estar allí. De pronto llegaba ese joven de 24 años, con una barba que nadie en Hollywood usaba, con su prestigio de genio precoz del teatro y la radio, y una actitud que muchos vieron como arrogante. Kael describe bien ese choque inicial, y Fowler en su libro da varios ejemplos de ese odio a primera vista, incluido el apodo de "Little Orson Annie", título de una canción compuesta por el actor Gene Lockhart (transcripta en Gottesman 1971) modificando a costa de Welles la letra del famoso poema escolar *Little Orphan Annie* (Anita la huerfanita, 1885). En el número de mayo de 1940 de la revista *Esquire*, F. Scott Fitzgerald publica su cuento *Pat Hobby and Orson Welles*, donde se burla del susto provocado por el famoso forastero en Hollywood.

El responsable de la contratación de Welles era el presidente de RKO, George J. Schaefer, nombrado por la mayoría del directorio de la empresa a cuyo frente estaban David Sarnoff (pionero de la radio, presidente de RCA, fundador de RKO) y Nelson Rockefeller. Con este respaldo, Schaefer apoyó los proyectos de Welles (aun sobrepasando los 500.000 dólares) hasta marzo de 1942, cuando la mayoría accionaria de RKO empieza a pasar a manos de Floyd Odlum, poderoso inversionista que siempre discrepó con lo que consideraba una política poco comercial de Schaefer. En el medio, Schaefer sostuvo al film contra el boicot de la prensa Hearst (desde enero 1941) y contra importantes ejecutivos de Hollywood que a principios de marzo propusieron pagar a RKO todos los gastos de *Citizen Kane* para destuir el film antes de su estreno. Pero en junio 1942, Schaefer debe renunciar a RKO. Un nuevo *slogan* publicitario de la empresa será "Espectacularidad en vez de genio".

También en la producción hubo amores y odios. Welles tuvo gran empatía creativa con el director de fotografía Gre-

gg Toland, con el diseñador Perry Ferguson, con el maquillador Maurice Seiderman, con el encargado de efectos ópticos Linwood Dunn. Pero a Schaefer le llegaban frecuentes quejas de J.J. McDonough, su segundo en la jerarquía del estudio, y del jefe de efectos especiales Vernon Walker que criticaba la cantidad de trucos y la costosa manía de Welles en lograr la mayor perfección; Carringer (1985) menciona algunos ejemplos de esto.

Schaefer, al frente de una productora de Hollywood pero con conductas que le fueron propias, posibilitó dos resultados que en la perspectiva de los años siguientes son de primera importancia: la incorporación de Welles a la realización cinematográfica, y la existencia de *Citizen Kane*. Welles descubrió aquí una nueva vocación expresiva y trató de ejercerla, empecinadamente, en todo tiempo y hasta su muerte. Pero después de sus conflictivos comienzos, los films que pudo hacer fueron mayormente resultado de un esforzado impulso por llevarlos adelante, por conseguir financiarlos, por superar dificultades a veces insuperables. También lo hicieron David W. Griffith con *Intolerance* (*Intolerancia*, 1914-16), Erich von Stroheim con *Greed* (*Codicia*, 1923), Jean Renoir con *La grande illusion* (*La gran ilusión*, 1936-37) o Vittorio de Sica con *Sciuscià* (*Lustrabotas*, 1946), cuatro de los diez films que Welles incluyó en su lista para Bruselas en 1952. Como director de cine, Welles se colocó siempre en ese talante artístico. Woody Allen dijo en 1997: "Creo que Orson Welles es el *único* director estadounidense que está allá arriba al nivel de Bergman, Fellini, Renoir y, ya sabes, esa gente" (citado en Welles & Bogdanovich, 1998, ix).

Entre tanto, *Citizen Kane* llega a sus setenta años permitiendo que estudiosos y analistas sigan encontrándole detalles nuevos o sorprendentes, muestras de empuje artístico en el manejo de las herramientas propias del lenguaje visual y audiovisual del cine. Es lo que ocurre con los verdaderos grandes films, más allá de la importancia ocasional o artificial de las encuestas o de los titulares mediáticos. ◀

permaneció inconcluso por problemas legales diversos.

Vérités et mensonges (*F for Fake*), 1972-73. Producción Les Films de l'Astrophore (Paris) – SACI (Teherán) – Janus Film und Fernsehen (Munich); rodaje en Francia y Estados Unidos. Guión de Welles, con materiales de un documental de François Reichenbach. Fotografía (color) por Christian Odasso, Gary Graver. Con Welles, Oja Kodar, Elmyr de Hory, Clifford Irving, François Reichenbach, Joseph Cotten, Laurence Harvey, Richard Wilson. Duración, 88'.

Filming 'Othello' (*Filmando Otelo*), 1974-79. Productores, Klaus Hellwig y Jürgen Hellwig para televisión de Alemania Federal. Guión de Welles, con materiales de su film *The tragedy of Othello the Moor of Venice* (1949-51). Fotografía (color), Gary Graver. Con Welles, Hilton Edwards, Micheál MacLiam-móir. Duración, 84'.

The Orson Welles Show, 1978-79. Producción de Welles. Guión de Welles. Fotografía (color), Gary Graver. Con Welles, Burt Reynolds, Angie Dickinson, los Muppets, Lynn Redgrave. Duración, 74'. Piloto para serie de TV, nunca fue comprado o exhibido.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Carringer, Robert L. 1985. *The Making of Citizen Kane*. Berkeley: University of California Press. (Edición en castellano: 1987. *Cómo se hizo Ciudadano Kane*. Barcelona: Ultramar) Segunda edición revisada en 1996.
- 1993. *The Magnificent Ambersons: A Reconstruction*. Berkeley. University of California Press.
- Gottesman, Ronald (comp.). 1971. *Focus on Citizen Kane*. New York: Prentice Hall.
- Kael, Pauline, Herman J. Mankiewicz y Orson Welles. 1976. *El libro de El Ciudadano*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor. Traducción parcial de 1971. *The Citizen Kane Book*. New York: Bantam Books.
- Welles, Orson, y Peter Bogdanovich. 1998. *This is Orson Welles*. New York: Da Capo Press. Segunda edición con agregados, del libro originalmente publicado en 1992 (Edición en castellano: 1994. *Ciudadano Welles*. Barcelona: Grijalbo).

EN TORNO A *DIE WELLE*

Una cierta tendencia del cine alemán

▶ ÁLVARO BUELA

ABSTRACT

A diferencia del llamado "Nuevo cine alemán" de los años 60, en que cineastas como Rainer Werner Fassbinder, Werner Herzog, Alexander Kluge o Volker Schlöndorff se replantearon críticamente la historia de su país, en la primera década de este siglo ha surgido una corriente revisionista de la cinematografía alemana que, al asumir lenguajes globalizados y estrategias narrativas difusas, desandan el camino de sus antecesores. El artículo intenta problematizar ese cine alemán contemporáneo e indagar en su contexto socio-histórico y sus opciones estéticas, tomando como eje de análisis el film Die Welle (La Ola, 2008), de gran repercusión en su país y en el mundo.

El film alemán *Die Welle (La Ola)*, dirigido por Dennis Gansel, ha generado una significativa división de opiniones según el posicionamiento de los receptores. Por un lado, cientistas sociales han visto en ella una representación paradigmática de los avatares del poder y el disciplinamiento investigados por Foucault (particularmente en *Vigilar y castigar* [1975]), así como un caso aplicado de las dinámicas transferenciales y violentas inherentes a la fundación de toda comunidad, definidas por Freud en *Psicología de las masas y análisis del yo* (1921). Psicólogos sociales se han interesado en su abordaje de la dialéctica entre identidad colectiva e identidad individual (abordada recientemente por investigadores como Daniel Bar-Tal), mientras que profesionales vinculados a la problemática adolescente lo perciben como ejemplo de los diversos biotipos, estereotipos o patrones encontrados en el alumnado.

Por otro lado, estudiosos y críticos del cine y el audiovisual le han reprochado la simplificación narrativa y dramática con que el film desarrolla su relato, la inverosímil solución de los postulados básicos de su historia (la inmediata adhesión de los alumnos al experimento, por ejemplo) y la adopción de la

▼
 Graduado en Psicología (Universidad de la República, 1986). Desde 1996 es docente en la Escuela de Comunicación de Universidad ORT, donde se desempeñó como Coordinador Académico de Audiovisual entre 2002 y 2010. En la actualidad es catedrático de Realización Cinematográfica.

llamada “estética de video-clip”,¹ es decir, la simplificación de la anécdota en pos de la aceleración, la fragmentación y la entronización de la banda sonora (rock, pop, electrónica) como patrón estructural del relato. Su forma fílmica, justamente, ha merecido escaso análisis, en parte porque la discusión ha sido fagocitada por la peripecia argumental de “un caso real”, y en parte porque la crítica –tanto la académica como la periodística– la ha desdeñado sin dedicarle el beneficio de tiempo y espacio.²

Nos proponemos una aproximación al film que atienda, al unisón, el lugar que él ocupa dentro del cine alemán contemporáneo, las concomitancias ideológicas imbricadas en su temática y el discurso audiovisual con que esa temática es expresada y puesta en imagen.

LOS ANTECEDENTES

Die Welle es el resultado de una serie de acontecimientos y mediaciones ficcionales que ya son bastante conocidos. En el origen hubo una experiencia real, ocurrida en abril de 1967 en una escuela secundaria de Palo Alto, California. Allí, el profesor Ron Jones, de 26 años, egresado de la Universidad de Stanford con un Master en Educación, impartía clases de Historia. En una de sus clases, mientras se trataba la Alemania nazi, los alumnos se manifestaron escépticos respecto a la ignorancia argumentada por los ciudadanos alemanes sobre los campos de concentración y las atrocidades del Tercer Reich, y se preguntaron si sería posible el renacimiento del fascismo.

Jones los desafió con un experimento que duraría lo que su breve taller (dos semanas) y consistiría en adoptar las características de un grupo disciplinado y autogestionado. Dentro de los imponderables asumidos estaba la incertidumbre respecto hasta dónde llegaría el juego, cuánto tiempo sería posible sostenerlo y qué actitudes individuales y grupales se revelarían en el proceso. Todo ello pareció novedoso, incluso extravagante, en un contexto en el que el movimiento *hippie* estaba en eclosión y las revueltas por los derechos civiles se manifestaban contra un gobierno que ejercía la violencia, lle-

1 Algunos académicos estadounidenses, como Marco Calavita, han señalado el error ontológico, histórico y conceptual de la expresión “estética de video-clip”, o de “estética MTV”, con el argumento de que dicha estética se venía utilizando en el cine desde los años 60 y, por ende, pre-existe al surgimiento del video-clip como formato sistemático para la difusión de la música y a la creación de la cadena de videos MTV, en 1983. (Calavita: 2007)

2 La revista argentina *El Amante*, por ejemplo, le dedicó una breve y lapidaria reseña, y fue elegida por cinco de sus redactores como una de las peores películas de 2009.

vaba adelante una guerra en Vietnam y reprimía en nombre del bien común.

Durante los dos primeros días, el profesor Jones instruyó a sus estudiantes sobre cómo debían sentarse en el aula y adquirir una postura beneficiosa para la respiración y la concentración. Les ordenó dirigirse a él como “Señor Jones” y pararse al costado del pupitre cada vez que quisieran hablar. Propuso un nombre para el grupo, “La Tercera Ola”, inspirado en los códigos surfistas, y diseñó un saludo comunitario—mano curvada, brazo en alto— que remedaba inequívocamente al “Heil” del Führer. El primer lema del grupo fue “Fortaleza a través de la disciplina”, al que luego siguieron “Fortaleza a través de la comunidad” y por último “Fortaleza a través de la acción”.

A los alumnos les gustó el juego, y a los habitualmente relegados, tímidos u holgazanes se mostraban participativos y entusiastas. Al tercer día la “comunidad” ya superaba los doscientos miembros. El primer signo de preocupación apareció cuando muchos de esos miembros se mostraron agresivamente dispuestos a reclutar nuevos fieles y a ejercer de agentes policíacos del “movimiento”, denunciando a descatados y a quienes se negaban a participar. Al cuarto día, el experimento se había ido de las manos, por lo que el profesor Jones decidió ponerle fin con una suerte de *performance* en el auditorio de la escuela, donde, luego de proyectar imágenes de Hitler y de las juventudes nazis, puso en evidencia la impostura y respondió a las preguntas iniciales que habían quedado sin respuesta: “¿Puede volver a pasar? ¿Podría pasar acá?”.

Jones fue expulsado de la escuela al año siguiente de “La Tercera Ola”, aunque no como consecuencia del experimento sino de su activa militancia pacifista. En 1972 escribió un relato breve contando su experiencia de algunos años antes, que se publicó en la revista independiente *Whole Earth Review*. Basada en ese testimonio, en 1981 se realizó una película para la televisión estadounidense, de 45 minutos.³ Esa versión obtuvo varios premios y fue el impulso para que un escritor llamado Todd Strasser (con el seudónimo de Morton Rhue) escribiera una novela a partir de la película. La novela se convirtió en un *best-seller* en Europa y fue de lectura obligada en las escuelas de Alemania, por lo que cabe pensar que ha estado en la base de la película de Gansel, aunque en los créditos sólo figuren como antecedentes el texto de

³ *The Wave*. 1981. Dirección, Alex Grasshoff. Guión de Johnny Dawkins y Todd Strasser, basado en artículo de Ron Jones. Intérpretes: Bruce Davison, Lori Lethin, John Putch, Jamie Rose, Johnny Doran. EE.UU. 44 min. DVD.

Jones y el guión del telefilm, firmado por Johnny Dawkins y Ron Birnbach.

(PER)VERSIONES

Teniendo en cuenta la serie de versiones (crónica, telefilm, novela, película) con que ha sido narrado el experimento original de Jones, es posible deducir los discursos desplegados en cada caso y la selección de las respectivas herramientas para comunicarlo. Asimismo, se especula que la sucesión de adaptaciones ha absorbido y potenciado las estrategias del anterior. No obstante, cada una de esas estrategias atendía a un objetivo, un contexto, una época y una ideología concretos, según el lugar y el momento en que surgieron. El artículo de Jones, por ejemplo, fue publicado en una revista contracultural cuya línea editorial estaba marcada por un sesgo crítico de las políticas institucionales (por ende, educativas) del gobierno de Estados Unidos, en un momento en que aún estaban candentes los reclamos pacifistas de los años sesenta.

El posterior telefilm que se basó en aquella crónica fue realizado para la televisión abierta de principios de los años ochenta, con todo lo que ello implica de sujeción a los cánones de difusión masiva, reducción de la historia a sus componentes básicos y eliminación de cualquier connotación revulsiva (tanto en la puesta en imágenes como en la peripécia argumental) que implicara un desajuste de las expectativas del espectador medio estadounidense de entonces. La “novelización” de Strasser/Rhue fue, en cierto modo, una acción oportunista adherida al éxito obtenido por el telefilm y envuelta, en factura y mercadeo, dentro del perfil de texto didáctico para público joven. Por último, el film de Gansel se apoya en la popularidad de la novela en Alemania y se entronca en una tendencia revisionista que definió a un sector del cine alemán en la primera década de este siglo.

Esta corriente de la producción alemana, que avanzó paralelamente –y en oposición– a otras búsquedas y otros lenguajes, surgidos mayoritariamente de la llamada “Escuela de Berlín”, se aglutinó en torno a historias ambientadas en los años del nazismo o en la Alemania Oriental previa a la caída del Muro, y tuvo sus exponentes de mayor repercusión en títulos como *Good bye Lenin!* (2003) de Wolfgang Becker, *Der Untergang* (*La caída*, 2004) de Oliver Hirschbiegel, *Napola* (2004) de Dennis Gansel, *Sophie Scholl* (2005) de Marc Rothe-mund y *Das Leben der Anderen* (*La vida de los otros*, 2006) de

Florian Henckel von Donnersmarck. Todos ellos "descansaban problemáticamente en estrategias narrativas y estéticas de Hollywood", según apuntó con precisión el profesor alemán Marco Abel, docente de la Universidad de Nebraska y estudioso del cine germano contemporáneo.

Dentro de esa inserción en formatos y lenguajes altamente codificados por la industria, sin embargo, Abel ha anotado que

I nevertheless couldn't help but noticing that the vast majority of recent German film productions address in one way or another their characters' need for security and the attendant problematic of individual and social mobility. Though hardly ever explicitly articulated in exactly these terms, this somewhat nebulously expressed and felt desire for security percolating through these films might very well be considered symptomatic of the anxieties experienced by contemporary Germans.⁴ (2005)

En la base de esas "ansiedades" experimentadas por los alemanes en las últimas dos décadas, Abel alude no solamente a la caída del muro de Berlín, en 1989, y a la reunificación de las dos Alemanias, en 1990, sino también a una cifra de desempleo que a finales de 2005 superaba los cinco millones de individuos (la mayor desde la República de Weimar), a una burocracia ineficiente, a un sistema de asistencia social al borde del colapso y a una creciente desilusión de la sociedad respecto a la capacidad del aparato político para encontrar soluciones urgentes y eficaces.

All of this appears to express itself today in a general sense of anxiety, if not flat-out fear, which symptomatically manifests itself in an individual and social unwillingness to move lest the final remainders of a once solid sense of (social) security will vanish, too. Many of the German films (...) appear to respond to exactly this nexus of negativity.⁵ (op. cit.)

Como veremos más adelante, es posible percibir a *Die Welle* como uno de los "síntomas" de esa inquietud individual y

4 "No obstante, no puedo evitar señalar que la gran mayoría de las producciones del reciente cine alemán se ocupan, de un modo u otro, de la necesidad de seguridad de sus personajes y de la concomitante problemática de movilidad individual y social. Si bien casi nunca aparece articulado explícitamente en estos términos, este deseo de seguridad que se filtra en estos films, nebulosamente expresado y sentido, bien puede ser considerado como sintomático de las ansiedades experimentadas por los alemanes contemporáneos." (Traducción de A.B.)

5 "Todo esto se expresa actualmente en un sentimiento de ansiedad general, si no de franco miedo, el cual se manifiesta de modo sintomático en una renuencia individual y colectiva a *moverse* para que no desaparezcan, también, los últimos residuos de lo que alguna vez fue un sentimiento sólido de seguridad (social). Muchos de los films alemanes parecen responder a este exacto nexo de negatividad." (Traducción de A.B.)

colectiva ante el cambio, a través del conflicto generado por un modelo social alternativo y de la “inmovilidad” conceptual sobre la que reposa el film.

LA PANTALLA DEMONIACA, SEGUNDA PARTE

Cuatro años antes del lanzamiento de *Die Welle* en Alemania, el periódico *Die Zeit* había publicado una extensa invectiva de Wim Wenders contra el film *Der Untergang* (*La caída*), en la cual el cineasta objetaba las decisiones formales tomadas por los realizadores al adaptar los documentos históricos en que se inspiraron. A diferencia de un texto escrito, decía Wenders, “Las imágenes tienen necesidad de un punto de vista claro, de una posición que *La caída* sólo simula.” (2004) El reparo venía a colación de que el film tenía como centro a Traudl Junge, la última secretaria de Hitler, pero falseaba su punto de vista en momentos clave. Entre éstos, el más inaceptable estaba referido al momento de la muerte del Führer:

Hitler le pide a su ayudante que le consiga nafta “para que los rusos no puedan exponer mi cadáver”. “Una orden terrible, pero la voy a ejecutar”, responde el subordinado. ¿Y qué hace la película? ¿Le concede el deseo al Führer! ¿Se ve de todo en *La caída*, salvo la muerte de Hitler! Es detrás de una puerta cerrada que el hombre se quita la vida (a él y a su Eva) con una bala y veneno. Y así como Hitler desvía la mirada cuando muere su querida perra Blondie, la cámara desvía la suya cuando muere Hitler. [...] ¿Por qué, de pronto, tanta decencia, tanta discreción, por qué este pudor repentino? ¿Por qué, carajo?! ¿Por qué no mostrar que ese miserable por fin está muerto? ¿Por qué hacerle este honor, que la película no les hizo a ninguno de aquellos que debían morir en cadena? (2004)

Según Wenders, con la omisión de presentar el cadáver de Hitler —y el de Goebbels, con una retórica filmica similar— el film estaba contribuyendo a la (re)construcción de “figuras inmortales, míticas”, un reproche similar al que el mismo Wenders le había hecho casi treinta años antes al documental *Hitler: Eine Karriere* (*Hitler: una carrera*, 1977), realizado por el historiador Joachim Fest, autor de uno de los libros en que se apoyaba *Der Untergang*. En aquel caso, la manipulación de material de archivo no habría sido lo suficientemente demolidora con su objeto y habría evitado la formación de una conciencia crítica sobre el nazismo. Tanto entonces como en *Der Untergang*, Fest se habría hecho cómplice de la dudosa fascinación con la imagen cinematográfica de Hitler, registrada y controlada en su totalidad por el régimen nazi.

Ambas polémicas son retomadas por el profesor Brad

Prager, investigador de Cornell University, en su artículo “The Haunted Screen (Again): The Historical Unconscious of Contemporary German Thrillers”. Haciéndose eco de una observación de Wenders (“la fascinación con las imágenes históricas se vuelve un obstáculo para la reflexión crítica del presente”), Prager se dedica a probar su teoría de que “el cine de género contemporáneo, en especial los *thrillers* populares [...], representan una alternativa a las tendencias recientes de la realización de películas históricas”. Esos films “menores”, dice Prager,

open a new path to working through a past of perpetration, a task all the more necessary in Germany as Germany continues to struggle to find new ways of speaking about its history. [...] Historical films, which focus frequently on presenting the past in apparently realistic detail, often steer away from presenting a genuine confrontation with atrocities. As a consequence of their efforts to stay within the bounds of good taste, they tend to avoid being atrocious, and can therefore make little claim to have addressed brutal truths. Contemporary thrillers, by contrast, have the advantage of being less constrained.⁶ (2006, 298)

Hay en el método de Prager una actitud simétrica a la iniciada por Lotte H. Eisner en su clásico ensayo *La pantalla demoníaca* (1952), dedicado al estudio del cine alemán durante la República de Weimar y, en especial, a los componentes estéticos y psicológicos del Expresionismo. Tal como demostró aquel seminal libro, la emergencia de lo monstruoso y de la sangre en la pantalla puede representar la irrupción abrupta de los miedos sociales o, en términos psicoanalíticos, el retorno de lo reprimido por una vía marginal y “low-brow”, paradójicamente más eficaz y honesta al momento de lidiar con las heridas del pasado y los traumas del presente. Prager aplica esa hipótesis a films “de género”, como *Tatoo*, de Robert Schwentke, *Anatomie*, de Stefan Ruzowitzky y *Das Experiment*, del mismo director de *Der Untergang*, Oliver Hirschbiegel, para concluir que

[...] contemporary thrillers have an unparalleled ability to speak about violence and the uncontrolled id, as well as to challenge us by haunting today's screens with the monstrous ghosts of the past.⁷ (Prager, 2006, 313)

6 “abren un nuevo camino para elaborar un pasado de perpetradores, una tarea por demás necesaria en Alemania, en tanto Alemania continúa luchando para encontrar nuevas vías para hablar de su historia. [...] Los films históricos, que con frecuencia se concentran en presentar el pasado con un detallismo aparentemente realista, a menudo evitan una genuina presentación de las atrocidades. Como consecuencia del esfuerzo por mantenerse dentro de los límites del buen gusto, se inclinan por evitar las atrocidades y, por lo tanto, no son capaces de abordar la verdad brutal. Los *thrillers* contemporáneos, en cambio, tienen la ventaja de ser mucho menos constreñidos.” (Traducción de A.B.)

7 “los *thrillers* contemporáneos tienen la inigualable habilidad de hablar sobre la

Si bien *Die Welle* no se incluye a sí misma dentro del *thriller*, ni pertenece al género “histórico”, lidia con la primera categoría a través del montaje de ciertas secuencias y de su estrategia de mercadeo (ver el *trailer*, construido en base a cierta espectacularización de la violencia al ritmo de una música electrónica y *cool*), y con la segunda a través del implícito peligro de un eventual surgimiento del Cuarto Reich. Dentro de esas coordenadas, volvamos a él teniendo presentes las observaciones de Wenders y Prager sobre la elaboración simbólica del pasado en el reciente cine alemán, así como la presión emocional señalada por Abel.

LA COARTADA POLICIAL

En este punto es pertinente realizar una comparación entre las versiones previas del experimento de Jones y las modificaciones y opciones estéticas introducidas a *Die Welle* por sus guionistas y su director. En el film de Gansel:

1. La historia avanza a través de breves y sintéticas escenas, filmadas con una cámara continuamente en movimiento y apoyadas por una banda sonora que, salvo en el final, está completamente saturada de diálogos vertiginosos y música rock y electrónica. Incluso las clases del profesor se limitan a los momentos en que refieren a las sucesivas pautas del experimento. Todo ello compone un *look* juvenil y “ágil” que ha hecho de ella un producto rentable y atractivo para el público adolescente.
2. El personaje del profesor (aquí llamado Rainer Wegner) adopta una actitud hiperquinética, una vestimenta y unas preferencias musicales muy afines a las de los alumnos. De hecho, el film comienza con planos fragmentados de Wegner conduciendo su auto mientras canta a voz en cuello un tema de The Ramones y acompaña el ritmo de la música con movimientos corporales, dilatando la identificación de la edad del personaje durante varios segundos.⁸
3. Han sido eliminadas las imágenes documentales de campos de concentración nazis y del propio Hitler, utilizadas por el profesor del telefilm de 1981 en su lección de

.....
 violencia y el yo descontrolado, así como de desafiarnos al acechar a las pantallas del presente con los monstruosos fantasmas del pasado.” (Traducción de A.B.)

⁸ Para no desviar el curso del argumento, omito deliberadamente la relación conyugal de Wegner, que daría para otro tipo de análisis, y la discutible valoración de su liderazgo como “autoritario”, como se ha catalogado en algunos estudios sociológicos del film.

Historia y para apoyar su mensaje final. En su lugar, encontramos monólogos escuetos y veloces que manejan la ironía y el sobreentendido y, en el clímax, una suerte de psicodrama en el que Wegner utiliza de chivo expiatorio a Marco, el alumno que le ha manifestado el desborde de La Ola y que, al enfrentarse a la brutalización y el vandalismo colectivos, asume un lugar heroico.⁹

4. Los personajes de los alumnos, que en el telefilm tenían un carácter más homogéneo, se han diversificado, desarrollado y delineado de modo de hacer de cada uno de ellos un “tipo” social, logrando una mayor entidad coral en el conjunto. El contexto familiar asoma sólo en un par de casos (Tim, Karol y, en menor medida, Marco) como explicación somera y simplista de las reacciones posteriores de cada uno de ellos.
5. La tergiversación más radical respecto a las versiones previas y al experimento original de Jones se concentra en los minutos finales. Una vez que Wegner ha reunido al grupo en el auditorio y ha desbaratado el fraude, Tim, el chico tímido que ha abrazado La Ola con mayor fanatismo, saca un arma, dispara a un compañero y luego se suicida. En la escena siguiente, filmada en cámara lenta, Wegner aparece caminando hacia un patrullero, esposado y escoltado por policías, mientras las ambulancias se llevan los cuerpos del herido y del muerto.

Obviamente, cada una de esas opciones y estrategias ficcionales, por presencia u omisión, se ajusta a un conjunto de decisiones y objetivos de índole estética, conceptual, ideológica y comercial. Así como Wenders reprochaba a *Der Untergang* su reticencia (o su cobardía) a mostrar la muerte de los monstruos, a *Die Welle* puede acusársele de dejar el horror histórico en el sobreentendido y de sustituir las imágenes de los campos de concentración por un curso intensivo de nazismo, como si la película se hiciera eco del explícito pánico al “aburrimento” que exterioriza la clase. De hecho, ese pánico se hace manifiesto en el perpetuo estado de crispación que presentan los personajes (con el profesor en primer lugar), en el trámite escueto de las escenas y en el acelerado ritmo del montaje.

Esas decisiones resultan por demás discutibles ante una temática que, por su gravedad, por la nación de la que proviene y por el público al que está destinada, necesitaba

⁹ Es llamativo que el actor que compone el personaje de Marco resume todas las características físicas del individuo ario.

de la *creación* de su espectador, no de la reproducción de los códigos masificados ni de la manipulación de lenguajes preexistentes. Sin embargo, la mayor contradicción del film se encuentra en su desenlace, donde la presencia policial echa por tierra todas las inquietudes morales levantadas por el argumento (y por la experiencia de Jones), y remite el significado último de la historia a un restablecimiento del orden institucionalizado.

EL TOPO Y LA SERPIENTE

Mediante el retruécano del suicidio de Tim y el posterior encarcelamiento de Wegner (invenciones que no responden al caso real y, por ende, traicionan el cartel que inicia el film), la película anula los amagues de cuestionamiento que había desarrollado en varios momentos de su metraje. A través de la figura del profesor, el guión había deslizado ciertos reparos a la rigidez y anacronía del sistema educativo (cuando Wegner discute con el docente del taller sobre “Anarquía”, que quería para sí, o cuando se enfrenta a la directora del colegio) y al modelo de vida burgués (al presentarlo como un *okupa post-hippie, post-punk*). De hecho, el propio *pasaje al acto* de La Ola se asume como una isla contra-institucional dentro del colegio, donde los alumnos se invisten de un nuevo rol que los dinamiza, los compromete y los saca de la apatía.

En esos momentos, el film parece alinearse con los postulados foucaultianos que abordan las relaciones de poder dentro de la institución educativa. Tal como recuerda Stephen J. Ball, en *Vigilar y castigar* Foucault

muestra el paso del espectáculo del castigo al castigo institucional disciplinado por medio de la constitución de aparatos que operan para definir las relaciones de poder en la vida cotidiana; se mencionan específicamente la escuela y el aula como aparatos de este tipo. En el siglo XIX surgieron como organizaciones particulares del espacio y las personas, experimentadas prácticamente por todo el mundo, que resumían el poder del Estado y, al mismo tiempo, producían y especificaban las individualidades concretas. Éste es el “doble vínculo” político según Foucault.

Pero la educación no sólo opera para someter a los estudiantes al poder, sino que también los constituye, al menos a algunos de ellos, en sujetos poderosos. Los efectos del poder son tanto negativos como positivos. (Ball, 1993, 9)

A medida que avanza la anécdota y el grupo asume con

creciente fanatismo la pertenencia a La Ola, con todos sus signos rituales de identificación, la historia parece superponer a la visión de Foucault sobre el disciplinamiento enclaustrado, sin suplantarla del todo, un acercamiento a las “sociedades de control” propuestas por Deleuze, donde el sometimiento ideológico se establece de manera más permeable y el control se asegura mediante mecanismos de “endeudamiento” permanente.

Las sociedades disciplinarias presentan dos polos: la marca que identifica al *individuo* y el número o la matrícula que indica su posición en la *masa*. Para las disciplinas, nunca hubo incompatibilidad entre ambos, el poder es al mismo tiempo masificador e individuante, es decir, forma un cuerpo con aquellos sobre quienes se ejerce al mismo tiempo que moldea la individualidad de cada uno de los miembros [...]. En cambio, en las sociedades de control, lo esencial ya no es una marca ni un número, sino una cifra: la cifra es una *contraseña* [*mot de passe*], en tanto que las sociedades disciplinarias están reguladas mediante *consignas* [*mots d'ordre*] (tanto desde el punto de vista de la integración como desde el punto de vista de la resistencia a la integración). (Deleuze, 1995, 250-51)

Si el hombre de la sociedad disciplinaria debía someterse a un continuo reinicio de la producción, de los rituales, de las credenciales, el de la sociedad de control se mantiene conectado a un circuito eterno, siempre “en falta”. Deleuze utiliza la metáfora zoológica del “viejo topo monetario” como sintomático de los centros cerrados y “la serpiente monetaria” de las sociedades de control, y es curioso que utilice al surf—el mismo deporte que inspiró a Jones para La Tercera Ola— para graficar la sinuosidad eterna de estas últimas.

Hemos pasado de un animal a otro, del topo a la serpiente, tanto en el régimen en el que vivimos como en nuestra manera de vivir y en nuestras relaciones con los demás. El hombre de la disciplina era un productor discontinuo de energía, pero el hombre del control es más bien ondulatorio, permanece en órbita, suspendido sobre una onda continua. El *surf* desplaza en todo lugar a los antiguos *deportes*. (op. cit., 251)

La “ondulación surfística” de la sociedad de control está representada en *Die Welle* mediante situaciones en las que el grupo reproduce no sólo los mandatos grupales (ante sus pares, sus familias o grupos rivales), sino como consumidores paradójicos. Si en una escena los alumnos recurren a un *shopping center* a comprar las camisas blancas del nuevo

uniforme, dando lugar a un comentario de la vendedora de la tienda respecto a si se ha creado una “moda”, en otra se ve a Tim, el chico problemático, quemar su ropa de marca. Si el profesor es presentado como eterno rebelde, también se ve una notoria calcomanía de Coca-Cola en las paredes de su “casa”, lo cual supone no sólo una mera presencia de *product placement* sino una ambigua construcción del personaje mediante la dirección de arte del film. Retomando la metáfora de Deleuze, es posible señalar que aquí la serpiente se muerde la cola.

INCONCLUSIONES

La vuelta de tuerca del final, con el suicidio del alumno y la detención del profesor, somete el planteo colectivo construido previamente a un par de peripecias y destinos individuales, insertando un *deus ex machina* muy propio de la retórica hollywoodense por el cual se diluyen las responsabilidades sociales e históricas y se alivian las tensiones y ansiedades del público. Si por un lado el destino de Wegner remite nuevamente la anécdota al encierro y al disciplinamiento, el suicidio de Tim es un golpe de efecto que en esta versión suplanta a la proyección de las imágenes de Hitler y de las juventudes nazis del experimento original. Al respecto, son significativas las declaraciones del director Gansel sobre los motivos que lo llevaron a él y a su co-guionista Peter Thorwarth a incluir ese desenlace trágico:

Pensamos que al hacer la película 40 años más tarde y en Alemania tenía que haber un final diferente, porque los tiempos han cambiado y también porque en Alemania tenemos la experiencia de los resultados del fascismo con el Tercer Reich. Teníamos que hacer un final más duro. En cierto sentido hemos presentado *La Ola* como algo *agradable*. Al realizar exhibiciones de la película con otro final, el final seguro, a los jóvenes les gustaba. Ellos pensaban: ["Está demás"], los graffiti, la música... Entonces nos dimos cuenta de que teníamos que mostrar lo mismo con más crudeza para hacer un aviso todavía más serio de aquello a lo que puede conducir el fascismo. (2008).

Indirectamente, Gansel está asumiendo el doble discurso de su película sin hacerse cargo de las implicancias éticas además de (o junto con) las estéticas inherentes a la dirección cinematográfica y a la puesta en escena, depositando en las alternativas del argumento (el guión) todo el peso moral de la construcción de la imagen. Al confesar

su voluntad de presentar al film como “algo agradable”, es decir, al confirmar los artilugios de seducción que vehiculizan la película y su condición de producto para adolescentes, el director se desentiende de la responsabilidad que le cabe como ejecutor de una trampa audiovisual. La opción de “mostrar lo mismo con más crudeza”, concretada en un desenlace que es, al mismo tiempo, efectista (por el suicidio de *grand guignol*) y tranquilizador (por la resolución de la vía policial).

En verdad, a pesar de la superficie de “película de tesis” o de exposición lineal de un teorema, *Die Welle* es una película marcada por la ambigüedad ideológica, por una cínica manipulación del espectador (al que seduce con las mismas armas que dice cuestionar) y por la definitiva asunción de aquella ansiedad señalada por Marco Abel: la que se “manifiesta de manera sintomática en la falta de voluntad individual y social de *move* para que no desaparezcan, también, los últimos residuos de lo que alguna vez fue un sentimiento sólido de seguridad (social)”. Con su presentación de causas y efectos, la película termina por encerrarse en un círculo vicioso que pretende resolver mediante la catarsis, y por aprisionar al espectador en una parálisis (de) dialéctica, sin ofrecer otra síntesis que la vía disciplinadora.

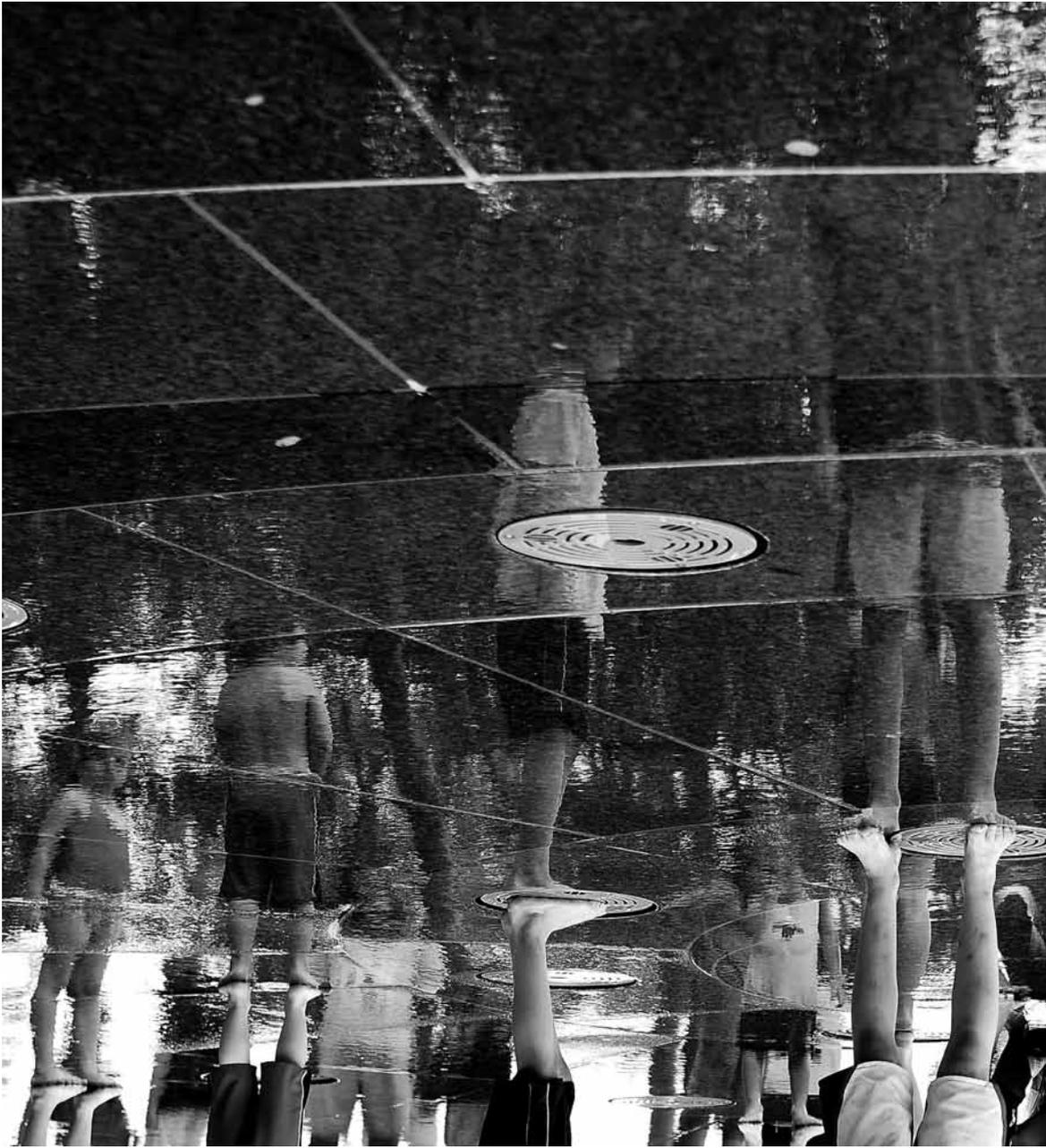
En definitiva, debido a la pugna irresuelta entre su forma y sus postulados, y entre sus postulados entre sí, *Die Welle* cae en similares errores metodológicos a los formulados por Wenders a *Der Untergang*, a diferencia de lo que encuentra Prager en los films “de género”, resulta impotente para construir una idea novedosa o un acercamiento original al delicado asunto, siempre vigente, del estado latente del fascismo, formulado por Adorno en estos términos:

El nacionalsocialismo sobrevive, y hasta la fecha no sabemos si solamente como mero fantasma de lo que fue tan monstruoso, o porque no llegó a morir, o si la disposición a lo indescriptible sigue latiendo tanto en los hombres como en las circunstancias que los rodean. (Adorno, 1998, 15)

Por último, *Die Welle* demuestra que el revisionismo histórico que viene ejerciendo un sector del cine alemán ha sublimado ese fantasma para hacerlo funcional a las ansiedades e inseguridades del presente, aunque no para enfrentarlo, asumirlo y, finalmente, superarlo. ◀

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abel, Marco. 2005. "Images for a Post-Wall Reality: New German Films at the 55th Berlin Film Festival." *Senses of Cinema* N° 35. Obtenido el 15 de mayo de 2011: <http://www.sensesofcinema.com/2005/festival-reports/berlin2005/>
- Adorno, Theodor W. 1998. *Educación para la emancipación Conferencias y conversaciones con Hellmut Becker (1959-1969)*. Edición de Gerd Kadelbach. Madrid: Morata.
- Ball, Stephen (comp.). 1993. *Foucault y la educación*. VV.AA. Madrid: Morata.
- Calavita, Marco. 2007. "'MTV Aesthetics' at the Movies: Interrogating a Film Criticism Fallacy". *Journal of Film and Video*, Vol. 59, No. 3. 15-31. Chicago: University of Illinois Press.
- Deleuze, Gilles. 1995. "Post-scriptum sobre las sociedades de control". En *Conversaciones 1972-1990*. Valencia: Pre-Textos.
- Eisner, Lote H. 1988. *La pantalla demoníaca*. Madrid: Cátedra.
- Foucault, Michel. 1976. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. México: Siglo XXI Editores.
- Gansel, Dennis. 2008. *Die Welle (La Ola)*. Producción de Rat Pack y Constantin Film. Guión de Dennis Gansel y Peter Thorwarth, basado en argumento de William Ron Jones y telefilm *The Wave* de Johnny Dawkins y Ron Birnbach (1981). Intérpretes: Jürgen Vogel (Rainer Wenger), Frederick Lau (Tim Stoltefuss), Max Riemelt (Marco), Jennifer Ulrich (Karo), Christiane Paul (Anke Wenger). 101 min. Alemania. DVD.
- . 2008. "El deseo de someternos a un líder está en nuestra naturaleza". Entrevista. *El País* (Noviembre 27). Madrid.
- Prager, Brad. 2006. "The Haunted Screen (Again): The Historical Unconscious of Contemporary German Thrillers." En *Victims and Perpetrators: 1933-1945. (Re)Presenting the Past in Post-unification Culture*. VV.AA. Editado por Laurel Cohen-Pfister y Dagmar Wienroeder-Skinner. Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co. 296-315.
- Wenders, Wim. 2005. "Me da rabia la supuesta neutralidad." *Página/12* (Junio 2). Obtenido el 16 de mayo de 2011. <http://www.pagina12.com.ar/imprimir/diario/espectaculos/6-51825-2005-06-02.html>





con / textos

Espacio, distancia y tiempo en Montevideo (1829-1851)

► ALFREDO ALPINI

ABSTRACT

Una historia de Montevideo que nos explique la cultura de sus habitantes y cómo vivían en la ciudad debe abarcar mucho más que su evolución edilicia y urbanística. El artículo pretende calar en la sensibilidad de los montevideanos del siglo XIX, teniendo en consideración el espacio físico—cómo se percibían las distancias—y el tiempo—cómo se sentía el flujo de los días—. Así tenemos que unas comunicaciones lentas, sujetas a la voluntad de la naturaleza, se correspondían con un sentido del tiempo muy impreciso y de medición poco regular. Un tiempo religioso, utilizado con fines seculares, convivía, sin conflictos, con el tiempo de la naturaleza. Sin embargo, fueron los comerciantes, antes que el poder político y la Iglesia, quienes sintieron la necesidad de medirlo de un modo más afinado. Este sector social comenzó a interesarse y valorar, por ejemplo, los cuartos de hora—toda una novedad para la época—y la celeridad con que viajaba la correspondencia. Así, estaba naciendo un tiempo secular y racional.

CUANDO LA NATURALEZA DOMINABA LAS COMUNICACIONES

Las páginas siguientes abordan una temática inexplorada por la historiografía nacional. Intentan calar en las concepciones y en la sensibilidad que los habitantes de Montevideo de la primera mitad del siglo XIX tenían de las distancias, el espacio y el tiempo.

Partamos de un hecho elocuente de las relaciones espacio-temporales. En 1828, Uruguay se había constituido como un estado independiente y soberano. En términos teóricos y de acuerdo a los fundamentos del poder político, éste debería controlar su espacio territorial. Es decir, su autoridad debía ser obedecida por *todos* y en *todas partes*. Sin embargo, en



Licenciado en Ciencias Históricas. Docente de Historia y Sistema Político Internacional y Política y Sociedad Uruguaya, Universidad ORT. Docente del Instituto de Profesores "Artigas".

aquel país el espacio y la naturaleza se rebelaban, y eran los que dominaban al poder político y lo sujetaba a sus caprichos. Veamos un ejemplo sobresaliente al respecto. A principios de 1829, el gobierno se aprontaba para hacer su ingreso triunfal a la capital, recién desocupada por los brasileños. El 8 de febrero de 1829, la Asamblea Constituyente y el gobierno interrumpieron sus funciones en Canelones –donde estaba la sede de ambos– para trasladarse a la ciudad. El 12 se reanudaron las sesiones en el arrabal de la Aguada. *El Constitucional* informaba que se había “tomado esta resolución a consecuencia de las dificultades y embarazos que el gobierno y la Representación Nacional experimentaban en su marcha por la distancia de la capital, donde están los tribunales y oficinas generales y que es el centro de todas las relaciones” (“Traslación de la Asamblea”, 1829, 8 de febrero, p.4).

Además de los motivos señalados, el viernes 30 de enero aconteció un hecho que apresuró la mudanza y la hizo indefectible. A las cuatro de la tarde, “un huracán violento hizo volar el techo, y derribó las paredes de la sala en que tenía diariamente sus sesiones la Representación nacional”. De ocurrir el infortunio más tarde, escribía *El Constitucional*, “el pueblo que asiste a las barras y sus delegados (...) hubieran quedado sepultados bajo las ruinas” (“Hubiera sido una gran catástrofe”, 1829, 6 de febrero, p.4). El poder político se había quedado sin edificio donde sesionar. Así, los fenómenos naturales mandaban en todos sentidos: en primer lugar, sobre la misma autoridad política y, luego, sobre la capacidad de ésta para dar alcance a sus órdenes y sobre la facultad de controlar las distancias y el territorio. El traslado de la Asamblea y los representantes al casco urbano, donde las condiciones de civilidad eran un tanto mejores, se hizo inevitable. Por lo menos allí los diputados lograrían sesionar protegidos de las eventualidades de la naturaleza.

Con respecto a las distancias y a la subjetividad de los contemporáneos, el Uruguay de 1830 era un país enorme comparado con el de 1930. Y lo era en varios sentidos. Desde Paysandú, la correspondencia viajaba por vía fluvial y demoraba, aproximadamente, 10 días en llegar a Montevideo. Por ejemplo, en 1839, ya iniciada la Guerra Grande en territorio argentino, el gobierno colorado y los montevideanos se enteraban el 25 de junio que la frontera con Argentina “estaba tranquila, no se temía ninguna invasión del Entre Ríos, y el contento y la disciplina reinaba en los soldados de la República” (“Editorial”, *El Constitucional*, 1839, 25 de junio, p.2). Ésta era la situación referida al día 15 de junio. Diez días después

las cosas pudieron haber dado un giro notable, y el gobierno en Montevideo no haberse enterado de la invasión.

La Aguada, el Cordón y Tres Cruces, consideradas por entonces poblaciones de extramuros, recibían los periódicos de Montevideo varios días después de ser publicados, debido a “la distancia en que se hallan de la ciudad”, lo cual “es un inconveniente que los priva de leer diariamente el periódico” (“Editorial”, *El Universal*, 1831, 6 de junio, p.2). A Rocha, por ejemplo, los diarios llegaban luego de un mes después de ser publicados. Legalmente estaba estipulado que el correo saliera de Montevideo para los pueblos del interior el 9, 16, 23 y 30 de cada mes. Sin embargo, la correspondencia viajaba, bajo el régimen de postas, a tiempos muy distintos de los que el reglamento indicaba.

El primer itinerario de postas a caballo se creó en julio de 1828, modificado, luego, en enero de 1829 y el 24 de febrero de 1832. Consistía en cuatro carreras principales, dos hacia el Oeste y dos hacia el Este, que se entroncaban en Montevideo. Desde entonces, y hasta 1858, se mantuvo el recorrido estipulado. La Administración de Correos se encargó de regular las comunicaciones y fijar el recorrido de las postas. Según el sistema, el empresario privado –el maestro de postas– ofrecía el servicio al Estado, representado por la Administración de Correos. El asentista aportaba los caballos y contrataba a sus ayudantes (postillones), jóvenes baqueanos que conocían la región. Las casas de postas, donde se relevaban las caballos y los postillones, hacían las veces de pulperías, donde los pasajeros pernoctaban o comían. Estaban ubicadas a lo largo de los caminos, a una distancia de 20 ó 30 kilómetros (Arredondo, 1958; Baracchini, 1981; De María, 1905).

El itinerario de las postas estaba muy lejos de lo estipulado por el reglamento. Los editoriales de los periódicos y, principalmente, los comerciantes protestaban por la lentitud y deficiencia en el servicio. Decía al respecto *El Estándar de la Nación*: “el correo marcha a merced de una multitud de inconvenientes (...) Hemos mantenido por muchos días una perfecta incomunicación con algunos pueblos del estado, porque la correspondencia pública y oficial, suele andar peregrinando en las valijas del conductor, que corta en pos de alguna tropilla de caballos” (“Correos y postas”, 1835, 20 de noviembre, p.3).

Cuando crecían los ríos Yí y Negro, el país quedaba dividido en dos, sin comunicación entre Norte y Sur. Se paralizaba el transporte de ganados y cueros hacia la capital y, muchas veces, escaseaba la carne como consecuencia de la incomuni-

cación. *El Constitucional* daba cuenta de que “año ha habido en que (...) por cuatro y cinco meses consecutivos ha sido imposible pasar un solo rodado, y muy contadas las tropas de ganado” (“Mejoras públicas. Puentes”, 1841, 29 de mayo, p.2).

Para los habitantes de Montevideo era crucial la comunicación con la zona Oeste de la ciudad. De allí venían las verduras, las frutas, el agua potable, la carne y los cueros de los saladeros. Pero varios arroyos –Pantanoso, Miguelete, Morales, Arroyo Seco– se interponían entre el casco urbano y aquella zona. *El Constitucional* refería a que, debido a la falta de un puente sobre el arroyo Miguelete, “dimanan necesidades para la población que está de parte de allá del Molino, como para la de esta capital. Hay días en invierno en que aquella carece hasta del pan, por la creciente del arroyo; y nosotros de las verduras, de la leche, y aun del ganado que consume nuestro mercado” (“Mejoras Públicas. Puentes”, 1841, 22 de mayo, pp.1-2).

La domesticación del espacio fue objeto de especial atención del poder político. Desde los tiempos coloniales, las disposiciones gubernamentales se dirigieron a fijar, al menos en los mapas, y con menos éxito en los hechos, los caminos por los cuales los viajeros debían transitar. En los planos las autoridades establecieron cinco caminos que conectaban la Ciudad Vieja con la zona de extramuros y la campaña (Pérez Montero, 1942).

Para los habitantes de Montevideo, la zona de extramuros y las localidades de la Aguada y el Cordón se encontraban alejadas de la ciudad no sólo subjetivamente sino porque los caminos eran intransitables, lo que los convertía en parajes aun más lejanos. Si llovía, era común que se formaran pantanos que convertían a los caminos en arroyos y lagunas. “Hay un pantano profundo en el *camino real del Miguelete*”, decían en 1839 *Unos transeúntes* en una carta enviada a *El Constitucional*. Y agregaban, “ni carretas, ni jinetes, ni gente a pie puede pasar por él”. Éste era uno de los principales caminos públicos que comunicaba con la campaña, el cual “había quedado inutilizado... es un río fangal que necesita bote para pasarlo” (“Correspondencia”, 1839, 12 de setiembre, p.2).

Si no eran las aguas las que entorpecían el andar por los caminos, podía ser el laberinto en que se encontraban, “otros con mala dirección, otros cercenados, otros tapados y otros inutilizados por zanjas, lagunas y barriales impenetrables” (“Editorial”, *El Universal*, 1833, 23 de agosto, p.2). Además de perderse entre senderos laberínticos, el transeúnte y las carretas podían caer en “varios aljibes sin brocal, y algunos [de

éstos] en parajes muy transitables” (“Editorial”, *El Universal*, 1832, 24 de octubre, p.3). En el *camino de la Aguada* al Reducto, escribía *Un Observador*, “hay un pozo muy profundo sin brocal que por tener la boca tapada por cardos que casualmente han crecido bastante hacen peligroso el tránsito por aquel camino” (“Correspondencia”, *El Universal*, 1832, 16 de octubre, p.3).

El control de las comunicaciones incumbía, en primer lugar, al poder político. Los caminos establecidos sólo se visualizaban en los mapas, y eran los que intentaba imponer el gobierno. Pero los viajeros, transeúntes, carretas y jinetes hacían los propios. “La línea de caminos”, decía *El Constitucional*, “está hoy metido en un laberinto profundo, y en la más completa imperfección. El origen de este mal viene de esa libertad sin límites que por lo general se toman los carreros de formarlos a su antojo, en la dirección que más les acomoda”. Y agregaba a continuación: “esto se ha hecho una costumbre, desde que se ha tolerado, e incumbe evitarlo a la Policía o Jueces de cada Departamento” (“Mejoras públicas. Puentes”, 1841, 29 de mayo, p.2).

Mantener transitables los caminos centró la preocupación del gobierno porque de lo contrario privaba “a la policía patrullar por el mal estado” (“Correspondencia”, *El Constitucional*, 1839, 12 de setiembre, p.2). La zona de extramuros y los parajes de la Aguada, Arroyo Seco y el Cordón se habían hecho famosos por los asesinatos, las pendencias en las pulperías y los salteadores de caminos, un bandolerismo acrecentado debido a la distancia del casco urbano montevideano. El Estado intentó, aunque infructuosamente, afianzar su poder por medio de los jefes políticos. Sucesivos edictos de la policía, que caían en letra muerta, prohibían que los particulares “abran nuevas zanjas que usurpen la dirección” de los caminos, los “obstruyan o alteren con perjuicio del público y del Estado” (AGN. Policía de Montevideo [1834]. Caja n°2).

TRES MEDIDAS DEL TIEMPO: EL SOL, LA CAMPANA Y EL RELOJ

El valor del tiempo y su medición, en nuestra cultura, se ha convertido en una obsesión. Sin embargo, si tomamos al hombre en su dimensión histórica, no siempre ha sido así. Existieron culturas que ni siquiera tenían un concepto del tiempo en sentido lineal. En las culturas agrarias, por ejemplo, la referencia para dividir la temporalidad se hacía de acuerdo a los fenómenos naturales. El tiempo de trabajo estaba sujeto a la naturaleza y a los ritmos de la agricultura.

Eran culturas en las que las personas ni siquiera sabían exactamente la edad que tenían.

El perfeccionamiento de los instrumentos de medición del tiempo ha sido una consecuencia de la necesidad de controlarlo y ordenarlo. Pero han sido las exigencias frente a determinadas realidades económicas y sociales las que llevaron a la creación de los relojes. La cultura, y un mundo económico más racional, más urbano, empujó hacia la creación de un tiempo secular y racional (Cipolla, 1998; Le Goff, 1983; Sennett, 2007).

Pero además de preguntarnos cómo se regulaba, una pregunta previa que cabe plantear es si los individuos del Montevideo del siglo XIX *sentían el flujo del tiempo* y, si así era, *cómo* lo sentían. Utilizando palabras de Norbert Elias, la pregunta clave es cómo los montevideanos llegaron a tener una sensibilidad y disciplina del tiempo (1989, 16). Un paso más allá sería interrogarse *cuándo* adquirieron “una conciencia individual” de la temporalidad (1989, 21).

En el Uruguay de la primera mitad del siglo XIX no existía un tiempo uniforme para todos sus habitantes, incluso en una ciudad pequeña como lo era Montevideo en 1835, con 23.400 habitantes. Su medición variaba según los sectores sociales involucrados y dependía de las tareas y las actividades económicas que realizaban.

En primer lugar, existía un *tiempo de la naturaleza*. Para actividades públicas y privadas regía el tiempo que marcaban los fenómenos naturales. Montevideo, todavía imbuida de pautas, comportamientos y valores propios de la economía rural, aún no se había desprendido de la ordenación del tiempo que pautaba la naturaleza. Ahora bien, el criterio temporal pautado por la salida o puesta de sol era un criterio muy impreciso y poco objetivo. Los días nublados o de lluvia daban lugar a laxitudes e imprecisiones, lo que hacía que tanto la regulación desde el exterior como la autodisciplina de los individuos no fueran muy exigentes.

Los almanaques, anunciados por los periódicos, cumplían el ritual de indicar el cambio de año y de situar a los habitantes, a la ciudad y al país en una perspectiva temporal. Esos almanaques, que daban cuenta de una sensibilidad y una cronología más fina, todavía tenían como marco de referencia a la naturaleza como reguladora del tiempo. El diario *El Nacional*, en noviembre de 1842, publicaba el “Almanaque de la República Oriental del Uruguay para el año 1843”, y a continuación especificaba que contenía “el diario de cuartos de luna, y la salida y ocaso del sol según el Meridiano de

Montevideo, con algunas épocas memorables, así generales como particulares de este Estado” (“Editorial”, 1842, 17 de noviembre, p.1).

Ya bien entrado el siglo XIX, los avisos de los comerciantes se regían por el criterio que marcaba la naturaleza para indicar la apertura y cierre de sus comercios. También las autoridades públicas, que debían guiarse por criterios racionales y precisos, estaban imbuidas por el tiempo de la naturaleza. El Ministerio de Gobierno comunicaba a la policía, en setiembre de 1835, que el Escuadrón 3º de Línea debía dejar en la Ciudadela “seis hombres que se relevarán diariamente a puertas del sol” (AGN. Policía de Montevideo [1835]. Caja nº10).

La policía, además de ser un agente de orden y represión, tenía importantísimas funciones morales. En primer lugar, pretendía disciplinar las conductas de los sectores populares. Pero sus criterios no eran los de la exactitud del tiempo secular y racional. El edicto de la policía de febrero de 1839 ordenaba que el juego del carnaval “sólo tendrá lugar en los tres días de costumbre domingo, lunes y martes”. Y a continuación decía que “al ponerse el sol de cada uno de estos días, un tiro de cañonazo en la fortaleza de San José será la señal de que está concluido el juego” (“Intendencia de Policía”, *El Constitucional*, 1839, 9 de febrero, p.1).

Además de ser un tiempo incierto, el de la naturaleza estaba mezclado y contaminado por el *tiempo religioso*, el tiempo de la Iglesia. Su símbolo e instrumento eran las campanas de la Iglesia Matriz. El edicto que acabamos de citar sobre el carnaval ordenaba que el juego concluiría cuando el sol se escondiese, y su artículo tercero decía que “durante el día (...) están permitidas las máscaras”, pero “de la oración adelante toda máscara es prohibida” (op. cit.). En el mismo sentido, el gobierno mezclaba los dos criterios a la hora de ordenar que la vigilancia de los portones de la ciudad se realizaría con un cabo y tres soldados desde “la oración, y se retirarán al salir el sol” (AGN. Policía de Montevideo [1834]. Caja nº3).

El tiempo religioso (el toque de campana a oraciones) impregnó también la vida cotidiana de los montevideanos. “La campana es el símbolo de la civilización cristiana”, decía una carta enviada a *El Nacional* (“Correspondencia”, 1841, 16 de agosto, p.2). El sonido de la campana de la Matriz se podía escuchar en toda la ciudad, y era referencia de múltiples actividades y controles, además de llamar a misa. El reglamento establecía que el sereno, “cada media hora que suene la campana del reloj de la Iglesia Matriz, cantará la hora y tiempo que haya, dando vuelta a sus manzanas” (“Obligaciones de

los serenos”, *El Universal*, 1835, 5 de mayo, p.3).

La determinación de este tiempo era exterior. El sonido de la campana, como el sonido del cañón, o la puesta de sol, o el grito de los serenos eran hechos que regulaban, desde fuera, las actividades humanas y las conductas individuales. Todavía no estamos en presencia de una autorregulación del tiempo, es decir, de su interiorización.

El tiempo de la iglesia estaba sujeto, además, a las vicisitudes de la voluntad del campanero. No había ningún procedimiento mecánico por el cual la campana funcionara con independencia de la voluntad humana. El encargado de hacerla sonar no respetaba ninguna disciplina, y variaba según varios motivos: o porque se olvidaba, o se dormía, o lo hacía con retardo, o porque lo hacía muy seguido.

Del sonido de la campana dependían múltiples actividades, y no sólo las referidas a los asuntos religiosos, de gobierno o de la administración. Los espectáculos y las fiestas, ya vimos el caso del carnaval, estaban pautados según la hora de referencia de la campana de la Matriz. Veamos un caso elocuente en que los tiempos inciertos de la iglesia arrastraban la inexactitud e imprecisión de otras actividades. En la *Casa de Comedias*, las funciones teatrales se iniciaban a la orden del director que estaba atento a la escucha del sonido de la campana. Sucedió una noche, relata un espectador en una carta, que el domingo la función no comenzaba, “a pesar de que ya pasaba mucho tiempo que debieron haber tocado con la campana *las oraciones*”. La ejecución de la campana debió haber indicado las diez de la noche, pero los actores no se dieron por aludidos del retraso y se entretenían entre bastidores. A todo esto, “la rebelde campana”, continuaba relatando el espectador, no se escuchaba. Todo se encauzó cuando el Director de Escena “dio un furibundo grito: ‘*Esta campana*’”. El campanero, que se había dormido, “se asustó de tal modo, que en vez de tocar *las oraciones* se puso a *tocar a rebato* como cuando se quemó una casa junto a la comedia” (“Correspondencia”, *Defensor de las leyes*, 1837, 25 de julio, p.3).

El tiempo religioso y el tiempo de la naturaleza se superponían y convivían con el tiempo secular: el medido por los relojes mecánicos. Muy escasos por aquel entonces en Montevideo, el único referente era el reloj público que se encontraba en lo alto de una de las torres de la Iglesia Matriz. Nunca funcionaba con exactitud. Atrasaba o adelantaba, y largas temporadas pasaba sin dar las horas. Su mecanismo era complicado y su mantenimiento era costoso. Pocos eran los que conocían el oficio para conservarlo en buen estado. El

reloj mecánico permitió, al menos, un paso adelante respecto a la exactitud en la regulación del tiempo. Su medición era secular y racional, pero sujeto, aún, a múltiples deficiencias.

Desde el gobierno comenzó a vislumbrarse cierta preocupación por regular la vida de una manera más ordenada, metódica y exacta. Según refiere Isidoro de María (1976), ese primer reloj comenzó a funcionar en 1818, durante los tiempos de la Provincia Cisplatina (1817-1828). Pero ni reloj ni campanero eran precisos para dar la hora, como tampoco lo fueron en los años posteriores.

Sabemos por la documentación relevada que existió en la primera mitad del siglo XIX un funcionario público dependiente del Departamento de Policía que se encargaba de la custodia, conservación y cuidado del reloj. Empero, ocurría que debido a la falta de mantenimiento, al desconocimiento de su mecanismo y a la escasez y costo de las piezas, el reloj de la Matriz se encontraba en permanente “compostura y sin trabajar consiguientemente”. Cuando el reloj se encontraba en reparación, atrasaba, adelantaba, o estaba fuera de servicio, la policía debía “avisarlo por los periódicos” (AGN. Ministerio de Gobierno. Caja n° 984 A).

Para el Estado no era fácil conseguir un relojero que conociese el oficio. El jefe de policía Miguel Solsona reconocía que:

La policía no ha encontrado una sola persona inteligente que lo tomase a su cuidado, porque alegaban para ello el mal estado del reloj y lo difícil de su reparación sin emplear una crecida suma para conseguirla, y no estando la policía en estado de abonarla. (AGN. Ministerio de Gobierno. Caja n° 984 A)

Además de oneroso, el oficio de relojero era peligroso. Para aceitar sus engranajes, para cambiar las piezas o para dar cuerda al reloj, el funcionario debía subir a la torre de la Matriz con el consecuente peligro que acarrearía treparse hasta alcanzar el reloj. Solsona aclaraba que era de cuenta del funcionario

subir a la torre en donde está el reloj, para darle cuerda un día y otro no, y muchas veces lo ha verificado con riesgo de su vida, en días de temporal y de lluvia, y tiene continuamente que trabajar en él y hacer gasto de aceite y demás necesario para que marche con regularidad. (AGN. Ministerio de Gobierno. Caja n° 984 A)

En setiembre de 1847 se presentaron dos postulantes para el servicio de conservación del reloj público: Tomás M.

Goodall y José Villaverde, quien ya había ocupado el cargo. Antes de realizar su propuesta, el primero de los relojeros había examinado la maquinaria del reloj, y la había encontrado en tal estado que para “poderlo hacer servir con regularidad necesitaba un reparo completo, trabajo que demandará tiempo y gastos” (AGN. Ministerio de Gobierno. Caja n° 974).

La propuesta de José Villaverde fue la que convenció al gobierno. Decía al respecto Miguel Solsona en una carta elevada al Ministerio de Gobierno que:

nunca ha encontrado este Departamento ningún inteligente que haya querido hacerse cargo de la conservación del reloj, y sólo se presentaban a componerlo únicamente por cantidades de pesos, pero jamás tomarlo a su cargo y responsabilidad como lo ha conservado el actual encargado. (AGN. Ministerio de Gobierno. Caja n° 984 A)

A pesar de la voluntad de la policía, el reloj continuó dando las horas de manera muy imprecisa, debido a sus imperfecciones, roturas, adelantos o atrasos. Cabe preguntarse si los habitantes de Montevideo sentían necesidad de un funcionamiento regular y preciso del reloj. Sin embargo, hubo un sector social que exigió exactitud en la medición del tiempo, y éste fue el de los comerciantes. Un criterio utilitario, pragmático del tiempo, llevó a los comerciantes a *sentirlo* de un modo distinto, con más detalle y atención, y a *valorarlo* de una manera más racional.

EL TIEMPO SECULAR: HORAS, MINUTOS, SEGUNDOS

Ni el poder político ni la Iglesia sintieron antes que los comerciantes la necesidad de regular el tiempo de un modo más preciso y afinado. Escuchemos las quejas de *Dos comerciantes* acerca de las demoras producidas en el reparto de la correspondencia por los empleados del correo. Señalaban al respecto que:

Hoy a las 7 de la mañana fondeó en el puerto el Paquete Nacional *Eufracia*; a las 8 ocurrimos al Correo, estaban en él todos sus empleados, y la correspondencia no había sido llevada, volvimos a las 9, nada; a las 10 tampoco, a las 11 menos; últimamente a las 12 menos cuarto se llevó, y a las 12 y cuarto recién pudimos obtener las comunicaciones de nuestros corresponsales, con perjuicio de las especulaciones mercantiles, y con retardo notable de los conocimientos que esperábamos y que debían estar en nuestro poder tres o cuatro horas antes. (“Correspondencia”, *Defensor de las leyes*, 1838, 12 de enero, p.3)

Aquí tenemos una clara conciencia del valor del tiempo y de su medición secular y racional. Al mercader le interesaba el tiempo convertido en objeto de medida. Controlaba, incluso, hasta los cuartos de hora, una conciencia preclara para una época donde la regulación de las horas se hacía de una manera muy imprecisa. Pero, además, al comerciante le interesaba la celeridad con que viajaba el mensaje. Sin embargo, la voluntad comercial todavía no podrá vencer el tiempo que determinaban los medios de comunicación de la época. La correspondencia por vía marítima y terrestre se trasladaba a la misma velocidad que el mensajero, es decir, que el barco a vela, la carreta y el caballo.

Aún las distancias no habían sido domesticadas. Pero una conciencia de la independencia del espacio se hizo manifiesta cuando el vapor liberó, en parte, a los medios de comunicación de las sujeciones de la naturaleza.

Sin vapor se emplea para ir a Corrientes o al Paraguay un mes, mes y medio y más, tanto como para ir a Europa. Con el vapor esa navegación se hará en cuatro, cinco o seis días y un negociante podría marcar en su reloj la hora en que llegaría a Corrientes (...) su buque, la hora en que zarparía de retorno, sin equivocarse en un cuarto de hora. ("Navegación por vapor", *El Nacional*, 1842, 11 de marzo, p.2)

Los comerciantes comenzaron a sentir el tiempo como autocoacción y a considerarlo en términos de pérdida y ganancia. Era una sensibilidad que los diferenciaba de otros sectores sociales. La falta de precisión y el escaso valor que los marineros y capitanes de barcos le daban al tiempo llevó a un grupo de comerciantes a escribir en el *Defensor de las leyes*:

Ya es insoportable la conducta que observan los capitanes de paquetes de esta carrera a Buenos Aires, en orden a la salida de sus buques. Generalmente suelen llevarse cinco o seis días, poniendo señal de salida, y petardeando al público, pero al comercio principalmente. Esto que a primera vista parecerá una pequeñez causa sin embargo bastantes perjuicios o incomodidades al público. ("Correspondencia", 1836, 14 de diciembre, p.3)

El comportamiento de los distintos sectores sociales frente al trabajo y al ocio nos muestra dos concepciones del valor del tiempo disímiles. Cuando había corridas de toros, escuelas, talleres y saladeros quedaban desiertos. Al respecto, unos comerciantes que firmaban como *Los que no pueden perder el tiempo* escribían quejándose "sobre el retardo con que se despacharon las cartas venidas de Buenos Aires en

los días que hubo Toros” (“Correspondencia”, *Defensor de las leyes*, 1837, 22 de diciembre, p.3).

Gobierno y comerciantes tenían disímiles concepciones del tiempo. El primero, apegado a un uso tradicional, los segundos, a una valoración económica. Desde los primeros años del Uruguay independiente, los comerciantes y artesanos tenían prohibido abrir sus establecimientos los domingos y los días de fiesta religiosa. Sin embargo, desde hacía décadas la policía toleraba que los comerciantes y artesanos abrieran sus negocios, con desconocimiento “de los preceptos de la Iglesia y de las disposiciones civiles” (“Departamento de Policía”, *El Constitucional*, 1845, 14 de agosto, p.2). El domingo era el día dedicado “a la veneración de Dios”, a pesar de lo cual la policía notaba “el abuso de tener abiertas las casas de negocios, traficar y aplicarse a trabajos serviles” (op. cit).

Los montevideanos católicos advertían también desde hacía años que los edictos no eran obedecidos por los comerciantes. *Un Devoto* se dirigía al Jefe de Policía preguntándole:

Sr. ¿somos moros o cristianos? Cada pueblo honra su religión menos nosotros. Dígolo porque cada domingo que salgo de misa voy por la calle y veo a los pobres mozos de tienda de plantón y con las puertas de aquellas entreabiertas. (...) Es necesario pues santificar las fiestas como Dios manda, y dar al zar, lo que es suyo, es decir un rato de recreo cada ocho días a esos jóvenes laboriosos y honrados, mandando cerrar las tiendas (...) Así lo exige el culto de la religión, la moral y la justicia. (“Al Sr. Jefe de Policía”, *Las Cuestiones...*, 1829, 16 de setiembre, p.6)

Aquí tenemos un ejemplo notable de la diferente percepción y valoración del tiempo que tenían, por un lado, el poder estatal y la Iglesia, y por otro, los comerciantes. Así, para reafirmar el tiempo religioso y separarlo del tiempo secular del comercio, el gobierno ordenó que “el domingo y los días señalados por la Iglesia para rendir culto a Dios con prohibición de trabajar, no es permitido hacerlo públicamente, y los cabezas de familia y patrones de establecimientos industriales, están obligados a cumplir y hacer cumplir este mandato” (“Edicto de la Policía”, *Las Cuestiones...*, 1829, 16 de setiembre, p.6).

Distintas sensibilidades con respecto al flujo del tiempo convivían y se superponían. Un tiempo religioso utilizado como referencia para actividades seculares, un tiempo de la naturaleza que orientaba de manera imprecisa, poco regular, múltiples actividades sociales, laborales y gubernamentales y, por fin, un tiempo racional. Este último fue sentido y exigido a los demás, principalmente, por los comerciantes. El

instrumento exterior para guiar las relaciones comerciales y sociales fue el reloj. Todavía muy escaso a nivel particular, el que cumplía un servicio público, el de la Matriz, padecía sin embargo de las deficiencias típicas de una sociedad donde la mayor parte de la población no sentía la necesidad de una orientación exacta, metódica y autodisciplinada del tiempo.

Un paso significativo en el disciplinamiento de la temporalidad fue la sustitución del viejo reloj por uno nuevo importado desde el corazón de la civilización decimonónica. En 1861 la Junta Económico Administrativa compró, a través de la empresa William Roshell de Liverpool, un reloj que no sólo marcaba las horas de forma regular, sino también los cuartos y los minutos. Su iluminación a gas permitía visualizar las agujas incluso por la noche. A pesar de este paso significativo en el proceso de la civilización, todavía los fenómenos naturales se continuaron utilizando como referencia temporal bien entrado el siglo XIX. En un aviso de la Escribanía de lo civil de la 1ª sección se llamaba a Remate Judicial “en la tarde del 15 de febrero a la hora de *ponerse el sol*” (“Escribanía de lo civil de la 1ª Sección”, *La Discusión*, 1862, 15 de febrero, p.1). ◀

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arredondo, Horacio. 1958. *El transporte a sangre en el antiguo Montevideo y su extensión al interior*. Montevideo: Publicaciones del Museo y Archivo Histórico Municipal.
- Baracchini, Hugo. 1981. *Historia de las comunicaciones en el Uruguay*. Montevideo: Universidad de la República.
- Barrán, José Pedro. 1992. *Historia de la sensibilidad en el Uruguay*. Tomo I. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- Cipolla, Carlo. 1998. *Las máquinas del tiempo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- De María, Isidoro. 1976. *Montevideo Antiguo. Tradiciones y recuerdos*. Tomo I. Montevideo: Colección de Clásicos Uruguayos.
- De María, Isidoro. 1905. *El Correo del Uruguay. Apuntes para su Historia*. Montevideo: Tipografía Escuela Nacional de Artes y Oficios.
- Elias, Norbert. 1989. *Sobre el tiempo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Le Goff, Jacques. 1983. *Tiempo, trabajo y cultura en el Occidente medieval*. Madrid: Taurus.
- Pérez Montero, Carlos. 1942. *La calle 18 de julio (1719-1875). Antecedentes para la historia de la Ciudad Nueva*. Montevideo: El Siglo Ilustrado.
- Sennett, Richard. 2007. *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid: Alianza Editorial.

REFERENCIAS EN LA PRENSA

- El Constitucional*: Correspondencia. (1839, 12 de setiembre). p.2.
 Departamento de Policía. (1845, 14 de agosto). p.2
 Editorial. (1839, 25 de junio). p.2
 Hubiera sido una catástrofe. (1829, 6 de febrero). p.4
 Intendencia de Policía. (1839, 9 de febrero). p.1
 Mejoras públicas. Puentes. (1841, 22 de mayo). pp.1-2
 Mejoras públicas. Puentes. (1841, 29 de mayo). p.2
 Traslación de la Asamblea. (1829, 8 de febrero). p.4.
- Las Cuestiones...*: Al Sr. Jefe de Policía. (1829, 16 de setiembre). p.6
 Edicto de la Policía. (1829, 16 de setiembre). p.6
- Defensor de las leyes*: Correspondencia. (1836 14 de diciembre). p.3
 Correspondencia. (1837, 25 de julio). p.3
 Correspondencia. (1837, 22 de diciembre). p.3
 Correspondencia. (1838, 12 de enero). p.3.
- La Discusión*: Escribanía de lo civil de la 1ª Sección. (1862, 15 de febrero). p.1
- El Estandarte Nacional*: Correos y postas. (1835, 20 de noviembre). p.3
- El Nacional*: Correspondencia. (1841, 16 de agosto). p.2
 Editorial. (1842, 17 de noviembre). p.1
 Navegación por vapor. (1842, 11 de marzo). p.2
- El Universal*: Correspondencia. (1832, 16 de octubre). p.3
 Editorial. (1831, 6 de junio). p.2
 Editorial. (1833, 23 de agosto). p.2
 Editorial. (1832, 24 de agosto). p.3
 Obligaciones de los serenos. (1835, 5 de mayo). p.3

DOCUMENTOS DE GOBIERNO Y ADMINISTRACIÓN

Archivo General de la Nación (AGN)

- Ministerio de Gobierno. Caja nº 974
- Ministerio de Gobierno. Caja nº 984 A.
- Policía de Montevideo (1834). Caja nº 2
- Policía de Montevideo (1834) Caja nº 3
- Policía de Montevideo (1835). Caja nº 10

El déficit comunicacional: un problema inherente a las políticas públicas

▶ GUILLERMO AMOROSO

ABSTRACT

El artículo analiza las peculiaridades que tiene la comunicación de algunas políticas públicas. En particular se estudiará, a partir de la experiencia del Plan de Emergencia, las causas, formas y razones por las cuales, sobre un mismo tema, surgieron emisores no habituales con discursos antagónicos al que pretendió transmitir el MIDES, en tanto actor articulador principal del discurso. Se tomará como la principal causa de la multiplicidad de emisores y discursos contrapuestos, la pretensión (de la corporación que inicia el proceso de comunicación) de incluir como receptor a la totalidad de la población del país con un mensaje homogeneizador.

La importancia y trascendencia del debate político en la sociedad tienen una dimensión que debe ser estudiada desde una perspectiva comunicacional. Analizar cuáles son los actores sociales que participan en el debate, con sus respectivas capacidades de generar un discurso propio es un plausible punto de partida para entender el proceso de argumentaciones y contra argumentaciones, la aparición de nuevos temas, la incorporación de nuevos actores a la discusión y la consolidación, o no, de conclusiones hegemónicas sobre el asunto. Para estudiar este tema se considerará un caso concreto de políticas públicas aplicado tiempo atrás.

LOS DILEMAS DE LA IMPLEMENTACIÓN DE NUEVAS POLÍTICAS

La implementación en Uruguay del Plan de Atención Nacional a la Emergencia Social (PANES) entre los años 2005 y 2007 generó en el país un debate político que tiene la riqueza

▼
Licenciado en Sociología.
Magister en Ciencia
Política. Consultor y
docente en políticas
públicas y metodología de
la investigación.

de la participación de una pluralidad, poco habitual, de actores sociales. La transferencia monetaria del Estado a personas en situación de vulnerabilidad fue el factor desencadenante de la polémica.

En su inicio, el PANES preveía que aquellas personas que recibieran la asignación monetaria mensual habrían de realizar trabajos y tareas en beneficio de la comunidad que les serían encomendados por el Estado como contrapartida del dinero recibido. Paralelamente a estas actividades, según lo establecido en la ley de creación del PANES, los beneficiarios tendrían la obligación de que sus hijos concurrieran normalmente a los centros educativos que les correspondiere y que los integrantes de su familia se hicieran los controles sanitarios establecidos.

¿Por qué habría de levantar tantas voces, usualmente calladas, la transferencia monetaria directa a población carente? El dinero, tema tabú, en este caso rompió los prejuicios y desencadenó, a viva voz, la participación de múltiples actores para opinar qué debería hacer la población de menores recursos con el dinero. Ésta fue una discusión que se dio en todos los medios de comunicación. Los informativos de televisión dedicaron varios segmentos a este tema, y consultaron a la gente en la calle y a políticos de distintos sectores.

En Uruguay aún existe, potente y diseminado por toda la sociedad, el eco de un coro que, con mucha fuerza, rugió durante casi todo el siglo XX. Se trata del relato que da cuenta de un país integrado en el cual cada quien, por su esfuerzo y trabajo, tendría la oportunidad de construir su porvenir y mejorar las condiciones de vida que tuvieron sus padres. Esta concepción es recogida por múltiples autores a lo largo del siglo XX. En particular, el libro de Germán Rama *La Democracia en Uruguay* (1987) es uno de los mejores análisis sobre el discurso hegemónico de la sociedad uruguaya. Esta idea de cohesión social y movilidad social ascendente, proveniente del pasado, permea y contamina los discursos de los responsables de diseñar y ejecutar las políticas públicas que no logran compadecerse con las circunstancias en las que se desarrolló el PANES.

El propio gobierno, por intermedio del Ministerio de Desarrollo Social (MIDES), trató de imponer en la sociedad, a través de su discurso hegemónico, la idea de la permanencia de aquella sociedad integrada en la que, por la mera aplicación del PANES, los sectores excluidos habrían de recuperar su condición de ciudadanos. El uso de las palabras adquiere un valor sustancial. Quienes recibieran dinero del PANES no habrían

de ser beneficiarios de una política social; todas las voces del MIDES habrían de referirse a ellos como “protagonistas”. Explícitamente, la ministra de la época hizo la aclaración en numerosas intervenciones públicas, así como sus funcionarios subalternos, de la diferencia de considerar a las personas *protagonistas* y no *beneficiarios*. Los documentos del MIDES, de todas sus dependencias, adoptaron el criterio, siguiendo la instrucciones ministeriales, del uso de la nueva nominación. Semejante eufemismo tuvo una intencionalidad mágica. La mera aceptación del discurso alcanzaría por sí un logro fundamental: la utilización de palabras convertiría a los *excluidos* en *ciudadanos*.

Pero las voces del MIDES fueron ahogadas en el eco sostenido que venía del pasado. La sociedad uruguaya comenzó un debate que nada tenía que ver con el tipo de ciudadanía que pudieran adquirir los beneficiarios del PANES. Los numerosos llamados a comisiones parlamentarias a los responsables del MIDES, las posteriores apariciones televisivas de los políticos y la consulta a la gente en la calle agendaron un debate que no se centró en las intenciones explícitas del PANES, sino, como suele pasar en la implementación de políticas públicas, en sus efectos secundarios. Los uruguayos comenzaron a discutir sobre aspectos más terrenales y autoritarios: ¿en qué cosas gasta el dinero la gente que recibe la transferencia directa del Estado? Esta pregunta se formuló durante meses en los medios de comunicación a personas de distintos sectores sociales y con posiciones antagónicas. ¿Qué fue, entonces, lo que generó que la sociedad se trabara en un profundo debate sobre el uso de un beneficio que recibe un sector de la sociedad?

Periódicamente, en las leyes de Presupuesto y de Rendición de Cuentas, así como en múltiples instancias administrativas, se resuelven aumentos de sueldos, pasividades y otras transferencias monetarias a empleados públicos, jubilados, pensionistas, empresas e instituciones de diferente índole sin que se generen debates de esta naturaleza. Generalmente, decisiones de transferencias de este tipo provocan discusiones sobre su pertinencia, los costos que puede tener para la sociedad asignar los recursos en un lugar u otro y la posibilidad de que ese financiamiento pueda alterar variables propias de la macro economía. Una vez aprobadas, nunca se discute en qué gasta cada ciudadano el dinero que recibe, por ejemplo, por un aumento de sueldo.

Con el PANES fue distinto. La ejecución del programa fue demostrando que la gente recibía el dinero sin realizar las contraprestaciones que se suponía debería hacer. Los llamados

a comisiones parlamentarias a los jerarcas daban cuenta de una efectiva transferencia de dinero a los beneficiarios, pero, sobre todo, de la dificultad y asincronía para hacer efectivas las contraprestaciones.

El Ingreso Ciudadano –tal la denominación de la transferencia monetaria– no superaba el diez por ciento del promedio de lo que percibía un empleado público mensualmente. Es decir, era menos que el equivalente a tres días de trabajo del empleado público promedio, en beneficio de gente que no cubría sus necesidades alimenticias básicas. Nunca existió el argumento acerca de que el Ingreso Ciudadano fuese excesivo; lo que se cuestionó fue su pertinencia y su utilización. No existió ninguna normativa que estableciera una equivalencia entre salario público e Ingreso Ciudadano. Esta conclusión surge de análisis hecho por el autor en base a los datos de la Encuesta Continua de Hogares del Instituto Nacional de Estadística. Existió, sí, una amplia polémica sobre la utilización del dinero que se transfería, que se terminó de laudarse cuando el PANES ya habría finalizado. Con la implementación del Plan de Equidad en el año 2009 y, dentro de éste, con la tarjeta alimentaria, la transferencia monetaria quedó condicionada a los productos que se pueden comprar con la tarjeta (se excluye tabaco, alcohol, etc.).

LAS DIFICULTADES DEL DEBATE

Dos grandes sectores de la población fueron los que plantearon estos cuestionamientos. Por un lado, la población más cercana a los beneficiarios: personas de muy escasos recursos, trabajadores, jubilados y pensionistas, que por cercanía física o vecindad, conocían directamente a los “protagonistas” y veían diariamente la variación en el tipo de consumo de éstos. Es así que comenzaron a aparecer emisores que opinaban sobre políticas públicas y que tradicionalmente suelen estar desinteresados en estos asuntos.

Estos nuevos voceros, ciudadanos descontentos con el PANES, surgieron respondiendo preguntas a “movileros” de los informativos de televisión. Pero este tipo de entrevistas no fue inocuo. Los gobernantes, a través de reportajes y actos públicos, establecieron un diálogo desde “tribunas” diferentes. La crítica al tipo de consumo se centró en los bienes supuestamente innecesarios que se empezaron a adquirir. Los artículos más criticados fueron tinturas de cabello, teléfonos celulares y vino, que resultaron recurrentes en el discurso de estos emisores que cuestionaban la nueva política pública. La

adquisición de estos productos evidentemente echaba por tierra algún tipo de argumentación en la que se suponía que la transferencia monetaria era para paliar los déficit nutricionales de los sectores más carenciados de la población.

A medida que esta crítica se fue haciendo cada vez más potente y repetida, desde ámbitos gubernamentales se empezó a cambiar el discurso sobre la razón de ser de la transferencia monetaria. Si las personas que lo recibían eran ciudadanos con plenos derechos, mal podía decirle el Estado en qué habrían de gastar el dinero al que legítimamente tenían derecho a recibir. Desde el MIDES se cambió la explicación de que el Ingreso Ciudadano era para tener una alimentación adecuada por la de la libertad de los beneficiarios en el uso de su asignación. Una de las características de esta polémica, y de los sucesivos cambios argumentales, era su progresividad. Se trató de un intercambio fluido en el cual no hubo un punto de corte entre un punto de vista y otro.

Esta dinámica de contraposiciones y cambios discursivos no tuvo una planificación: la propia discusión era la que generaba, día a día –y por eso su riqueza de análisis comunicacional– un diálogo entre actores desiguales y dispersos. La tintura de cabello pasó a ser un derecho que tenían las personas para sentirse más bellas; el teléfono celular, una necesidad básica para estar comunicados; y el propio Presidente de la República, en un acto público del 1º de marzo de 2009, a los cuatro años de asumir su cargo, argumentó el derecho que tenía cualquier persona del país a tomar un vaso de vino.

Otro sector de la población, correspondiente a las clases media y medio-alta, se sintió con capacidades rectoras sobre los sectores considerados subalternos para regir qué era lo más conveniente para éstos. Más que la utilización específica del dinero que recibían, cuestionaban que alguien percibiera ingresos del Estado sin desempeñar tarea a cambio. El antiguo principio rector de la sociedad meritocrática, en la que se premia el esfuerzo, se manifestaba con toda su fuerza. La crisis económica y social que tuvo su explosión en 2002, y todas las consecuencias que provocó, pareció no ser considerada por quienes habían podido sortearla con relativo éxito. El antiguo discurso meritocrático había sobrevivido al hundimiento. Muchos de los que habían conservado sus trabajos, habiendo pasado por períodos de incertidumbre, se sentían capaces de reproducir, en tiempo presente, aquel viejo discurso en contraposición a las novedosas políticas sociales.

Más allá de la aparición de todas estas voces interesadas repentinamente en políticas sociales destinadas a sectores

de muy escasos ingresos (es de hacer notar que en otras acciones y políticas destinadas a los mismos sectores, con costos mucho mayores para el Estado, por ejemplo, los programas de alimentación escolar, no se había desarrollado ningún tipo de debate) no se puede omitir el carácter específicamente político que tuvo el debate. El PANES fue caracterizado como el “buque insignia” del primer gobierno del Frente Amplio, tal como lo calificó el Presidente de la República el 1º de marzo de 2005, en el discurso de asunción de su cargo. Esta trascendencia simbólica lo ubicó inmediatamente en flanco de críticas de los partidos que, ahora, estaban ubicados en la oposición. Pero más allá de toda la pirotecnia que esta circunstancia podía generar (el PANES fue uno de los tantos temas de enfrentamiento de los partidos de oposición), la especificidad del debate en torno al ingreso ciudadano adquirió ribetes que trascendieron la lógica de los enfrentamientos partidarios.

Estaban las condiciones dadas para que la gente quisiera debatir el tema. Con frecuencia se trataba el asunto en los medios de comunicación en niveles de comprensión sencilla, generando un clima que, más que de debate, fue el de la acumulación de voces que repetían el sentir y pensar de las personas, pero que no encontraba interlocutores con quienes intercambiar argumentos.

Este decir, ser oído y no encontrar quién contestara, caracterizó una discusión de muy baja calidad: era un tema que aparecía todos los días en los medios de comunicación, pero sobre los aspectos residuales de la política implementada. Se trató de una sociedad en estado de necesidad de comunicar, pero sin encontrar los receptores: un griterío de sordos desarrollado en un ambiente político dividido y enfrentado, y en una sociedad poco acostumbrada al debate.

El debate de políticas sociales tiene como prerrequisito el reconocimiento más o menos acabado de la realidad que se va a analizar. La situación de pobreza y exclusión social había sido sistemáticamente negada y, en el mejor de los casos, minimizada por los gobiernos anteriores a la aplicación del PANES.

La población excluida, propia de su situación, se va tornando invisible para el resto de sus conciudadanos, sea por sufrir una migración territorial o porque, aun permaneciendo dentro del tejido social integrado, fruto de situaciones de desocupación, deja de “circular y ser vista” en los lugares y ámbitos que usualmente frecuentaba. Las personas excluidas comienzan a desaparecer del mundo que “sigue funcionando”, tal como señala Robert Castel (1997). Los excluidos,

por su condición de vulnerabilidad, desorganización, dependencia y, en el caso uruguayo, poco tiempo como tales, son incapaces de generar relatos que den cuenta de su situación, cosmovisión y, fundamentalmente, de contraponer un discurso que dé cuenta del modelo agotado de sociedad en la que se vive.

En consecuencia, se puede plantear como hipótesis que el panorama no puede ser peor para generar un debate de calidad: ciudadanos integrados que permanecen amarrados a un discurso superado que no da cuenta de las transformaciones sociales y, a su vez, son incapaces de ver la realidad que los circunda, fruto de la invisibilidad de los sectores excluidos; éstos, beneficiarios de los programas sociales, que se encuentran en tal situación de vulnerabilidad que lo único que pueden hacer es recibir lo que se les otorga; un sector de la población carenciada que, por tener ciertos ingresos, no percibe el Ingreso Ciudadano, articula en queja su “bronca” por un beneficio que considera injusto de serle otorgado a personas que no trabajan; la clase política que debate el tema en claves partidarias y electorales; la intelectualidad que calla su voz sobre el tema.

EL DESAFÍO DEL DEBATE IGUALITARIO

Este breve análisis de un caso concreto es el disparador de algunas preguntas más generales que ponen de manifiesto algunas de las tensiones propias de la comunicación de las políticas públicas. En un tiempo en que la política parece dar pasos hacia atrás en el debate de “la cosa pública”, ¿en qué medida y de qué manera esos problemas y carencias en una comunicación de calidad pueden explicar el retroceso en el interés público en estos temas?

Benjamin Barber, un cientista social norteamericano que se ha especializado en estudiar la calidad de la democracia, hace hincapié en la necesidad de la interacción de los ciudadanos en múltiples ámbitos de la esfera pública como forma de relativizar el poder que se ejerce por parte de los tomadores de decisiones, quienes manejan los discursos generales que se transmiten a través de los medios de comunicación de masas. Plantea el autor que, en la medida que los ciudadanos comunes tengan capacidad de interactuar entre pares, se relativizará la influencia de los poderosos que tienen acceso a los mecanismos de autoridad que pueden ejercer desde su posición aventajada. Los ciudadanos, participando activamente en la sociedad civil, entendida como todo aquello que no es actividad del Estado ni del mercado, generarán una mayor calidad

de la ciudadanía que ejercen y de la democracia en general. (Barber, 2000, 66-69).

Para que este ejercicio pueda llevarse efectivamente a cabo, se requiere de ámbitos de intercambio donde la interrelación de los participantes sea a través de una comunicación igualitaria donde cada ciudadano sea receptor y emisor en situación de la mayor igualdad y libertad posibles.

Quienes son críticos de esta concepción, por considerarla demasiado optimista, plantean su inviabilidad práctica y formulan una alternativa sustitutiva. Es el caso de los cultores de la partidocracia, quienes centran en los partidos políticos el rol de intermediación entre los ciudadanos y el Estado e, incluso, postulan la interferencia en las organizaciones sociales y su partidización. Si bien los propios actores no tienen la posibilidad de hacer oír su voz en un debate general, para paliar esta situación se necesitará de actores relevantes y activos, que por su posición tengan acceso a los medios de comunicación de masas, representando y defendiendo los puntos de vista de los ciudadanos que no tienen acceso a ellos.

La pregunta que queda planteada es si existiría una representatividad real del discurso de la población postergada. ¿Es posible que ciudadanos en situaciones de pertenencia social tan dispar puedan estar en sintonía como para interpretar los puntos de vista de quienes dicen representar? ¿Qué legitimidad tendrían en un debate de ciudadanía los que aducen representar a los sectores que, en los hechos, se encuentran silenciados?

Estas preguntas amplifican la situación de disparidad social que tienen los sectores menos favorecidos. El debate de calidad y la comunicación apropiada no son la solución de ningún problema de exclusión o marginación; sin embargo parece claro que son un prerrequisito indispensable para entender la sociedad y actuar para mejorarla. ◀

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barber, Benjamin. 2000. *Un lugar para todos*. Barcelona: Paidós.
- Castel, Robert. 1997. *La metamorfosis de la cuestión social*. Buenos Aires: Paidós.
- Rama, Germán. 1987. *La democracia en Uruguay*. Montevideo: Arca.



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

Diseño global 34°53'1"S 56°10'55"O

▶ ROSANA MALANESCHII

ABSTRACT

El artículo propone distintas perspectivas para analizar hechos promovidos por las políticas comunicativas de la Intendencia de Montevideo en los últimos años. Inevitablemente se explicitarán definiciones sobre el Diseño Gráfico, se intentará dar cuenta de las tensiones actuales y se buscará un análisis de la realidad montevideana con aportes teóricos aplicados a hechos recientes.

El Diseño Gráfico (DG) en Uruguay inició un proceso de consolidación gracias a políticas gubernamentales¹ que, en la práctica, tuvo dos pioneros: el Ministerio de Turismo (a través de la marca "Uruguay natural") y la Intendencia de Montevideo (IM). A esta última me referiré en este artículo. La campaña ideada por la administración del Arq. Mariano Arana (1995-2005) tuvo distintas fases y fue trabajada como un sistema. En ella, lo central pasaba por informar al ciudadano y por afianzar una idea de Montevideo. Enfatizo los conceptos *sistema* e *idea* (imagen) de Montevideo, para retomarlos luego.

1 Actualmente existe la idea y la práctica de la organización, vía acción conjunta del Estado y actores privados, de la actividad industrial en conglomerados (modelo tributario de otros ya existentes). Está operativo el *conglomerado diseño* desde fines del año 2008, al que se considera una herramienta importante por aportar valor agregado e innovación. <http://www.facebook.com/group.php?gid=47302746220>.

También en el marco del MIEM (DINAPYME) y el LATU hay actividades en torno al diseño. No se puede dejar de mencionar "Hecho acá" del cual ha participado también el sector académico (Universidad ORT). A nivel social, han proliferado innumerables concursos de afiches y logos. Igualmente, es digna de mención la formación de un espacio "barrial", llamado Zona Diseño.

2 Cuyo logo diseñó el estudio I+D. Egresados de la Universidad ORT.

FUNCIONES Y SINERGIAS

La campaña (importa hablar de “la” campaña: pensarla como una en particular) se inició en el año 2000 con nuevos soportes y mobiliario urbano de la empresa J.C. Decaux. El contrato permitía el usufructo de los soportes por parte de la IM con fines propios, sin costo y por un período indeterminado. A partir de esta realidad material se organizó la comunicación, que tuvo como eje una expresión frecuente en el vocabulario del Arq. Arana: “La ciudad es su gente”, y su variante: “La ciudad es un hecho cultural”. De repente la ciudad se vistió de “mensajes”. Por un lado, en las paradas de ómnibus se informaba al público sobre actividades propiciadas por la IM (culturales, en principio) y, por otro, en los MUPIS (Mueble Urbano para la Presentación de Información) se implementó una campaña persuasiva, altamente creativa y original³, para construir la imagen de Montevideo. (Malaneschii, 2006)

Lo dicho es señal de una complejidad asumida desde el comienzo como una cuestión sistémica. El juego comunicativo se organizó en base a la sinergia establecida entre las paradas (con una trasmisión de información con todos los acentos visuales) y los MUPIS, en los que se mostraba a la ciudad dentro de la ciudad. Montevideo aparecía en una especie de hipertexto⁴ a partir de imágenes de la vida cotidiana. En las fotos seleccionadas –tomadas por reconocidos fotógrafos uruguayos⁵–, la figura humana cobraba importancia al aparecer en interacción con el espacio público. La imagen se anclaba (Barthes, 1992) en el nombre del barrio representado por la foto y también en la frase “Tu Montevideo”, integrada al logo de la IM. Los afiches se ubicaron de manera entrecruzada, de modo que la imagen de cada barrio estuviera presente en los demás pero no en el propio. Al no haber antecedentes en la materia, y por la complejidad de composición y estilo, la campaña demandaba una lectura exigente del receptor.

Si rescatamos el concepto de *sistema*, es posible señalar que la complejidad presentaba líneas de continuidad dadas por lo visual. Un ejemplo de ello era el logo de la IM, por en-

³ Es justicia reseñar los nombres de las personas y empresas que trabajaron en esta campaña: Arq. M. Arana (Intendente), Dra. María Julia Muñoz / Laura Fernández (Secretaría General), Peter Coates (Director de Prensa y Comunicación), 4 Ojos Comunicadores (agencia).

⁴ Interesantísima cuestión sobre la cual intento dar cuenta en el texto al que refiero en la nota al pie anterior a ésta.

⁵ Carlos Contrera, Daniel Sosa, Martín Atme, Mónica Riet, Miguel Rojo, Pablo la Rosa, Martín Rodríguez, Magela Ferrero, Juan Ángel Urruzola, Nelson Olivera. Las fotos pertenecían al Centro Municipal de Fotografía.

tonces relativamente novedoso, que había sido acuñado por la administración anterior a la del Arq. Arana, la del Dr. Tabaré Vázquez (1990-1995)⁶. El logo, en el que se representaba una casita acompañada de la inscripción “Tu Montevideo”⁷, remitía a la idea central de acercar Montevideo a la gente, es decir, la misma idea que manejaban los afiches: individuos habitando la ciudad como si ésta fuera su casa, actividad en la vía pública, niños jugando, mujeres y hombres trabajando, amigos disfrutando juntos. Siempre en la calle, siempre en “Tu Montevideo”. Es en este punto donde aparece la *sinergia*: la cooperación entre elementos que hace de distintas piezas una unidad mayor que la suma de las partes. Obviamente el logo aparecía también en los mensajes informativos de las paradas de ómnibus y era base de la unidad de la campaña.

Retomo ahora el concepto “idea –imagen– de Montevideo”. Si hacemos foco en la tensión diseño global / diseño contextual (Baur y Rudi, 2008), resulta muy operativo (y no trasnochado, como podría parecer) pensar en términos funcionalistas clásicos. Desde las paradas de ómnibus, la campaña informaba a todos en todos los barrios, mientras que en los MUPIS construía una idea de Montevideo a la que mostraba integralmente, pero de forma cruzada. La síntesis conceptual de esto sería: “todos los barrios son el mismo barrio”. Desde el punto de vista funcionalista,⁸ la campaña cumplía con un objetivo de integración y cohesión social que necesita la ciudad en tanto espacio en el que se manifiestan la desintegración y las angustias de la modernidad. En ese sentido, Montevideo comparte las mismas tensiones que las ciudades latinoamericanas mucho más grandes.

El término *espacio* alerta al DG, ya que su organización depende de acciones de diseño en más de un sentido (Ledesma, 1997). En relación con el funcionalismo, entronca directamente con Durkheim y su concepto de *anomia*, cuya expresión es la falta de integración social. Aparece aquí una

6 Ambos intendentes pertenecen al Encuentro Progresista. Fue tan novedosa la idea de acuñar un logo para la ciudad que fue discutida por miembros del Partido Colorado (J. M Sanguinetti) como una apropiación partidaria de un símbolo que debía ser colectivo. Tener un logo supuso eliminar el escudo de Montevideo, tradicionalmente usado hasta el momento. Un valioso trabajo, aún inédito y todavía sin nombre, de la Lic. en DG Valentina Raggio, da cuenta de continuidades y discontinuidades entre el logo y el escudo, así como de las distintas etapas del logo.

7 Se asociaba también con la frase “Montevideo, tu casa”. En función de la campaña que se analiza se cambió dicha frase por “Tu Montevideo”.

8 Los clásicos del funcionalismo norteamericano conceptualizan a los procesos comunicacionales en funciones y disfunciones, a partir de una idea macro de equilibrio social y de una visión sistémica. Las funciones clásicamente reseñadas son vigilancia del entorno, correlación de actividades, transmisión cultural y entretenimiento.

práctica del diseño que lo muestra como un mecanismo integrador, en sociedades sometidas a la tensión entre lo global y lo contextual u obligadas a convivir con un diseño determinado muchas veces por formas ajenas o importadas. La campaña “Tu Montevideo” se basa en una mirada al contexto, en intereses propios, en formas –y me refiero tanto al diseño como a la estética– legítimas de una sociedad en particular, por lo tanto enraizadas en su memoria⁹. Desde el funcionalismo aparece una instancia fortísima de *transmisión cultural* que resulta de una estrecha *vigilancia del entorno*, funciones clásicas de la comunicación de masas. En esta perspectiva, la visión que surge del DG lo muestra como parte de procesos sociológicos con los que contribuiría en los términos anotados.

TENSIONES

La campaña se dio en la urbe, el público potencial era el universo total urbano, apelaba al ciudadano. Contó con una estética altamente llamativa, lo cual podría determinar la diferenciación de públicos, pero no hay mediciones sobre su impacto y es poco lo que se puede decir de su eficacia.¹⁰ La gran memoria aparece justamente en este punto para justificar el discurso: la campaña hablaba de una sociedad, de una ciudad integrada.

El Uruguay tiene en esto una tradición que le viene de la modernidad: escuela laica, gratuita y obligatoria, formadora de ciudadanos; educación formal como ascensor social; clases medias amortiguadoras de las diferencias. La asunción del contexto social comenzó a insinuarse en algunos MUPIS al surgir, en la campaña, el concepto solidaridad, en parte metonimia de la exclusión social. Por ejemplo, en algunos carteles se mostraba un merendero con niños comiendo. En esa línea, parecía tenderse un arco de “Montevideo, ciudad abierta” a “Montevideo, ciudad solidaria”; inclusiva y diversa, pero siempre *una* y resistente a verse a sí misma de forma espectacular: una Montevideo “sin siliconas”.

9 Borges expresaba el concepto de “gran memoria”, proveniente de Yeats. “La “gran memoria” sería la memoria que cada individuo hereda de sus padres, de sus abuelos, de sus tatarabuelos, es decir, una memoria virtualmente infinita.” A través de la gran memoria, los individuos se vinculan con el pasado.

10 Apenas alguna discusión en alguna radio. Recuerdo puntualmente a Rosario Castellanos, en “En perspectiva” (El Espectador CX 14 AM) hablando de la belleza de las imágenes y, en ese mismo programa, un breve reportaje al Soc. Rafael Bayce. En referencia a la frase “Montevideo, tu casa”, la única referencia social que vi fue un graffiti en la pared del IPA (Instituto de Profesores Artigas) que decía: “Este domingo no voté. Montevideo, mi cárcel”.

Al cambiar el gobierno departamental, la política comunicacional¹¹ se volvió básicamente informativa (en principio, sobre gastos y acciones de la comuna) y, junto con ella, cambió el logo¹². Apareció un ícono de gran síntesis formal, con muy poca información y dependiente del contexto interpretativo¹³. Se cambió el color, además: Montevideo pasó a ser naranja, un color que, a nivel simbólico, no se asocia habitualmente con la ciudad. (En consonancia con las clases medias amortiguadoras de estridencias –y también gracias a Benedetti– se suele conceptuar como “ciudad gris”). Color y logo, entonces, llevan a pensar en un diseño menos atento a lo contextual, lo cual coincide con una nueva tendencia comunicativa en la que se ha eliminado la construcción de imagen de la ciudad y se ha limitado –al menos al principio– a la transmisión de información.

El nuevo eslogan, “Montevideo de todos”, fue disparador de opinión. A partir de él se transparentó cierto grado de fisura social y se tensó una cuerda en el interjuego inclusión/exclusión. La crisis se evidenció en formato de intervención urbana¹⁴, cuando mujeres del Centro Comunal Zonal 12 salieron a expresar su disconformidad por sentirse excluidas del “todos”. La acción consistió en poner un pegotín que rezaba “todas” sobre el “todos”. Si bien es un tema lingüístico, para el DG supone el desafío de incluir la palabra en su proceso proyectual. Pero lo importante es que promovió la manifestación social, no sólo en ese pronunciamiento sino en la apropiación y distorsión de los sentidos. Así se lee: “Montevideo de todas, de pocos, de todos menos de los excluidos”. El inclusivo y generoso *todos* impulsa su propia definición. El contexto se apropia del mensaje, lo hace carne en el espacio urbano y trastoca el paisaje.

Montevideo, cuyas coordenadas son 34°53'1" S 56°10'55" O, es el contexto en el contexto global. Una campaña provocativa de construcción de imagen muestra un vínculo fuerte con la memoria y la autopercepción de los montevideanos. Esa campaña pasa, prácticamente, sin respuestas. Luego, un cambio en la política comunicacional promueve un proceso de opinión pública que se materializa sobre una pieza de di-

11 Lo cual es una muestra de apropiación político-partidaria de un discurso institucional. En cierto sentido, muestra un cierto grado de inmadurez.

12 La nueva identidad visual de Montevideo (y, por supuesto, también su logo) fue realizada, también, por I+D. <http://www.ort.edu.uy/fcd/ey/ey14/imasd.htm> También hay referencias en foroalfa.

13 En esta frase soy tributaria del texto de Valentina Raggio ya mencionado.

14 Agradezco a Santiago Reyes el haberme conseguido las referencias en prensa (*La Diaria* 26 y 27/10/06).

seño: un logo. El análisis parece refrendar la importancia del DG como práctica social y muestra las tensiones sociales a las que está sometido: diseño contextual/global, ausencia de discriminación, unión en la diversidad de acciones fugaces que la *gran memoria* (Borges) sostendría en el tiempo. En estas coordenadas el viejo funcionalismo norteamericano podría tener algo que decir. ◀

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barthes, Roland. 1992. "Retórica de la imagen" en *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.
- Ledesma, María. 1997. "Diseño Gráfico y Comunicación" en *Diseño y Comunicación*. Coordinadora: Leonor Arfuch. Buenos Aires: Paidós.
- Malaneschii, Rosana. 2006. "Montevideo tiene quien le escriba" en *In/Mediaciones de la Comunicación*. Revista Académica de la Universidad ORT. Montevideo. Disponible en <http://www.ort.edu.uy/fcd/pdf/Inmediaciones%202006.pdf>
- Baur, Ruedi. 2008. "Diseño global y diseño contextual" en *Historia del Diseño en América Latina y el Caribe*. Coordinadora: Silvia Fernández. San Pablo: Editora Blücher.

REFERENCIAS EN PRENSA

La Diaria (2006). 26 y 27 de Octubre.

REFERENCIAS EN LA WEB

- http://www.presidencia.gub.uy/_web/noticias/2006/05/2006051505.htm
- <http://www.larepublica.com.uy/comunidad/210815-imm-le-dira-hoy-adios-al-montevideo-tu-casa>
- <http://www.larepublica.com.uy/mujeres/212841-sexismo-bajo-techo>
- <http://www.ort.edu.uy/fcd/ey/ey14/imasd.htm>
- <http://www.extensiondigital.fpsico.unr.edu.ar/r-pasado-borges-poesia-n1-2008>
- Todas visionadas por última vez el 1/4/2010

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

FOTORREPORTAJE

Mirar

▶ LEO BARIZZONI





















Periodismo, ciencia y sociedad

▶ ANA PAIS

*El siguiente es un fragmento del Proyecto Final de la Licenciatura en Comunicación Periodística (Universidad ORT Uruguay), titulado "Científicos de cuatro patas. Experimentación con animales no humanos en Uruguay". En el extracto, la autora expone las razones que la llevaron a elegir el periodismo científico como área de investigación y traza un panorama del abordaje de ese sub-género periodístico en la prensa nacional. Una versión abreviada del trabajo fue una de las ganadoras del concurso de crónicas inéditas "Las nuevas plumas", organizado por la Universidad de Guadalajara (México) y la Escuela Móvil de Periodismo Portátil (Argentina), con el apoyo de las revistas **Etiqueta Negra** (Perú), **EmeEquis** (México), **Brando** (Argentina), **Soho** (Colombia) y **The Clinic** (Chile).*

LA PERCEPCIÓN PÚBLICA

La creación de la Agencia Nacional de Investigación e Innovación (ANII) en julio de 2007 como brazo operativo de las políticas públicas, la instauración un año después del Consejo Nacional de Innovación, Ciencia y Tecnología como órgano asesor y la implementación del Sistema Nacional de Investigadores como reconocimiento a quienes se desempeñan en el área, son ejemplos del impulso que ha recibido la ciencia en los últimos tiempos del gobierno presidido por Tabaré Vázquez entre 2005 y 2010.

A esto se sumó la designación de nuevos recursos nacionales para la investigación y la mediación gubernamental para facilitar la financiación internacional. En 2008, por ejemplo, el Estado invirtió US\$ 82.061.000 en actividades de ciencia y tecnología, más del doble de lo que se había desembolsado tres años antes (US\$ 35.758.000) (Rubio 2009).

De todos modos, el gasto en investigación y desarrollo es "muy bajo", ya que suele ser inferior al 0,3% del Producto Bruto Interno, se explica en el informe para la creación del Plan Estratégico Nacional de Ciencia, Tecnología e Innovación, aprobado por decreto en febrero de 2010 (Pencti, Capítulo 4, decreto

82/010). Su misión, en este sentido, es la de crear las “condiciones para que el conocimiento y la innovación se vuelvan instrumentos primordiales del desarrollo”. (Rubio, op.cit.)

Las políticas para reforzar la competitividad del área se sustentan no sólo en la voluntad del gobierno, sino también de la sociedad. Según una encuesta realizada a mediados de 2008 por Equipos Mori, la categoría *Ciencia y Tecnología* figura cuarta en interés entre las 10 mencionadas en primera instancia por los entrevistados. Por encima de ella aparecen *Alimentación y Consumo* (37%), seguida de *Medicina y Salud* (24%) y *Deportes* (9%). Con el 7%, *Ciencia y Tecnología* se ubica arriba de *Economía y Empresas* (5%), *Medioambiente y Ecología* (4%), *Política* (3%), *Famosos* (1%), y *Astrología y Esoterismo* (1%). (Bortagaray 2008, 22)

Con una muestra de 1.065 personas mayores de 16 años, la encuesta de percepción pública sobre ciencia, tecnología e innovación se hizo “cara a cara” con un cuestionario semi-cerrado, en la capital e interior urbano y rural del país. Pese al interés que señalaron los entrevistados, su percepción es que el desarrollo de tecnologías y la investigación científica no son áreas por las que el país se destaque: 34% y 27% respectivamente. En cambio, sí lo son el turismo (74%) y la agricultura y ganadería (65%). (Ibid, 31)

Por otra parte, la encuesta muestra una confianza en el área. Para ocho de cada 10 entrevistados es posible hacer investigación científica propia en Uruguay. “Esta convicción cobra incluso mayor relevancia comparada con los resultados de 12 y seis años atrás [...], cuando esa era la opinión de casi seis y cinco de cada diez uruguayos, respectivamente”, se afirma en el documento. (Ibid, 32)

No obstante, la mitad de los consultados afirmó estar poco informados sobre temas de ciencia y tecnología, y el 22%, nada. Según el informe:

Si los temas de ciencia y tecnología despiertan interés en la población, cabe la pregunta de por qué razón el nivel de información es tan bajo comparado con el que se tiene de otros temas.

Una respuesta a esta aparente contradicción es que si bien existe un público importante con interés en la temática, no tiene un alto nivel de información porque ‘no entiende’ [24%] o ‘no sabe dónde acceder’ [14%]. En cambio, otras áreas no mencionadas como de gran interés, presentan altos niveles de información en la población, como es el caso de la política, porque en esta materia la información está muy presente en todos lados y, aún cuando no se tenga interés, existe una alta exposición a la misma. (Bortagaray 2008, 24)

El escaso conocimiento sobre el área se manifiesta también en la pregunta: “¿Para qué cree que es útil investigar en Uruguay?”. El 89% de los entrevistados, al pedirles que mencionen tres aplicaciones, respondieron que no sabían o no contestaron. A su vez, al consultarles: “¿Conoce alguna institución que se dedica a hacer investigación científica en nuestro país?”, el 71% respondió que no. (Ibid, 35)

ENTRE LA CIENCIA Y LA SOCIEDAD

Los datos destacan, entonces, un interés y valoración de la ciencia y tecnología por parte de la sociedad uruguaya, al mismo tiempo que muestran un escaso conocimiento y acceso a la información generada por el rubro. Esta misma situación se repite a lo largo del mundo.

En *El mundo y sus demonios. La ciencia como una luz en la oscuridad*, el famoso divulgador científico estadounidense Carl Sagan escribió:

Hemos creado una civilización global en la cual los elementos más cruciales dependen profundamente de la ciencia y tecnología. También hemos organizado las cosas para que casi nadie entienda la ciencia y tecnología. Esto es una receta para el desastre. Podemos escapar por un tiempo, pero tarde o temprano esta mezcla inflamable de ignorancia y poder va a explotar en nuestras caras. (1997)

En 2000, en la World Conference on Science (Conferencia Mundial de Ciencia) de la Unesco, hubo un panel titulado “Comunicar y popularizar la ciencia”. El profesor de periodismo científico alemán Winfried Goepfert abrió el foro diciendo que en general hay tres razones para difundir el conocimiento científico. En primer lugar, porque es de alta utilidad para la comunidad y ejemplificó con los consejos médicos e información meteorológica.

En segundo lugar, dijo que, dado que la ciencia es parte de la cultura, su información debería estar al alcance del público general. Por último, advirtió que es un área que puede “alterar el mundo”:

Cada vez más, la influencia científica es considerada riesgosa o incluso peligrosa, por ejemplo, la energía nuclear o la ingeniería genética. Las sociedades tienen que decidir en estos temas y por lo tanto, tienen que estar informadas. Tienen que saber cómo votar en el desarrollo de este tipo de tecnologías. (Goepfert, 2000, 419)

Sin embargo, el interés principal de los investigadores no está en los medios masivos de comunicación, sino en las revistas científicas especializadas. A través de ellas, obtienen el prestigio y destaque internacional necesario para conseguir financiaciones, además de la aprobación de la comunidad científica, ya que los artículos son revisados por grupos de pares respetados, que evalúan la veracidad y originalidad de los estudios antes de publicarlos. (EC, 2006)

Aun dejando de lado la importancia que tiene la divulgación de la ciencia en la sociedad contemporánea, el trabajo de los científicos debería ser de conocimiento público a modo de rendición de cuentas con la sociedad. En el caso de Uruguay, el Estado –y en consecuencia, los contribuyentes– financia el 67% de la investigación en ciencia y tecnología. (Pencti, Capítulo 4, decreto 82/010)

Puede suceder que a los científicos les resulte difícil dar a conocer sus investigaciones a la población. Como explicó en el mencionado foro de la Unesco Paola Catapano, del European Laboratory for Particle Physics (Laboratorio Europeo para la Física de las Partículas), el centro de investigación en Física de las partículas elementales más grande del mundo:

Comunicar la ciencia a un público no conocedor significa traducir ideas y conceptos que en general son extremadamente complejos y distantes del sentido común, y convertirlos en un lenguaje comprensible, que cree interés en el público sin traicionar la verdad científica. (Catapano, 2000)

Como esta tarea casi pedagógica muchas veces tampoco está al alcance de los propios científicos, son los periodistas quienes deben intermediar.

Pero así como los científicos no tienen a los medios de comunicación como prioridad, la situación se repite a la inversa.

El tiempo de la producción de noticias es extremadamente corto, mientras que los resultados científicos requieren paciencia y largas discusiones antes de ser publicados. Los medios tienden a aislar a la vedette, mientras que la investigación es cada vez más un proceso colectivo. El lenguaje en los medios está simplificado y necesita ejemplos e imágenes fuertes que en raras oportunidades se encuentran en la ciencia (op.cit.)

En Uruguay, por ejemplo, el periodismo científico es casi nulo. Los informativos televisivos no cuentan con un segmento fijo sobre ciencia, así como tampoco los periodísticos

radiales con mayor audiencia. En la prensa, en tanto, sólo dos periódicos tienen secciones estables sobre el tema: el diario *La República* publica todos los días una página llamada “Ciencia, Salud y Tecnología”, que en general reproduce informes de otras partes del mundo, y el semanario *Búsqueda* edita “Salud, Ciencia y Técnica”, la cual fue reducida en 2009 de tres páginas a una.¹

De igual forma, ni la Universidad ORT, ni la Universidad Católica, ni la Universidad de Montevideo tienen cursos sobre periodismo científico, mientras que en el plan de estudios de la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación de la Universidad de la República se aclara: “La existencia de posibles especializaciones (periodismo deportivo, científico, económico, etc.) recibirán el mínimo de atención que sea posible”. (UdelaR 2010)

Mi Proyecto Final (Pais, 2010) se basó en la creencia de que la popularización de la ciencia es fundamental en la actualidad y que el periodista es el “mediador entre la ciencia y la sociedad, entre los científicos y el público, para realizar esta tarea sugestiva y compleja, de poner al servicio de la mayoría los conocimientos de la minoría” (Calvo Hernando, 1997).

LA EXPERIMENTACIÓN CON ANIMALES

Si la ciencia tiene un escaso lugar en los medios, un tema tan específico como la experimentación con animales apenas aparece publicado como información aldeaña a una investigación científica que presenta resultados prometedores o exitosos. La excepción es Inglaterra, donde los medios le hacen honor a la tradición del país en defensa de los animales y publican al respecto con relativa periodicidad. El periódico *The Guardian*, por ejemplo, tiene al filósofo Peter Singer como columnista.

La experimentación animal también tiene cobertura mediática cuando en el nombre de la ciencia se utilizan métodos reprobables por la sociedad. Un caso emblemático fue el tráfico de perros en Estados Unidos. En 1965, la revista *Sports Illustrated* publicó el caso de un dalmata llamado Pepper, que desapareció del patio de una casa en Pensilvania y fue sacrificado en un procedimiento experimental en un hospital de Nueva York. Al año siguiente, *Life* investigó cómo los animales eran robados de hogares por profesionales que después los

1 Éste era el escenario cuando fue escrito el Proyecto Final, en 2010. Cabe consignar que, en los últimos meses, los diarios *El País* y *El Observador* han incluido páginas dedicadas a ciencia.

vendían para estudios médicos. Por el artículo, titulado “Concentration Camp for Dogs”, *Life* recibió más cartas de lectores que por cualquiera dedicado a la Guerra de Vietnam. (Adams y Larson 2007)

Sin ir tan lejos, en 1998 la Facultad de Veterinaria de la Universidad de la República fue noticia por una denuncia que hizo el Movimiento Ecus por malos tratos a los animales. Según el Dr. Rodolfo Ungerfeld², del Departamento de Fisiología del centro de estudios, “Había un docente que trabajaba en temas vinculados a la digestión de rumiantes, que tenía algunos terneros con una fistula rumial. Para decirlo fácil, al animal se le hace un agujero que conecta con el rumen [una de las cuatro cavidades del estómago] y se le pone un tapón, por donde se le pueden sacar sustancias”. (2009) O sea, se trata de una intervención similar a las salidas contra natura en humanos.

“Desde el punto de vista de los animales, lo que les afecta es la cirugía, pero después pueden estar años con la fístula. Es una técnica de rutina que se usa en el mundo, aunque cuando lo ves, impresiona”, agregó Ungerfeld. Tras un peritaje, la Justicia determinó que las denuncias no tenían fundamento y cerró el caso. Este desenlace apenas fue registrado por la prensa.

Según el periodista argentino Daniel Santoro: “Podemos encontrar el dato generador o disparador de una investigación [periodística] a partir de informaciones deslizadas al pasar en noticias aparecidas en los medios; de publicaciones públicas o privadas; de rumores, filtraciones, comentarios de confidentes, llamadas anónimas; de consultas a fuentes habituales, observaciones periodísticas o derivaciones de investigaciones anteriores”. (2004)

En este caso, dos fueron los disparadores de la investigación para mi Proyecto Final. Por un lado, el reportaje “El humanitario negocio de alquilar tu cuerpo para el progreso de la ciencia”, del argentino Leonardo Faccio. Su trabajo, nominado en 2009 para el Premio Nuevo Periodismo de la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano en la categoría texto, trata sobre la experimentación con humanos. De acuerdo al fallo del jurado:

El autor usa su propio cuerpo para abordar, con originalidad, un tema que no suele ser tocado en profundidad por los

2 Biólogo, máster en Biología, doctor en Veterinaria, profesor agregado del Departamento de Fisiología de la Facultad de Veterinaria de la Universidad de la República. Entrevistado por la autora en octubre de 2009. Repreguntas en noviembre de 2009 por correo electrónico.

medios. Con humor, buena prosa y mirada crítica, entrelaza su experiencia con datos económicos e históricos sobre la industria farmacéutica. (FNPI, 2009)

Por otra parte, en junio de 2009 *El País* publicó una pequeña nota titulada “Acciones ‘terroristas’ de defensores de animales”, donde se narra la irrupción de activistas al congreso de Biomodelos aplicados al desarrollo e innovación tecnológica en la IMM y la amenaza a la Dra. Cristina Crispo del Instituto Pasteur de Montevideo. Allí se mencionaba la existencia de una célula del Frente de Liberación Animal (FLA) en Uruguay y se informaba que “en Estados Unidos el FBI los colocó entre los 10 principales grupos terroristas”. (EP, 2009)

Ambos artículos se combinaron para gestar la idea de mi Proyecto Final, que resultó tener un contexto ideal dada la presentación y posterior aprobación de la ley 18.611 sobre “Utilización de animales en actividades de experimentación, docencia e investigación científica”. El tema estaba por fuera de la agenda mediática, pero igual prometía ser de relevancia social. Considero que la información recopilada lo demostró.

La experimentación no sólo involucra la vida de miles de seres vivos y el trabajo de cientos de personas, sino que su aplicación es una condicionante para el avance de la Biomedicina para beneficio tanto de humanos como de animales, por lo menos, a corto y mediano plazo. Pero la importancia que pueda tener esta actividad para la salud no justifica cualquier experimento o tratamiento, y la historia ha demostrado que la presión de la sociedad ha ayudado a mejorar las condiciones en los laboratorios.

En este sentido, el periodismo puede funcionar como los ojos sagaces de la sociedad, porque, como afirmó el escritor y periodista argentino Tomás Eloy Martínez,

El periodista es, ante todo, un testigo: acucioso, tenaz, incorruptible, apasionado por la verdad, pero sólo un testigo. Su poder moral reside, justamente, en que se sitúa a distancia de los hechos mostrándolos, revelándolos, denunciándolos, sin aceptar ser parte. (1997)

A su vez, el uso de los animales toca una de las facetas más sensibles de una porción de la sociedad uruguaya. Esto explica la existencia de al menos 30 protectoras que funcionan en base al esfuerzo de personas comprometidas con los animales y la capacidad de despertar posturas radicales como la del FLA. En la actualidad, las acciones directas de esta organización, en cuanto vandalismos motivados por razones ideológicas, sólo son superadas en violencia por hechos

puntuales como la visita al país del ex presidente de Estados Unidos, George W. Bush. (EP, 2005)

Por todo lo mencionado, considero que la experimentación animal como actividad legislada, pero todavía controversial y desconocida para la mayoría de los uruguayos, es un tema importante y atractivo para acercar al público un poco más a la ciencia, abrir el debate y, quizás, despertar nuevas curiosidades. ◀

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adams, B. & Larson, J. 2007. "Legislative History of the Animal Welfare Act" [Historia legislativa del Acta de Bienestar Animal]. Recuperado el 5 de abril de 2010: <http://www.nal.usda.gov/awic/pubs/AWA2007/intro.shtml>
- Bortagaray, I. 2008. *Encuesta de percepción pública sobre ciencia, tecnología e innovación*. Montevideo: Agencia Nacional de Investigación e Innovación.
- Calvo Hernando, M. 1997. *Manual de periodismo científico*. Barcelona: Editorial Bosch.
- Catapano, P. 2000. "Science Communication: A Duty of Scientists" [Comunicación científica: un deber de los científicos]. En A. M. Cetto (Ed.), *World Conference on Science* (pp. 419-422). Londres: Unesco.
- EC (European Commission). 2006. "Study on the Economic and Technical Evolution of the Scientific Publication Markets in Europe" [Estudio sobre la evolución económica y técnica de los mercados de las publicaciones científicas en Europa]. Recuperado el 5 de abril de 2010: http://ec.europa.eu/research/science-society/pdf/scientific-publication-study_en.pdf
- EP (Diario *El País*). 2009. "Acciones 'terroristas' de defensores de animales" (9 de junio). Recuperado el 5 de abril de 2010: <http://www.elpais.com.uy/090609/pciuda-422241/informe/acciones-terroristas-de-defensores-de-animales>
- . 2005. "Violenta asonada en Ciudad Vieja: quince detenidos van hoy a juzgado" (5 de noviembre). Recuperado el 5 de abril de 2010: http://www.elpais.com.uy/05/11/05/pnacio_183397.asp
- FNPI (Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano). 2009. Novena convocatoria Recuperado el 5 de abril de 2010: <http://local.fnpi.org:8990/premio/2007/ganadores/?m=1>
- Goepfert, W. 2000. "Introduction". En A. M. Cetto (Ed.), *World Conference on Science* (p. 419). Londres: Unesco.
- Martínez, T. E. 1997. *Periodismo y narración: desafíos para el siglo XXI*. Documento presentado en la 53ª asamblea de la Sociedad Interamericana de Prensa, Guadalajara, México.
- Pais, Ana. 2010. *Científicos de cuatro patas. Experimentación con animales no humanos en Uruguay*. Tutora: Cristina Canoura. Montevideo: Universidad ORT Uruguay.
- Pencti (Plan Estratégico Nacional de Ciencia, Tecnología e Innovación). Capítulo 4 del decreto 82/010.
- Rubio, E. 2009. *Bases y principales lineamientos*. Documento presentado en el Foro de Innovación de las Américas (25 de Mayo). Montevideo.
- Sagan, Carl. 1997. *El Mundo y sus demonios: la ciencia como una luz en la oscuridad*. Buenos Aires: Planeta.
- Santoro, D. 2004. *Técnicas de investigación*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- UdelaR, Licenciatura en Ciencias de la Comunicación (s.f.). Plan de Estudios. Recuperado el 5 de abril de 2010: <http://www.liccom.edu.uy/docencia/plan.html#asignaturas>





reseñas bibliográficas

Historias de imágenes

► PABLO FERRÉ

HISTORIA(S) DEL CINE

de Jean-Luc Godard

Traducción: Tola Pizarro

Prólogo: Adrián Cangi

Caja Negra Editora

2007, Buenos Aires

256 págs.

En una entrevista¹ de 1998, Godard recordaba que, entre 1975 y 1976, había propuesto a Henri Langlois, fundador y director de la Cinemateca Francesa, dinamitar los archivos de la institución y “rescatar” sólo dos o tres películas para que Langlois quedara como un héroe. Según Godard, durante esta extraña conversación asomó la idea germinal de las *Historia(s) del cine*.

En ese momento Langlois dictaba cursos de cine en el Conservatorio de Arte Cinematográfico de Montreal, y siguió haciéndolo hasta poco antes de su muerte en 1977. Fue entonces que Serge Losique, director del Conservatorio, decidió invitar a Godard como conferencista. De “la desgrabación de los cursos que di frente a dos o tres desgraciados” (p. 247) en los años 1978 y 1979 nació el libro *Introducción a una verdadera historia del cine*, publicado en 1980². Con el tiempo, este libro y el material acumulado en carpetas para dictar las conferencias fueron delineando un proyecto concebido en sus orígenes como una serie de ocho programas de televisión. En el curso de los siguientes dieciocho años,

1 “God Art”. Realizada por Frédéric Bonnaud y Arnaud Viviant, publicada en *Les Inroceptibles* N° 28. Se incluye en el libro (pág. 243).

2 Alphaville: Madrid. Traducción de Miguel Marías. Original: 1980. *Introduction à une véritable histoire du cinéma*. Paris: Éditions de l'Albatros.

mientras ponía manos a la obra en su estudio Sonimage, el cineasta fue componiendo, a modo de guión, un ensayo con forma de poema que sería la base textual de las *Historia(s)*.

El resultado vio la luz en 1998, primero como un nuevo libro, un año antes de que se editaran en DVD los ocho medimétrajes completos y terminados que conforman la totalidad del proyecto. El libro *Historia(s) del cine* fue publicado por Gallimard en sociedad con la compañía productora Gaumont, propietaria de los derechos de explotación de la serie de films que lleva el mismo nombre. Esta traducción al castellano, a cargo de la editorial argentina Caja Negra, optó con buen criterio por prescindir de las lujosas ilustraciones y fotografías del original, en el entendido de que la esencia está en el texto godardiano. Un texto al que no es exagerado calificar de indispensable para todo lector interesado en el cine, pero también en el arte y la cultura, en la historia y la política. Y que puede leerse con relativa independencia de las películas para las que fue pensado y escrito. Ese lector podrá saltarse sin inconvenientes la irregular y a veces desinformada introducción firmada por Adrián Cangi, y se le recomienda con énfasis no tomarse al pie de la letra los datos establecidos en la filmografía, así como las opiniones volcadas en las notas del traductor.

Las *Historia(s)* filmadas están construidas como un *collage* de imágenes de diversas procedencias. En él, cada imagen encuentra su eco, su respuesta o su oposición en otra imagen. El procedimiento es dialéctico, y permite que el espectador vaya “navegando” entre el tejido de imágenes asociadas en diferentes capas. En ese tejido, el cine aparece asociado a la pintura, la fotografía, la literatura, la filosofía. No faltan los letreros característicos de Godard, algunos con sus habituales juegos de palabras –en su mayor parte lúdicos– en por lo menos dos idiomas (francés e inglés), otros con citas de escritores, poetas y pensadores como Georges Bataille, André Malraux, Maurice Blanchot, Martin Heidegger, Paul Valéry, Thomas Mann, Walter Benjamin. Tampoco faltan las referencias, explícitas o implícitas, a los cineastas amados: Hitchcock, Lang, Eisenstein, Welles, Hawks, Renoir, Murnau, Rossellini, Bresson, Ophüls. Así, las imágenes se agrupan en diversas “familias” y van diseñando la trama del siglo XX a través de su arte más representativo: el “invento sin futuro” de los hermanos Lumière.

Como afirma Adrián Cangi en el Prólogo, el montaje godardiano “pone a toda imagen en conexión con cualquier otra” (p. 15). Este procedimiento es típico del cine de

Godard, pero en el caso de las *Historia(s)* se vuelve central para articular las imágenes. Las técnicas dominantes son la sobreimpresión y el encadenado, que permiten pasar de un plano de una comedia musical con Gene Kelly a un cuadro de Picasso, o de un dibujo de Disney a una fotografía de Auschwitz. La cantidad de material de archivo es abrumadora, e incluye fragmentos de películas pornográficas que datan de los comienzos del cine. También hay breves “intervalos” poéticos de ficción donde algunos actores y actrices (Alain Cuny, Sabine Azéma, Julie Delpy) recitan monólogos que se integran en el conjunto. Lo mismo ocurre con un diálogo entre Godard y el crítico Serge Daney, que funciona como “disparador” de varias reflexiones y motiva un capítulo entero de la serie.

Los dos primeros episodios de las *Historia(s)* aparecieron en video en 1989. El resto se conoció en el transcurso de los diez años siguientes de un modo fragmentario y semiclandestino. La empresa Gaumont demoró nueve años en resolver los problemas legales y de derechos de autor, ya que Godard había utilizado imágenes de su propiedad personal sin consulta ni restricción alguna. En ese tiempo, los pocos que tuvieron el privilegio de acceder a la obra (casi) completa no tardaron en advertir su importancia. Estudiosos e investigadores de todo el mundo han escrito copiosamente sobre las *Historia(s)*: los franceses Bernard Eisenschitz y Alain Bergala, el iraní Youssef Ishaghpour, los argentinos David Oubiña y Beatriz Sarlo.

Pero Godard, que nunca fue solemne, aborda esta construcción monumental como un juego. En las imágenes se lo ve con un gorro de visera, sentado ante su máquina de escribir eléctrica, masticando su cigarro puro. En las palabras del libro, asume su rol con ironía: “Yo quería ser ingeniero / ni siquiera sé / si logré ser ingenioso” (p. 106). Por momentos esa ironía se torna más amarga: “Los rusos hicieron / filmes de mártires / los estadounidenses hicieron / filmes de publicidad / los ingleses hicieron lo que hacen siempre en el cine / nada / (...) los polacos hicieron / dos filmes de expiación / (...) y luego terminaron / recibiendo a Spielberg” (p. 135). Desde el fin de la Segunda Guerra Mundial, la segunda mitad del siglo XX quedó marcada por la memoria del horror y la barbarie. Godard habla desde esa memoria. Sabe que el cine “es ante todo / el único lugar / donde la memoria es esclava” (p. 85). Porque “incluso rayado hasta la muerte / un simple rectángulo / de treinta y cinco / milímetros / salva el honor / de todo lo real” (p. 74).

La gran paradoja reside en que ese “arte de la memoria” es, de todas las artes, la más amenazada por el olvido. Condenadas a su función social de “entretenimiento”, las películas son consumidas, se desvanecen en el recuerdo y se evaporan de la memoria colectiva. En las *Historia(s)*, Godard va al rescate de las huellas imaginarias dejadas por el cine. Esas huellas son imágenes que perduran en el tiempo y en el pensamiento. Por eso el tono del texto es elegíaco, en la misma línea de sus realizaciones más recientes como las notables *Elogio del amor* (2001) y *Notre musique* (2004). En ese tono se desliza la más bella definición del cine de la que se tenga recuerdo, inspirada en el argumento de *Vértigo* (Hitchcock, 1958): “Entonces es una rubia / sin sostén / seguida por un detective / que tiene pánico al vacío / los que nos aportarán / la prueba / de que todo eso / no es más que cine / dicho de otra manera / la infancia del arte” (p. 163).

Mal que les pese a muchos, un movimiento de cámara todavía puede ser una cuestión de moral, por lo menos para Godard, “porque son las formas / las que nos dicen / finalmente / qué hay en el fondo / de las cosas” (p. 163). ◀

Normas de estilo para la presentación de artículos

Sólo se publicarán artículos inéditos. En el caso de que se trate de un trabajo presentado en algún congreso o jornada científica, al término del texto, justificado a la derecha se pondrá un asterisco y la leyenda: [Trabajo presentado en ...], seguido del nombre de la convocatoria de que se trate, con las fechas y lugar de celebración, todo en dos medias líneas y entre corchetes, en Times New Roman 10.

Los autores/as deberán incluir la siguiente información: título del artículo, nombre del autor/a, dirección profesional y/o particular, teléfono de contacto (profesional y/o particular) y, en su caso, número de fax y correo electrónico.

Las páginas **no deben estar numeradas**. Los artículos no deben contener **tabulaciones, encabezamientos ni pies de página**.

Tipo de letra: Times New Roman 12.

Espacio entre líneas: sencillo.

Los párrafos deben estar separados por una línea en blanco.

El **título** del artículo debe estar **centrado**, en **minúsculas** y en **negrita**. Dos líneas más abajo, aparecerá el nombre del autor/a también **centrado**. A continuación del nombre del autor, deberá ir su curriculum abreviado en no más de 6 líneas.

Los **subtítulos** deben estar justificados a la **izquierda**, en **minúsculas** y en **negrita**.

Las palabras en idiomas extranjeros—la menor cantidad posible—deben estar en **italica**.

Extensión: La extensión máxima de los artículos es de **20.000 caracteres**, incluidas notas y bibliografía.

Notas: Las notas—la menor cantidad posible—y las referencias deben estar numeradas y colocadas al final del texto en Times New Roman 10.

BIBLIOGRAFÍA:

Referencias bibliográficas dentro del texto

Las citas de cuatro líneas o menos

Ej.

... tal y como se indica en un reciente estudio (Davies 1995, 65) ... véase también Ahmad *et al.* (1985, 123-127) ... “... cita ...” (Davies 1985, 15)

Las citas que tengan más de cuatro líneas deberán separarse del texto principal, irán sin comillas y llevarán sangría a la izquierda. (Times New Roman 10)

Ej.

... que en su texto aparece de la siguiente forma:

Puesto que el arte actúa a la vez como signo de la realidad y como una entidad completa en sí, el arte crea una confusión entre sentido y ser y tiene una relación necesariamente ambigua con el mundo extra-artístico. Parece proveer una experiencia de la realidad particularmente intensa mientras que no pertenece a esta realidad de una manera franca. Esta virtualidad en el arte es esencial, sin importar hasta qué grado una obra en particular tiende a disminuir uno u otro lado de la paradoja. Esto responde al “poder” del buen arte de hacernos pensar y sentir intensamente, y a lo mejor, en el proceso, plantear una reconsideración de nuestro entendimiento del mundo. Gran parte de nuestro placer (y des-placer) en el arte resulta de esta experiencia de poder virtual. (Steiner 1996, 17)

Referencias bibliográficas al final del texto (Times New Roman 10)

Preste especial atención al uso de los signos de puntuación. Ante cualquier duda, consultar Kate L. Turabian. 1996. *A Manual for Writers of Term papers, Theses, and Dissertations*. 6ª ed. 187-213. Chicago: University of Chicago Press. (Hay varias copias en Biblioteca). Este libro es de gran utilidad también en el caso de la cita de fuentes no tradicionales.

Recuerde que no se utilizarán las notas a pie de página.

1. Libros de un sólo autor

Davies, G. Daniel. 1985. *Talking BASIC: an introduction to BASIC programming for users of language*. Eastbourne: Cassell.

2. Libros de dos autores

Davies, G. Daniel, y Jorge J. Higgins. 1985. *Using computers in language learning: a teacher's guide*. London: CILT.

3. Libros de varios autores

Eck, Adelaide, Leonard Legenhausen, y Daniel Wolff. 1995. *Telekommunikation im Fremdsprachenunterricht*. Bochum: AKS-Verlag.

4. Libros editados

Rüschhoff, B., y D. Wolff. eds. 1996. *Technology-enhanced language learning in theory and practice: EUROCALL 94 Proceedings*. Szombathely: Berzsényi Dániel College.

5. Artículos en revistas, publicaciones periódicas, journals, etc.

Little, D. 1994. Learner autonomy: a theoretical construct and its practical application. *Die neueren Sprachen* 93 (Mayo): 430-442.

6. Artículos encontradas en la WWW

Lopéz, Jorge R. 1997. Tecnologías de comunicación e identidad: Interéz, metáfora y realidad. *Razón y Palabra*. Revista electrónica, 2 (Julio). Obtenido el 5 de mayo del 2000 en la World Wide Web: <http://www.cem.itesm.mx/dacs/publicaciones/logos/>

7. Entrevistas realizadas por el autor del artículo

Washington, Harold, mayor of Chicago. 1985. Entrevistado por el autor, 23 de Setiembre, Chicago. Grabación. Chicago Historical Society, Chicago.

8. Videos

Perlman, Itzak. 1985. *Itzak Perlman: In my case music*. Producido y dirigido por Tony DeNonno. 10 min. DeNonno Pix. Videocassette.

Tablaseilustraciones: las tablas e ilustraciones deben tener títulos cortos y descriptivos, y deben aparecer numeradas en arábigos en archivo aparte.

Todas las notas y fuentes correspondientes a cada una de las tablas deben ser colocadas al pie de las mismas.

ABREVIATURAS

No utilice puntos en las abreviaturas: ICE, CALL y no, I.C.E., C.A.L.L.

Cuando se refiera al nombre de una institución mediante iniciales, asegúrese de haber escrito el nombre completo la primera vez que aparezca en el texto, seguido de la forma abreviada entre paréntesis: Dirección General de Enseñanza Superior (DGES). A continuación refiérase simplemente a DGES.

SUBRAYADO

NO utilice subrayados. Para enfatizar utilice únicamente *cursivas* o **negritas**.

Por más información ver *Publication Manual of the American Psychological Association*, 5ª edición, Washington 2001. (Varios ejemplares disponibles en Biblioteca de Universidad ORT).



Educando para la vida

VOL. 6 - N° 6 - AGOSTO 2011

ISSN: 1688-8626