

¿Víctimas, héroes o cómplices? Memorias en disputa sobre el rol de la prensa durante la última dictadura militar ¹

Marcelo Borrelli *

Resumen

El siguiente artículo está impulsado por el interés en articular un campo de estudios, como es el de la prensa durante la última dictadura militar (1976-1983), en el cual este autor ha desarrollado su línea de investigación académica, y el ámbito de los estudios sobre la memoria colectiva de los años 70, sus conceptos y contribuciones. Para ello, en una primera parte, se propone una serie de reflexiones teóricas sobre la articulación conceptual entre ambos campos de trabajo, para luego indagar en particular sobre lo que creemos ha sido la conformación de tres memorias sobre el rol de la prensa durante los años dictatoriales: la memoria “victimizada”, la “heroica” y la de la “complicidad”. Estas memorias en disputa nos indican tres maneras diversas y contradictorias de interpretar el trabajo de los medios de prensa y de los periodistas durante los años del régimen militar –signados por el terrorismo de Estado, las prácticas de la censura y la autocensura– basadas en selecciones y omisiones que se analizarán.

Palabras clave: memoria, prensa, dictadura militar.

* Magíster en Comunicación y Cultura y Licenciado en Ciencias de la Comunicación, ambos por la Universidad de Buenos Aires. Es docente e investigador por la UBA y becario doctoral CONICET. Ha participado de proyectos de investigación UBACYT y publicado trabajos sobre la historia de la prensa durante la dictadura militar, sobre la relación entre comunicación, política e historia, y sobre la enseñanza de la historia reciente y las Ciencias Sociales. Ha publicado “El diario de Massera”. Historia y política editorial de Convicción: la prensa del “Proceso” (Koyatun, 2008), y en breve publicará Hacia el “final inevitable”. Clarín y el golpe de Estado de 1976 (EDULP). E-mail: marcebor@yahoo.com.

¿Víctimas, héroes o cómplices? Memorias en disputa sobre el rol de la prensa durante la última dictadura militar

Introducción

El campo de estudios sobre la memoria en Argentina comenzó a constituirse en la segunda parte de la década del 90, en un clima de época signado por preguntas renovadas sobre el pasado dictatorial, la aparición de nuevos actores como los hijos de las víctimas de la dictadura y por acontecimientos puntuales como la confesión de el ex represor Adolfo Scilingo en 1995 sobre los “vuelos de la muerte” y la revisión del Jefe del Ejército, Martín Balza, sobre lo actuado por su fuerza durante la dictadura, entre otros hechos que abrieron un periodo en donde la memoria de la represión adquirió centralidad a nivel social y académico (Lvovich y Bisquert, 2008). Inicialmente, este espacio estuvo aún signado por la demanda reivindicatoria del recuerdo sobre ese pasado traumático y la necesidad de canalización del trauma en las víctimas. Pero hacia principios de la década de 2000 comenzaron a proliferar estudios académicos que se colocaron como objetivo una comprensión más crítica e integral del pasado reciente, de sus usos y sus resignificaciones desde el presente, y no reivindicaron ya como objetivo excluyente el “deber de memoria”, sino un acercamiento crítico sobre las huellas de ese pasado. Paralelamente, en forma más pronunciada durante la década de 2000, se ha ido constituyendo un campo de estudios académicos sobre el rol de la prensa durante la dictadura militar. Diversas investigaciones permitieron vislumbrar las posibilidades de estudio, que iban desde la evaluación política hasta el análisis del discurso, permitiendo el desmontaje de los mecanismos de censura, ocultamiento y deformación en los que participaron los medios de prensa durante el periodo.² Así como también avanzar en la comprensión de preguntas sobre cuáles fueron las actitudes y los posicionamientos de la prensa frente a los efectos criminales del terrorismo de Estado que, como es sabido, basó su operatoria en el ocultamiento y la negación pública de los crímenes por parte de las autoridades militares (lo que volvió estratégico controlar la información que circulara públicamente para hacer más inverosímiles las versiones que atravesaban todo el tejido social). En este trabajo nos planteamos realizar una reflexión que articulará conceptualmente ambos espacios de estudio, observará sus similitudes y diferencias y, a partir de esta primera aproximación, se analizará lo que consideramos ha sido la constitución de tres memorias en disputa sobre el accionar de los medios de prensa y los periodistas durante la última dictadura militar, que hemos denominado como la memoria “victimizada”, la “heroica” y la de la “complicidad”.

Articulaciones conceptuales entre las investigaciones sobre la prensa durante la dictadura y el ámbito de estudios sobre la memoria de los años 70

Inicialmente debemos ubicar a las investigaciones sobre el rol de la prensa durante la dictadura militar dentro del campo de estudios sobre la historia reciente nacional, ámbito cuya definición es objeto de debates historiográficos que permanecen abiertos (Aróstegui, 2004). Diferentes criterios se han utilizado para determinar cuál es el objeto de análisis de la historia reciente: cronológicos, metodológicos y epistemológicos relativos a la historiografía (Franco y Levín, 2007). En nuestro caso, coincidimos con Franco y Levín (2007: 35) en que los contenidos de la historia reciente se definen principalmente por inquietudes sobre el pasado que interpelan a las sociedades contemporáneas en contextos particulares del presente y que transforman a esos hechos del pasado reciente en problemas actuales. Sin esas inquietudes, que conllevan ciertas expectativas sobre el futuro, no habría problematización del pasado. En el caso argentino, esto ocurre indubitablemente con aquellos acontecimientos traumáticos vinculados a la violencia política de los años 70 y al periodo de la dictadura militar. De allí que uno de los criterios generales para definir al objeto de la historia reciente nacional ha sido definido por la permanencia de los traumas que ese pasado proyectó sobre el presente democrático en sus diferentes instancias cronológicas. Porque, como menciona Rousso (citado en Feld, 2000: 30-1), uno de los grandes desafíos para las sociedades democráticas actuales que han vivido procesos sociales traumáticos en su pasado reciente es la gestión de ese pasado. Por lo tanto, puede señalarse una primera coincidencia entre el ámbito de estudios de la historia reciente, en donde hallamos a las investigaciones sobre la prensa, y el de los estudios de la memoria en la Argentina, en cuanto ambos se enraízan en la preocupación por las huellas que la dictadura y la violencia política de los años 70 dejaron en la sociedad argentina.

Las investigaciones sobre el rol de la prensa en ese periodo se ubican en el ámbito de estudios de la historia reciente nacional en tanto intentan analizar, comprender e interpretar históricamente el pensamiento editorial, las actitudes públicas, las formas de construcción noticiosa, los procesos de censura, ocultamiento, autocensura y manipulación de la información en el periodo en que esos acontecimientos “estaban ocurriendo” y en el momento en que comenzaban a conformarse las memorias sobre esos acontecimientos. Por lo tanto, estas investigaciones no toman a la memoria como objeto de estudio, sino más bien que ella se articula con las investigaciones sobre la prensa de manera más tangencial, aspecto sobre el que volveremos. Si entendemos con Feld (2008: 2) que los estudios sobre memoria principalmente

aportan una visión analítica para interpretar las luchas y conflictos entre las diferentes versiones del pasado y entre las múltiples relaciones tejidas entre pasado, presente y futuro; las distintas maneras de conmemorar y recordar; las diversas relaciones que se establecen entre memoria e identidad; los múltiples lenguajes y narrativas con las que el pasado reciente se relata; los diversos actores e instituciones que se encargan de la gestión de esas memorias; los lugares físicos y simbólicos en los que esas referencias al pasado se instalan en la ciudad y en la sociedad

observamos que los estudios sobre la prensa no tienen como finalidad privilegiada dar cuenta directamente de estas cuestiones. Por ejemplo, no se analizan las memorias sobre la dictadura militar de diferentes grupos en disputa a través de su representación en la prensa, ni es objeto central la periodización de los cambios y continuidades en las memorias sobre el rol de la prensa durante la dictadura (al estilo del trabajo de Portelli [2003] sobre la masacre de las fosas ardeatinas). Tampoco se estudia, por caso, el recuerdo de la dictadura militar a través del análisis de las representaciones del aniversario del golpe de Estado en la prensa en general (al estilo del estudio de Lorenz [2002]), por citar algunos ejemplos posibles que serían más adecuados situar dentro del campo de los estudios sobre la memoria.

Sin embargo, realizadas estas distinciones, entendemos que sí es posible plantear ciertos nexos, temas comunes, diálogos o zonas de intersección que hay entre el ámbito de los estudios sobre la memoria de los acontecimientos traumáticos de la década del 70, y el interés y objeto que impulsa a las investigaciones sobre la prensa durante este periodo.

Teniendo en cuenta que el campo sobre estudios de la memoria es interdisciplinar (Jelin, 2002), un primer elemento común es que las investigaciones sobre la prensa también apelan a conceptos, bibliografías y enfoques teóricos de diferentes disciplinas de las Ciencias Sociales, como son las Ciencias de la Comunicación, la Ciencia Política, la Sociología y la Historia. En el primer caso, para conceptualizar teóricamente el rol de los medios de comunicación en las sociedades modernas y para utilizar herramientas teóricas provenientes del análisis del discurso de manera de comprender las posiciones editoriales o las formas de construcción noticiosa de diarios y revistas. En el caso de la Historia, para comprender el contexto político e histórico en donde se sitúa el análisis; en el caso de la Ciencia Política, para analizar de manera más eficaz la función de un sistema político como el dictatorial –con las particularidades del caso argentino–, las actitudes de diferentes actores políticos, la cultura política del periodo, etc. Y en el caso de

la Sociología, para una aproximación más certera al concepto de actor político y actor social, así como también para avanzar en la revisión de la composición de la sociedad civil de la época. En definitiva, se trata de investigaciones que parten de las Ciencias de la Comunicación pero intentan articular otras esferas disciplinarias, de la misma manera que el campo de estudios sobre la memoria necesita inevitablemente hacerlo para una más cabal explicación de su objeto.

Otros elementos comunes pueden ser señalados. En ambos campos se trabaja sobre un pasado reciente con características traumáticas cuyos efectos son perdurables y tienen consecuencias en el presente de la investigación (Oberti y Pittaluga, 2006: 18). En el caso de la prensa y la historia reciente, para analizar y pensar históricamente ese pasado; en el caso de los estudios sobre la memoria, para analizar las memorias sobre ese pasado (que a su vez son resignificadas en ese proceso social de recordación [Jelin, 2002: 68]). Por lo general se trata de temáticas cuyos sentidos se encuentran disputados entre diversos grupos sociales –lo cual genera conflictos en el presente del recuerdo– y remiten a hechos traumáticos y violentos que se contradicen con los valores del presente democrático.

Cuando los estudios sobre la historia reciente se abocan a hechos muy cercanos cronológicamente se trabaja sobre acontecimientos cuyos protagonistas continúan vivos, en coincidencia con lo que suele ocurrir en los trabajos sobre la memoria. En relación con este último punto, en las investigaciones sobre la prensa se suele apelar a la memoria en una de sus relaciones posibles con el trabajo histórico, es decir, como *recurso* para la investigación (Jelin, 2002: 63). Ello se verifica cuando se nutren de relatos de periodistas y otros protagonistas del periodo a través de fuentes documentales u orales. Y en símil con los análisis sobre la memoria, al abordar un periodo en el cual la mayoría de sus actores continúan vivos, sus discursos están vigentes y donde su evocación genera conflictos se debe lidiar con el análisis de situaciones históricas sobre las que diferentes actores se arrojan “verdades” (Jelin, 2002: 61), lo que obliga a desarrollar una suerte de precaución metodológica al respecto. El uso de estas fuentes implica trabajar sobre relatos que complementan recuerdos con omisiones; algunos deliberados, otros involuntarios. Por lo cual se deberán tener en cuenta los silencios, omisiones o tergiversaciones de los periodistas que se encuentran aún en actividad y temen afectar sus propios intereses al mencionar actitudes que revelen manejos poco claros de las empresas editoras, o acciones personales que se prestan a interpretaciones ambiguas o no reivindicables éticamente desde el presente democrático.³

Otro punto de relación se basa en la pregunta que se formula Todorov sobre para qué recuperar el pasado; es decir, “para qué recordar” (citado en Oberti

y Pittaluga, 2006: 28). Toda investigación sobre el pasado reciente que intenta comprender semblantes de ese tiempo conlleva implícitamente una interpelación y una necesidad de recordarlo y resignificarlo críticamente desde el presente. Como señalan Oberti y Pittaluga (2006: 19) para el caso del recuerdo de la militancia política durante la época, la necesidad de revisar las experiencias de nuestro pasado reciente “insiste”, y de esa insistencia “surge la pregunta acerca de cómo hacer para atravesar las versiones instituidas y producir nuevas interpretaciones”. En este aspecto, y pensando en articulaciones con el ámbito de la memoria, creemos que las investigaciones sobre la prensa son un aporte para lo que Todorov denomina como el ejercicio de una *memoria ejemplar*, una memoria que permite extraer lecciones y trabajar sobre el presente por analogía (Jelin, 2002: 59-60). Siguiendo a Oberti y Pittaluga (2006: 28), el uso de la *memoria ejemplar* “contendría potencias liberadoras en tanto posibilitaría una intervención aleccionadora del pasado en el presente y permitiría la comparación entre acontecimientos”. En relación con esta última reflexión, el análisis de la prensa surge de la preocupación por avanzar hacia una comprensión más integral sobre la actitud de los medios de comunicación durante la dictadura militar. Y, al igual que los estudios sobre la memoria, esta impronta tiene un anhelo de intervención en el presente, en función de poder dotar –por analogía– de una mejor comprensión sobre el sistema de medios, el trabajo periodístico y la prensa en la actualidad. Sobre este punto, algunas preguntas precisas pueden conectar el rol, por ejemplo, de los grandes diarios en el pasado dictatorial con la actualidad: ¿qué beneficios obtenidos por las empresas editoras de periódicos de manos del Estado durante la dictadura militar permiten comprender la conformación de grupos multimediáticos, como el Grupo *Clarín* en los años 90? (pensemos en la asociación de *Clarín*, *La Nación* y *La Razón* con el Estado en la estratégica empresa de papel Papel Prensa S.A., concretada en 1977 [Borrelli, 2008b]), ¿qué tipos de lógicas en las maneras de informar sobre conflictos políticos o sociales se han transformado y cuáles perduran? Más precisamente, en relación con esta última pregunta –salvadas las distancias, los contextos y las diferencias evidentes–, ¿qué analogías se pueden realizar entre las narrativas y las informaciones de los diarios vinculadas a lo que se definía como “subversivo” durante la década del 70, y el omnipresente discurso en relación con la “inseguridad” y la “delincuencia” en la actualidad? Valorándose que en los años 70 funcionó una lógica excluyente que situaba lo “subversivo” por fuera del colectivo “argentinos” –discurso hiperlegitimado por la prensa escrita de difusión masiva–, ¿cómo funciona en la actualidad la construcción del par nosotros/otros? ¿Permanece esa lógica de la exclusión radical? ¿Quiénes son los sujetos que se construyen por fuera de ese “nosotros”? ¿Por qué? Si pensamos que evidentemente hubo omisiones y tergiversaciones de la gran prensa durante la época dictatorial en torno a las informaciones sobre la represión clandestina, o sobre las fracturas internas del régimen

militar, ¿qué tipo de “silencios”, omisiones o tergiversaciones se observan hoy en la prensa diaria en torno a las informaciones vinculadas al poder político y económico o al ejercicio del poder estatal? ¿A qué responden? Por otra parte, ¿cuáles han sido los cambios y continuidades en torno al ejercicio profesional del periodismo? ¿Qué comparaciones se pueden realizar con la década del '70 para dar cuenta de las características del periodismo actual? Esta última pregunta refiere a la hiperprofesionalización del campo desde mediados de los años 90, a diferencia de las décadas anteriores donde la profesión se hacía en la práctica y, además, en la década del 70, se ejercía como parte de una militancia política.

¿Víctimas, héroes o cómplices? Las memorias en disputa sobre el rol de la prensa durante la dictadura.

Al indagar los discursos sociales que circulan en torno al rol de la prensa durante la época hallamos ciertas memorias formadas durante los últimos treinta años en relación con acontecimientos paradigmáticos del periodo. Nuestra hipótesis es que existen al menos tres tipos de memorias que toman ciertos recuerdos, objetos, actitudes o materiales como “emblemáticos” para su conformación. Para pensar en estas memorias retomamos los planteos de Jelin en torno a que no existe “una” memoria en relación a los acontecimientos pasados, sino una lucha y una disputa política activa entre actores sociales concretos por el sentido de lo ocurrido y por el sentido mismo de la memoria en función de interpretaciones ligadas al presente desde el cual se recuerda y a las expectativas de futuro (Jelin, 2002: 39; 2004: 104). A su vez, las memorias que aparecen como rivales en esa disputa no son homogéneas, sino que están atravesadas por fracturas y divisiones internas (Oberti y Pittaluga, 2006: 30). Estamos pensando aquí a la memoria como un proceso colectivo anclado en los sentidos del presente. Memorias –en los términos que lo piensa Halbwachs (2004)– “enmarcadas socialmente”, por lo cual los individuos recuerdan a partir de marcos sociales que encuadran y estabilizan el recuerdo de lo acontecido, marcos que ubican a la memoria individual dentro del tejido social y a través de ellos el recuerdo se transforma en un pasado configurado desde el presente; es decir, desde los valores, las representaciones, la visión del mundo y los intereses de la sociedad y los grupos desde los cuales el individuo recuerda (Ramos, 1989: 72). ¿Cómo aplicamos esta interpretación de la memoria para los tres tipos que analizaremos? Si entendemos que “el pasado es una reconstrucción que se hace en el presente y encuentra en él sus principios de selección y descripción” (Ramos, 1989: 67) y tomamos como válido el concepto de “memoria colectiva” de Halbwachs, que supone que todo recuerdo individual hace referencia a un entramado social, esto nos obliga a preguntarnos, justamente, qué sentidos, valores y discursos sociales del presente ponen en acto estas memorias y de qué

manera funcionan como criterios de selección con respecto al recuerdo del pasado.

Una primera memoria, que denominaremos como *victimizada*, es sostenida por las propias empresas editoras de los grandes diarios nacionales, algunos de los periodistas que ejercieron activamente su trabajo en la época y tuvieron una actitud condescendiente con el régimen, los periodistas explícitamente oficialistas, o aquellos que se adecuaron a los criterios de autocensura sin esgrimir actitudes de resistencia ni comprometerse profesionalmente con la denuncia de las situaciones vinculadas al terrorismo de Estado, u otros aspectos espurios del régimen. Esta memoria ubica a la prensa en un rol de víctima de las imposiciones censorias de la dictadura militar, haciendo referencia a los mecanismos de censura y persecución que efectivamente sufrieron muchos periodistas y algunos medios en particular. En esta *memoria victimizada*, los medios y los periodistas “hicieron lo que pudieron” dentro del margen de acción de la época en torno a las informaciones sobre las desapariciones y la represión ilegal, así como también en torno a las informaciones sobre otros aspectos oscuros del régimen.⁴ Según este discurso, las omisiones, silencios y hasta algunos elogios que pueden encontrarse en la gran prensa nacional, deberían ser interpretados dentro del contexto de la época, en donde esa actitud podía ser una forma de sortear persecuciones y censuras, o de apoyar a los sectores más “moderados” del régimen para sopesar el poder de los “duros”, ligados al día a día de la represión ilegal.⁵ Vale destacar que esta memoria se nutre de ciertos acontecimientos históricos irrefutables como la persecución, el asesinato y la desaparición forzada de periodistas, el cierre de ciertas publicaciones díscolas hacia el poder militar o la autocensura que efectivamente propiciaba el contexto represivo y que databa ya de los años anteriores al golpe signados por la violencia política –que había afectado a la prensa a través de asesinatos de periodistas, amenazas, atentados a diarios o revistas, secuestros de directivos de diarios, etcétera–. Pero, como es sabido, toda narrativa del pasado se conforma a partir de selecciones y sobre diferentes tipos de “olvidos” y “silencios” (Jelin, 2002: 29-32). Esta memoria “olvida” o excluye del recuerdo que esos mecanismos censorios tendieron a ser más selectivos que generales (aunque obviamente incluían un mensaje disciplinador general). Por ejemplo, las persecuciones estaban dirigidas hacia aquellos periodistas que tenían una militancia política o gremial –la mayoría de los periodistas asesinados o desaparecidos militaban activamente (Borrelli, 2009)–, hacia aquellas publicaciones que no se ajustaban a los nuevos criterios autoritarios del régimen, o a periodistas y periódicos que en situaciones específicas se interpusieron en los planes políticos de algunos de los sectores en los que estaba fragmentado el poder militar.⁶ Esta memoria omite la existencia de apoyos explícitos y convencidos de parte de las empresas periodísticas hacia el régimen militar por convicción ideológica o por la conveniencia de sus intereses empresa-

riales, lo que supuso una política editorial funcional a la estrategia de ocultamiento del régimen en torno a la represión ilegal, la existencia de la autocensura como política editorial deliberada y no sólo como imposición del contexto dictatorial; por último, también omite las relaciones cercanas y los diálogos fluidos que había entre jerarcas militares, periodistas y empresarios de medios, teniendo en cuenta el rol activo que las Fuerzas Armadas tenían en el sistema político nacional (Borrelli, 2010b). Desde el punto de vista del investigador es necesario entender por qué esta memoria omite en el presente tales características de los medios durante la época. Algunas preguntas para esta indagación podrían ser: ¿en qué aspectos esas omisiones nos interpelan sobre la sociedad actual y sus medios de comunicación? ¿Cuáles son las razones para omitir argumentos y discursos que en esos años se explicitaban abiertamente y tenían validez y legitimidad en amplios sectores de la población? ¿Cómo comprender la transformación del discurso de los grandes medios, que fueron del apoyo a la “lucha antisubversiva” hacia el rechazo a las “violaciones a los derechos humanos”, o del apoyo al golpe de Estado a la formación de corrientes de opinión para el “retorno” democrático? ¿De qué manera se vincula con el pensamiento y las actitudes que se verificaron en diversos sectores de la sociedad civil argentina? Evidentemente, repensar esas omisiones en el presente es una clave para entender cómo la democracia argentina intentó refundarse en oposición con aquel periodo trágico que había transitado.

Por otro lado, existe una memoria de la prensa durante la dictadura que pone el acento en su complicidad con el régimen por lo cual la llamaremos la *memoria de la complicidad*. Justamente, la “prensa cómplice” es el latiguillo habitual de quienes promueven esta memoria para referirse a las actitudes funcionales de los medios con el poder militar (por lo general se refiere en forma generalizada a los diarios de difusión masiva en el orden nacional y a otros casos puntuales, como los de las revistas de la editorial Atlántida). Esta memoria suele ir asociada a la imposición de un “deber de memoria”, en el sentido que lo señala Todorov (citado en Jelin, 2002: 59) al caracterizar la *memoria literal*, la cual se ejerce a través de un mandato moral de perpetuación del recuerdo contra toda forma de olvido y que, en este caso, tendría como objetivo hacer público y denunciar esa “complicidad”. Quienes sostienen esta memoria pueden ser ciudadanos que se identifican con un discurso crítico hacia la dictadura militar, familiares de víctimas, intelectuales y periodistas críticos –en muchos casos, que trabajaron durante la época esbozando algún tipo de táctica resistente o se tuvieron que exiliar–, y también periodistas que fueron complacientes con el poder militar pero luego se “reinventaron” a sí mismos en democracia denunciando los “atropellos” de la dictadura. Algunos ejemplos de estos discursos críticos que apelan a denunciar antiguas complicidades entre la prensa y el poder militar son el libro de Pablo Llonto (2003), que

aunque se basa en la vida de la directora de *Clarín*, Ernestina Herrera de Noble, también se refiere a los negocios del diario durante el régimen militar. También, las investigaciones de Horacio Verbitsky, como por ejemplo una nota publicada en el diario *Página 12* en 1998, donde denuncia el conocimiento que tenían los dueños de los diarios de lo que ocurría en torno a la represión ilegal y la decisión explícita de no publicar informaciones al respecto (Verbitsky, 1998). Otros materiales, tal vez de menor difusión pero emblemáticos, como el libro *Los sofistas y la prensa canalla* (1984) que, en el contexto de “develamiento” de inicios de la democracia recuperada, denunciaba las actitudes de una prensa “genuflexa” (en particular a las revistas de editorial Atlántida). También en este contexto fue de particular relevancia una serie de notas de la revista *Humor* tituladas “Miseria de la prensa del Proceso” (entre los números 124 y 132, de marzo a julio de 1984), donde se repasaban de manera crítica los posicionamientos condescendientes y apologeticos de diarios y revistas con la dictadura. Además, esta memoria se fue difundiendo y legitimando ampliamente al calor de la circulación de diversos discursos sociales —en base a diversos materiales— que sedimentaron en un sentido común recurrente para recordar actitudes reprobables de la prensa. Suele ser muy habitual referir al titular de tapa de la revista *Gente* durante la guerra de Malvinas que afirmaba, lacónico: “Estamos ganando”, un caso paradigmático que remite a la desinformación en la que incurrieron la mayoría de los periódicos durante el conflicto.⁷ También, el apoyo militante de las revistas de la Editorial Atlántida a la “lucha antisubversiva” y en contra de la “campana antiargentina” que “asolaba” a la Argentina desde foros y países extranjeros. Las tapas nacionalistas de los diarios en torno al Mundial 78; el apoyo al golpe de 1976 de parte de todos los diarios nacionales, cuyo emblema fue la tapa del diario *La Razón*, del 23 de marzo de 1976, con el lapidario: “Es inminente el final. Todo está dicho”. Otros materiales bibliográficos favorecieron esta difusión, como el libro pionero de Blaustein y Zubieta publicado en 1998 —en un escenario de renovación de las disputas sobre la memoria de la dictadura militar—, que si bien articulaba una profusa documentación con esbozos analíticos, también “denunciaba” las actitudes objetables de la prensa.⁸ En el ámbito artístico, se destaca el uso de recortes de prensa en el reconocido collage del artista plástico León Ferrari inspirado en el informe de la CONADEP, *Nunca Más*, que por contraste intentaba llamar la atención sobre diferentes actitudes reprochables de la sociedad civil, desde la complicidad hasta la evasión de la realidad. También algunas imágenes televisivas, como los reportajes apologeticos del periodista Bernardo Neustadt a jefes militares durante la dictadura, o el testimonio radial del relator José María Muñoz arengando a la población, en pleno festejo por el Mundial 78, a “mostrarle al mundo” cómo eran los argentinos, abonan esta memoria. Un ejemplo reciente, entre otros, de la persistencia de esta memoria, fueron las notas dedicadas por el semanario *7 días* en el año 2007 que

denunciaban las supuestas “operaciones” del periodista y empresario de medios, Jorge Fontevecchia, a favor de los dictadores Videla y Massera durante su paso por la dirección de la revista *La Semana*, en plena dictadura. *7 días* fundamentó sus denuncias publicando las notas laudatorias y condescendientes de *La Semana* con el poder militar, señalando así la “complicidad” de su director.⁹

Algunas omisiones de esta memoria con respecto a las posiciones de la prensa es que los medios de prensa tuvieron ambigüedades o matices según cada coyuntura de la dictadura militar, que no respondieron como un bloque homogéneo, que los apoyos y distancias respondieron en muchas ocasiones a decisiones editoriales fundamentadas en múltiples variables que pesaban en un contexto complejo, lo que torna difícil, en algunos casos, clasificar automáticamente sus posiciones según un esquema maniqueo de “buenos y malos”, o “complicidad vs. resistencia”.¹⁰ También, esta memoria no suele privilegiar el objetivo de comprender las posiciones de los medios de difusión según su derrotero histórico, su apuesta por corrientes políticas e ideológicas, su posición frente al contexto de radicalización de la época, su inserción dentro de la cultura política, entre otras variables necesarias, sino de denunciar aquellas actitudes y decisiones que no se adecuaron a criterios éticos, ideológicos o políticos de una memoria, que, en muchos casos, se ancla en valores democráticos del presente y que, al menos, no tenían la misma prevalencia en la década del '70. En este sentido, esta memoria nos señala cierta tendencia a reducir la complejidad de la época en el esquema maniqueo antedicho, además de sustraer la discusión política e histórica sobre estas actitudes en torno a un esquema valorativo anclado solamente en el rechazo moral (lo cual no es problemático *per se*, pero sí cuando se vuelve el tamiz exclusivo para valorar e interpretar las acciones pasadas).

Por último, la tercer memoria es la del recuerdo de los periodistas que podríamos denominar como “héroes”, o sea, aquellos que en un contexto extremadamente peligroso como el de los años de la dictadura se arriesgaron a denunciar sus crímenes, a interpelar al poder militar o, según el caso, a dar cuenta críticamente de sus planes de refundación social a pesar de las terribles condiciones impuestas por el terrorismo de Estado (actitudes que, si fueron abiertamente opositoras, era más probable que en los primeros años del régimen circularan por medios clandestinos o alternativos, no de difusión masiva). Sin duda el recuerdo emblemático de esa memoria es la acción de Roberto Walsh y su “Carta Abierta a la Junta militar”, memoria que por lo general “despoja” a ese recuerdo de la militancia de Walsh en Montoneros, del entramado colectivo en el que estaba inserta su acción, y destaca su tarea como periodista en términos de gesta individual, al estilo de los clásicos héroes.¹¹ Otro ejemplo, de diferente índole al anterior, es el del director del *He-*

rald, Robert Cox, que dio espacio tempranamente en su diario a las denuncias de los familiares de desaparecidos, publicó las informaciones sobre habeas corpus, encaró personalmente investigaciones sobre lo que ocurría con la represión ilegal e interpeló al poder militar sobre este tema. Cox tuvo que exiliarse a fines de 1979 por las amenazas recibidas, y su actitud valiosa fue saludada por las Madres de Plaza de Mayo, lo que le otorgó una legitimidad pública a su figura (y tendió a solapar el apoyo del diario a Videla y al ala “moderada” del régimen, así como sus coincidencias liberales con Martínez de Hoz). En otro ejemplo reciente, el diario *Ámbito Financiero*, en su edición del 4 de agosto de 2006, recordaba al periodista del diario *La Prensa*, Manfred Schonfeld, por sus denuncias sobre la violación a los derechos humanos, que efectivamente le valieron una terrible golpiza de parte de los servicios de inteligencia del Estado en 1981. El título de la nota en tapa era “Prensa audaz” y dentro del cuerpo del diario se titulaba “Un periodista que denunciaba pero cuando era arriesgado”, haciendo hincapié en el profesionalismo y el riesgo tomado por Schonfeld (quien también, en términos generales, coincidía con los objetivos del “Proceso”, pero rechazaba los “métodos” que había entronizado el régimen).

Esta memoria tiende a afianzarse en el rasgo heroico-individual de la acción de denuncia, solapando otras explicaciones que ponen mayor hincapié en el entramado colectivo de esas actitudes y en las razones ideológicas y políticas que llevaron a ciertos periodistas –no todos opositores al régimen– a tomar una actitud de denuncia o interpelación. Asimismo, al despojar a la tarea periodística de las ambigüedades y contradicciones intrínsecas de la profesión, las actitudes de desafío al poder militar tienden a ubicarse en un marco immaculado e incuestionable que excluye la pregunta sobre cuestiones relevantes como las negociaciones cotidianas con las fuentes y con el poder militar de turno, los intereses profesionales en poner en circulación ese tipo de información, la posición ideológica de los periodistas frente al autodenominado “Proceso” y su vinculación con algunas de las facciones en las que estaba dividida el poder militar, entre otras variables. Por otra parte, si pensamos sobre la influencia del presente en la conformación de esta memoria, columbramos la incidencia de una perspectiva que tiende a pensar al periodismo más desde un paradigma liberal, donde el ejercicio profesional se explica solamente por razones individuales desligadas de intereses colectivos o políticos.

Breve conclusión

En este breve trabajo hemos propuesto una articulación teórica entre dos campos de estudios con sus propias especificidades y, a partir de esta reflexión, hemos indagado en la constitución de una serie de memorias en disputa sobre el rol

de la prensa y los periodistas durante los años de la dictadura militar. Su análisis nos plantea desafíos para quienes estamos trabajando en este ámbito de la historia reciente nacional. En efecto, las investigaciones sobre la prensa deberán dialogar, discutir y revisar el contenido de estas memorias, de los cuales aquí solo se han esbozado algunas hipótesis parciales y pasibles de revisión. En este sentido, entre las diferentes maneras de vinculación entre la historia y la memoria, Jelin (2002: 63 y 75) menciona que la investigación histórica sirve para “corregir” y revisar críticamente las memorias “equivocadas” o “falsas”. En nuestro caso, no se trata de “corregir” en el sentido de hallar qué memoria es la “correcta” o la “verdadera”, sino de observar, a través del análisis, del funcionamiento de la prensa durante un periodo determinado, sobre qué fundamentos y qué materiales concretos se constituyeron estas memorias que señalan victimización, complicidad o heroicidad y luego ponerlas en contexto para revisarlas críticamente y repensar sus selecciones y omisiones a la luz de los valores del presente de la recordación.

Referencias bibliográficas

- Aróstegui, J. (2004): *La historia vivida. Sobre la historia del presente*. Madrid: Alianza.
- Blaustein, E. y Zubieta, M. (1998): *Decíamos ayer. La prensa argentina bajo el Proceso*. Buenos Aires: Colihue.
- Borrat, H. (1989): *El periódico, actor político*. Barcelona: Gili
- Borrelli, M. (2008a): “*El diario de Massera*”. *Historia y política editorial de Convicción: la prensa del “Proceso”*. Buenos Aires: Koyatun.
- Borrelli, M. (2008b): “Una batalla ganada”: el diario *Clarín* frente a la compra de Papel Prensa por parte de los diarios *La Nación*, *Clarín* y *La Razón* (1976-1978), *Papeles de trabajo*, 4.
- Borrelli, M. (2009): “Los periodistas de prensa durante los primeros años de la dictadura militar (1976-1978). Apuntes para una investigación”. Ponencia presentada en el *Seminario Internacional “Políticas de la memoria”*, Buenos Aires.
- Borrelli, M. (2010a): *Hacia el “final inevitable”*. *Clarín y el golpe de Estado de 1976*. La Plata: EDULP (en prensa).
- Borrelli, M. (2010b): “Voces y silencios: la prensa argentina durante la dictadura militar (1976-1983)”. *Perspectivas de la Comunicación*. Universidad de la Frontera, Temuco-Chile (enviado para evaluación el 30 de noviembre de 2009).
- Cox, D. (2002): *En honor a la verdad. Memorias desde el exilio de Robert Cox*. Buenos Aires: Colihue.
- Feld, C. (2008): “Programa del seminario de doctorado Memoria y Ciencias Sociales: objetos, abordajes, perspectivas”. Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
- Feld, C. (2000): “El duelo es imposible y necesario”, entrevista con Henry Rousso. *Puentes*, 2.

Franco, M. (2002): "La 'campaña antiargentina': la prensa, el discurso militar y la construcción de consenso", en Casali de Babot, J. y Grillo, M. V. (eds.): *Derecha, fascismo y antifascismo en Europa y Argentina*. San Miguel de Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán.

Franco, M. y Levín, F. (2007): "El pasado cercano en clave historiográfica", en Franco, M. y Levín, F. (comps.): *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*. Buenos Aires: Paidós.

Halbwachs, M. (2004): *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

Halperín, J. (2007): *Noticias del poder: Buenas y malas artes del periodismo político*. Buenos Aires: Aguilar.

Jelin, E. (2002): *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Llonto, P. (2003): *La noble Ernestina. El misterio de la mujer más rica del país*. Buenos Aires: Astralib.

López, J. I. (2008): *El hombre de Clarín. Vida privada y pública de Héctor Magnetto*. Buenos Aires: Sudamericana.

Lorenz, F. (2002): "¿De quién es el 24 de marzo? Las luchas por la memoria del golpe de 1976", en Jelin, E. (comp.): *Las conmemoraciones: las disputas en las fechas "infelices"*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Lvovich, D. y Bisquert, J. (2008): *La cambiante memoria de la dictadura. Discursos públicos, movimientos sociales y legitimidad democrática*. Buenos Aires: Universidad Nacional General Sarmiento y Biblioteca Nacional.

Mochkofsky, G. (2004): *Timerman. El periodista que quiso ser parte del poder (1923-1999)*. Buenos Aires: Debolsillo.

Muraro, H. (1987): "La comunicación masiva durante la dictadura militar y la transición democrática en la Argentina 1973-1986", en Landi, O. (comp.): *Medios, transformación cultural y política*. Buenos Aires: Legasa.

Oberti, A. y Pittaluga, R. (2006): *Memorias en montaje. Escrituras de la militancia y pensamientos sobre la historia*. Buenos Aires: El Cielo por Asalto.

Portelli, A. (2003): "Memoria e identidad. Una reflexión desde la Italia postfacista", en Jelin, E. y Langland, V. (comps.): *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Postolski, G. y Marino, S. (2005): "Relaciones peligrosas: los medios y la dictadura entre el control, la censura y los negocios", en Mastrini, G. (ed.): *Mucho ruido, pocas leyes. Economía y políticas de comunicación en la Argentina (1920-2004)*. Buenos Aires: La crujía.

Ramos, R. (1989): "Maurice Halbwachs y la memoria colectiva". *Revista de Occidente*, 100.

Ruiz, F. J. (2002): *Las palabras son acciones. Historia política y profesional del diario La Opinión de Jacobo Timerman, 1971-77*. Buenos Aires: Perfil Libros.

Varela Cid, E. (1984): *Los sofistas y la prensa canalla*. Buenos Aires: El Cid editor.

Verbitsky, H. (1998): "Canto a sí mismos", *Suplemento Radar de Página 12*, 7 de junio.

Verbitsky, H. (1985): *Rodolfo Walsh y la prensa clandestina*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca.

Vinelli, N. (2000): *ANCLA, una experiencia de comunicación clandestina orientada por Rodolfo Walsh*. Buenos Aires: La Rosa Blindada.

¹ Agradezco a María Sol Porta por su colaboración en la redacción final del título.

² En una suscita y básica selección, algunos trabajos académicos que conforman este espacio son: Borrelli (2008 y 2010a), Díaz (2002), Franco (2002), Malharro y López Gijssberts (2003), Muraro (1987), Postolski y Marino (2005), Ruiz (2002), Schindel (2003) y Sidicaro (1993).

³ En nuestra investigación doctoral actual sobre las posiciones editoriales del diario *Clarín* durante la dictadura militar se adiciona una cuestión no menor. Como es de público conocimiento, el gobierno nacional y el Grupo *Clarín* se encuentran en una disputa abierta desde el año 2008, lo cual puede afectar la predisposición de los periodistas que trabajaron durante la época y lo hacen actualmente en el diario a ofrecer mayores detalles sobre la actividad del matutino durante esos años.

⁴ En la biografía autorizada del gerente general de *Clarín* durante la época, Héctor Magnetto se ofrece una versión en donde el diario tenía la intención de informar sobre la represión ilegal pero se veía impedido por las imposiciones de la dictadura en el marco de la censura y la persecución impuesta por el terrorismo de Estado (López, 2008: 158). En un hilo de argumentación similar, véase las reflexiones del Secretario de Redacción de *Clarín* durante el periodo, Marcos Cytrinblum, al responder sobre la política del diario frente a la información relativa a secuestros, asesinatos y desapariciones (en Halperín, 2007: 150-162). Otro ejemplo que ubica a la prensa en un rol victimizado lo hallamos en la edición del 14 de junio de 1998 del diario *Perfil*, dedicada especialmente a recordar el juicio a la Junta de Comandantes de 1985 y la vida en dictadura. Allí se titulaba: “La prensa fue objeto de ataques que limitaban su accionar” y se informaba sobre los testimonios en el juicio de periodistas como Jacobo Timerman, Magdalena Ruiz Guiñazu y Robert Cox que hicieron referencia a las condiciones represivas de la época. El copete afirmaba: “Los periodistas, como tanta otra gente, también sufrieron de una manera u otra los rigores de la dictadura encabezada por Videla”.

⁵ Por ejemplo, Robert Cox, director del diario *The Buenos Aires Herald* en los primeros años de la dictadura, consultado sobre el apoyo del *Herald* a Martínez de Hoz afirmaba que, además de su comunión con el ideario del libre mercado: “si nosotros no hubiésemos apoyado las ideas de la política económica, es decir, la posibilidad de creer en el libre mercado, los militares muy probablemente hubieran cerrado el diario” (en Cox, 2002: 58).

⁶ Como en el caso de Jacobo Timerman, director de *La Opinión*, quien en un principio apoyaba al sector “moderado” y a Videla, pero luego fue secuestrado y torturado en 1977 en el marco del “caso Graiver”, detenido y luego, privado de su ciudadanía, expulsado del país (Mochkofsky, 2004); Horacio Agulla, dirigente político federalista y director de la revista *Confirmado*, asesinado el 28 de agosto de 1978, presumiblemente por la Armada; o el de Roberto Fernández Pondal, director de la revista *Última Clave*, de cercanas relaciones con diferentes figuras del poder militar, desaparecido el 5 de agosto de 1977 (Salomone, 1999: 240-43).

⁷ Un ejemplo anecdótico pero gráfico sobre la permanencia de este recuerdo, es el blog denominado *Bolazos de los medios*, cuya foto inicial, y que funciona como logo del sitio, es la tapa de *Gente* con el titular “Seguimos ganando”. Disponible en: <http://bolazosdelosmedios.blogspot.com>.

⁸ Su subtítulo afirmaba: “Los 3.000 días más trágicos de la historia argentina. Textos e imágenes con todo lo que diarios y revistas de la época dijeron, silenciaron o tergiversaron.”

⁹ *7 días*, n° 13, año 1, 12/1/07 y *7 días*, n° 17, 9/2/07. Cabe resaltar que Fontevecchia dirige

actualmente el diario *Perfil*, que se fue posicionando como un activo opositor al gobierno nacional. Las notas de la revista *7 días* se enmarcaban en esta disputa, al ser una revista que apoyaba la tarea del gobierno (ello lo vuelve interesante para analizar la influencia de los intereses del presente en la gestión del recuerdo).

¹⁰ Por ejemplo, el diario *La Nación*, que apoyaba al gobierno de las Fuerzas Armadas y el discurso liberal de Martínez de Hoz, fue un juez crítico de las medidas “intervencionistas” del ministro, como también, aunque defendía a ultranza la “lucha antisubversiva”, denunció en sus editoriales aquellos crímenes vinculados a las disputas *inter* o *intra* fuerzas (como el asesinato de la diplomática Elena Holmberg a manos de un grupo de tareas de la Armada [Sidicaro, 1993]). O el diario *La Prensa*, que pese a defender al gobierno militar, fue el primero en publicar una solicitada por los desaparecidos, en octubre de 1977, y sus páginas se transformarían en un espacio de denuncia sobre las violaciones a los derechos humanos.

¹¹ En una dirección contraria a este sentido común deben mencionarse el trabajo pionero de Verbitsky (1985) y el de Vinelli (2000), que recrean el entramado político, social y cultural en el cual estaba inserto el trabajo periodístico-militante de Walsh.

La memoria como instrumento de lucha

Mariela Caruso*

Resumen

En 1976 los militares se propusieron cambiar profundamente la sociedad argentina, que a su criterio se encontraba enferma por culpa de la guerrilla y la crisis social. A partir de un golpe de Estado que derrocó al gobierno de María Estella Martínez de Perón, tomaron a su cargo las tareas de detectar y castigar todas las formas de comportamiento contestatario.

Para lograr consenso entre los distintos estratos, caracterizaron a la Argentina como un país en guerra, priorizando las tareas militares de extirpación de la subversión. Se abocaron principalmente a cambiar los viejos hábitos de los trabajadores y empresarios, mediante la destrucción de los sindicatos y las estructuras de representación obrera en las plantas, organizaciones que previamente les habían permitido promover sus intereses y presionar al Estado.

En ese momento comenzó a gestarse un proceso de atomización de la clase trabajadora y de reducción de su poder de negociación, acompañado por el ataque a otros sectores como periodistas, estudiantes, intelectuales, artistas, militantes sociales y políticos, quienes también fueron torturados y desaparecidos.

Muchos son los análisis abocados a dar cuenta de este proceso y de sus consecuencias posteriores. Este trabajo se suma a ese objetivo, recurriendo al concepto de disciplinamiento social acuñado por el filósofo Michael Foucault y a los puntos de vista de diversos intelectuales argentinos respecto a aquellos años.

Palabras clave: disciplina, dictadura, poder.

* Estudiante de la Carrera de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Buenos Aires. Ha publicado notas en la Agencia de Noticias *Nota al Pie* (<http://www.agencianotalpie.org/>), relacionadas con el análisis de los medios de comunicación masiva. Contacto: mariecaruso@yahoo.com.

La memoria como instrumento de lucha

La disciplina como mecanismo de poder

En su libro *Vigilar y Castigar. El Nacimiento de la prisión*, Michael Foucault analiza el surgimiento de lo que, para él, es una tecnología novedosa: el desarrollo de un conjunto de procedimientos de coerción colectiva; una manera de someter los cuerpos, de dominar las multiplicidades humanas y de manipular sus fuerzas.

El descubrimiento del cuerpo como objeto y blanco del poder durante la edad clásica, posibilitó la creación de una técnica cuyas metas principales son su sometimiento, utilización, transformación y perfeccionamiento: “A estos métodos que permiten el control minucioso de las operaciones del cuerpo, que garantizan la sujeción constante de sus fuerzas y le imponen una relación de docilidad-utilidad es a lo que se puede llamar ‘disciplinas’” (Foucault, 2009: 159).

Para el autor, entonces, la disciplina es un tipo de poder y también una modalidad para ejercerlo. Su función es fabricar cuerpos dóciles en pos de aumentar sus fuerzas en términos de utilidad económica y, a su vez, disminuirlas en relación a la obediencia política. En este sentido, la primera de las grandes operaciones de la disciplina es la transformación de las multitudes confusas, inútiles o peligrosas en multiplicidades ordenadas.

Digamos que la disciplina es el procedimiento técnico unitario por el cual la fuerza del cuerpo es reducida con el menor gasto como fuerza “política” y maximizada como fuerza útil. El crecimiento de una economía capitalista ha exigido la modalidad específica del poder disciplinario, cuyas fórmulas generales, los procedimientos de sumisión de las fuerzas y de los cuerpos, la “anatomía política” en una palabra, pueden ser puestos en acción a través de regímenes políticos, de aparatos o de instituciones muy diversas (Foucault, 2009: 255).

Lo que sigue es el análisis de cómo los militares argentinos a cargo del “Proceso de Reorganización Nacional”, pusieron en práctica esa modalidad de ejercicio del poder.

El disciplinamiento en marcha

El golpe de Estado de 1976 cerró en la Argentina un ciclo de luchas populares, de resistencia y de incremento de la influencia de las teorías políticas de la izquierda en la sociedad. El caos económico, la muerte como hecho cotidiano, la crisis de autoridad, las luchas facciosas de la Triple A y las guerrillas urbanas, fueron para Luis Alberto Romero las causas por las cuales muchos argentinos apoyaron un gobierno militar que prometió reestablecer el orden y asegurar el monopolio estatal de la fuerza.

Los militares se propusieron desde un principio, eliminar el problema de raíz. Para lo cual concentraron todo el poder de acción en sus manos, subordinando (y en otros casos, disolviendo) aquellos grupos parapoliciales activos en años anteriores. Los métodos utilizados para cumplir con ese objetivo fueron el secuestro, la detención, la ejecución y la tortura sistemática y prolongada (como por ejemplo mediante el uso de la picana eléctrica y del submarino, la perpetración de violaciones sexuales, los simulacros de fusilamiento, la destrucción de la dignidad y personalidad del secuestrado, entre otras cosas).

Si bien Foucault habla de someter los cuerpos con la menor fuerza posible, el caso analizado requirió un costoso y articulado andamiaje, que incluyó espionaje, secuestros, torturas y matanzas. Como se analiza a continuación, esa estructura le permitió al gobierno valerse del terror impuesto para reproducir el sentimiento social de estar constantemente vigilados, aún cuando dos años después de haberse iniciado el proceso, la represión había disminuido notablemente.

La reproducción de la coacción

Romero habla de un verdadero genocidio, en el cuál las desapariciones ocurrieron masivamente entre los años 1976 y 1978. Si bien los usurpadores del poder le plantearon a la sociedad que su objetivo era solucionar el problema del virus de la subversión, lo cierto es que una vez diezmadas dos de las mayores organizaciones guerrilleras (el Ejército Revolucionario del Pueblo-ERP y Montoneros), la represión continuó.

El sentido de mantener activo el aparato represivo fue el ataque a militantes de organizaciones políticas y sociales, dirigentes gremiales de base, sacerdotes, intelectuales, abogados (sobre todo aquellos vinculados a la defensa de los presos políticos y de los Derechos Humanos), parientes y conocidos de los torturados, estudiantes secundarios y universitarios.

En resumen, esta operación procuró eliminar todo activismo, protesta social o expresión de pensamiento crítico. El fin último fue transformar profundamente la sociedad, por lo que previamente necesitaron controlarla y dominarla mediante el terror y la palabra. En este sentido, Romero opina que

el terror cubrió la sociedad toda. Clausurados los espacios donde los individuos podían identificarse en colectivos más amplios, cada uno quedó solo e indefenso ante el Estado aterrorizador, y en una sociedad inmovilizada y sin reacción se impuso (...) la cultura del miedo (Romero, 1994: 289).

Para esto, el Estado se valió de la figura del desaparecido, quien a partir del secuestro no sólo dejaba de tener presencia civil, sino que también perdía sus derechos y era privado de toda posible comunicación con el mundo exterior. Mayoritariamente, el destino era el “traslado”, es decir su muerte, generalmente clandestina. Una vez ejecutados, los cuerpos eran enterrados o incinerados en fosas colectivas, o arrojados al mar adormecidos con bloques de cemento para hundirlos, en los denominados “vuelos de la muerte”.

Debido a la impunidad con la que se ejecutaban los crímenes avalados por el gobierno, se fue gestando en la sociedad una idea de desprotección y de temor. Por estos y otros motivos, nunca lograron despertar entusiasmo o adhesión por parte del conjunto social, más allá del de aquellos grupos que los apoyaron originalmente. No obstante, la situación generada les bastó para pacificar a la población y poder llevar adelante las profundas transformaciones que eliminarían los conflictos en el país y que contribuirían a la atomización de la sociedad.

Los hechos descriptos anteriormente reprodujeron hasta el infinito la sensación de los ciudadanos de estar constantemente vigilados y en peligro; lo cual para Foucault, está en la base del disciplinamiento de las sociedades: el individuo que es consciente de ser sometido a un campo de visibilidad, reproduce por su cuenta las coacciones del poder. No es necesario recurrir a medios de fuerza para obligar al condenado a la buena conducta: su efectividad estriba en no intervenir jamás.

Una vez instalado el terror en la sociedad, la coacción, como indica Foucault, se reprodujo sola, tal como se verá a continuación.

Vigilantes perpetuamente vigilados

De acuerdo con la teoría de Foucault, para que un aparato disciplinario sea

perfecto, debe permitir verlo todo constantemente con sólo una mirada. Uno de los instrumentos utilizados para lograrlo es la inspección jerárquica, la cual posibilita que las instituciones disciplinarias desarrollen una maquinaria de control que consiste en la formación de un aparato de observación, registro y encauzamiento de la conducta. Es decir que si bien la vigilancia reposa sobre individuos, su funcionamiento es el de un sistema de relaciones de arriba-abajo y de abajo-arriba, y también lateralmente.

En el caso argentino, las tres armas se repartieron las diferentes responsabilidades, mientras que los grupos de tareas fueron los encargados de ejecutar las órdenes de los altos mandos. Para que todo funcionara correctamente, también fue necesario un complejo aparato administrativo que diera cuenta de los movimientos de entrada, salida y traslados de numerosas personas. Es por eso que para Romero, “la represión fue, en suma, una acción sistemática realizada desde el Estado” (Romero, 1994: 284).

A pesar de que la organización fue por momentos anárquica y faccional, esto no implicó acciones casuales, descontroladas o irresponsables. En este sentido, el profesor e investigador de la Universidad de Buenos Aires, José Gabriel Vazeilles, sostiene en su libro que, para cumplir con sus objetivos, los militares necesitaron dotar a los aparatos represivos de una hegemonía institucional que les permitiera cumplir el rol de espías y controladores del resto de la administración.

Por lo expuesto, se puede decir que es el aparato entero el que produce y reproduce el poder, y no la existencia de diferentes jerarquías de jefes. Lo cual se observa en el hecho de que este tipo de organización de la estructura de vigilancia, imposibilitó la denuncia a la Junta de gobierno desde cualquier ámbito de la sociedad, inclusive desde el interior de las propias Fuerzas Armadas.

¿Por qué?

Siguiendo a Romero, la represión inicial que descabezó la movilización popular, permitió superar la coyuntura. Pero las Fuerzas Armadas y el establishment que las acompañaban necesitaban ir más lejos. Tanto trabajadores como empresarios, solieron enfrentarse alternativamente generando desorden y caos; y en otras oportunidades, supieron unirse para utilizar las poderosas herramientas de un Estado intervencionista y benefactor en beneficio mutuo.

Para evitar nuevamente estas situaciones, los militares buscaron una fórmula para establecer el orden y la seguridad dejando de lado el crecimiento, por

considerar que eso generaría más conflicto. El historiador y periodista Osvaldo Bayer opina que

Todos sabían desde un principio el sistema de desaparición de personas, la existencia de los campos de concentración, el asesinato de chicos (...) Lo supieron los poderosos de la economía que aprovecharon para que les limpiaran las fábricas y empresas de delegados honestos y combativos (Gorini, 1999).

Es decir que si el Estado intervencionista y benefactor fue el gran culpable del desorden social, el mercado entonces parecía el instrumento capaz de disciplinar a todos los actores por igual. A raíz de este argumento, se buscó activamente su achicamiento y retroceso. En este sentido, y siguiendo al profesor Vazeilles, se puede afirmar que la ideología oligárquica tuvo en 1976 su apogeo, convirtiéndose en la única pauta cultural para el Estado y la sociedad.

La estrategia utilizada fue el fortalecimiento del sector financiero, la apertura de la economía a las inversiones extranjeras y a las importaciones, y el endeudamiento. Y el resultado de las mismas, fue la concentración del poder económico en un grupo de empresarios, nacionales y transnacionales, eliminando de esta manera la puja corporativa y las negociaciones.

El papel del individualismo: el “sálvese quien pueda”

En relación a lo expuesto, la psicoanalista Silvia Bleichmar realizó el siguiente análisis respecto al objetivo de la última dictadura:

Intentó destruir lo político y la noción de bien común. Produjo una justificación del egoísmo sobre la base de salvarse, que es lo que produce siempre el Terrorismo de Estado. Una ruptura de la noción de semejante porque nadie sabe quién es el ‘otro’ y en qué medida se lo puede poner en riesgo (Testero, 2009: 138).

Se refiere a la descomposición de un modo solidario de concebir la relación con el prójimo: en un país en el que parte de la sociedad sostuvo durante muchos años la idea de igualdad de oportunidades y de solidaridad, los militares introdujeron la noción de que el otro es un potencial peligro. Es decir que se produjo un incremento del individualismo extremo y una profunda deconstrucción de los lazos solidarios, por lo cual se puede afirmar que la disciplina aplicada en la Argentina fabricó individuos aislados, fáciles de dominar y controlar.

Retomando el análisis de Foucault, el poder disciplinario tiene como función principal enderezar las conductas y encauzar las multitudes en una multiplicidad de elementos individuales. Y cuando una sociedad llega a tener a los individuos privados por un lado y al Estado por el otro (y no ya la comunidad y la vida pública), las relaciones deben regularse necesariamente mediante la vigilancia.

Conclusión: El camino recorrido

El concepto de disciplinamiento social acuñado por Foucault, permitió explicar el proceso mediante el cual las Fuerzas Armadas, con ayuda nacional e internacional, apaciguaron a los argentinos. Los crímenes perpetrados desde un Estado que debió haber velado por el bienestar de todos los ciudadanos, fueron organizados por un aparato represivo que garantizó la reproducción de los mecanismos de coacción entre la población. Utilizando esta metodología, fragmentaron a la sociedad que, presa del terror, no pudo evitar los cambios impuestos en el modelo de producción.

El “Proceso de Reorganización Nacional”, concluyó en un neoliberalismo feroz que modificó las relaciones sociales en la Argentina, beneficiando a las empresas transnacionales y los grupos económicos locales, y perjudicando al resto de la población (reflejado en la flexibilización y precarización laboral, el aumento de los índices de pobreza y de la brecha entre ricos y pobres). A partir de las modificaciones realizadas en el modelo económico, se gestó uno nuevo que incluyó la apertura internacional, la destrucción de la industria nacional, la implementación del libre mercado y la retracción del Estado.

El país se encuentra en un momento histórico en el que, tanto los medios masivos de comunicación como el Gobierno Nacional y la ciudadanía en su conjunto, debaten abiertamente dos modelos de país posibles: el exclusivo o el inclusivo. En esta coyuntura histórica, la memoria de un pueblo se vuelve fundamental.

Memoria ¿para qué?

Es importante reflexionar respecto al papel de la memoria: debe permitir entender por qué se llegó a la situación actual, cómo y mediante qué mecanismos. Sobre todo teniendo en cuenta que amplios sectores de la población todavía promueven y apoyan aquellas políticas sociales y económicas vinculadas a los intereses defendidos durante el gobierno militar.

La lucha por la memoria fue emprendida por esos abuelos, abuelas, ma-

dres, padres, hermanos e hijos víctimas de las políticas de Estado de la dictadura, quienes junto con otros organismos de derechos humanos, mantienen activo el reclamo de justicia. Ellos son los que constantemente recuerdan que durante la última dictadura, los argentinos no se podían quejar, expresarse o gritar; que no había problemas porque estaban tapados, enterrados o ahogados en el Río de la Plata; como así también, que el país fue hundido en una miseria económica, cultural y social de la que es complicado salir.

Gracias a ellos, más de treinta años después del inicio del gobierno militar, las consecuencias de esas atrocidades cometidas siguen presentes en la Argentina. Los debates y conflictos sociales, políticos y económicos, siguen presentes en la actualidad. Designaciones, acciones o discursos que toquen de cerca a la Dictadura Militar pueden desatar una polémica mediática con repercusiones sociales.

A nivel gubernamental, los presidentes Néstor Kirchner y Cristina Fernández de Kirchner, otorgaron prioridad en sus respectivas agendas a los Derechos Humanos, reconociendo antiguas luchas de organismos como Madres de Plaza de Mayo, Abuelas de Plaza de Mayo y a la agrupación H.I.J.O.S.: cedieron la Escuela de Mecánica de la Armada (símbolo de la represión) a las Madres de Plaza de Mayo, quienes la convirtieron en el Museo de la Memoria; declararon feriado nacional el 24 de marzo; y promovieron activamente las causas judiciales contra los represores.

Inclusive para la prensa, los acontecimientos vinculados al golpe de Estado de 1976 suelen ser noticia: las Abuelas de Plaza de Mayo y el 101° nieto encontrado; el conflicto en torno a la investigación sobre el origen de los hijos adoptados de la señora Ernestina Herrera de Noble; las convocatorias a las marchas del 24 de marzo; y el repudio a designaciones de funcionarios de la dictadura para cumplir cargos públicos en el presente (como el intento de que Abel Posse se convirtiera en el nuevo Ministro de Educación del Gobierno de la Ciudad).

Entre los ciudadanos, esos años todavía siguen dividiendo las aguas. Frente a algunas situaciones caóticas que vive el país, como el paro del campo y del subte, los cortes “piqueteros”, las demoras de los micros de larga distancia, la inflación y los hechos delictivos, todavía se escuchan voces reclamando el regreso de los militares y su “Proceso de Reorganización Nacional”.

Es necesario remarcar que los conflictos actuales son herencia de aquella época. La memoria debe ser ejercitada para nunca olvidarlo, porque en definitiva es y seguirá siendo un instrumento de lucha.

Bibliografía

Foucault, M. (2009): *Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Cavarozzi, M. (1997): “Autoritarismo y democracia (1955-1983)”, en Di Tella, T. y Lucchini, C. (comps.): *La sociedad y el Estado en el desarrollo de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Biblos.

Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (1996): *Nunca Más*. Buenos Aires: EUDEBA.

Gorini, U. (1999): *A contrapelo. Conversaciones con Osvaldo Bayer*. Buenos Aires: Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos.

Romero, L. A. (1994): *Breve historia contemporánea de la Argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Stefanoni, P. (2009): “Hay que reconstruir el pacto interhumano destruido por el neoliberalismo”, en Jorge Testero (ed.): *Silvia Bleichmar: Superar la inmediatez. Un momento de pensar nuestro tiempo*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini.

Vazeilles, J. G. (2001): *Las ideas autoritarias de Lugones a Grondona: la ideología oligárquica en el siglo XX*. Buenos Aires: Biblos.

Flores robadas en los jardines de Quilmes: sátira y memoria de una generación.

Lucía Cavicchioli *

Resumen

El siguiente trabajo es un intento de situar un espacio de lectura sobre *Flores robadas en los jardines de Quilmes*, de Jorge Asís, una novela reconocida nominalmente, clasificada, pero no necesariamente analizada. Publicada en 1980, aparece en un contexto cultural cambiante donde hay una crisis política, cultural e institucional. La búsqueda de las causas –económicas, políticas, psicológicas– se extravía en el orden mismo de los efectos estableciendo a menudo como “explicación” una causalidad circular: todo lo ocurrido, por ejemplo, se atribuye a las consecuencias siniestras del golpe militar, argumento que deja en omisión la participación de la clase dirigente y gran parte de la sociedad en este hecho. Lejos de ser una declaración de principios, la novela trata ese aspecto de forma satírica.

Palabras clave: sátira, memoria, generación

* Licenciada en Ciencias de la Comunicación (Universidad de Buenos Aires). También estudió literaturas española y latinoamericana en la UBA. Trabajó en el área de Relaciones Internacionales y Mercosur de la cancillería argentina hasta el 2000. Posteriormente en consultoras de comunicación. Asimismo, en 2005 recibió una beca de investigación de DAAD (Deutscher Akademischer Austausch Dienst) para realizar una investigación en el Instituto Iberoamericano de Berlín. En la actualidad está trabajando en una investigación sobre la sátira de la revolución comunista en la literatura. E-Mail: lucavicchioli@gmail.com

Flores robadas en los jardines de Quilmes: sátira y memoria de una generación.

Lo satírico y lo picaresco como posiciones ante lo nuevo

Las crónicas desempeñaron un papel decisivo no sólo en un nuestro pasado literario inmediato sino particularmente en el siglo XIX. Son, además, históricamente nuestro primer género narrativo: las *Crónicas de Indias* constituyen el primer corpus de escritura referido a América después de la conquista. Su escritura tuvo como objetivo informar a la Corona acerca de las características de los nuevos territorios y sucesos. En Hispanoamérica fue adoptada con el romanticismo y más adelante recuperada por el modernismo: Gutiérrez Nájera la introdujo y para José Martí era algo más que una encrucijada entre el periodismo y la literatura. Susana Rotker, en su ensayo *La invención de la crónica*, señala que, paradójicamente, la crónica modernista surge en la misma época en que comienzan a definirse –y separarse– los espacios propios del discurso periodístico y del discurso literario. De manera que “la literatura se descubre en la esfera estética, mientras que el periodismo recurre a la premisa de ser el testimonio objetivo de los hechos fundamentales del presente” (1992: 199).

La crónica produce en un mismo tiempo dos hechos: la escritura del acontecimiento y el acontecimiento de su escritura. Se distancia de la historia porque describe el acontecimiento en su propio devenir. La crónica capta el presente en su dimensión conflictiva y en su intersección con el dominio político. Se construye, así, un acontecimiento de la historia política desde un registro múltiple en el que se reconocen modalidades de la historia, de la crónica periodística y de la ficción realista.

La entrevista es una forma de la crónica. El diálogo supone un referente cambiante, múltiple, donde la subjetividad enunciativa prima en la palabra de los interrogados: el lenguaje de vida cotidiana que Freud analizó en el lapsus y en el chiste no es en la materia bruta de lo inmediato, ajeno a los efectos de verdad y puede –o no– suplir o convocar a una consideración histórica según la perspectiva del enunciadore. Tomada en bloque, la crónica puede corroborar o contradecir hechos verídicos y su posible referencialidad. Hay ocasiones en que la historia es reinventada por un discurso único en el cual el poder aplasta cualquier otro que lo contradiga. En estos casos, la “crónica” termina por disolver la historia y la memoria misma: tal como puede leerse en la novela de George Orwell, *1984*, donde la Ley se disuelve en un conjunto de normas y prácticas perversas enunciadas por el Estado terrorista. A diferencia de la novela de Kafka *El proceso*, donde la Ley es

un supuesto oculto tras las normas que el sujeto no logra descifrar, en el Estado de Orwell el universo de normas concentracionarias está siempre presente como en la figura del Gran hermano o el Gran Líder. No debemos dejar de mencionar, aunque este aspecto no será analizado, que la caracterización genérica de *Flores robadas* apunta a dos tradiciones: la novela de aprendizaje y la picaresca. En su artículo sobre “La novela de aprendizaje en la Argentina”, José Luis de Diego (2000: 15-29) precisa esta clasificación sobre la novela de Asís y a su vez se apoya en dos artículos publicados en el 80 que coinciden sobre este punto.

Respecto de estas novelas –de corte metafísico–, el género picaresco, que vamos a tratar respecto de la Ley, se sitúa en una zona “más baja” y menos universal. En el centro de la novela de Asís encontramos al “porteño”, alguien que a priori confirma la superioridad que el género picaresco le atribuye sobre los demás. El “pícaro” tiene una relación no de extrañeza o absurdo –como en Kafka– o de rebelión –como en Orwell– respecto de la Ley, sino que, de manera más elemental, supone que la Ley –o sus normas– están hechas para los otros y de la cual él se puede servir.

La relación novela y sátira siempre ha dado lugar a litigios en cuanto a las clasificaciones, un ejemplo de esto lo da *El sobrino de Rameau* (1762), de Denis Diderot que, algunos críticos la califican de novela y otros de sátira social, aunque la forma de la misma sea también afín a una obra teatral. Esta obra alcanza una fuerza escénica que no tienen las demás. La definición clásica de la sátira designa un género exclusivamente poético donde los géneros incisivos coexisten con formas graciosas de tratar costumbres que van de lo ridículo a lo vicioso. Los límites morales de la sátira están delimitados por una norma implícita que prohíbe ataques personales. Así, por ejemplo, cuando se refiere a sus enemigos lo hace para ilustrar una verdad general, la definición clásica de sátira en prosa coincide con el panfleto. Diderot renueva y mezcla estas tradiciones. En la Enciclopedia, en el artículo sátira se informa que la palabra latina *satúra* significa originalmente un recipiente en el cual se ofrecía a los dioses toda clase de frutos a la vez, sin distinguirlos y eso concierne a las obras donde todo está mezclado, encajado, sin orden, sin regularidad, sea por el fondo, sea por la forma. Favre la define como “potpourri de libres propuestas”. Hay una continuidad que va desde los clásicos a la Enciclopedia, donde se observa que lo satírico puede ser un género, una forma figurativa, o un tono narrativo, pero donde siempre se trata de “tocar”, de “picar” al hombre mismo y en algunos casos procurarle al lector la ironía de no querer sino constatar algo espiritual o simplemente normativo. La sátira siempre supone un espíritu de inventiva y un contraste entre el sentido común de las costumbres y formas discutibles de lo nuevo que son presentadas como ridículas o extravagantes.

Algunos reconocen en la obra de Diderot al primer immoralista moderno dado el cinismo coherente del personaje. La innovación del Diderot reside en que vuelve contra la sociedad los valores morales que la sociedad defiende hipócritamente. Esto no es ajeno a las vertientes de lecturas: para algunos el cinismo del *Sobrino* seduce un gusto moderno de no conformismo aunque, también, puede argumentarse que el objetivo de Diderot era que el lector repensara la moral tradicional y tuviera en cuenta ese “grano de levadura”, esa extraña personalidad del compositor.

El sujeto que palpita en *Flores robadas* es un espacio de cruce de múltiples factores, ambivalente y multifacético; es una figura del mundo literario: aunque sarcástico con la “literatura”. Se trata de un sujeto que se construye con los restos –memorias, acciones, palabras– que afloran en el propio proceso narrativo, que es una caja de resonancia de las voces y los discursos. La novela es el espacio desde donde emerge un modo de ver “picante” que no es ajeno a la definición misma de la sátira, mezcla de condimentos, donde hay elementos que provocan y escandalizan el gusto del lector. La utopía en el siglo XX se proponía como la realización de un proyecto más religioso que político pero que se daba en el campo mismo de lo político: negando la crisis de los socialismos concretos, la violación sistemática de los derechos individuales, la ausencia de libertad de expresión. Los intelectuales alentaban lo “utópico” que tenía una doble función: eludir la realidad antidemocrática de esos regímenes que, como el cubano, ya habían dado muestras de la represión vigente e idealizar el futuro basándose en las creencias de los jóvenes.

Así señala esa creencia con un recurso satírico. Su novela acontece entre dos progresismos: el viejo, de base marxista leninista o guevarista donde la Revolución era el objetivo político de la aspiración utópica y el llamado nuevo progresismo contemporáneo que se caracteriza por adecuarse a la sociedad y “conspirar a favor” según la expresión de Guy Debord. El progresismo de los setenta era un humanismo vertiginoso: para realizar el Hombre Nuevo era necesario dar la vida. El progresismo actual apunta menos a lo correctamente político que a lo adecuadamente odiable, es decir, según David Martin-Castelnaud, supone el derecho de encarnizarse impunemente con tal o cual objeto. Los nuevos progresistas cuentan con ideólogos como Ulrich Beck que afirman que “es necesario desenvolver una cultura de la inseguridad” y ven en la criminalidad urbana un signo de “modernidad” y en la delincuencia un signo de “gran reserva y energía vital desviada”. Castelnaud en su ensayo *Francophobes*, ve en esto un modo de “nietzscheanismo senil, una mezcla de sadismo y libertarismo”.

La diferencia entre el progresismo de los setenta y el actual es evidente. El

revolucionario mediante la lucha armada quería apoderarse del Estado en representación de las clases oprimidas: su error era pasar por alto la inevitable dictadura de partido único en que se resuelve este tipo de proceso. El progresismo actual, por el contrario, forma parte del aparato de Estado –algunos hablan de pequeña oligarquía de Estado– y “conspira a favor”, es decir, perpetúa lo existente en nombre de lo nuevo. Supone un tipo de cultura uniformemente instalada en los medios de comunicación.

Asís satiriza en su novela los estereotipos culturales del momento y se burla de los escritores consagrados, salvo de Arlt y examina los hábitos –comportamientos, gustos, lecturas– de la generación de los setenta. Va descubriendo mediante esas pautas que en buena medida es responsable de su propia aniquilación. Para algunos esto coincide con la interpretación que suele asociar toda crítica a la generación del setenta como una justificación del proceso militar. Hay que tener en cuenta que estamos ante una novela picaresca y no ante una declaración de principios. Tampoco ante un “arte por encargo”, aunque de signo inverso.

El protagonista de la novela no es ajeno a los géneros literarios y podría afirmarse que son su vocación, una pasión confesada a medias: Rodolfo se ha iniciado en la literatura como poeta y en el presente de la narración juega con las figuras del periodista y del escritor, desmitificando un discurso por el otro. Llama “prestigiosos maniáticos” a las celebridades de la cultura oficial, ironizando sobre sus prejuicios y solemnidades. Esto es ostensible cuando Rodolfo, entre otras “changas” que ensaya para sobrevivir, dicta un curso de literatura en un instituto: en largos párrafos, de una paradójica densidad literaria se mofa impiadosamente de la credulidad de oyentes que asisten para oír determinadas cosas y eludir la crudeza que propone el estilo satírico del autor:

La literatura, señores. Ah qué cosa tan formidable, oh que creación, volcarse, dar, ¡jay de mi temor a enfrentarme con el universo en ebullición que representa una página en blanco! (...) La literatura es un vicio, un compromiso, es una manera de vivir, es una opción, una forma de conocimiento y una fórmula para conocerse; decía la literatura es tener fuego en el pecho, un sufrimiento atroz, un dolor despojado, desgarrante, y entonces los canguros anotaban (Asís, 1980: 81-82).

Rodolfo una y otra vez, se califica como un “chanta”, un “mentiroso”, pero el discurso del instituto posee la sagacidad de un maestro que enseña el *ridendo dicere verum* –decir la verdad riendo– desplegando ante los “canguros” todas las

técnicas de la viveza criolla que pueden reducirse entre otras a satisfacer la demanda de hacer “un hipócrita gigantesco en treinta días”. Está ante personas que darían la vida por ser protagonistas del idealizado mundo del Arte o que creen que para ser triunfadores en la selva urbana –“triunfe en la vida, mienta y trepe, curre y pise cabeza de los miserables semejantes, serrúchelos pero con una enorme sonrisa, con la conciencia limpia como la de un bebé” (1980: 82)– sólo necesitan de una serie de recetas.

La moraleja de este discurso es evidente: ningún saber académico puede sustituir las enseñanzas de la calle que tienen el lugar de una ley no escrita en las *Flores robadas*. En esta misma “ley” se desenvuelve la moral del personaje, el arte del pícaro es tomar algo que es propiedad de otro –como una flor– sin cometer delito y entregarlo como regalo, un gesto de galantería. Esta moral es no progresista: cree en los valores tradicionales, y la sátira es el procedimiento que mide la distancia entre esos mismos valores –ideales, pero no utópicos– y la crudeza de la realidad.

Lo satírico y lo picaresco son posiciones –para algunos reacciones– ante lo nuevo, que en este caso responden al utopismo idealista de la década del setenta. Esta década permanece acrítica: o lo es por discursos no muy distintos a los de Rodolfo, que necesariamente dejan de lado la complejidad del momento histórico. Como “chanta” o como “pícaro” para Rodolfo, no sólo se trata de sobrevivir, sino de no caer preso del discurso de su generación, que lo fascina. La literatura –el arte poético– fue la primera destinataria del idealismo de Rodolfo: hay cierta relación entre la vocación poética y los amores con Samantha, a la que “abandona” (esta palabra es muy recurrente) como a la poesía. Posteriormente a este “filito de barrio”, una historia de matices tormentosos, conoce a Araceli, una secretaria bilingüe, con quién vive días memorables cortados de pronto por el embarazo y posterior aborto, a partir de los cuales ella no quiere verlo más. La vuelve a encontrar después de siete años, separada y con hijos, pero ya no queda ni el eco del poeta de entonces. La imposibilidad de repetir el pasado le da al encuentro un tono patético, el poeta de antes es ahora un hombre casado, escritor y periodista:

Ya no era secretaria bilingüe, porque el ingeniero le pasaba una suficiente mensualidad. Yo también me había casado, había vendido el Citroën y no era ya un poeta: escribía novelas picarescas, me editaban y, de vez en cuando, se hablaba de mí en los diarios (1980: 68-69).

A diferencia de la parodia, que opera respecto a otros textos para producir

una transformación o deformación absoluta, la sátira –de satura, mezcla de alimentos picantes– que Luciano ve como el género que expresa el fin de una civilización –en este caso una década– es un género contrario al idealismo estético –la belleza como una forma pura– y al utopismo social –la sociedad perfecta lograda a través de la imposición de dogmas– y le opone las evidencias del cuerpo confrontadas con lo cotidiano.

Cabe entonces interrogar la pertenencia de esta obra en el contexto histórico y la extensa tradición literaria en que se inscribe, que puede ir desde el folletín romántico hasta las novelas de Roberto Payró, hasta la articulación de la crónica y la ficción por parte de Roberto Arlt.

El tono satírico de la novela de Asís invita a pensar en una recurrencia: la que conecta una obra de este tipo a las crisis político-institucionales luego de las cuales la historia no será nunca la misma. La única novela de Alberdi, *Peregrinación de Luz del Día*, que tiene forma teatral, se escribe entre los años 1870-1871, que son los de la crisis de la confederación cuando Buenos Aires se declara Estado Independiente y se empeña en el poder las rentas aduaneras de la nación estipuladas por la constitución de 1853. Alberdi apela a lo alegórico, al protagonismo de un personaje no humano, una mujer-verdad-“Luz del día”, que viene al continente cansada de la corrupción europea y crédula del mito del buen salvaje. La novela describe a toda una galería de personajes –entre los que son claramente reconocibles Sarmiento y Mitre– que aluden a lo acontecido, luego de Pavón, como un crimen histórico, cometido por todos y por nadie, que resuena en el cinismo o en la estupidez de los personajes. “Luz del día” no cede a la seducción que intenta Tartufo –que cambia ante su negativa por una campaña educativa– ni a las tentaciones del corrupto Basilio que ejerce el periodismo en nombre de la libertad pero que apunta a controlar o cercenar la libertad de expresión.

Lo mismo puede decirse de la novela de Roberto Payró *Divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira*, que acontece en 1910, en el período previo a la ley Saénz Peña que en 1916 legitima el voto popular. La obra describe el mundo posterior a las aspiraciones de Alberdi, que se consuma en 1880 con la federalización de Buenos Aires y la unidad de una república consolidada. Según Natalio Botana, la fórmula de Alberdi suponía una república restringida “abierta en lo económico y social, pero limitada en lo político, espacio que quedaba en manos de una elite dominante”, lo que impediría el retorno del caudillismo. Aunque en *Luz del Día* se habla de caudillos de frac, Alberdi había pensado que las cosas mejorarían. En cierto modo así fue: la Argentina estaba en pocos años situada entre los cinco primeros países del mundo mediante un proceso de modernización que concentró in-

versiones, ferrocarriles e hizo proliferar sociedades anónimas, abriendo las puertas a la inmigración y triplicando la población. El logro económico no evitó la crisis económica-institucional de los noventa y el reclamo de apertura política por las clases medias en ascenso. La obra de Payró describe ciertas prácticas que contrastan con la declarada transparencia cívica de la elite republicana que la convertiría en retórica, y el fraude en primera instancia que se hacía al elaborar los padrones. Payró se sitúa como cronista propiamente dicho: es el “divulgador” de un personaje, Mauricio Gómez Herrera, un personaje de clase alta pero donde el cinismo no es ajeno a la picaresca. El clima de revuelta política y anarquía, que predomina en los ochenta, es descrito con una apariencia de objetividad por el personaje:

Los ciudadanos se adiestraban en el uso de las armas y en el ejercicio militar, a vista y paciencia del gobierno de la Nación, contra quien iban, impotente para reprimirlos sino con una medida de fuerzas que hubiera sido letal a la revolución, quizá la guerra civil. Las antiguas desavenencias mezcladas de celos entre Buenos Aires y las provincias hacían crisis, esta crisis era amenazadora. En la doble capital no cabían los dos grandes poderes, el nacional, y el porteño que se disputaban la hegemonía, y el drama político empezado desde los albores de la independencia, corría rápidamente a su desenlace (Payró, 1980: 103).

El divulgador –Roberto Payró– nos hace saber por la primera persona del protagonista, que éste ha entrado en la vida política y que ante la crisis sus ideales no son precisamente republicanos sino son cínicos:

Me fui, pues, y véase cómo se asocia uno egoístamente a sus pequeñas necesidades los más grandes intereses colectivos: me fui haciendo votos porque estallara no una revolución, sino toda una guerra civil, convencido de que en esta tragedia me sería más fácil desenlazar mi drama íntimo, de acuerdo con mis deseos, es decir, quedando libre de todo compromiso (1980: 104).

A diferencia del personaje de Asís, el de Payró no tiene el problema de sobrevivir sino de perpetuarse en una clase dirigente sin importarle lo que puede ocurrir en el país.

El paradigma de civilización/traición

Las lecturas de la obra de Roberto Arlt en la década del setenta, no sólo po-

nen el acento en su innovación formal sino que además resaltan su vínculo con el realismo social del grupo de Boedo y se oponen a la obra de Borges, reivindicado en el aspecto formal, a pesar de estar asociado a Florida. En su aspecto más simple, Arlt y Borges son reducidos a ideologías respectivamente. Más allá de los problemas formales, importa destacar la diferencia ética y teológica que se da entre los dos autores que cada uno a su manera tratan paradigmas de la cultura argentina. El paradigma de Borges consume el que tiene su punto de partida en la oposición “civilización y barbarie” formulada por Sarmiento. En Borges es constante el procedimiento de las simetrías invertidas: el traidor que es el héroe o el condenado (Judas) que es el Salvador como lo muestra el tratamiento del nombre en las “Tres versiones de Judas”: el teólogo no postula que si no hubiera habido Judas no habría habido Jesús —lo que haría de Judas la condición del cristianismo— sino que Judas es el mismo Salvador y pertenecen a una misma proposición analítica a la cual el hereje va a unirse en el infierno. En Borges la civilización siempre supone un texto literario y la posibilidad de una metáfora. En “El Evangelio según Marcos” el personaje que tiene relaciones clandestinas con una muchacha le ofrece a los gauchos —como si les dictara un guión— la escena del sacrificio de Jesús casi sugiriéndole como tienen que obrar con él.

En Roberto Arlt, por el contrario, el texto de la civilización —lo que la opone a la barbarie— se ha extraviado y sólo puede reaparecer en el enunciado equívoco del Rufián a Haffner cuando afirma que es un hombre civilizado por ser un traidor. La ausencia del texto de la civilización —que no es ajena a la crisis institucional del año treinta y al golpe de Estado encabezado por el general José Félix Uriburu— en lo político supone la caída de la democracia liberal y republicana y la irrupción del discurso utópico en las palabras paródicas del Astrólogo: “No sé si nuestra sociedad será bolchevique o fascista. A veces me inclino a creer que lo mejor que se puede hacer es preparar una ensalada rusa que ni Dios la entienda”. El Astrólogo prefigura una cultura utopista y criminal. Comprueba la pérdida de toda referencia teológica y el vacío que deja la religión tradicional como el fracaso de la ciencia —el positivismo— que ha intentado sustituirlo y constituye su “ensalada”, un mosaico donde pueden coexistir las clases y los elementos más contrapuestos: “Seremos bolcheviques, católicos, fascistas, ateos, militaristas, en diversos grados de iniciación”. En el discurso del Astrólogo palpita una nueva forma de interpretar y actuar en la realidad por completo diferente a la trama de simetrías invertidas de Borges. Según Luis Thonis (1996:120-135) en Arlt predomina el personaje del delator que no puede confundirse con el del traidor, como lo explica toda una tendencia crítica a partir de la obra de Oscar Masotta (*Sexo y traición en Roberto Arlt*), ya que éste no puede juramentarse con nadie y que como Astier en *El juguete rabioso* no alcanza en su acto la dimensión del traidor.

Entramos a un universo del mal banal y de la banalidad del mal. Jorge Asís se aproxima a Arlt no desde una supuesta ideología sino a partir del género que trata de dar cuenta de una realidad más elemental: la figura del pícaro que ocupa el centro de la escena se excluye tanto de la del traidor –que es el héroe en Borges– como la del delator –que es el humillado irredento en Arlt– ya que ambas son demasiado “trágicas” para quién gira en torno a un mismo objetivo, el de multiplicar habilidades para sobrevivir. Hay, por otra parte, una diferencia marcada no sólo entre Borges y Arlt –la civilización se confunde con la traición– sino de este con Asís que cierra el ciclo utópico que se abre con *Los siete locos*. Arlt conjetura el aspecto programático letal de la utopía a través del discurso del Astrólogo y por eso algunos han considerado su obra perteneciente al realismo metafísico. Asís en cambio escribe con posterioridad a que la utopía sea realizada. El Astrólogo pedía a gritos la necesidad de cadáveres para sembrar su idea –ensalada– el narrador de las *Flores robadas* constata que estos abundan en demasía en las calles de la ciudad sitiada no sólo por las fuerzas represivas sino por el miedo, la desesperación.

El espacio urbano condensa los avances de la civilización y sus libertades: se caracteriza por ser pluralista y multicultural. En las dictaduras estos espacios no sólo se estrechan en lo material sino en lo simbólico en cuanto a las garantías individuales y libertad de reunión.

En su gesto estilístico la crónica fisura una totalidad cerrada al sentido que no es sino la reiteración homogénea de los mismos argumentos que excluyen las zonas que lo contradicen. La novela es un punto de intersección entre la crisis de un gran relato de emancipación –la utopía que en la década del setenta se incrementó en América Latina, al mismo tiempo que era cuestionada en los socialismos concretos por las rebeliones de Praga o de Budapest– y la instancia enunciativa, la voz del narrador, que introduce lo que las concepciones generales pretenden dejar afuera y le da cuerpo y figura. La mirada se detiene precisamente en las fisuras para mostrar los efectos de la revolución incumplida y de la dictadura militar: “Para ser precisos se encontraron en el Once, en La Perla vieja, cuando ese reducto era apenas una aglomeración de estudiantes, de los que ya no quedan” (Asís, 1980: 50). La ciudad para Rodolfo, ya no representa alguna forma de vida, sino que se presenta como un espacio habitado por la desolación y la supervivencia: “Contempla los carteles luminosos, incitantes, que recuerdan que no somos apacibles, que certifican que esto, sin grupos, es una ciudad, una tragona insaciable, una máquina de picar carne, de picar generaciones” (1980: 130).

En la antigüedad, la fundación de una ciudad suponía en primer lugar un trazo de perímetro y la posterior construcción de murallas que delimitaban y de-

fendían el espacio civilizado de manera que esa línea constituía un límite material y simbólico, que separaba el adentro del afuera. El espacio de la ciudad en los antiguos responde a una organización política donde lo público se encuentra en la oposición directa al hogar y a la familia. En la ciudad-estado además de su vida privada, el hombre recibía y palpitaba una segunda vida, *bios políticos*; Hannah Arendt afirma que lo propio del espacio público es la acción y el estar juntos y responde al *zōon politikon* de Aristóteles, que expresa el concepto griego original sobre la política. Esta experiencia tiene lugar en la polis donde la acción y el discurso no están separados sino que se consideran coexistentes e iguales. En la historia posterior, el discurso y la acción se separarán cada vez más convirtiéndose en actividades cada vez más independientes. Séneca traduce al animal político de Aristóteles en animal *socialis* y así se llega a la definición de santo Tomás: “El hombre es político por naturaleza, esto es, social”. La lenta e inconsciente sustitución de lo político por lo social tiene una impronta lingüística: la palabra “social” es de origen romano y carece de equivalente en el lenguaje o pensamiento griego. También la palabra latina *societas* alude a una alianza entre el pueblo para un propósito concreto, como el de organizarse para gobernar con propósitos comerciales o cometer un delito. Santo Tomás ya advertía que una verdadera *societas* entre hombres de negocios sólo existe “donde el propio inversor comparte riesgo”. Arendt escribe:

Ser político, vivir en una polis, significaba que todo se decía por medio de palabras y de persuasión y no con la fuerza y la violencia, para el modo de pensar griego, obligar a las personas por medio de la violencia, mandar en vez de persuadir eran formas prepolíticas cuya existencia estaba al margen de la polis (1993: 40).

Para toda la antigüedad occidental incluso el poder del tirano era menor que el poder con que el padre gobernaba una familia y esclavos. En la ciudad así entendida la libertad tiene lugar exclusivamente en la esfera política y la necesidad es considerada un fenómeno prepolítico así como también la vida doméstica privada. Arendt, a través de estos conceptos, describe la profunda diferencia entre el mundo antiguo y el mundo moderno, en el cual las esfera social y política están mucho menos diferenciadas –esta deferencia se estrecha notablemente en las dictaduras y desaparece en los estados totalitarios–. La separación –huida en el tiempo– del Buenos Aires vacío de vida y de diálogo por momentos hace regresar al relato al escenario de las repetidas y sangrientas guerras civiles del siglo pasado entre la ciudad portuaria y las provincias, a un punto muerto, extraviado en el espacio y en el tiempo. La ciudad ahí no tiene fronteras, todas son líneas de cruce hacia el pasado o al futuro pero en última instancia la “ciudad irreal” de la que habla el poema de Eliot reaparece, circular, en los cuerpos de los vivos y

los muertos. Se vive de modo penitente y como si cada sujeto fuera parte de un gran sistema penitenciario. Hay un tiempo detenido indefinidamente, congelado en lo intemporal y otro, el presente, que se alimenta –“vampiriza”– mediante una violencia que le da vida –el pasado– y lo transfigura en ese procedimiento que se opone a la “pulverización” de la vida privada.

En cuanto a los personajes, la modalidad de la crónica y los tonos de la sátira le permiten al narrador construir una *mirada exterior*. La posición de Rodolfo respecto de los otros se sitúa en esta posición para mostrar las contradicciones de los discursos de la época en relación a los actos de los personajes. La contradicción supone una totalidad de sentido –que puede estar en los ideales de la generación– y que no es igual a la suma de las partes, sino que en la novela se presenta como una suma de fragmentos que establecen una relación asimétrica frente a esa totalidad. “Una confabulación de mitómanos” significa que la relación con los ideales no es para todos los personajes la misma “mentira”, algunos suponen que creen y otros dicen que creen, pero pocos actúan como creen, por eso quizá subyace la idea de la confabulación.

Rodolfo es una figura literaria que se construye con los restos –memorias, acciones, palabras– que afloran en el propio proceso narrativo, que es una caja de resonancia de las voces y los discursos.

La Guerrico “una hembra oligarcona y de izquierda confusa” es un personaje que representa hábitos y prácticas comunes a una generación: es autora de poemas, “un cachito cineasta, poeta, decoradora, puta vocacional” y posee una sensibilidad que se corresponde con sus cultos morales y estéticos: “La vida para la Guerrico era apenas una sucesión irregular de pastillas de insomnios, y de *sparrings* voluntarios, *partenaires*, *padrillos* heterogéneos y vacíos” (1980:130). Esta vocación, donde la aspiración a la justicia social se contradice con la sofisticación y el histrionismo a veces patético, presentan a un tipo de personaje que bien ubicado suele contradecir ostensiblemente lo mismo que pregona, sea en el campo social, artístico, o en la vida personal. Se trata de personajes que falsean sus propios sentimientos y convicciones. Rodolfo en cierto modo “vive” en el goce de ese círculo vicioso que es la izquierda llamada divina: “Y cuando hago el amor en el *tutú* de mi marido gozo más, lo vivo como una venganza, lo digo nomás, ¿no te parece?”. Al narrador no le escapa la impostura mayúscula que supone esta cultura que se considera a la vanguardia de la emancipación de la humanidad, y no deja de alimentar su sueño con una concepción mitómana de la realidad:

Sus composiciones defendían al proletariado hasta la muerte

perentoria o lo acompañaban hasta la victoria final siempre sangrienta para un mundo mejor (...) Hasta una victoria que no se perdonaría los vencidos, los asquerosos burgueses que abusaron de los designios del rigor, de ignominia, de la humillación, de promiscuidad y tantas cosas parecidas (1980: 100).

El narrador trata de concebir a la Guerrico como otra versión de Samantha mediante una diferencia de tipo económico social:

Los poemas de la Guerrico tenían marcadas diferencias con los que pergeñaba Samantha, y la diferencia primordial no consistía en el compromiso político, un compromiso estético. No, la diferencia consistía en que la Guerrico tenía propiedades y Samantha era tan seca como él (1980: 101).

El modo de relación que Rodolfo tiene con la Guerrico tiene la misma medida satírica que emplea para con los ideales de su generación:

Abría entonces Rodolfo, heladeras lilas, botellas añejas, quesos misteriosos de franco olor a podrido; le hacía el servicio a menudo por atrás, sobre pieles de leopardos cazados por Aristides, mirando en tanto el habano de Fidel, el del Che, a un niño vietnamita que lloraba (1980: 102).

Las desatenciones de Rodolfo con esta mujer –“cometí el pecado de no extrañarla”– terminan para su asombro con que ella lo sustituye por un boxeador amateur “también, según parece, medio poeta, y peronista pero de Perón”. En ningún momento el narrador se ve afectado por la ruptura, como en el caso de Araceli, donde entre dos encuentros hay una experiencia de duelo. Se despide de ella como se da vuelta una página o se cierra un expediente: “Dios, ya pasó por mi vida otra mujer, y ni siquiera me di cuenta que la tuve, debí haberme dicho, mientras caminaba en blanco, absurdo, buscando quizá Las Heras” (1980: 105). Aunque el narrador lo niegue, ninguna mujer en su vida “pasa” de la misma manera que otra: es precisamente esa diferencia lo que exige un tono diferente para cada una, la Guerrico representa el modelo ideal de su comodidad, a tal punto que por su indiferencia termina siendo abandonado.

La posición de Asís será “exterior” a estas formas antitéticas y complementarias de estas dos perspectivas que adhieren a la ideología utopista. Poniendo el acento en su personaje enfático –“el turco”, alguien previamente conocido por sus

lectores, que tiene, incluso, un público numeroso— y jugando la diferencia misma entre el narrador de la novela y la figura del escritor en la sociedad, la enunciación narrativa encuentra un lugar exterior a esos grupos en pugna. Le preocupa menos la toma del poder que las formas que genera su fascinación. El narrador lee en la militancia menos un efecto político que una creencia alentada a través de ciertos libros que acusan la impronta universitaria, que puede ir desde la sacralización hasta la moda. De ahí que el “valor” negativo acordado a la cultura, la universidad y la militancia política no difiera mucho. El narrador está en las antípodas de Esteban, el joven y apuesto revolucionario que en la universidad deslumbra a Samantha, y del cual se convierte en amante luego de la ruptura con narrador. Al conocerlo, ella participa de su fervor:

Y seguro que mucho menos pensó en mí cuando, a instancias de Esteban, Samantha comenzó a participar de manifestaciones, volanteadas, asambleas. Ya no cursaba de verdad ninguna materia, la política universitaria era el centro de su vida, pero al tiempo, eso no le importaba un pepino, él seguía pasando igual, rápidamente (1980: 122).

El narrador extiende su incredulidad a las profesiones tradicionales y nuevas de la clase media:

Los abogados y los psicoanalistas deberían dejarse de joder y ponerse de acuerdo, cosa de veranear mismo mes, que tendría que ser marzo. No puede ser que se repartan el verano con tanta impunidad, que dejen tranquila a la gente de trabajo, a los plomeros, comerciantes, novelistas (1980: 122).

A Samantha le resulta insoportable esta exterioridad que el narrador caracteriza como sendero de la ironía: “¿Cómo haces para tomarte la vida así, todo es motivo de joda para vos?”, dice Samantha. “Es como si no te rozara nada, esa capacidad te la envidio” (1980: 122).

Los géneros literarios no son ajenos a los “destinos” de los personajes. Algunos personajes fingen —o no saben que fingen— participar en la realidad dramática de la época al confrontarse con la crueldad de los hechos de muchos personajes “profundos” que devienen frívolos. No es el caso de Esteban que es coherente con sus ideales:

Y a pocas cuerdas antes de llegar a mi casa, Samantha dijo

que, en realidad, pensándolo a fondo, lo de Esteban era, tan solo, un deslumbramiento. Lo admiraba, lo impactaba, su figura, su visión combativa del mundo esa que lo llevó, en 1975 a recibir catorce balazos en la cabeza. Pero entre nosotros, a quién de veras adoraba era a mí, que no era ningún revolucionario ni mucho menos, que era un chanta, algo rescatable, y eso sí, muy sensible, un turco cretino que no le daba bolilla (1980: 134).

Esteban puede ser el idealista revolucionario, el que busca la justicia social y da la vida por sus ideas; Rodolfo Zalim puede ser el turco cretino, el insensible, el que toma en joda lo trágico, pero tienen en común el responder a sus géneros, sea a lo trágico o a lo cómico. Esteban encarna aquellos que pusieron el cuerpo como prueba y sacrificio de los ideales de una generación. Aquí no se puede hablar de una impostura, en todo caso de una fe o de un fanatismo. En Esteban hay una coherencia que no se contenta con el “armémonos y vayan”, propio de los discursos de cátedra y su llamado a la acción. En cambio, Adrián es la contracara de Esteban. Ambos pertenecen a la misma generación y comparten la misma cultura. Samantha le presenta al narrador su relación con Adrián como un “caso” donde el amor y la ideología se mezclan y se igualan en los estereotipos de la época. Así como el narrador respeta a alguien como Esteban, no puede tomar en serio a este abogado progresista con veleidades de cantante y compositor.

Rodolfo se coloca en un lugar que parodia el del psicoanalista:

—Aquí entra a tallar el psicoanalista, que como todo mecánico, trata de limpiarle primero el carburador a Adriancito. Pero sucede que está muy sucio, usado, no carbura con eficiencia, y no basta con cambiarle el filtro, no son sólo las basuritas las que lo hacen parar, son otros obstáculos más serios. Al pobre Adrián hay que darle arranque a cada rato, y así se le arruina la batería, hay que empujarlo (1980: 140).

El diminutivo expresa la convicción del narrador de que “los boludos no se destruyen nunca”, es decir, que Adrián representa la cultura de la “izquierda divina”, que hace de la revolución un culto acrítico y estetizante: ese “buen sentido” es el que desencadena la ironía satírica del narrador:

Es un tipo que quiso encarar cualquier cantidad de proyectos, que se entusiasmó, se dio la manija indispensable. Tal vez hasta militó con todo, se entregó de cuerpo entero en pos de una

esperanza, luchó por lo que suponía una causa justa, se sintió anónimo, importante, fue al frente a pesar del profundo temor, de los frenos que le imponía su clase. Y se entregó con sinceridad, con por qué no decirlo, patriotismo (...) Pero también pienso que es un muchacho que se pone triste, y ahí pierde (1980: 148).

El narrador a través de lo dialógico –que se inicia como sesión psicoanalítica y culmina como preguntas y respuestas de un programa de televisión– hace un contrapunto entre la crónica (parece conocer todos los tics del otro) y la sátira, que le permite dar cuenta que la tristeza y la depresión son más modos de un histrionismo ideológico –una profundidad que no es sino pedantería– que algo que toca y atraviesa a los sujetos. La crónica le permite exponer la endeblez de las construcciones históricas propias de ese momento:

Una confabulación de mitómanos, flaca, vivimos alimentados del más trágico delirio construyendo con la realidad castillitos de arena. Pero nos tomamos tan en serio el juego que nos metimos adentro del castillo y perdimos. La ola, o ponele los militares, nos tiraron el castillo a la mierda y quedamos a merced, con el culo hacia el infierno y con las piernas hacia cualquier parte. Está bien vos llevátelas a Italia (1980: 165).

El narrador reivindica el derecho de dudar hoy y mañana y de poder decir todo lo contrario. No se trata de un saber ante otro, por ejemplo, de una historia o una ideología verdadera respecto de otra falsa sino de un sofisma que es afín a su concepción picaresca de las cosas: la verdad es también un “verso” y lo grave –lo trágico– es tomar al verso como verdad literal. El mundo que le presenta Samantha es también un “verso” pero solemne y sobre todo previsible y por eso “Rodolfo le viene escapando a las conversaciones casi cultas, donde saltan montañas de obviedades que no valen la pena ser mencionadas”. Hay una relación de los personajes al mal y a la muerte que no constituyen sinonimia, salvo en el caso de Esteban. Todos llevan en sí el peso de una deuda de la que no quieren saber mucho y que es complementaria de la omnipotencia de sus ideas. Cada uno se forja una totalidad ilusoria que cuando se ve jaqueada por la realidad casi en un movimiento reflejo proyecta la culpa en el otro: “No, flaca, no me juegues sucio, basta de tangentes, no echemos culpa con tanta facilidad, no arrojemos los fardos a cualquier parte, y menos ahora, reventados y sin saber para dónde agarrar” (1980: 164).

El narrador se niega a la voluntad de curar común a la jerga psico-sociológica. Si se quisieran arreglar las cosas a fondo habría que retrotraerse a los

orígenes de la especie humana: ella como Eva y él como Adán. Sin embargo, el narrador Rodolfo advierte que ni él, ni Samantha pueden alcanzar la dimensión teológica de personajes –como los de Genet– en relación al Mal: “Hasta los pecados que cometimos fueron falsos, no eran pecados, no eran un carajo”. “Cuando te ponés serio sos terrible –dice Samantha– no te hago caso, vos no estás hablando en serio, mejor jodé” (1980: 165).

A diferencia de la posición de Esteban este tipo de progresismo desconoce el mal y la muerte. Los efectos de esta forma de cultura pueden ir desde el histrionismo al suicidio, como en el caso de Angélica: “Ay, negrita,(...) te vendieron la realización y la liberación y el ‘hacer cosas’, te vendieron la angustia y la soledad, te vendieron la incomunicación y el hastío y por último te vendieron, cangura mayor, hasta el suicidio” (1980: 200).

En Adrián y Samantha hay un anticipo de lo que hoy puede llamarse el nuevo progresismo que se caracteriza, según Jean Claude Milner, en *Le Monde*, por poner más el acento en los derechos –particularmente derechos nuevos– que en las libertades. Las libertades plantean la cuestión del límite: opuesto a un poder o a otra libertad. Los derechos por el contrario plantean la cuestión del control: es necesario controlar si un derecho ha sido o no respetado. El avance de todo tipo de nuevos derechos supone otros tantos controles y lleva a la sociedad a una multiplicación ilimitada de los mismos. Lo que Rodolfo satiriza es una concepción absurda de la igualdad donde las personas son convocadas a odiar o amar según porcentajes calculables la misma cosa.

Hay en la figura del narrador una ética que no se presenta como moral sino que actúa en sus antípodas: no dice qué hay que hacer, actúa sólo en función de evitar “catorce balazos en la cabeza”, por un lado, y participa de la credulidad e impostura de quienes no hacen sino contradecir con sus actos lo que dicen.

Para Samantha, Esteban sólo fue “un deslumbramiento” es decir, una figura hecha a la medida de un utopismo conformista. El narrador es irónico respecto de los ritos del histrionismo de la cultura que cultiva el medio en que se mueve Samantha:

Sin embargo, Carmen afirmaba que la prioridad número uno de los actores, en esta etapa crucial de América Latina, era llevar el teatro hacia los postergados, los innombrables, la pobre gente que siente más que nadie el peso injusto de esta sociedad (1980: 112).

No es posible hablar de victoria o de derrota, de resignación respecto de la derrota histórica de una generación y del rechazo de la misma. Se trata de la confrontación de esos aspectos de la época con una posición enunciativa que se plantea como irreductible, exterior a las imágenes del escritor oficial (a pesar de su obra) sometido al fetichismo que lo trivializa y también en contraste con el escritor que por necesidades de la causa abdica de su singularidad y en última instancia de la literatura misma. Entre esas dos posiciones encuentra la mencionada exterioridad a tal punto que las expresiones de Marinelli aluden con su brutal simplicidad: “Me dijiste que vos como escritor sos la profundización de una mentira” (1980: 47). Dar cuenta de una mentira, no es igual a enunciar una verdad, aunque lo no-verdadero tampoco sea necesariamente una mentira: “La sinceridad, el más alto escalón de la mentira, la verdad como lujo máximo de verso” (1980: 261), la “única arma” que le queda al “Turco” enfrentado a su narrador.

Entre la verdad y la mentira existe el campo más indeterminado y equívoco de la ilusión. Freud afirma que una ilusión no es lo mismo que un error ni necesariamente un error como, por ejemplo, el criterio que la “*tabes dorsalis*” era consecuencia de los excesos sexuales, algo sostenido por muchas generaciones médicas. Lo mismo ocurre cuando distintas teorías científicas que posteriormente se revelaron como errores, no son ilusiones como, por ejemplo, la de Cristóbal Colón que creía haber descubierto una nueva ruta para llegar a las Indias:

La participación –escribe Freud– de su deseo en este error resulta fácilmente visible, también podemos calificar de ilusión la afirmación de ciertos nacionalistas, de que los indogermanos son la única raza susceptible de cultura, o la que cree que los niños eran seres sin sexualidad, una de las características más genuinas de la ilusión es la de tener su punto de partida en deseos humanos, de los cuales se derivan. A diferencia del delirio que tiene una estructura más complicada y aparece en abierta contradicción con la realidad la ilusión no tiene que ser necesariamente falsa, irrealizable, o contraria a la irrealidad (1953: 59).

En su texto, Freud, examinando las creencias religiosas, afirma que según la actitud del creyente pueden ser o bien ilusiones o bien ideas delirantes. Se trata de una clase de ideas que son tan irrefutables como indemostrables, pero que mediante el temor y la prohibición han constituido una etapa de la civilización. En el trabajo de Freud se puede advertir que muchos de los rasgos que los hombres encuentran en la religión—comparada a una neurosis infantil— a partir de mediados del siglo XIX serán atribuidos a concepciones sociales en las que se vive acrítica y

religiosamente. En la ideología como un universo cerrado de enunciados se suele rechazar todo lo que contradiga a un dogma dado. La mentira y la verdad no son consideradas en sí mismas sino manipuladas por diversos sistemas ideológicos a veces contrarios entre sí. Señalar cuánto de deseo humano y de omnipotencia hay en ciertas construcciones utópicas es la “verdad” de un género que declara irónicamente la “mentira“. Entre una y otra la ilusión queda afectada no en función de un vacío nihilista sino de un humor logrado través de las palabras.

Hay que recordar que estamos ante una novela picaresca y no ante una declaración de principios. En la novela, lo satírico y lo picaresco son posiciones ante lo nuevo, que en este caso responde al utopismo idealista de la década del setenta. Si a principios de la década del setenta alguien hubiera vaticinado que en los noventa caería el muro de Berlín y a partir de allí los llamados socialismos concretos, que la China comunista optaría por una economía de libre mercado que supera en rigor a los capitalismo más ortodoxos y que a término de la década surgiría con total virulencia el fenómeno del radicalismo islámico, que tiene su base “fundamentalista” en prácticas de la edad media, tal cronista del futuro hubiera sido tomado por un delirante “incorrecto”. Esto invita a pensar que la historia no es un texto previamente estipulado: sus caracteres se descifran en un después, como el acontecimiento ha acontecido en su imprevisibilidad. El cambio de condiciones ha sido vertiginoso en lo económico, lo político y lo cultural que suponen exigencias nuevas. La ruptura del paradigma capitalismo-comunismo a escala planetaria y las nuevas condiciones técnicas de la globalización ya no pueden ser pensadas desde el anterior paradigma. En la literatura argentina la fórmula toca al paradigma establecido por Arlt de la civilización-traición que Asís lleva a uno de los puntos extremos.

Bibliografía

Obra de Jorge Asís:

Asís, J. (1980): *Flores robadas en los jardines de Quilmes. Canguros I*. Buenos Aires: Losada.

Bibliografía sobre Jorge Asís:

Avellaneda, N. (1983): “Best-seller y código represivo en la narrativa argentina del ochenta: el caso Asís”. *Revista Iberoamericana*, 125.

De Diego, J. L. (2000): “La novela de aprendizaje en la Argentina”. *Orbis Tertius*, 7.

Gregorich, L. (1980-86): “La novela moderna. Roberto Arlt”, en *Capítulos: La historia*

de la literatura argentina (tomo 4). Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Marimón, A. (1982): "Un best-seller argentino: las mil caras de un pícaro". *Punto de vista*, 14.

Varios autores (2001-02): "Jorge Asís: transfiguraciones literarias de un dandy suburbano". *Ojo mocho*, 16.

Bibliografía general

Arendt, H. (1993): *La condición humana*. Buenos Aires: Paidós.

Freud, S. (1953): "El porvenir de una ilusión", en *Obras Completas* (volumen XIV). Buenos Aires: Santiago Rueda.

Payró, R. (1980): *Divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Rotker, S. (1992): *La invención de la crónica*. Buenos Aires: Ediciones Letra Buena.

Thonis, L. (1996): "Arlt y el cero imperativo: androginia, unisexualidad, terror". *Tokonomoma*, 4.

Thonis, L. (1997): "Desde la primera crónica". *La Ballena Blanca*, 3.

Cine militante, videoactivismo. Registro, narrativas y memorias

Christian Dodaro*

Resumen

En este trabajo se realizará una comparación de las experiencias y trayectorias del videoactivismo con el cine militante en los 60 y 70 con el objetivo de presentar continuidades y diferencias tanto en lo que respecta a los modos de hacer de los grupos de activismo audiovisual –sus formas de intervención en relación a las coordenadas culturales, sociales e históricas con las que interactúan– y también en cuanto a sus formas de promoción cultural, es decir a las maneras en las que se articulan políticamente con los grupos participantes de acciones colectivas junto a los que trabajan y junto a los cuales producen los relatos audiovisuales que conformarán la memoria de esos grupos

Los elementos que he evaluado como pertinentes son:

- el proceso histórico en el que estas experiencias están inmersas;
- las trayectorias de los grupos realizadores y las experiencias políticas y estéticas con las que se hallan ligadas;
- los modos y posibilidades de interpelación al Estado, las disputas con los medios masivos y las instituciones de la cultura;
- las distintas formas de articulación con los movimientos y partidos políticos y las formas específicas de intervención política según esta articulación;
- sus reflexiones sobre la forma y la argumentación audiovisual, especialmente en relación con los modos de organización;
- sus modos de apropiación de tecnologías y las posibilidades de promoción cultural que desde ellas generan.

* Magíster en Comunicación y Cultura de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, y doctorando en Ciencias Sociales. Ha participado en varios grupos y proyectos de investigación relacionados con las acciones colectivas, los movimientos sociales y la cultura popular. Ha publicado artículos en libros y revistas nacionales e internacionales, y ha realizado varias actividades bajo la modalidad de ciclos y seminarios en distintas instituciones. Contacto: infododaro@yahoo.com.ar.

Cine militante, videoactivismo. Registro, narrativas y memorias

Cierre y apertura de espacios de enunciación

En algunas situaciones políticas y culturales sucede que, al no encontrar espacios de expresión en los dispositivos institucionalizados, los sectores subalternos se articulan con colectivos culturales cuyo fin es la promoción social de sus luchas.

Mestman (2001) señala, respecto a la actividad del cine militante de los 60 y 70, la importancia que, en tanto marco de acción, implicó el golpe militar de junio de 1966.

La citada dictadura se planteaba un ambicioso proyecto que en el plano económico implicaba el desarrollo de la gran burguesía industrial vinculada al capital transnacional, y en el plano político se proponía un sistema de gobierno con una fuerte concentración del poder en el régimen militar.

Ese proyecto cerraba el camino de intervención desde las instituciones políticas, y en consecuencia ubicaba en un lugar de igualdad (el de la proscripción) al conjunto de los partidos, creando así las condiciones para una búsqueda de alternativas de poder por fuera del sistema político tradicional.

Esta nueva coyuntura, se combinaba en esos años con un clima de agitación internacional y con la visualización social hacia 1968 de ciertos espacios frentistas -como el generado en torno a la CGT de los Argentinos (CGTA) -que expresó (y promovió) una creciente movilización popular y agitación política de oposición... la orientación autoritaria en el plano cultural del gobierno militar (sustentada en un marcado tradicionalismo, en gran medida clerical, y en la Doctrina de la Seguridad Nacional), que se expresó en una serie de hechos de censura, presionó hacia la unificación en un mismo lugar de oposición a diversos grupos culturales que asumieron en términos más globales su enfrentamiento al gobierno (Mestman, 2001: 3).

Las décadas del 60 y 70 son, además, un momento de inusitadas experiencias en cuanto a acciones de activismo cultural en América latina (Longoni y Mestman, 2000).

En el cine militante esta labor no se agotó en la realización sino que des-

de el hacer concreto se armaron circuitos de distribución y exhibición, así como reflexiones en torno a lo estético y narrativo, en el marco de una práctica política de oposición a las formas dictatoriales de gobierno y férreas censuras políticas y culturales.¹ La intersección de cine y sociedad y el carácter de mediación cultural del cine fueron el núcleo desde el cual se extendieron los enfoques de las teorías del cine latinoamericanas, para abarcar desde la estética hasta las relaciones estructurales y de mercado (Getino, 2002).

En el caso de Cine y liberación las estrategias de exhibición y distribución no fueron una elección previa sino que, de forma similar a lo sucedido con el videoactivismo, surgen de experiencias de formación influenciadas por las condiciones históricas concretas.

Existe en las experiencias del cine militante una relación entre el cierre ideológico que provoca censuras temáticas e impide las experimentaciones formales y la radicalización de los profesionales hasta su posterior activismo.

Como lo testimonia Getino:

Las circunstancias nos llevaron a lo que se dio. Así surgió *La hora de los hornos*. No podíamos hacerla para las salas habituales. Pensamos en un destinatario, que en ese entonces estaba vinculado a fuerzas sindicales, universitarias, políticas, barriales. Sectores organizados de la sociedad.

No se podía hacer un cine marginal, sino dentro de un espacio organizado. Para el cine comercial estaban las salas, y como para nosotros eso estaba vedado, buscamos ese otro espacio, diferente, organizado... La consecuencia formal, estética, tampoco devino de una elección a priori sino de la situación nacional y de nuestra decisión de comunicarnos con la gente (Getino, 1995: 107).

Tzvi Tal (2005) plantea que ante el cierre de los espacios formales, ante la clausura de voces disidentes en las instituciones de la cultura, las elites intelectuales y estéticas buscaron un cauce donde confluyeran la vocación artística y la realización personal con la actividad revolucionaria y la lucha de las masas.

La concentración de medios en los 90 también produjo un cierre de espacios. La diferencia con los 70 es que el videoactivismo ya no se enfrenta a un Estado autoritario y represor sino, a un orden neoliberal que implica un proceso ya

mencionado de re-regulación a favor del mercado y al proceso de concentración de medios, la transformación de estas empresas en holdings económicos y discursos controlados desde la instancia oligopólica de producción (Mastrini, 2005).

Paralelamente los movimientos sociales que surgen en los 90 ya no intentan tomar el poder del Estado sino forzarlo a ampliar sus canales de participación. En este derrotero realizan experiencias de las que surgen sus propios modos de formarse e informarse.² Emerge entonces de estas condiciones un videoactivismo que aprovecha las posibilidades que brinda un Estado, que debe guardar las formas en lo que respecta a las libertades individuales y a la vez cercena las posibilidades de participación real desde su apoyo al mercado. Más aún, en algunas ocasiones los videoactivistas, mediante negociaciones o medidas de presión, obligan al Estado a realizar concesiones legales para la actividad audiovisual y para la obtención de recursos para los movimientos sociales.

El activismo audiovisual rescata los aportes y ejemplos de los grupos fuertemente politizados de los 60 y 70. Pero en ese trayecto la reconstrucción analítica hace necesario revisar el concepto de cine militante, dado que surge al calor de las luchas contra los gobiernos militares y el imperialismo. La sociedad y el sistema político se han modificado. El audiovisual militante ha dejado ingresar ciertos “reparos” en la definición del lenguaje cinematográfico como “revolucionario” (Campo, 2005), y junto a formas de impugnación del orden existente, también se plantean formas de acumulación parcial a través de acciones reivindicativas.

Militancia(s)

Una de las diferencias entre el videoactivismo y el cine militante es que el primero ya no implica, necesariamente, la articulación con un proyecto político partidario.

Los cineastas militantes de los 70, en cambio, concebían la necesidad de incorporarse a organizaciones políticas. Los objetivos que podían adquirir las películas para la intervención podían ser muy variados: ayudar a desarrollar conciencia, contrainformar, agitar, adoctrinar, denunciar, explicar, mostrar luchas u organizaciones de base, formar cuadros (Solanas y Getino, 1973). Pero la transformación social sólo podía ser concebida militando en una organización política y el texto era un refuerzo de la dirección impuesta por la militancia político-partidaria.

Ello sucedía, como señalamos, en el marco de una sucesión de regímenes de facto y esporádicos períodos democráticos, de una férrea censura y de la impo-

sibilidad de generar canales que no fueran clandestinos (salvo durante el período 72-73) para producir este tipo de mensajes.

Al mismo tiempo la noción de Tercer Mundo alcanzaba una significativa visibilidad internacional, articulando muchas veces la confrontación nacional contra el imperialismo con la lucha de clases al interior de los respectivos países. Por ello la acción de los cineastas militantes tenía un objetivo político más claro y definido: la liberación.³

La pertenencia a un partido también se hallaba ligada, en parte, a la existencia de un discurso capaz de articular e interpelar una multiplicidad de experiencias de base.

En Argentina, sostiene Mestman (1999), el peronismo interpelaba las expectativas revolucionarias y cruzaba el hacer de los realizadores y sus articulaciones con las instituciones estatales. Se tramaba, de modos complejos, con las experiencias tercermundistas.⁴

Siguiendo la producción de Fanon, Jameson (1999) señala la existencia de una “visibilidad como colonización”, cuya respuesta fue la inversión radical de la mirada colonizadora a través de una réplica violenta. Este modelo influirá en las décadas del 60 y 70 y será eje articulador del tercermundismo como imaginario político cultural. Esta suerte de matriz político-cultural, articulada con otras de raigambre local o nacional, funciona, entonces, como marco de producción de muchos films o manifiestos de aquellos años (Mestman, 1999).

Esto se asocia a la influencia de la experiencia argelina en la nueva izquierda argentina a través de dos mediaciones principales: los escritos de Fanon (en particular su libro *Los condenados de la tierra*, de 1961, en su momento prologado por Sartre), y el film *La batalla de Argel* de Gillo Pontecorvo (1966). La repercusión internacional de esta película, vinculada a la obtención del León de Oro en la Bienal de Venecia de 1966, fue notable; la mayoría de los cineastas políticos argentinos la identifican como clave en el período y reconocen su influencia (Mestman, 1999: 6).

En el caso del cine militante la organización de un cine revolucionario hacía necesarias, según los modos de pensar la práctica de ese entonces, militancias más definidas.

“Creo que la incorporación a una organización que tenga un proyecto político concreto para la toma del poder es la misión fundamental de todo cineasta, de todo revolucionario que no lo sea nada más que en palabras” (Gleyzer, 1973: 15).

Lo mismo sostenían los integrantes de Cine y Liberación:

¿Puede ser considerado militante un cineasta o un grupo de cine cuando no está integrado a una organización o a un ámbito político organizado? Entendemos que no, ya que la categoría militante sólo es determinable a partir de la obra y la práctica realizada desde encuadramientos orgánicos de militancia (Solanas y Getino, 1973: 143).

Los 90, multiplicidad y dispersión

En los 90, en cambio, existen grupos de activismo audiovisual sin articulación partidaria. Sus modos de intervención político-cultural se encuentran mediados por sus modos de vincularse con organizaciones de base con estructuraciones horizontales de poder.

Para estos grupos (*Alavío, Wayruro, Boedo, Cine Insurgente*) la instrumentalidad no se halla determinada por lo político partidario, sino mediada por la puesta en discusión con los trabajadores de las fábricas recuperadas, los militantes de movimientos territoriales, y los integrantes de pueblos originarios, etc.

Esto se vincula con la expansión, a mediados de los 90, de los movimientos sociales de base sin organicidad partidaria, con un carácter asambleario en la toma de decisiones y una vocación autogestiva para producir, resistir o reclamar. Los ejemplos que se han ido expandiendo son los del Movimiento Sin Tierra de Brasil y los Zapatistas de México, para nutrir, en la Argentina, las ideas del Movimiento Campesino de Santiago del Estero (Mocase), el Movimiento de Trabajadores Desocupados (MTD) y las fábricas recuperadas, entre otros. Así, muchas formas de producción, resistencia y lucha pasaron a tomar una compleja organización basada en la toma de decisiones, que escaparon a las concepciones políticas tradicionales. (Zibechi, 2005).

Ello explica, al menos en parte, por qué la mayoría de los videoactivistas no poseen organicidad partidaria. Su participación en acciones directas se realiza desde acuerdos políticos con los movimientos sociales en lucha, asumiendo a veces militancias que exceden largamente el mero hecho audiovisual.⁵

Es necesario mencionar que hay, de todas maneras, algunos grupos que

siguen relacionados orgánicamente con estructuras partidarias y consideran que “sólo se puede organizar una red de distribución y exhibición alternativa de las películas, en la medida en que esta tarea sea encarada por partidos políticos” (*Ojo Obrero*, 2002: 12). Estos grupos ven reducido su espectro de temas y luchas a representar o registrar y los ámbitos a los que pueden llegar.⁶

Una particularidad, que contrasta con la militancia del grupo que más largometrajes produjo en los 60 y 70 (*Cine y Liberación*), es que, desde los 90 a esta parte, no se encuentran grupos de cine que se reclamen como “peronistas”. Por el contrario, *Contraimagen* y *Ojo Obrero*, como ya se mencionara, forman parte de partidos de izquierda; mientras *Boedo Films*, *Cine Insurgente*, *Wayruro* y *Alavío* mantienen acuerdos solidarios con agrupaciones políticas y sociales de izquierda no necesariamente peronistas, pero no están relacionados orgánicamente con ningún movimiento.

Sin embargo, la mayoría de estos realizadores se definen explícitamente como herederos del cine político de los sesenta y setenta, del grupo *Cine y Liberación*, rescatan como precursores del hacer político desde el audiovisual a Solanas, Getino o Vallejo, pero reniegan de su militancia política, tal vez por la ubicación actual del peronismo en el terreno político.

Así es que esta militancia no orgánica (en un partido), en la mayoría de los grupos, constituye una gran diferencia con los postulados y las experiencias de los 70. Hasta resulta imprescindible, para muchos, mantener la autonomía respecto de una estructura partidaria definida (tal como consideraron varios realizadores militantes en el exilio).

Cine Insurgente, *Alavío*, *Boedo Films*, *Wayruro* prefieren la realización de sus trabajos junto a los protagonistas de la historia (estén ellos en un partido o no) sin tener que estar enmarcados en una organización política.

Según sostienen, su independencia partidaria les permite trabajar con los sujetos de la protesta y tomar de manera conjunta las decisiones de edición y montaje, lo que no implica diversos desacuerdos, tensiones y negociaciones entre lo que desea mostrar el grupo de videoactivismo y lo que quiere contar el movimiento con el que estén trabajando. Muchas veces una película tiene múltiples cortes y versiones con relación a las necesidades coyunturales de la misma, que pueden variar desde la transmisión de saberes prácticos respecto a cómo realizar una acción concreta, a obras “públicas”, en las que el movimiento se presenta ante la comunidad.

Distribución y exhibición

El cine militante no se trató en los 70, como tampoco hoy el activismo audiovisual, de hacer cine con contenido político. Además los grupos de videoactivismo se organizan como agrupaciones de carácter político y no con fines comerciales, aún en los casos de los grupos más favorables a una política estatal de fomento. Las producciones audiovisuales surgen de modo colaborativo desde las luchas, tal como fue el caso de *El rostro de la dignidad* de Alavío, *Diablo, familia y propiedad* de Cine Insurgente, *La Trilogía de Brukman* de Boedo y *Contraimagen* entre muchas otras.

Las formas de aproximación colaborativas permiten que las narrativas incorporen dimensiones de la explotación tales como el género, la etnia y otras dimensiones de la existencia cotidiana que generaciones anteriores, desde sus apriorismos político-programáticos, no habían tenido en cuenta.

Instrumentalidad

Del espectro de elementos de la tradición del cine militante, los videoactivistas recuperan la noción de “Cine Acto” del grupo *Cine Liberación* (Fernando Solanas, Octavio Getino y Gerardo Vallejo entre otros) que plantea que: Debe surgir la nueva comunicación entre obra y hombre, entre acto y actor.

Esto obliga no sólo a romper con una concepción burguesa del hombre y de la obra de arte, sino a la intervención de formas de diálogo y de comunicación que, al margen de todo el concepto habitual del cine como espectáculo, sirvan a desarrollar antes que proyecciones de filmes, Actos, en los que importa más la reacción, el debate interno o abierto, la inquietud de los participantes-actores, que los filmes como tales (Solanas y Getino, 1973).

Esta noción implica ir más allá del momento de proyección para explicar, participar o crear, y para que el espectador deje de ser, tal como expresa la frase de Fanon que da inicio a *La hora de los hornos*, “un cobarde o un traidor”.

En continuidad con ello los videoactivistas trabajan el audiovisual en función de una intervención política concreta: hacer visibles los reclamos de los trabajadores de una fábrica recuperada que es hostigada por bandas mafiosas a las órdenes de un gobernador (*Mate y Arcilla* [2003] de Alavío sobre Zanón-Fasinpat), ayudar a conseguir un fondo de huelga a unos/as obreros/as que luchan por mantener su trabajo (*La trilogía de Brukman* [2002-2004] de Boedo Films y *Contraimagen*) o denunciar la brutal represión policial ordenada por el gobierno argentino en Puente Pueyrredón el 26 de junio de 2002 sirviendo como prueba en el juicio

(*Crónicas de libertad* [2003] de Alavío, *Piqueteros carajo!* de *Ojo Obrero* [2002] y *Piquete Puente Pueyrredón* [2002] de *Indymedia video*). A ello se suma la crítica a la producción y difusión de mensajes de los grandes medios: *Memoria, vacuna contra el olvido*, de *Cine insurgente* (2002) y retratos de militantes sociales de base: *Martín Presente*, de Alavío (2002).

Al igual que los cineastas comprometidos de los 60 y 70 para los realizadores contemporáneos su militancia implica algo más que producción audiovisual. Ir más allá de la producción de una película resulta un denominador común con los 70, los materiales se definen por su instrumentalidad y capacidad de comunicar. Así es que los cortos y largometrajes de intervención política de los 90 se exhibieron por fuera de los circuitos comerciales. Continuando las reflexiones del cine militante, para los realizadores el lugar del activismo cultural no son las salas comerciales, adonde acceden cada vez con mayor dificultad los sectores subalternos, sino ámbitos específicos para los objetivos del material realizado.⁷ Por ello no tiene por objeto la búsqueda de espectadores que se deleiten con un film, ni tampoco que lo financie a través del pago de una entrada, sino que busca copartícipes para una experiencia de comunicación con objetivos que van más allá de una simple proyección audiovisual (De la Puente Ruso, 2004).

Esta dimensión del proceso de circulación, es una de las grandes similitudes con las definiciones que los realizadores del cine militante en los 70 elaboraban de sus prácticas. Solanas y Getino señalaban que lo que definía a un filme como militante y revolucionario es la propia práctica del filme con su destinatario concreto: aquello que el filme desencadena como cosa recuperable en determinado ámbito histórico para el proceso de liberación. En suma, la responsabilidad es mayor porque lo que se intentaba explícitamente es la construcción de un cine militante revolucionario (1973).

Reflexión estética

Ir a un corte y estar del lado de los piqueteros, esperar parado el embiste policial, proyectar el material filmado antes de editarlo y hacer varias versiones o dejar la película “abierta”, el trabajo sobre la estética de los audiovisuales se da como corolario de un resultado siempre “incompleto”. En el videoactivismo el contenido y la funcionalidad del material refinan las formas desde el hacer. En la misma vía, respecto al cine militante, señalaba Capriles: “Toda pretensión a las ‘formas puras’ sobre el contenido no viene a ser sino un escamoteo del núcleo expresivo. Partiendo de la forma no se llega nunca a contenido alguno” (1968: 6).

También hay, en el videoactivismo, una dimensión del trabajo formal centrada en la búsqueda de elementos del lenguaje audiovisual desde los cuales puedan abrirse espacios a la experimentación de sensibilidades, que intenta otorgar a los movimientos sociales la posibilidad de re-construir sus propios modos de narrar(se).⁸

En otra vía el cine militante pretendía intervenir políticamente desde una búsqueda del lenguaje de vanguardia, sin separar el tratamiento de la forma de la formulación del contenido.

La finalidad del cine militante era la intervención política para favorecer luchas y resistencias sociales. La narrativa del film intentaba disponerse en función de esa finalidad. Parte del activismo audiovisual, desde las posibilidades que permiten las nuevas tecnologías está incursionando en otros modos de narrar, en estrecha relación con los diversos actores sociales, que les permiten a los realizadores otro grado de discusión no limitada a los aspectos formales de la recepción de la obra (Boido, 2003: 51).

Ese modo de trabajo intenta reconstruir la palabra de los grupos protagonistas de acciones de protesta. No obstante, ello no implica que no exista una asimetría de saberes y medios de producción entre los videoactivistas y los grupos.

En los 70 Jorge Sanjinés se refirió, y puso en práctica, el concepto de competencia comunicativa (1980) que debía buscar un film para que, abriendo canales de participación a sus protagonistas, tuviera una acogida masiva entre sus destinatarios.

El resto de los realizadores del cine militante latinoamericano más destacados, si bien concebían que se debían revolucionar los lenguajes cinematográficos, no promovieron un contacto estrecho con sus protagonistas/destinatarios involucrándolos en el proceso de realización. Esta es la gran diferencia entre los actuales realizadores y sus antecesores en la militancia audiovisual. Los primeros retoman, concientemente o no, las reflexiones de Sanjinés y su grupo Ukamau⁹ para incursionar en autorías colectivas; los segundos prefirieron hacer hincapié en revoluciones del lenguaje personales y otras tareas que debía asumir el cineasta militante.

La competencia comunicativa requiere de una elaboración negociada de las estrategias formales de la narración. El grupo *Ukamau* pensaba que los encuadres, los planos y las secuencias debían elaborarse desde los patrones perceptuales de los grupos con los cuales el cineasta interactuaba. Desde su hacer concreto con las

comunidades indígenas bolivianas, creó un tipo de plano secuencia y una teoría sobre su utilización.

Se adelantaba, de esta manera a las críticas que la teoría feminista sobre el cine realizaría a los modos de representación institucional cinematográficos (MRI) (Burch, 1995), es decir: los modos estabilizados de encuadrar y de utilizar los planos, los tiempos entre cada corte y los otros recursos formales.¹⁰ El grupo *Ukama* planteaba que recursos de la narración audiovisual “no pueden encontrarse en los modelos formales que sirven al cine burgués” (Sanjinés, 1980: 59). Por ello el cineasta debía poner en juego su creatividad y sensibilidad para encontrar los recursos que posean correspondencia cultural con el destinatario, que inclusive capten los ritmos internos correspondientes a la mentalidad, sensibilidad y visión de la realidad de los destinatarios (Sanjinés, 1980: 60)

El encuentro de la competencia comunicativa supone para los videoactivistas algo más que el mero registro de la realidad. La competencia comunicativa es un equilibrio narrativo buscado entre el grupo realizador y sus protagonistas que produzca la capacidad de interpelar y movilizar a los integrantes del grupo y a espectadores de esferas más amplias. Aquí la estética de una obra es pensada instrumentalmente como una experiencia sensible y transformadora de lo existente.¹¹

Pero no es sólo un trabajo sobre el texto el que define al videoactivismo, sino también sobre sus espacios de exhibición, sobre los modos en que ese mensaje estéticamente elaborado es opuesto en escena. Es el texto interactuando con su contexto inmediato. No se busca una provocación estética sino un acto de comunicación y cuando se logra es cuando la capacidad de *promoción cultural* a través del audiovisual alcanza eficacia.

Por ello la competencia comunicativa requiere de un esfuerzo por rescatar sensibilidades, gestualidades, entonaciones y la temporalidad propia de los integrantes del movimiento social junto al que los activistas audiovisuales estén trabajando para que el relato producido no sea mera captura. Sin embargo, ya que es imposible determinar un procedimiento de una vez y para siempre, es necesario volver a preguntarse cuán polifónico es cada relato y cuán colectivo es cada proceso de producción audiovisual del videoactivismo.

Tal como veremos en el apartado siguiente, las posibilidades que las nuevas tecnologías brindan en cuanto a formas de registro y situaciones de exhibición señalan nuevos problemas.

Apropiación tecnológica

Los nuevos implementos técnicos han permitido agilizar el proceso de registro directo y exhibición, gracias al video (Barnouw, 1996) y el sonido sincrónico –sin equipos adicionales y no como había sido utilizado en los 60 (Bordwell y Thompson, 1995)–. Esto favorece una particular democratización de las labores de los realizadores y disminuye las dificultades de la grabación y la exhibición con pocos y livianos equipos. El video permite que el videoactivismo multiplique sus posibilidades de documentación a la par de sus producciones y exhibiciones.¹²

El cine militante de los 60 y 70 requería para la filmación, como condiciones mínimas, una cámara Beta o de 16 mm, como así también un equipo de grabación de sonido y otros instrumentos técnicos. La edición debía realizarse en los escasos laboratorios disponibles, comúnmente en el exterior y a valores altísimos. Dadas las nuevas posibilidades tecnológicas, la exhibición, a veces se realiza como performance de denuncia. La textualidad audiovisual se imprime efímeramente sobre espacios que no han sido pensados para recibirla y los resignifica. En estos casos el cine-acto no implica, solamente, la exhibición y debate programado en función de los objetivos del partido, como lo planteaban Solanas y Getino.

En los 70 para la exhibición era necesario un proyector de material filmico y, por consiguiente había que trasladar también las latas con los rollos de cinta en las que estaba la película. En definitiva, se trataba de herramientas de trabajo muy caras y pesadas... sobre todo cuando había que escapar de la policía.¹³ Hoy a las ya citadas posibilidades de exhibición se sumaron las facilidades de distribución y de copiado, que permiten una rápida difusión de cada producción a bajo costo.

Tal como ya se ha señalado la utilización de los testimonios de los protagonistas de las historias y la ausencia de voces en off en los documentales son algunos de los elementos que caracteriza el hacer de esta generación de militantes audiovisuales. Esta es una de las ventajas que les otorga la posibilidad de captación de sonido directo mediante las nuevas tecnologías.¹⁴

Todo esto hace que las posibilidades de militancia desde el audiovisual (Internet, televisión, proyección al aire libre, transferencia de conocimientos sobre registro y edición, etc.) dejen pequeña la categoría de cine militante, tal como señalamos con anterioridad. Por ello consideramos necesaria su ampliación hacia videoactivismo. Los activistas audiovisuales se apropiaron de los saberes del cine militante, se articularon con los movimientos sociales e iniciaron acciones de comunicación comunitaria o alternativa; en el camino elaboraron narrativas

que otorgaron visibilidad y trataron de construir colaborativamente una narración propia de los sectores de las clases populares invisibilizados o estigmatizados. Y aprovecharon, para ello, las ventajas que les daban las nuevas tecnologías

Activismo audiovisual

Como se intentó mostrar lo específico del cine militante y del videoactivismo es la reflexión que llevan sobre los espacios de producción (instrumental, argumental, estética), circulación (con los grupos, canales alternativos de distribución, festivales) y recepción (puesta en situación).

Pero en la interacción con los contextos políticos, tecnológicos, sociales y culturales con los que les tocó enfrentarse, los videoactivistas tienen algunas diferencias respecto al cine militante.

Podemos comprender los modos de organización y apropiación del dispositivo audiovisual por parte de los grupos de videoactivismo. Sus acciones son al mismo tiempo modos de hacer, en tanto poseen la capacidad de intervenir en un espacio que no es propio y aprovechar la ocasión (de Certeau, 1996). Pero también son contribuciones a la reflexión de los movimientos sociales con los que trabajan.

Por ello además de modos de hacer son formas de promoción cultural, procesos de comunicación durante los cuales se elaboran textos que tratan de otorgar visibilidad a los sectores subalternos. Además en esos procesos los videoactivistas intentan incidir en los modos de auto-identificación de los grupos y, más aún, dotarlos de la capacidad de apropiación de dispositivos de enunciación que les permita trascender el plano de las tácticas.

Bibliografía

Aguilar, G. (2001): "Los precarios ordenes del azar". *Milpalabras (letras y artes en revista)*, 1.

Aguilar, G. (2005): "La hora de los hornos: historia de su recepción", en AAVV: *Cine argentino, modernidad y vanguardias 1957/1983* (Volumen II). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

Auyero, J. (2001): *La política de los pobres. Las prácticas clientelistas del peronismo*. Buenos Aires: Manantial.

Auyero, J. (2002): *La protesta. Retratos de la beligerancia popular en la Argentina democrática*. Buenos Aires: Libros del Rojas.

Barbero, J. (1991): *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: Gili.

Birri, F. (1996): "Cine y subdesarrollo", en *Por un nuevo nuevo nuevo cine Latinoamericano*. Madrid: Cátedra.

Buen Abad, F. (2002): "Analfabeto Político". Foro Antropología de los Movimientos Sociales: entre documentalistas y antropólogos, Festival Internacional Tres Continentes del Documental, Buenos Aires.

Brubaker, R. y Cooper, F. (2001): "Más allá de la 'identidad'". *Apuntes de Investigación del CECYP*, 7.

Burch, N. (2005): *El tragaluz del infinito (contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)*. Madrid: Cátedra.

Bürger, P. (2000): *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península.

Campo, J. (2006): "Extensión o Comunicación". Tesina inédita. Carrera de Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.

Capriles, O. (1968): "Mérida: Realidad, forma y comunicación". *Cine al día*, 6.

De la Puente, M. y Russo, P. (2006): "El resurgimiento del cine militante argentino". *Questión*, 11. Disponible en: www.perio.unlp.edu.ar/question.

De Certeau, M. (1999): *La cultura en plural*. Buenos Aires: Nueva Visión.

De Certeau, M. (1996): *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana.

Dodaro, C. (2004): "Memorias de luz". Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.

Dodaro, C. (2005): "Cine político ¿cómo, cuando, donde y para quién?" *Terceras jornadas de jóvenes investigadores del Instituto de Investigaciones Gino Germani*. Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.

Dodaro, Christian (2005): "El cine militante 2001-2004, cómo meter al Estado en la cuestión". *III Congreso Panamericano de Comunicación*. Carrera de Ciencias de la Comunicación de la Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

Dodaro, C., Rodríguez, M. G. y Salerno, D. (2004): *¿Qué ves cuando me ves?* Mimeo.

Dodaro, C., Marino, S. y Rodríguez, M. G. (2005): "La acción colectiva y el cine documental militante en Argentina: una relación conflictiva", en *Making Our Media: Mapping Global Initiatives Toward a Democratic Public Sphere*. San Francisco: Hampton Press.

Dodaro, C., Vázquez, M. (2008): *Representaciones y resistencias de grupos migrantes: entre el audiovisual y la organización política*. Mimeo.

Expósito, M. (comp.) (2001): *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

Esperon, C. y Vinelli, N. (2004): *Contrainformación*. Buenos Aires: Ediciones Continente..

España, C. (2005): "Transformaciones", en AAVV: *Cine argentino, modernidad y vanguardias 1957/1983* (Volumen II). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

Getino, O. y Velleggia, S. (2002): *El cine de las historias de la revolución (1967-1977)*. Buenos Aires: Altamira.

Hall, S. (1984): "Notas sobre la deconstrucción de lo popular", en Samuels, R. (ed.): *Historia popular y teoría socialista*. Barcelona: Crítica.

Holmes, B. (2001): "No doblar, desplegar", en Expósito (comp.): *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

Jameson, F. (2006): *El giro cultural*. Buenos Aires: Manantial

Longoni, A. (1995): "Acciones de arte, acciones de violencia. La plástica en la Argentina de los '60". *El Rodavallo. Revista de política y cultura*, 2.

Longoni, Ana (1997): "Tucumán Arde: encuentros y desencuentros entre vanguardia artística y política", en AAVV: *Cultura y política en los años '60*. Buenos Aires: Publicaciones CBC.

Longoni, Ana (2006): "La teoría de la vanguardia como corset". *Pensamiento de los confines*, 18.

Longoni, A. y Mestman, M. (2000): *Del Di Tella a "Tucuman Arde": vanguardia artística y política en el '68 argentino*. Buenos Aires: El Cielo por Asalto.

Lotman, M. (1996): *La Semiosfera. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Cátedra.

Mc Adam, D., Mc Carthy, J. y Zald, M. (1999): "Oportunidades, estructuras de movilización y procesos enmarcadores: hacia una perspectiva sintética y comparada de los movimientos sociales", en Mc Adam, D., Mc Carthy, J. y Zald, M. (comps.): *Movimientos Sociales: perspectivas comparadas*. Madrid: Istmo.

Mastrini, G. (comp.) (2005): *Mucho ruido y pocas leyes. Economía y políticas de comunicación en la Argentina (1920-2004)*. Buenos Aires: La crujía.

Mestman, M. (2001): "La exhibición del cine militante: Teoría y práctica del grupo Cine Liberación (Argentina)". *VIII Congreso Internacional de la Asociación Española de Historiadores del Cine*. Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.

Mestman, M. (2006): "La última imagen sacra de la revolución latinoamericana". *Ojos Cruces. Temas de fotografía y sociedad*, 3.

Mestman, M. y Peña, F. (2005): "Una imagen recurrente, la representación del Cordobazo en el cine argentino de intervención política". *Cuadernos críticos de comunicación y cultura*, 1.

Mirra, M. (2004): "Los documentalistas y los nuevos movimientos sociales", en AAVV: *El documental en movimiento*. Buenos Aires: Asociación Movimiento Documental.

Nichols, B. (1997): *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós.

Ogando, A. (2004): "Wayruro comunicación popular", en *Contrainformación, medios alternativos para la toma del poder*. Buenos Aires: Peña Lilo.

Olivera, C. (2005): "Obreras y piqueteras: la representación de género en el cine militante". *Terceras jornadas de jóvenes investigadores del Instituto de Investigaciones Gino Germani*. Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.

Paladino, D. (2001): *El cine: Itinerarios de celuloide*. Buenos Aires: EP.

Ramonet, I. (2000): "El cine militante. Crisis de un discurso de poder", en *La golosina visual*. Madrid: Debate.

Reguillo, R. (2004): "Subjetividad, crisis y vida cotidiana. Acción y poder en la cultura", en Grimson, A. (comp.): *La cultura en las crisis latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO.

Richard, N. (2000): *Políticas y Estéticas de la Memoria*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.

Rodríguez, M. G. (2007): "La beligerancia cultural, los medios de comunicación y el día después", en Luchessi, L. y Rodríguez, M. G. (comps.): *Fronteras globales. Cultura, política y medios de comunicación*. Buenos Aires: La Crujía.

Scanapieco, A. (2006): *Historias de "gente común" en televisión. Un análisis comunicacional de El otro lado y Ser Urbano*. Tesina de Grado de la Carrera de Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.

Sanjinés, J. (1988): "Testimonio en Mérida (Venezuela)", en AAVV: *Hojas de cine, testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano* (volumen 1). México: Fundación

Mexicana de Cineastas.

Sanjinés, J. y Grupo Ukamau (1980): *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. México: Siglo XXI.

Sarlo, B. (1998): “La noche de las cámaras despiertas”, en *La maquina cultural*. Buenos Aires: Ariel.

Sel, S. (1997): “El cruce de miradas en el proceso de postproducción”. *V Congreso de antropología social*. Universidad Nacional de La Plata.

Solanas, F. y Getino, O. (1973): *Cine, cultura y descolonización*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Stam, R. (2000): *Film Theory, an introducción*. Nueva York: Blackwell Publishers.

Straccia, J. (2003): “Cine desde abajo en Argentina. Luz y cámara para la acción”. Disponible en: www.segundoenfoque.com.ar (en línea el 6 de noviembre de 2003).

Tal, T. (2002): “Influencias estéticas de Eisenstein y Vertov sobre el cine militante argentino: Los traidores y los hijos de Fierro”. Disponible en: www.filmonline.com (en línea: 6 de noviembre de 2003).

Tal, T. (2003): “Una visión comparativa del Cine de la Liberación y el Cinema Novo”. Disponible en: www.filmonline.com (en línea: 6 de noviembre de 2003).

Tal, T. (2005): *Pantallas y revolución*. Buenos Aires: Lumiere.

Tarrow, S. (1997): *El poder en movimiento*. Madrid: Alianza.

Tal, T. (1999): “Estado y oportunidades: La estructuración política de los movimientos sociales”, en Mc Adam, D., Mc Carthy, J. y Zald, M. (eds.): *Movimientos sociales: perspectivas comparadas*. Madrid: Istmo.

Tilly, Ch. (2000): “Acción colectiva”. *Apuntes*, 6.

Todorov, T. (2002): *Los usos de la memoria*. Buenos Aires: Paidós.

Toledo, T. (1995): “Introducción”, en AAVV: *Cine ojo, el documental como creación*. Valencia: Universidad del Cine, Filmoteca Española, Filmoteca Generalitat Valenciana.

¹ Para ampliar datos sobre este proceso ver Mestman (1995, 1997, 2001 y 2002), Capriles (1968), Solanas y Getino (1965), y Tal (2002).

² Tarrow (1997) afirma que ni el acceso total a bienes y espacios de participación ni su ausencia, son promotores de la protesta. Y que cuanto mayor es el acceso, menor va a ser la radicalidad de los movimientos que surjan. Para ampliar ver Tarrow (1997).

³ Un ejemplo de ello es la convocatoria realizada a Cine y liberación y Cine de la base a participar de un encuentro de cineastas africanos, latinoamericanos y asiáticos en Argel, en diciembre de 1973, donde se proponía un trabajo preparatorio para la creación de una organización de cineastas del Tercer Mundo. Los ejes principales del encuentro se refieren al aporte del cine a los procesos de liberación nacional, la “descolonización de las pantallas del Tercer Mundo” y la lucha contra la “alienación cultural” (Mestman, 1999: 9).

⁴ Para ampliar la compleja relación de Cine y Liberación, su inserción en el gobierno de Cárpora y sus discusiones con los cineastas del tercer mundo ver Mestman (op. cit.)

⁵ La bibliografía sobre nuevos movimientos sociales explica este desplazamiento (ver Mc Adam, Mc Carthy y Zald, 1999, y Jelin, 2003).

⁶ Como ejemplo se puede decir que, al carecer de una adscripción partidaria, el grupo Alavío no se privó de filmar Carta de un escritor a la Junta militar y Urubú en el mismo año (1996). La primera sobre la carta de Walsh (“el montonero”) y la segunda sobre un militante

anarquista. Al mismo tiempo en sus documentales hay testimonios de militantes de distintas vertientes políticas. Y los acuerdos de realización y exhibición se dan tanto con los MTD, como con las fábricas recuperadas, las asambleas barriales o las comisiones internas de trabajadores en conflicto.

⁷ Fabián Pierucci (Alavío) manifiesta su parecer sobre la exhibición, con una gran similitud con los dichos de los 60 sobre las salas de cine “arte”: los materiales “de hecho son masivos porque pierden el control, la gente se los apropia, los empieza a pasar, desde sus familias, a las asambleas, sus ámbitos de trabajo. Un material que lo ven 5000, 6000, 10.000 personas, comparado con las producciones comerciales es hipermasivo. No es necesario pasar por los circuitos comerciales, aunque sean de izquierda o alternativos, como es el Cosmos, para que tengan gran difusión los materiales” (Pierucci, 2005, entrevista personal).

⁸ Espero que nadie entienda que esto implica creer que pensamos la relación entre “nuevas sensibilidades” y la reconstrucción de identidades de forma tan directa y mecánica. Estamos, tan sólo, sugiriendo una vía de trabajo sobre ese fenómeno, que seguramente alguien más capaz que nosotros podrá continuar.

⁹ Este grupo de cine boliviano se formó a mediados de los 60. Sus integrantes fueron Antonio Eguino, Oscar Soria, Ricardo Rada y Jorge Sanjinés.

¹⁰ Los registros audiovisuales insertos en un dispositivo sociocultural de observación responden a lo que Burch (1995) llama MRI. La forma cristalizada de ver y entender un audiovisual no tiene nada de natural sino que es la resultante de múltiples determinaciones sociales, económicas y simbólicas. El efecto diegético resulta de un pequeño número de indicios pertinentes de la realidad fenoménica en los que la ilusión de realidad enmascara la existencia de un sistema racionalmente selectivo de intercambio simbólico (Burch, 1995) y en el que el punto de vista del realizador es parte constitutiva de la realización. La crítica feminista, se centraba, por ello, en deconstruir el MRI, que consideraba parte de la mirada patriarcal. En lugar de deconstruir, la competencia comunicativa sirve para re-construir un discurso otro, desplazado de los modos de mirar propuestos por el poder.

¹¹ En este punto se asemeja a lo que Williams conceptualiza como estructuras del sentir, que, según este autor, nos permite intentar entender “los elementos (específicamente afectivos de la conciencia y las relaciones) y sus conexiones en una generación o un periodo” (1988; 150-156).

¹² Fernando Krichmar de Cine Insurgente destaca la utilización del video como una ventaja: “Nosotros tenemos planteada la construcción de un circuito audiovisual alternativo que sea una especie de red apartidaria, pero no apolítica, donde haya un grupo de gente que trate de difundir en distintos canales determinados materiales y producir a partir de la difusión, el debate e incluso aprendizaje y construcción de nuevos materiales audiovisuales. Creemos que el video da esa posibilidad ‘democratizadora’ que no existía en el ‘70 y hay que aprovecharla” (en Cancela, 2001).

¹³ Como ejemplo puede citarse el incidente que cuentan los integrantes de Cine de la Base, en el cual la policía allanó una proyección y tuvieron que abandonar todo el equipo (película incluida) para poder escapar (en Peña y Vallina, 2000). Una excepción fue *El camino a la muerte* del Viejo Reales, de Vallejo. En ella la voz del protagonista, esa otra voz, incluso más allá de cómo fuese incorporada desde el punto de vista técnico, comienza a imponerse como una suerte de necesidad histórica en las tendencias más proclives al cine social y político regional (Mestman, 1999).

¹⁴ Para ampliar, ver Tracia, J.: “Luz y cámara para la acción”. *Segundo enfoque*, mayo 2003. Disponible en: http://www.segundoenfoque.com.ar/camara_accion.htm

Walsh, organicidad y compromiso

Leandro Greca*

Resumen

El presente texto intenta analizar la etapa final de la vida del escritor Rodolfo Walsh. A comienzos de la última Dictadura Militar, Walsh produce una serie de textos que se contradecían con la estrategia de su organización: Montoneros. Lo que buscaba era corregir un rumbo que consideraba errado. Intelectual comprometido e intelectual orgánico son dos categorías que nos permiten sopesar teóricamente esta intervención de Walsh. Intervención paradójica, por cierto, que no ahorra críticas a las instancias superiores pero sin forzar una ruptura. Intervención que nos habilita a reflexionar sobre el binomio cultura-política y la autonomía de los intelectuales.

* Estudiante de Ciencias de la Comunicación. Universidad de Buenos Aires.
E-Mail: leandro_greca@hotmail.com

Walsh, organicidad y compromiso

Las investigaciones sobre la vida y obra de Rodolfo Walsh cubren un amplio espectro. Por ello es que, quien tenga la vocación de abordar y reactualizar a Walsh como problemática, debe ser lo suficientemente claro a la hora de recortar su campo de trabajo. El presente artículo se desplaza en márgenes bien precisos. Recupera un pequeño pero intenso tramo de la vida del escritor. Tal vez los momentos más acuciantes e infaustos de su biografía.

Hacia fines de 1976, en Argentina, la maquinaria represiva de la última Dictadura Militar estaba funcionando a pleno, de manera irresistible. Uno a uno se cumplían los objetivos inconfesables del elenco militar. Pieza por pieza se desarmaban las estructuras del movimiento popular a través del terror que no ahorró desapariciones, cárceles y exilios. Walsh, por entonces, era un cuadro destacado de Montoneros y bajo su responsabilidad recaía el aparato de Inteligencia de dicha organización. Desde allí estudiaba minuciosamente al enemigo: sus movimientos, sus fortalezas, sus debilidades, su poder. En ese contexto, produjo una serie de documentos con el objetivo de corregir la estrategia de su organización, estrategia que consideraba errada no sólo en su forma sino también en su fondo. Su diagnóstico era inapelable. No había forma de proseguir con el militarismo imperante sino a un costo tremebundo. El destinatario natural de estos trabajos era la conducción de Montoneros.

Algo se sabe de cómo era el funcionamiento interno de una organización clandestina y guerrillera, como la que aquí nos ocupa. El funcionamiento celular, la compartimentación, la estructura piramidal son apenas una semblanza de lo anterior. En aquél contexto, de premura y violencia, poco lugar existía para el disenso interno. El orden vertical y la confianza ciega en una victoria inevitable eran las herramientas fundamentales para sostener la disciplina. Por ello es que la jerarquía, que no ahorra en jinetas y otros ornamentos, se imponía.

Ahora bien, ¿cómo es posible calibrar una intervención como la de Walsh que no escatimaba en críticas a la conducción y a la estrategia diseñada por ésta? ¿Cuál es el papel que le tocó a él, un escritor prestigioso pero subordinado a las égidas de una agrupación revolucionaria? Y, más en general, ¿a qué categorías teóricas podemos apelar para encuadrar la actividad de un intelectual o artista que se asume como un engranaje más para la transformación global de la sociedad? Sartre y Gramsci pueden responder a estas preguntas. Intelectual comprometido e intelectual orgánico respectivamente son referencias teóricas ineludibles si queremos indagar el binomio cultura-política.

En suma, la propuesta es la siguiente: analizar los escritos de Rodolfo Walsh de fines de 1976 y principios de 1977 a la luz de las categorías antedichas. Para ello me voy a valer de una serie de trabajos recopilados en el número 4 de la Revista Controversia de febrero de 1980. Cabe aclarar que tenemos acceso a la misma a partir de la edición facsimilar impulsada por Ejercitar la Memoria Editores.

El orden de este artículo será el siguiente: primero expondremos y desarrollaremos las ideas de Sartre y Gramsci, luego realizaremos una breve descripción de los documentos escritos para por último madurar en una síntesis y sopesar a Walsh a partir de la teoría.

Tanto Jean Paul Sartre como Antonio Gramsci problematizan la cuestión del rol de los intelectuales. Las visiones de estos dos autores, aunque no antagónicas, son diferentes y ambas –como veremos para el caso de Walsh– nos permiten leer con amplitud y caracterizar diferentes procesos relacionados con la articulación entre el arte y la política en los años ‘60 y ‘70. Comenzaré por las posiciones de Sartre.

En primera medida, es necesario señalar que Sartre, cuando se refiere al compromiso de los intelectuales, está pensando fundamental y casi únicamente en los escritores. “No, no queremos ‘comprometer también’ a la pintura, la escultura y la música o, por lo menos, no de la misma manera” (Sartre, 1976: 43). Con estas palabras Sartre libera a los artistas del problema del compromiso y también señala que la actividad de un escritor por un lado tiene profundas diferencias con la de un escultor, un pintor o un músico. Para Sartre no sólo existen diferencias entre las formas sino también en la materia. “...una cosa es trabajar con colores y sonidos y otra cosa es expresarse con palabras. Las notas, los colores y las formas no son signos, no son cosas que remitan a nada que les sea exterior” (Sartre, 1976: 45).

Con esta frase Sartre no está indicando que las notas, las formas y los colores sean registros puros, sino que por el contrario habita en ellos un *sentido oscuro*: donde la percepción juega un papel fundamental porque es la que va a completar, sin ningún a priori, la significación.

Sartre ubica a los poetas del lado de los músicos, pintores, y escultores. Los poetas desestiman la utilización del lenguaje como si fuesen instrumentos, para ellos las palabras son cosas y no signos.

El hombre que habla está más allá de las palabras, cerca del objeto; el poeta está más acá. Para el primero, las palabras

están domesticadas; para el segundo, continúan en estado salvaje. Para aquél, son convenciones útiles, instrumentos que se gastan poco a poco y de los que uno se desprenden cuando ya no sirven; para el segundo son cosas naturales que crecen naturalmente sobre la tierra, como la hierba y los árboles (Sartre, 1976: 49).

Es por las condiciones que mencioné que Sartre libera a los artistas del dilema del compromiso. No obstante los prosistas no están en la misma situación. “El arte de la prosa se ejerce sobre el discurso y su materia es naturalmente significativa; es decir, las palabras no son, desde luego, objetos, sino designaciones de objetos” (Sartre, 1976: 54). Nunca el escribir puede tener por objetivo la pura contemplación, el prosista que entiende que con cada palabra siempre está revelando algún aspecto del mundo, puesto que la palabra es acción y revelar es cambiar, es un escritor comprometido que “ha abandonado el sueño imposible de hacer una pintura imparcial de la sociedad y la condición humana” (Sartre, 1976: 57). En este caso, a diferencia de los artistas, las condiciones mismas de la actividad de la prosa son las que obligan al prosista a comprometerse. Ahora bien, ¿cómo concibe Sartre este compromiso y cómo lo asume en su calidad de escritor?

En “Presentación de *Los Tiempos Modernos*”, un artículo realizado con motivo de la inauguración de una revista del mismo nombre dirigida por Sartre, el autor comienza afirmando que muchos de los escritores burgueses se vieron tentados por la irresponsabilidad. Se sintieron incomprendidos y por fuera de los conflictos de su época entendiendo su práctica como autónoma; a esta actitud el autor la tilda de irresponsable. Sartre, por el contrario, se asume en una posición *comprometida* con su tiempo. Lo que busca es devolverle a la literatura, lo que nunca debería haber perdido: una función social. Las siguientes citas sintetizan claramente el programa de Sartre:

Nuestra intención es contribuir a que se produzcan ciertos cambios en la sociedad que nos rodea. No entendemos por esto un cambio en las almas; dejamos muy a gusto la dirección de las almas a los autores que tienen una clientela especializada [...] nos colocamos al lado de quienes quieren cambiar a la vez la condición social del hombre y la concepción que el hombre tiene de sí mismo. Así en relación con los acontecimientos políticos y sociales venideros, nuestra revista tomará posición en cada caso (Sartre, 1976: 13).

Y con respecto al modo en que se debe dar esa toma de partido en su revista, el autor afirma:

No lo hará políticamente, es decir, no servirá a ningún partido, pero se esforzará en extraer la concepción del hombre en la que se inspirarán las tesis en pugna y dará su opinión de acuerdo con la concepción que ella tiene formada (Sartre, 1976: 13).

En el caso de Gramsci el modo de abordar la noción y la tarea de los intelectuales está relacionada con el proceso histórico de consolidación hegemónica de una clase social (en el texto habla de grupo social seguramente para eludir la censura carcelaria). En el desarrollo de una sociedad –pensemos en la capitalista– la clase dominante va creando un conjunto de intelectuales orgánicos que son los que tienen la tarea de organizar la sociedad en general, “en todo su complejo organismo de servicios hasta la misma organización estatal” (Gramsci, 1984: 10). Como se ve la categoría de intelectuales le cabe a un abanico bastante amplio de profesionales: educadores, técnicos de fábricas, trabajadores de la salud, funcionarios judiciales, etc. El autor se pregunta por los límites que acepta la definición de intelectuales y afirma que: “Todos los hombres son intelectuales, podríamos decir, pero no todos los hombres tienen en la sociedad la función de intelectuales”. En suma, hay que buscar qué esfuerzo gravita más en la actividad del sujeto para considerar si es o no un intelectual; si es la elaboración intelectual o el esfuerzo nervioso muscular.

No obstante junto a los intelectuales orgánicos de una clase social ascendente conviven los intelectuales tradicionales que son aquellos que tienen una sobrevida con respecto a una formación social pasada y que aún cuentan con prestigio e influencia en la sociedad. El ejemplo más significativo de esta categoría de intelectuales son los eclesiásticos que supieron ser orgánicos durante el feudalismo y monopolizaron la actividad educativa.

No sólo un intelectual puede ser orgánico a una clase sino que también puede serlo con respecto a un partido. Así como puede intervenir en el plano de la “sociedad política o Estado”, también lo puede hacer en el plano de la “sociedad civil”. El autor señala una analogía entre el Estado y el partido:

el partido político es justamente el mecanismo que en la sociedad civil cumple la misma función que en medida más vasta y más sintéticamente cumple el Estado en la sociedad políti-

ca, es decir, procura la unión entre intelectuales orgánicos de un grupo dado, el dominante, y los intelectuales tradicionales; y el partido cumple esta función en forma dependiente de su función fundamental, que es formar sus propios componentes, elementos de un grupo social que ha surgido y se ha desarrollado como económico hasta convertirlos en intelectuales políticos calificados, dirigentes, organizadores de toda la actividad y la función inherente al desarrollo orgánico de una sociedad integral, civil y política (Gramsci, 1984: 19).

Gramsci observa que en el partido la vinculación del intelectual es más orgánica con respecto a la que se da en el Estado, es decir, se liga más estrechamente al grupo en el partido que en el Estado; puesto que los componentes de un partido superan su momento concreto de desarrollo histórico para erigirse como agentes de una actividad global, nacional e internacional.

Los planteos de Gramsci y Sartre tienen diferencias como también una similitud importante. Ambos descartan que el intelectual sea una figura autónoma en relación a los procesos históricos y sociales. Es decir, para ambos el intelectual tiene una función social. Entre las diferencias se cuenta que Sartre cuando habla de intelectuales está pensando fundamentalmente en los escritores que se comprometen con la realidad desde su práctica específica ajena a cualquier imperativo político-partidario. A su vez, Gramsci amplía la definición de intelectuales a, prácticamente, todos los que con su tarea sirven a la hegemonía política de una clase. Pero también considera que son intelectuales orgánicos los que subordinan sus tareas a la estrategia de un partido colaborando con sus esfuerzos a la emancipación de una clase social —o a la consolidación de la misma— y al desarrollo de una nueva sociedad.

Ahora es turno de repasar los documentos escritos por Rodolfo Walsh. El primero, cronológicamente, está fechado el 23 de noviembre de 1976 y su título es “Aporte a la discusión del informe del consejo”. El mismo, como su nombre lo indica, es un aporte-crítica a un documento previo firmado por la conducción montonera. La autoría es exclusiva de Walsh pero como indica en algunos pasajes las ideas expresadas son compartidas por el ámbito de militantes subordinados.

En primera medida, Walsh critica solapadamente la aleatoriedad con la cual el informe fue presentado. Por ello es que para contrarrestar esa tendencia, organiza el texto por orden de importancia y empieza —y aquí un dato importante— por la situación de las masas. Luego continúa por la situación militar y por último evalúa

la estrategia hacia el peronismo.

Hacia fines de 1976, como ya sugerimos, el panorama de las fuerzas populares era desolador: “de retirada para la clase obrera, derrota para las capas medias y desbande en sectores intelectuales y profesionales” (Walsh, R., 1980a: 16). Concentra su análisis en la clase obrera y realiza un balance de las pocas luchas que los trabajadores pudieron librar. Con mucha lucidez, advierte que las luchas que al menos terminaron en un empate fueron aquellas que se libraron en coyunturas específicas. Entiéndase por ello, que los resultados más o menos positivos se debieron más por afectar engranajes críticos que por la calidad y la combatividad de la fuerza popular involucrada. Así, en tiempos de exportación de cosechas, los que supieron cosechar resultados dignos, entre otros, fueron los portuarios. También en momentos críticos para el suministro de energía, los trabajadores de Luz y Fuerza pudieron destacarse.

Walsh llega a la conclusión de que en tiempos de retirada y furia represiva sólo se puede esperar victorias en aquellos eslabones sensibles de la producción. En ese sentido, es evidente la primacía de la infraestructura básica de servicios por encima de otros sectores. No es momento, entiende, para azuzar conflictos en sectores vinculados al mercado interno y afectados por la crisis recesiva. Lo que está sugiriendo claramente es rectificar la línea sindical para que ésta se oriente a los sectores críticos. Walsh considera que es un error privilegiar la industria textil y la administración pública.

Con respecto a la situación militar, Walsh es conciso e implacable. Entiende que el informe a la hora de sopesar las fuerzas propias es incompleto y, en algunos pasajes, inexacto. No se trata de criticar el triunfalismo de otrora, sino de decir lisa y llanamente que se miente cuando por ejemplo se afirma que el Ejército Montonero dio un salto de calidad y que ha aumentado su movilidad. La siguiente cita es elocuente:

La lectura del ámbito subordinado de este pasaje deja la impresión de que soslaya la real gravedad de nuestra situación militar y omite datos importantes para su comprensión, por ejemplo porcentaje de pérdidas, territorios evacuados, etc. En consecuencia, ha suscitado desconfianza y malestar (Walsh, R., 1980a: 16).

Para lo que concierne a la estrategia montonera hacia el peronismo, Walsh parte de una idea fundamental. Considera que fue prematuro dar por agotado al

peronismo. Dos cuestiones concurrieron para dar forma a esa errada concepción.

Durante el Rodrigazo se creyó ver la muerte del peronismo, al observar cómo las masas avanzaban contra un gobierno peronista vacilante. Pero esto en la práctica no significó más que lo que efectivamente fue: un cuestionamiento radical a un gobierno en franco declive. También esta mirada soslayó el peso efectivo que tuvieron las direcciones sindicales peronistas en las respectivas movilizaciones. Ante el cambio de escenario, es decir la ofensiva dictatorial y represiva, las masas se replegaron hacia el, dado por muerto, peronismo. Walsh explica las razones de este repliegue con suma claridad:

En suma, las masas no se repliegan hacia el vacío, sino al terreno malo pero conocido, hacia relaciones que dominan, hacia prácticas comunes, en definitiva hacia su propia historia, su propia cultura y su propia psicología, o sea los componentes de su identidad social y política (Walsh, R., 1980a: 16).

Pensar que las masas se replegarían hacia el montonerismo fue un error capital. Significó, para Walsh, un desconocimiento de la esencia del repliegue. Replegarse significa desplazarse de posiciones más expuestas a posiciones menos expuestas. Walsh redobra la apuesta y sugiere, a contramano de la estrategia montonera, replegar el Partido hacia el peronismo siguiendo el derrotero de las masas.

La otra premisa que colaboró en la formulación de la muerte del peronismo, fue aquella que supuso que en la Argentina de mediados de los 70 se asistía a la crisis definitiva del capitalismo. Walsh señala que dicha premisa adoleció de una incomprensión mayúscula de la historia contemporánea. El capitalismo, a escala internacional se repuso a crisis mucho más adversas que la argentina. Walsh pone el ejemplo de Alemania. La primera vez que se enunció la crisis terminal del capitalismo fue en 1848 y en adelante en reiteradas oportunidades diferentes generaciones de revolucionarios no dudaron en repetir el diagnóstico. Pese a las declamaciones agoreras el capitalismo no murió. Walsh entiende que la teoría montonera ha galopado kilómetros delante de la realidad y que cuando eso ocurre “la vanguardia corre el riesgo de convertirse en patrulla perdida” (Walsh, R., 1980a: 16).

El segundo documento está fechado el 2 de enero de 1977 y se titula “Aporte a una hipótesis de resistencia”. Walsh lo presenta como un complemento del “Aporte a la discusión del documento del Consejo” y lo eleva a instancias superiores de la estructura partidaria. Claro está que no se condice con la estrategia

hegemónica del Partido. A diferencia del citado anteriormente que tenía un carácter más analítico, éste tiene un carácter más propositivo. Walsh despliega una estrategia a seguir detallando los pasos y las opciones que se pueden llegar a dar.

Walsh parte de un precepto fundamental contradiciendo a la conducción monotonera: “la guerra, tal como se la planteó, ha sido perdida” (Walsh, R., 1980b: 17). Y la derrota militar se corresponde con la derrota política en tanto y en cuanto las masas no asumen un enfrentamiento abierto con el régimen sino que buscan resguardo en posiciones políticas menos expuestas. La propuesta, entonces, es continuar la lucha pero bajo otra forma. Esa forma es la resistencia.

La resistencia, a diferencia de la guerra, suspende la pregunta por el poder. No está en condiciones de asumirla. La resistencia agujereando al régimen cuestionando su poder, incluso apelando a la violencia, pero no está en condiciones de disputárselo. La resistencia tiene como principal objetivo preservar las fuerzas propias hasta que surjan mejores condiciones de posibilidad de apostar al poder.

Walsh entiende que es imposible aguzar la sinergia opositora al régimen bajo un estado de guerra. En cambio,

Ese objetivo se vuelve posible, en cambio, si el bando perdedor utiliza “el privilegio de la defensa” que consiste en no dar batalla en ese terreno, sustraerse como blanco masivo al accionar enemigo, reclamar por la paz y aunque no lo consiga, demostrar que la responsabilidad de la guerra recae en el enemigo (Walsh, R., 1980b: 17).

El paso de la guerra a la resistencia se da a través de una maniobra política que Walsh la describe en dos tiempos. Primero, se ofrece la paz a partir de dos puntos mínimos: que ambas partes reconozcan la Declaración Internacional de los Derechos Humanos y la vigencia de sus principios y que ambas partes convengan que el futuro de Argentina se debe resolver por medios democráticos. Sobre todo el primer punto implicaría para el gobierno el detenimiento de su maquinaria represiva clandestina y la vigencia del recurso de Habeas Corpus junto a la publicación de la nómina de detenidos. En caso de dilaciones en la respuesta, Montoneros cumpliría una tregua unilateral suspendiendo toda acción militar.

Segundo, luego de que el ofrecimiento de paz sea ignorado o rechazado por las FFAA, Montoneros publicaría un documento dirigido al pueblo explicando el pasaje a la resistencia y las razones pertinentes. Por último y luego de explicar la

maniobra política, Walsh se detiene minuciosamente en la descripción del cambio organizativo que implicaría la transición de la guerra a la resistencia. No nos vamos a detener en ello, sólo señalemos, junto a Walsh, que “la organización de la resistencia se basa en grupos reducidos e independientes cuyo nexos principal es la unidad de la doctrina (a expensas de la unidad funcional)” (Walsh, R., 1980b: 17).

En “Curso de la guerra en enero-junio de 1977 según la hipótesis enemiga” y en “Cuadro de situación del enemigo militar a comienzos de 1977”, Walsh se detiene en cuestiones estrechamente ligadas con la estrategia militar cuyo análisis o descripción excede por completo los propósitos de este artículo.

El último artículo presentado en ese dossier se intitula “Reflexiones sobre la situación partidaria”. Aquí, Walsh se encarga de criticar el pensamiento montonero a partir de que considera que existe en el mismo un déficit de historicidad. Walsh señala que ese déficit no estuvo presente al momento de buscar un nombre para la organización puesto que se recurrió a la historia argentina del siglo XIX. Pero, entiende, que ese afán historicista se agotó en sí mismo. La historia, para los documentos montoneros, empieza en 1945 puesto que apenas existen referencias históricas anteriores.

Con respecto a la “historia de la toma del poder”, problema central para Montoneros, Walsh critica dos aspectos del pensamiento montonero. Primero, se pone el acento en los pasajes históricos donde la clase obrera tomó el poder y se deja de lado la historia de otras clases sociales. Para tener un conocimiento integral de la problemática, aconseja Walsh, es menester darle un carácter ejemplar a la toma del poder por otras clases. Segundo y último: el punto de partida está colocado en 1917, año de la Revolución Rusa. Y sumado a ello se le presta escasa atención a los procesos nacionales. “Un oficial montonero conoce, en general, como Lenin y Trotsky se adueñan de San Petersburgo en 1917, pero ignora como Martín Rodríguez y Rosas se apoderan de Buenos Aires en 1821” (Walsh, R., 1980c: 18).

Analizar la intervención de Walsh a partir del marco teórico sugerido no es una tarea automática. No me satisface etiquetar la organicidad a un proyecto pese a las críticas o, por el contrario, forzar una ruptura que no existió para ensalzar un presunto compromiso autónomo con “la realidad”. Escojo un camino más inquietante que consiste en valorar la trayectoria militante y personal de Walsh reconociendo los límites categoriales. Es decir, me interesa tomar la teoría como prisma y no como prescripción determinante. Apelaré en esta conclusión a dos notas que acompañan el dossier en Controversia, una de Lilia Walsh y la otra de Nicolás Casullo.

No obstante lo anterior, cabe realizar una afirmación categórica. Walsh, hasta el momento de su muerte fue montonero. El lazo orgánico gramsciano no se cortó en ningún momento. Aún así, cabe rastrear los pormenores de esta filiación para señalar los destiempos con la teoría. Lilia Walsh destaca dos cualidades de Rodolfo. En primer lugar su coherencia: siempre supo que una guerra tiene una lógica, una racionalidad y en ese sentido, buscó persuadir a sus compañeros acerca del valor de la inteligencia en un enfrentamiento político-militar. A su vez, era un intelectual estricto:

si estaba comprometido en una lucha político-militar, se imponía estudiar y analizar el fenómeno de la guerra con un criterio científico; si en su trabajo de inteligencia tenía que ocuparse, por ejemplo, de los sistemas de comunicación propios o del enemigo, estudiaba radiotelefonía; si había que descifrar un texto en clave, aprendía criptografía (Walsh, L., 1980: 15).

Aún destacándose en su tarea, recuerda Lilia, Walsh fue un militante más. Al interior de la organización nunca hizo pesar su prestigio como escritor e intelectual. Sólo a partir de la fuerza de los hechos y su interpretación personal, trató de corregir un rumbo que consideraba erróneo. Es aquí donde, en alguna medida, se superponen los niveles de reconocimiento. La organicidad persiste simultáneamente a la conciencia crítica que se despliega con claridad. Walsh juega al límite. Cuestiona más que errores de ejecución, errores de concepción. En el medio de la organicidad, se filtra el compromiso con algo que considera superior: el repliegue para la preservación de los militantes, es decir, la vida misma. Para una síntesis encomiable de las posiciones de Walsh ya descriptas, vale recuperar las palabras de Nicolás Casullo en Controversia:

A partir de esta capacidad salvaguardada, lo que critica Walsh no son equivocaciones de “ejecución” sino de concepción para la etapa. Lo que denuncia del proyecto es omitir la “singularidad” nacional en sus decisiones. Lo que define es la “derrota” en pleno apogeo de documentos que hablan de próximas victorias. Lo que reclama es “la preservación de cuadros” para cuando el pueblo produzca sus alzas en las luchas. Lo que propone es la paz frente a los insensatos declamadores de la guerra. Lo que exige es “hacer política” desde las masas y “el abandono del terror individual”. Lo que postula es alentar las vías democráticas. Lo que plantea, para retener los sueños estratégicos es reencontrarse con el pueblo peronista: con un nuevo tiempo, de

esa extensa resistencia en la cual el propio Walsh aprendió casi todo (Casullo, 1980: 19).

Desoídas sus recomendaciones, Walsh comienza a perfilar otro tipo de acción política. Su propuesta de repliegue no hizo eco entonces comenzó su propio repliegue. Para ello, primero, recuperó su identidad. “Vuelvo a ser Rodolfo Walsh” se dijo a sí mismo. Con la “Carta Abierta a la Junta Militar” volvió a firmar un texto después de ocho años. Su intención era hacer valer su trayectoria para enfrentar a la Dictadura de otro modo. Lo imperativo era denunciar la política del régimen en todos sus aspectos. “Concebía su nueva forma de acción política como una producción totalizadora que abarcaba la denuncia, el testimonio, el análisis político o ideológico, el relato literario”. Visibilizándose pretendía por un lado desmarcarse de una política errada y también replegarse a un territorio conocido: el campo intelectual y las letras. De tal modo, tal vez pensaba, cosecharía la solidaridad de sus pares y le asestaría un golpe al régimen. Aquí se observa un desplazamiento. Sin atribuirle al repliegue de Walsh un cariz de quijotada, algo del compromiso sartreano se visibiliza con mayor énfasis. Recordemos que el intelectual comprometido era aquél escritor, sobre todo, que se comprometía con su tiempo desde su práctica específica y desde la independencia partidaria. Walsh acude a múltiples registros para enfrentar la Dictadura. Si bien no fue su actividad exclusiva, sobre el final de sus días la escritura vuelve a ocupar un lugar de privilegio en su vida. Confía o vuelve a confiar, no importa esto último, en el poder disruptivo de la prosa. En un momento límite, se reintegra en una identidad suspendida. Buscaba esmerilar el poder de la Dictadura y proteger su propia vida asumiendo plenamente su historia. Walsh fue asesinado el 25 de marzo de 1977, un día después de la mencionada carta.

Bibliografía

- Casullo, N. (1980): “Walsh y su pensamiento político en 1976”. *Controversia*, 4.
- Gramsci, A. (1984): *Los intelectuales y la organización de la cultura*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Sartre, J. P. (1976): *Qué es la literatura*. Buenos Aires: Losada.
- Walsh, L. (1980): “Rigor e inteligencia en la vida de Rodolfo Walsh”. *Controversia*, 4.
- Walsh, R. (1980a): “Aporte a la discusión del informe del consejo”. *Controversia*, 4.
- Walsh, R. (1980b): “Aporte a una hipótesis de resistencia”. *Controversia*, 4.
- Walsh, R. (1980c): “Reflexiones sobre la situación partidaria”. *Controversia*, 4.

Las emergencias de las memorias: una aproximación a los modos de re-construcción de las memorias en el film documental argentino.

Laura Iribarren*

Resumen

Este trabajo analiza los diversos modos de escritura de las memorias en films documentales argentinos que trabajan con testimonios de hijos de desaparecidos durante la última dictadura militar. Se parte del cruce entre el mundo actual de la experiencia y el mundo posible de la representación para describir operaciones de producción de sentido y sus relaciones. Se consideran las emergencias de las memorias como redes de reenvíos y desplazamientos entre subjetividades, cuerpos y colectivos sociales. Como prácticas discursivas donde se definen posiciones de sujeto que coexisten, se complementan o se contradicen. La confluencia entre género documental y autobiografía habilitan aquí la pregunta por las selecciones que implican las memorias y por la pretendida objetividad del documental. Lugares de conflicto, búsqueda de identidad, construcciones de sentido que permiten explorar mecanismos de puesta en escena del vacío que dejan las experiencias más traumáticas.

Palabras clave: documental, memorias, subjetividad

* Licenciada en Ciencias de la Comunicación (Universidad de Buenos Aires). Está finalizando sus estudios en la Maestría en Análisis del Discurso (UBA). Es investigadora y docente de Semiótica de los Medios II (en la Carrera de Ciencias de la Comunicación de la UBA), y de Comunicación (en la Carrera de Diseño Gráfico de la UBA). El presente trabajo ha sido realizado en el marco del Proyecto de Investigación UBACyT SO11: "Mediatización y regímenes de lo ficcional y lo verista en la construcción de cuerpos, espacios y colectivos sociales", dirigido por la profesora María Rosa del Coto.
Contacto: liribarren@yahoo.com.

Las emergencias de las memorias: una aproximación a los modos de re-construcción de las memorias en el film documental argentino.

Introducción

Situarnos en la reflexión sobre las memorias implica pensarlas como objetos multideterminados por prácticas tanto discursivas como no-discursivas. Es decir, no hay una memoria sino *memorias*, que se han ido construyendo y re-construyendo a lo largo de la historia, articulándose con diversas instituciones, funciones y actores sociales, y apareciendo bajo determinadas modalidades enunciativas. El trabajo de escritura de las memorias en los films documentales argentinos que refieren a los desaparecidos en la última dictadura militar, y que han sido realizados por hijos de desaparecidos, presentan un conjunto de reglas que, lejos de presentarse de la misma manera en todo nuestro corpus, se van encadenando de modos diferentes.

El primer rasgo enunciativo que nos ha llamado la atención es un fenómeno que trasciende nuestro objeto de estudio y que se observa como un entramado de hibridaciones entre el mundo actual de la experiencia y el mundo posible de la representación. En el caso del tipo de documentales que nos ocupa esto se hace evidente en las relaciones que se tejen entre operaciones de autenticación y operaciones de ficcionalización: ¿Qué lugar ocupan las operaciones de ficcionalización en la construcción de las memorias? ¿Qué juegos de máscaras y disfraces se despliegan en el documental para participar de la construcción de un *mundo posible*? ¿Dónde reside el poder legitimador de la instancia enunciativa?

Los discursos de memorias estudiados pertenecen a los hijos de las víctimas del terrorismo de Estado que hablan en su nombre o enmarcados en instituciones como H.I.J.O.S., o Abuelas de Plaza de Mayo. Éstas cumplen una función de contención con respecto a sus miembros al generarse identificaciones y memorias colectivas. En el marco de estas prácticas nuestra propuesta consiste en analizar el *entre*, es decir, las grietas que nos permiten explorar los modos de aparición de las memorias como representaciones de lo irrepresentable, del horror, del vacío que deja el trauma. Desde esta perspectiva consideraremos las emergencias de las memorias como redes de reenvíos y desplazamientos entre subjetividades, cuerpos y colectivos sociales. Redes en las que el cineasta-personaje mira, pregunta y *toca*, definiéndose en el discurso posiciones de sujeto que coexisten, se complementan o se contradicen¹.

Para ello nos basaremos en el análisis de *H.I.J.O.S. el alma en dos* de Car-

men Guarini y Marcelo Céspedes (2002), *Los rubios* de Albertina Carri (2003) y *Nietos, Identidad y Memoria* de Benjamín Ávila (2004). Según la tipología propuesta por Bill Nichols (1997), *H.I.J.O.S.* y *Nietos* son “documentales de observación” y *Los rubios* correspondería a la “modalidad reflexiva” aunque con algunos elementos de lo que este autor denomina “modalidad interactiva”.

Testimonios y autobiografías

En el documental se hace explícita la relación indicial² entre el sujeto del enunciado y un ser de existencia real, el director del film. Esta identidad entre autor y narrador es además una de las características que define a la autobiografía. Para observar estas relaciones debemos centrarnos en el análisis del modo en que se construye el sujeto del enunciado “director del film” en la autobiografía, partiendo de la consideración del *autor* como una figura textual que se identifica con el *sujeto del enunciado* y al mismo tiempo con el *sujeto de la enunciación*. En otras palabras, reflexionar sobre la construcción de las subjetividades en el film documental a partir de los reenvíos entre *sujeto de la enunciación*, *narrador* y *sujeto del enunciado*.

La identificación entre el sujeto del enunciado y el narrador se efectúa, según autores como Philippe Lejeune, a través del empleo de la primera persona. Sin embargo, en *Los rubios* hay un *yo* que narra, la actriz que interpreta al personaje Albertina Carri y otro sujeto del enunciado, la propia Albertina Carri, quien participa de los acontecimientos narrados pero sin asumir el *yo* de la narración. Por otro lado, hay una fuerte presencia del sujeto de la enunciación que evidencia, en términos de Jesús González Requena, la *distancia fundadora*.³ ¿Por qué entendemos que *Los rubios* es una película autobiográfica? Porque sabemos como espectadores que la historia allí narrada es la historia de la directora de la película. Sin esta información no podríamos entenderla como tal. Y es sólo a partir de este conocimiento colateral que podemos asimilar la noción de sujeto de la enunciación al *yo* de la directora, a quien “nos hace mirar”, pero el *yo* que narra es el de un sujeto del enunciado que *hace de*, tal como aparece en una de las primeras escenas del film:

En plano americano, joven que mira a cámara y dice: “Mi nombre es Analía Couceyro, soy actriz y en esta película represento a Albertina Carri”.

A partir de este momento el narrador se identifica con la actriz que interpreta a Carri, pero a través de operaciones que revelan el trabajo de escritura, (como la utilización del montaje acelerado, las imágenes en blanco y negro, la presencia de la cámara que filma, o la musicalización, entre otros), sabemos que el sujeto de

la enunciación, ese punto de vista de la mirada, está *en otro lado*. Se construyen *operaciones de autenticación y de ficcionalización* que se despliegan a lo largo de todo el film y que marcan la distancia fundadora. ¿En qué consisten estos procedimientos? En hacer explícita la selección que supone la construcción de un relato y en poner en duda la supuesta objetividad del género documental. La elección de género es una selección más y de por sí participa en una operación de autenticación (“lo que estoy contando, lo que ustedes están viendo en realidad pasó”). Es decir, el documental pone al espectador en una situación de aceptación de la verdad de lo que se está contando. Sin embargo, en el film de Carri esto no sucede tan claramente porque al mismo tiempo hay operaciones de distanciamiento, duda y crítica frente a algo tan *real y verdadero* como la propia historia de la directora y tan cristalizado como el género documental. José Amicola cita a Susana Egan cuando afirma que “quien escribe su vida está escribiendo la historia de dos vidas: su vida como le aparece al autobiógrafo desde su propia mirada en el momento que la lleva al papel, pero también su vida según la ven los otros” (Amicola, 2007: 122). La figura del Otro, como veremos más adelante, es fundamental en la construcción de la propia identidad.

En este entramado, las categorías de verdadero/falso, ficción/no-ficción quedan en suspenso y deberán ser construidas por la actividad del espectador.⁴ Hay secuencias en las que explícitamente se indica que se trata de ficción. Pero en otros pasajes los límites entre la ficción y la realidad se vuelven más sutiles, quizás porque para hablar del mundo actual a veces es necesario remitirse a un mundo construido y compatible (Garrido Domínguez, 1997: 19).

Variaciones entre *lo real y lo posible*

Buscar las razones de esta aparente paradoja nos sitúa en lo que consistiría el punto central de este trabajo: en la confluencia entre documental y autobiografía. Un régimen documental que establece un pacto no ficcional con el espectador, rasgos del relato autobiográfico que fundan su autenticidad, y un plus asociado a esta combinatoria que le posibilita al documental el despliegue de variaciones entre *lo real y lo posible*.

Debemos hacer hincapié en que este funcionamiento se desarrolla en relación a las memorias. Una práctica que conlleva mecanismos de selección y, por lo tanto de olvido.⁵ Como afirma Laia Quílez Esteve (2007: 72), citando a Beatriz Sarlo, los “discursos de memoria” se caracterizan por un ir y venir entre la memoria individual y la memoria colectiva en torno a un hecho traumático. Por eso, creemos que la *grieta*, el *entre*, está en: a) las operaciones de ficcionalización, b) el uso

de las metáforas, y c) las racionalizaciones acerca de la propia vida de quien narra.

Lugares de emergencia de lo oculto, puesta en escena de lo inaccesible, índices de lo negado. Máscaras y disfraces que participan de la construcción de las memorias y, por ende, del sentimiento de identidad. Recordemos cómo para Wolfgang Iser (1997: 52) la separación entre personaje y disfraz se encuentra en el límite que separa al mundo ficcional del no-ficcional. Para este autor la ficcionalización revela la existencia de un doble significado: uno que está oculto bajo un significado latente. No deseamos aquí explorar esta cuestión desde un punto de vista psicoanalítico sino preguntarnos por el modo en que estas estrategias enunciativas se cristalizan.

Si bien en *Nietos* no podemos hablar en sentido estricto de una autobiografía, a través de los diversos testimonios se trata de “contar una historia como la mía” a través de “un yo múltiple”. Por otro lado, el espectador sabe que el director de la película es hijo de desaparecidos por más que su cuerpo nunca aparezca en escena.

Este punto es sumamente interesante porque nos permite pensar lo autobiográfico como algo que depende del reconocimiento del lector. Tal como lo subraya Amícola, citando un trabajo de Paul de Man, *Autobiografía como Desfiguración*:⁶

Paul de Man afirma que, en rigor (...) la autobiografía no sería un género ni un modo, sino una ‘figura de lectura o de comprensión’ que, además, se pondría en evidencia en todo tipo de textos (de Man, 1984: 70). Por ello, contra la postura de Lejeune, Paul de Man afirma, asimismo, que cada libro con un título en la portada estaría funcionando como autobiográfico, pues remitiría a las experiencias de un autor (Sarlo, 2005: 38).⁷ Por otro lado, el lector se colocaría, en efecto, en una posición de juez de cada rasgo de autenticidad de aquello que lee. (Amícola, 2007: 116-117).

Sin adherir a posiciones extremas, creemos que sí es importante considerar que ciertas elecciones estratégicas, conocimientos colaterales y las representaciones que el lector se hace del “autor modelo” otorgan al relato la capacidad de legitimar al discurso frente a la actividad del espectador. En *Nietos* los acontecimientos se narran a partir del diálogo entre los actores sociales que han protagonizado los hechos, las imágenes de archivo, las instituciones y la palabra de los expertos. Hay multiplicidad de voces pero no constituyen una reflexión sobre el propio proceso

de narrativización sino una modalización en relación a lo que se cuenta. Sólo al comienzo hay una presencia de la instancia enunciativa que después va dejando paso a la identificación con la cámara. El despliegue de las memorias está ritualizado e institucionalmente enmarcado, hay discurso político y búsqueda de verdad. Son representaciones producidas por y dirigidas a sujetos que comparten la angustia de haber crecido sin sus padres y de no encontrar su identidad. Como afirmábamos al comienzo, *Nietos* tiene todos los componentes de un documental de observación: recurrencia a historias individuales, el planteo de conflictos y su resolución, imágenes que ilustran lo que se está narrando, la palabra del testigo, la del especialista, las metáforas visuales y el contrapunto sonido/imagen. El realizador no controla lo representado pero sí la representación en tanto supone elecciones. El sonido organiza la exposición de los acontecimientos y personajes, y los cortes o continuidades están subordinados a la lógica argumentativa del montaje probatorio. La legitimación institucional está dada por las Abuelas de Plaza de Mayo, el discurso de la información y el discurso científico aportan pruebas. El mundo histórico se reconstruye a partir de sonidos, palabras, silencios, álbumes familiares, espacios cotidianos, que construyen un mundo verosímil. En la construcción de este efecto las operaciones de autenticación se basan en una puesta en que los entrevistados no miran a cámara directamente pero se acercan a ella para mostrarles sus fotos como si el espectador fuera un testigo indirecto.

El documental de observación supone, entre otras cosas, el borramiento del observador, es decir, la práctica de la no intervención. En este sentido, según Bill Nichols⁸, este tipo de documentales presenta una estructura más próxima a la ficción narrativa, rasgo muy marcado en *H.I.J.O.S.* Aquí tampoco podemos hablar estrictamente de autobiografía pero sí de un tejido formado por relatos testimoniales a partir de la narración en primera persona de un personaje (un “él en posición de yo” en términos de González Requena) que narra el encuentro con sus pares de Buenos Aires. El relato de este personaje, Silvina, que además es hija de desaparecidos e integra *H.I.J.O.S. París*, hace conocer a los espectadores cómo funciona la institución viéndola en acción: describiendo sus prácticas, registrando cómo se van preparando las distintas actividades, mostrando el proceso que precede a las manifestaciones públicas: hay un intento de recuperar las historias de sus padres y reivindican la luchas política que los condujo a eso.

La construcción de la identidad es la temática central. Como señala Michael Pollak:

La construcción de la identidad es un fenómeno que se produce en referencia a los otros, en referencia a los criterios de acep-

tabilidad, de admisibilidad, de credibilidad, y que se hace por medio de la negociación directa con los otros. Vale decir que memoria e identidad pueden ser perfectamente negociadas, y no son fenómenos que deban ser comprendidos como esencias de una persona o de un grupo (2006: 38).

Los hijos de desaparecidos en este film dialogan con otras representaciones del pasado construidas por otras *voces*. En el film queda claramente establecido quiénes son esos Otros: la primer escena de la película es la entrada de Astiz al juzgado y la manifestación colectiva de *H.I.J.O.S.* frente al represor. El espectador tiene acceso a las historias a través de una mirada testigo. El sujeto de la enunciación aparece marcado a través de angulaciones, movimientos de cámara y el uso metafórico de la imagen. Por ejemplo, uno de los personajes, Lucila, revela fotos en el baño de su casa, las imágenes, en rojo, están fuera de foco y poco a poco se van volviendo nítidas, corre el agua de la canilla y las imágenes fotográficas se revelan debajo del agua, todo esto desde una perspectiva cenital. Esta imagen se repite y funciona como corte entre una historia y otra.

Es recurrente el mostrar el espacio de lo cotidiano como la trastienda del espacio público. Las historias individuales narradas en su cotidianeidad participan del relato de una historia colectiva que es la de la propia institución. Los relatos en general no presentan quiebres de sus protagonistas excepto en una escena, en la única, en que aparece un *Otro positivo*, la figura de un Abuelo, donde además se evidencia la presencia de la instancia enunciativa a través de un procedimiento que la señala (como si fuera una mirada a cámara): el personaje que escucha al Abuelo se quiebra y sin mirar a la cámara, ahogada por el llanto dice “Apagala” (refiriéndose a la cámara que filma). Obviamente la cámara sigue encendida: el abuelo besa su mano, sonrío y le dice: “Hay que seguir, hay que seguir, ¿no?”.⁹

En *Los rubios*, en cambio, los lenguajes utilizados no *reproducen* la realidad sino que la *construyen* y el modo que adopta esta construcción es análogo al de una memoria. Dice Albertina Carri en la voz de Analía Couceyro: “Lo único que tengo es mi recuerdo difuso, contaminado de todas estas versiones. Creo que cualquier intento que haga de acercarme a la verdad voy a estar alejándome”. La reconstrucción a través de la metáfora pone en evidencia este trabajo de las memorias. Nos estamos refiriendo a las secuencias en la que se emplean los muñecos *playmobils* para reconstruir escenas familiares y para representar el momento del *secuestro de sus padres* mediante la metáfora del *secuestro extraterrestre* con elementos que obviamente pertenecen al imaginario de una niña de tres años. Este trabajo de reconstrucción participa entonces de otra operación tendiente a auten-

tificar, no los hechos que narra, sino el proceso mediante el cual se narrativiza lo *indecible*, el momento más traumático de su vida: la desaparición de sus padres. El relativismo de formas, de lenguajes, de historias participa de la operación de autenticación ya que relativiza el discurso verdadero, la memoria personal no puede juzgarse como verdadera o falsa pero sí como auténtica o no: este punto es el que nos demuestra este film. Las memorias como síntesis entre selección y olvido, como un ir y venir entre memorias individuales y colectivas. Lo dicho, las memorias colectivas, las imágenes que reaparecen, crean relaciones conflictivas, discuten y contradicen enunciados previos acerca del mismo objeto. En palabras de Gustavo Noriega (2009: 21): “Todo lo que uno espera de un documental relacionado con desaparecidos no está o aparece oblicuo, distinto, tergiversado”.

En *Nietos* se construyen memorias asociadas estrechamente a la noción de identidad y se presentan como formando parte de la memoria colectiva de una parte de la sociedad: donde hay olvido del sujeto, hay una memoria social que lo completa, por lo tanto, la reconstrucción se hace en función de un llamado a la acción social, es decir, de una interpelación política. Coincidimos con Elizabeth Jelin (2002) cuando afirma que las memorias son procesos subjetivos, objetos de disputa y que, por ende, se modifican históricamente. El conflicto y las contradicciones no son ajenas a las diferentes modalidades de enunciación que relevamos en el film documental sino que son puntos de emergencia de espacios de lucha por el sentido.

Conclusiones

El trabajo de escritura de las memorias que ha sido objeto de estas reflexiones se funda en una remisión existencial al cuerpo del cineasta. Encontramos diversos modos de articulación entre el mundo filmico y el mundo real. Remisiones que se basan en las relaciones que se establecen entre texto y espectador, que movilizan procesos *semióticos* y *cognitivos*. Semióticos, en tanto hay diferentes funcionamientos en la relación sujeto de la enunciación/sujeto del enunciado/narrador. Y cognitivos, en tanto consideremos la actividad que realiza el espectador en su lectura y que presupone conocimientos y representaciones acerca del género y acerca de los actores sociales involucrados en las historias relatadas.

El documental en tanto narración conduce al mundo de la experiencia, al mundo de la vida. En términos de Paul Ricoeur (1995: 116), toda narración propone una visión del mundo a ser compartida con el sujeto que interpreta, apela a sus conocimientos y emociones, lo compromete ya que en la lectura participa activamente en la construcción del sentido. El desarrollo de este tipo de films

autobiográficos y testimoniales son un síntoma de nuestra época: “No se trata de fenómenos ligados solamente al mercado (lo que los críticos literarios llaman ‘el boom del testimonio y la biografía’) sino a complejas búsquedas de sentidos personales y a la reconstrucción de tramas sociales” (Jelin, 2002: 95).

En *Los rubios*, lo autobiográfico se relaciona con la construcción de categorías cognitivas y evaluativas que proponen al espectador otra manera de vivir los acontecimientos de la última dictadura: más que dirigirse a fines a partir de un enlace argumentativo, se construye como un punto de convergencia (conflictivo) entre una historia individual, (la de la realizadora), y las memoria colectivas.

La distancia con el espectador en *Nietos* se reduce significativamente. Sujeto de la enunciación y espectador se identifican con el lugar de la cámara, (identificación primaria en términos de Metz). Los personajes narran su historia, y la puesta en escena genera el lugar del testigo que luego será ocupado por el espectador: “miramos sus fotos, sus videos y grabaciones como si estuviéramos allí, junto a ellos”. Pareciera no haber distancia entre el mundo representado y la representación.

H.I.J.O.S. en cambio juega su estrategia en el plano indicial a través de la representación de los cuerpos. Encontramos fuertes procedimientos de contigüidad en los modos en que se articulan lo sonoro (de la vida cotidiana), lo icónico (las imágenes de los desaparecidos) y lo verbal (el registro testimonial). Reenvíos que conectan espacios cercanos/lejanos, interiores/exteriores. La utilización de planos cerrados, la separación entre lo visual y lo sonoro (en las entrevistas, por ejemplo, las imágenes muestran el plano de quien escucha, no de quien habla), ubica al espectador en juego de distanciamientos y acercamientos a las historias de vida de los personajes. El registro de objetos a partir de situaciones ópticas y sonoras, una suerte de “inventario” del que habla Gilles Deleuze (1987: 14-15), no remite a la mirada de un personaje sino a la mirada del espectador. Las metáforas, como expresáramos antes, lejos de alejarnos de la realidad nos acercan a sus lugares más conflictivos.

Con respecto a esto último, hemos tratado de buscar algunas de las razones que expliquen en este tipo de documentales la presencia de regularidades o invariantes tales como, las operaciones de ficcionalización, el uso de metáforas visuales y las racionalizaciones de las vidas narradas. Vinculadas todas ellas a la construcción de la identidad, proceso que se desarrolla en el ámbito de la vida cotidiana y siempre en relación a un Otro. Las emergencias de las memorias en estos films no tienen que ver con la posesión de un saber sino con el modo en que

esos saberes están vinculados a un *hacer*. Memorias que fundan su autenticidad en el orden del funcionamiento indicial de los cuerpos actuantes, lo que habilita a la construcción y re-construcción de mundos posibles legitimados por la sociedad o por el grupo al cual los actores sociales pertenecen. Los sujetos sin duda están afectados por aquello que describen y ponen en marcha mecanismos cada vez más sutiles y complejos para dar forma a los recuerdos.

Los documentales son re-construcciones así como las memorias son re-construcciones: nos hemos aproximado a las configuraciones que adoptan estas operaciones y al modo en que se conectan con el registro de las experiencias más traumáticas. Entre la narración como configuración que realizan los sujetos, su puesta en escena, y los acontecimientos hay una tensión permanente que moviliza afectos y emociones.

En suma, las máscaras y los disfraces, el mundo del *como si*, lejos de distanciarnos del mundo de los acontecimientos, son lo único que nos permite aproximarnos al traumático vacío creado por lo inexpresable.

Bibliografía

- Amícola, J. (2007): *Autobiografía como autofiguración: estrategias discursivas del yo y cuestiones de género*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Deleuze, G. (1987): *La imagen tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
- Foucault, M. (1969): *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Garrido Domínguez, A. (comp.) (1997): *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco/Libros.
- González Requena, J. (1987): "Enunciación, punto de vista, sujeto". *Contracampo IX*, 42.
- Iser, W. (1997): "La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias", en Garrido Domínguez, A. (comp.): *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco/Libros.
- Jelin, E. (2002): *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.
- Lejeune, P. (1973): "Le pacte autobiographique". *Poétique*, 14.
- Nichols, B. (1997): *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós.
- Noriega, G. (2009): *Estudio crítico sobre Los rubios*. Buenos Aires: Picnic.
- Peirce, C. (1931-58): *Collected Papers of Charles S. Peirce*, Vol. I-VI de Hartshorne, C y Weiss, P. (eds.); Vol. VII-VIII de Burks A. (ed.). Cambridge, MA: Harvard University Press. En español se cita: Sercovich, A. (ed.) (1987): *Obra lógico-semiótica*. Madrid: Taurus.
- Pollak, M. (2006): *Memoria, olvido, silencio: la producción social de identidades frente a situaciones límite*. La Plata: Ediciones al Margen.

Ricoeur, P. (1995): *Tiempo y narración (Tomos I, II, III)*. México: Siglo XXI.

Quílez Esteve, L. (2007): “Autobiografía y ficción en el documental contemporáneo argentino. *Los rubios* de Albertina Carri: un caso paradigmático”, en Viviana Rangil (ed.): *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*. Buenos Aires: Biblos.

Schneider, I. (1997): “Von der Vielsprachigkeit zur ‘Kunst der Hybridation’”, en Schneider, I y Thomsen, C. (eds.): *Hybridkultur: Medien, Netze, Künste, Köln: Wienand*.

Filmografía

Ávila, B. (Director) (2004): *Nietos, identidad y memoria*. Argentina.

Carri, A. (Directora) (2003): *Los rubios*. Argentina.

Guarini, C. y Céspedes, M. (Directores) (2002): *H.I.J.O.S., el alma en dos*. Argentina.

¹ En relación a esta perspectiva seguimos a Michel Foucault (1969 [2008]: 75): “Se renunciará, pues, a ver en el discurso un fenómeno de expresión, la traducción verbal de una síntesis efectuada por otra parte; se buscará en él más bien un campo de regularidad para diversas posiciones de subjetividad. El discurso, concebido así, no es la manifestación, majestuosamente desarrollada, de un sujeto que piensa, que conoce y que lo dice: es, por el contrario, un conjunto donde pueden determinarse la dispersión del sujeto y su discontinuidad consigo mismo. Es un espacio de exterioridad donde se despliega una red de ámbitos distintos.”.

² Aquí seguimos una idea peirciana de *índice* entendido como signo que remite a su objeto por contigüidad, en una relación existencial.

³ Con esta noción González Requena (1987: 15) se refiere a la distancia “que separa al mundo del enunciado de la representación que la enuncia”, que separa “al lenguaje de lo real invocado”. Para este autor hay dos factores que ponen en evidencia esa distancia: la emergencia de la *escritura* y la emergencia del *sujeto de la enunciación*.

⁴ En esta actividad del espectador se pueden producir adhesiones o rechazos que señalarán qué se puede decir o que no se puede decir, quién puede hablar y quién no está autorizado a usar la palabra, en determinado momento histórico: “Partiendo del lenguaje, entonces, encontramos una situación de luchas por las representaciones del pasado, centradas en la lucha por el poder, por la legitimidad y el reconocimiento. Estas luchas implican, por parte de los diversos actores, estrategias para “oficializar” o “institucionalizar una (*su*) narrativa del pasado” (Jelin, 2002: 36). En relación al film documental surgen lugares de conflicto en las representaciones de las memorias a partir de que los hijos de desaparecidos se acercan al cine: “Si *Papá Iván* dejaba sentada las bases para una mirada menos idealizada de la época... pocos años después llegaría la película que se atrevería a poner todo en cuestión. Se trata de una película insolente, atrevida, irritante, que no teme molestar a unos y a otros, que discute y deshecha la posibilidad de reparar las pérdidas con películas y duda de la legitimidad de los recuerdos: *Los rubios*.” (Noriega, 2009: 15)

⁵ El fenómeno de la memoria ha sido trabajado profundamente en vinculación a hechos traumáticos de la humanidad, como por ejemplo, en relación a los recuerdos de las víctimas del genocidio nazi. Las investigaciones de Michael Pollak en el campo de la sociología retoman entre otras cosas, el concepto de *memoria colectiva*: “A priori la memoria parece

ser un fenómeno individual, algo relativamente íntimo, propio de la persona. Pero Maurice Halbwachs, en los años 1920-1930, ya había subrayado que la memoria debe ser entendida también, o sobre todo, como un fenómeno colectivo y social, o sea como un fenómeno construido colectivamente y sometido a fluctuaciones, transformaciones, mudanzas constantes”. (Pollak, 2006: 34).

⁶ El texto de Paul de Man citado por Amicola es: (1984) “Autobiography as De-Facement”, en *The Rhetoric of Romanticism*, Nueva York: Columbia University Press. (Ed. Castell.: *Suplementos Anthropos*, 29, 1991).

⁷ Sarlo, Beatriz (2005): *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI.

⁸ “La responsabilidad del realizador para con la institución del documental, es superior a su responsabilidad para con los sujetos de la película (el derecho al *montaje final* sigue teniendo el realizador y no sus sujetos)” (Nichols, 1997: 47).

⁹ Recordemos que *Nietos*, un film que narra desde la perspectiva de Abuelas de Plaza de Mayo, finaliza con un tema musical cuyo estribillo repite: “Hay que seguir andando”.

Dispositivos de memoria y espacio urbano. Dos casos en la Ciudad de Buenos Aires

Manuel Tufro y Luís Sanjurjo

Resumen

La construcción de la memoria supone la puesta en juego de diversas materialidades discursivas: escritura, oralidad, imagen, pero también una serie de complejas intervenciones realizadas sobre la ciudad por una pluralidad de actores sociales. Estas intervenciones no asumen la forma ni la institucionalidad de un “monumento”, sino que más bien forman parte de acciones colectivas de construcción de sentido a través de la marcación del espacio urbano. En este artículo analizamos dos casos localizados en la Ciudad de Buenos Aires. Por un lado, la agrupación “Barrios Por la Memoria y la Justicia”, que ha colocado varias decenas de baldosas conmemorativas en las veredas en las cuales vivieron, transitaron o murieron militantes políticos en los años '70; por otra parte, se trabajará con los integrantes de AVISAR (Asociación de Víctimas de la Inseguridad Social en la Argentina), una de las agrupaciones post-Cromañón que participa en el sostenimiento del Santuario ubicado en la esquina de las calles Bartolomé Mitre y Ecuador. Se buscará dar cuenta de las estrategias utilizadas por estas organizaciones para intervenir en zonas urbanas y para generar sentido a través de estas intervenciones que deben ser entendidas como parte de *dispositivos de memoria* que funcionan con lógicas específicas.

Palabras clave: memoria, espacio urbano, dispositivo

Licenciado en Ciencias de la Comunicación por la Universidad de Buenos Aires. Doctorando en Ciencias Sociales en la Universidad de Buenos Aires. Becario de Comité Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), e Investigador del Instituto Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales de la UBA. Se desempeña como docente en la materia Teoría y Prácticas de la Comunicación II y en el seminario Análisis del Discurso y Comunicación, de la carrera de Ciencias de la Comunicación de la UBA. Contacto: manuelufro@yahoo.com.

Investigador del Instituto Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales de la UBA. Se desempeña como docente en las materias Taller de Expresión III y Teoría y Prácticas de la Comunicación II, en la carrera de Ciencias de la Comunicación de la UBA. Es Coordinador del área de investigación en Políticas Culturales en el Centro Cultural de la Cooperación (CCC) e Investigador del Instituto Espacio para la Memoria (IEM)

Dispositivos de memoria y espacio urbano. Dos casos en la Ciudad de Buenos Aires

Intervención en el espacio urbano y construcción de memoria

La construcción de la memoria supone la puesta en juego de diversas materialidades discursivas: la oralidad y la gestualidad, como primeras formas de transmisión de sentidos sobre el pasado en las relaciones cara a cara; la escritura y las imágenes, primero como herramientas de Estado, pero también como tecnologías disponibles para usos que suponen la construcción de una “contramemoria” a través de un proceso que, como mostraba Raymond Williams, recupera aquello que es descartado por la tradición selectiva operante en la hegemonía (Williams, 1977). Hay también una construcción de memoria que tiene en la ciudad su superficie de inscripción, que deja marcas a partir de las cuales se intenta combatir el olvido. Son marcas que buscan devenir huellas,¹ es decir, modificaciones en el espacio urbano que quieren suscitar (“disparar”, dirán algunos de los entrevistados más abajo) una conexión con ciertos acontecimientos, pero que a la vez se proponen encuadrar esas conexiones dentro de discursos específicos, es decir, dentro de determinadas interpretaciones de los acontecimientos a los que hacen referencia. Estas marcaciones de la ciudad pueden ser estudiadas en términos de intervenciones en el espacio urbano. Son parte de estrategias, más o menos diseñadas, más o menos estructuradas, de simbolización y comunicación de ciertas experiencias violentas y traumáticas que están en el borde de lo comunicable; intentos por superar, siempre parcialmente, la tentación del encierro en la propia vivencia dolorosa. Estas intervenciones se dan en un espacio consensualmente definido por los propios actores y por la mayor parte de la sociedad como “público”. La polisemia del término no impide asociarlo a una dimensión clave de la comunicación de la memoria de la violencia: la visibilidad. Pero la intervención en el espacio urbano “público” pone de manifiesto, como observa Jelin (2007), que el pasado es una construcción cultural hecha en el presente y por lo tanto está sujeta a los avatares de los intereses actuales. La memoria de la violencia es entonces también un elemento que interviene en la construcción, la expresión y la argumentación de dichos intereses presentes.

Pero, además, las intervenciones en el espacio urbano no son iniciativas mudas que puedan ser abordadas de forma aislada. Se articulan con otros elementos para conformar *dispositivos de producción de memoria*. La noción de dispositivo con la que trabajamos, de raíz foucaultiana, se define como

un conjunto resueltamente heterogéneo que incluye discurs-

sos, instituciones, instalaciones arquitectónicas, decisiones reglamentarias, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas, brevemente, lo dicho y también lo no-dicho, éstos son los elementos del dispositivo. El dispositivo mismo es la red que se establece entre estos elementos (Foucault, 1977).

Puede definirse entonces a partir de un criterio de posición que afirma que los elementos que lo componen no son significantes en sí mismos sino que su significado deriva de su posición relativa dentro de un conjunto. Se trata del conjunto de relaciones y de un espacio topológico, definido tanto por la posición que ocupan los elementos que se distribuyen en él como por las funciones de dichos elementos. Esta definición, brindada por Foucault en una entrevista, fue luego desarrollada por otros autores como, por ejemplo, Gilles Deleuze, quien piensa a los dispositivos como “agenciamientos concretos” que mezclan visibles y enunciables, discursos y arquitecturas, programas y mecanismos (Deleuze, 1986). El dispositivo es, entonces, al mismo tiempo una red, un tipo de relación y un juego de fuerzas, y la producción de memoria es siempre efecto de la puesta en relación de estos elementos heterogéneos.

Expondremos primero las dos experiencias que nos interesa analizar. Son intervenciones a través de las cuales la memoria de la violencia no se objetiva en un elemento significativo que asume la forma ni la institucionalidad de un monumento. Se trata más bien de marcaciones colectivas, llevadas adelante por ciertos grupos como parte de una estrategia de construcción de un relato en torno a determinados acontecimientos. Este proceso de marcación colectiva implica pensar a la memoria como “un conjunto de fuerzas heterogéneas, y hasta contradictorias, que afectan, alteran, suplementan un objeto o espacio y lo transforman en lugar” (Sztulwark, 2005). Por un lado, abordaremos la experiencia de la agrupación *Barrios por la memoria*. Este grupo lleva adelante una tarea de recuperación y reinscripción territorial de la memoria de los militantes de la década del '70, siendo una de sus iniciativas la de colocar baldosas conmemorativas en las veredas de la ciudad en las cuales transitaban, vivieron y murieron dichos militantes. La otra iniciativa analizada es la de la Asociación de Víctimas de la Inseguridad Social en Argentina (AVISAR), uno de los grupos pertenecientes al Movimiento Cromañón,² compuesto por padres, familiares y sobrevivientes. Esta asociación se ha destacado por su compromiso con el mantenimiento del Santuario sobre la calle Bartolomé Mitre. Luego de esta descripción, avanzaremos en el análisis de los *dispositivos de memoria* específicos articulados en cada caso. El objetivo del trabajo no es comparar ambas experiencias, en muchos sentidos inconmensurables, para

establecer juicios de valor sobre las condiciones de producción o la eficacia de las intervenciones. Más que establecer oposiciones, la propuesta es ver dónde surgen las diferencias (a partir de lógicas que no son opuestas ni binarias, sino específicas) en el momento de analizar ambas intervenciones en el espacio urbano en tanto elementos articulados en un *dispositivo de memoria*. Consideramos que a partir de estas diferencias es posible delimitar y destacar ciertas zonas de indagación. Desde esta perspectiva, pensamos este trabajo como un intento de reflexión y aporte a un conocimiento más general acerca de las variables que, en tanto funcionan como condiciones de producción de sentido, deberían ser tenidas en cuenta a la hora de abordar las intervenciones urbanas vinculadas a la memoria.

Dos experiencias

Describimos a continuación las dos experiencias analizadas, con el objetivo de presentarlas brevemente y poner de relieve algunas de sus características salientes.

Las baldosas. En la víspera del 24 de marzo de 2006, las comisiones barriales coordinadas en *Barrios por la memoria* de la Ciudad de Buenos Aires llevaron adelante una actividad que consistía en realizar ploteos en las casas de distintos militantes desaparecidos. La idea era que en la fecha del 30° aniversario del golpe militar la ciudad amaneciera marcada con las huellas de los militantes. El antecedente inmediato había consistido en la colocación de una baldosa conmemorativa, acto que tuvo lugar el 8 de diciembre de 2005 en la Iglesia de la Santa Cruz, en la intersección de las calles Urquiza y Estados Unidos, en el barrio de San Cristóbal. Esta iniciativa luego fue desarrollada y ampliada con la idea de colocar baldosas en las veredas de los sitios en los cuales los militantes habían vivido, desarrollado su actividad política, estudiado, trabajado o donde habían sido secuestrados.

La idea surgió de un grupo de compañeros que deciden o proponen que la memoria no debía ser un atributo sólo de la plaza de Mayo, por ponerle un nombre, que el único espacio donde se ejerciera la memoria no tenía que ser la Plaza de Mayo, sino empezar a hacer un trabajo territorial en relación con la memoria de los compañeros en los barrios donde ellos militaron y vivieron, trabajaron o estudiaron. (C., integrante de la comisión Mataderos de Barrios por la Memoria).

Frente al carácter efímero de los primeros ploteos (más cercanos a algunas experiencias artísticas como el “siluetazo”³), las baldosas tienen la especificidad

de la permanencia, en tanto “estas quedan, se incorporan al tejido urbano” (O., integrante de la comisión San Telmo-Barracas-La Boca).

El objetivo primero de “descentralizar” y reterritorializar a la memoria en el barrio pronto fue acompañado por otro objetivo no pensado inicialmente: completar la lista de los desaparecidos de cada barrio, a partir de la información que muchas veces aportan distintas personas que toman conocimiento de las comisiones en los actos de colocación de cada baldosa. Este segundo objetivo rápidamente se convirtió en central.

La colocación de cada baldosa se realiza en el marco de un acto en el cual se recuerda al militante. Pero además el ritual de colocación es sólo el corolario de una serie de procesos previos. Por un lado, la elección del lugar en donde se coloca la baldosa es el resultado de una investigación acerca de la trayectoria vital y geográfica del militante. Por otra parte, una vez decidido el emplazamiento, es necesario realizar un trámite ante el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, ya que el agujero en la vereda para colocar la baldosa lo deben realizar los trabajadores del área de Espacio Público del GCBA. Simultáneamente, los miembros de la comisión barrial se presentan con una carta ante el vecino o el consorcio dueños de la propiedad frente a la cual se colocará la baldosa. Finalmente, se pasa a la producción material de la baldosa misma, que también implica un ritual en el cual participan los familiares del militante recordado. Las técnicas de manufactura y el diseño de las baldosas están estandarizados.⁴ El diseño es similar al de las placas conmemorativas que se colocan en monumentos o plazas, e incluso puede llegar a remitir a una lápida. Conscientes de esto último, algunas de las comisiones han modificado el diseño parcialmente, agregando azulejos o vidrios de colores en torno a la baldosa para hacerla más vistosa.

El santuario. No es nuestra intención dar cuenta en este lugar de la compleja historia del Santuario de Cromañón, que además no podría ser contada solamente desde el punto de vista de la agrupación AVISAR.⁵ Presentaremos en cambio la periodización que los propios entrevistados han producido, porque creemos que tiene una relación estrecha con los modos en que esta agrupación integra al Santuario en su estrategia de comunicación.

El santuario precede a las organizaciones de familiares y víctimas. Fue montado por sobrevivientes y “anónimos” como parte de una vigilia que comenzó en los primeros días de enero de 2005, inmediatamente después del incendio del local. Remeras, zapatillas, velas y fotos se fueron colocando sobre las vallas que la policía había levantado para cortar la calle Bartolomé Mitre, a escasos metros de la

Plaza Miserere (uno de los centros de transferencia de transporte público de pasajeros más importantes de la Ciudad de Buenos Aires) y de la estación terminal de Once (cabecera de la línea de ferrocarril que conecta a la ciudad con la zona oeste del conurbano bonaerense). Durante esos primeros meses del 2005 el santuario

era “un santuario” de verdad, o sea una cuestión que ahí se apilaron los cuerpos de los pibes, se murieron los chicos (...) En un primer momento yo creo que sí, que hubo una cosa de que el santuario era “un santuario” o sea, una iglesia si querés (M., integrante de AVISAR, familiar de víctima).

muchos de los pibes tomaron el Santuario como algo... un lugar donde se hacían promesas, donde se iba a descargar cosas, o se buscaba energía, o un lugar cuando uno estaba mal en lo personal es como que “voy al santuario” (D., integrante de AVISAR, sobreviviente).

El Santuario, que en su primera versión fue construido por “los pibes” (sobrevivientes, amigos, etc.), pronto fue apropiado por los padres,⁶ y con el pasar de los meses se convirtió en un punto de referencia ineludible del Movimiento Cromañón: lugar de reunión y concentración, sede de misas y ceremonias religiosas, punto de partida de las marchas.⁷ Esta nueva función, junto con la presión que desde los medios y desde el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires se comenzó a ejercer para que abrir la calle Mitre,⁸ dio pie a un proceso de resignificación del Santuario al interior del Movimiento. Junto a su significado “religioso” comenzó a emerger un significado político que los integrantes de AVISAR intentan apuntalar, frente a las interpretaciones más “apolíticas” de otras agrupaciones.⁹ Esta lectura del Santuario en clave política se fortaleció en octubre de 2005 cuando el gobierno nacional inauguró al lado del Santuario una Plaza de la Memoria (o “Santuario trucho”, según los integrantes de AVISAR), que fue muy resistido sobre todo por algunos padres. Así, además de lugar de rememoración de las víctimas, “también por otro lado se tomaba el Santuario pero por ahí ya más desde una visión de colectivo, de movimiento que en sí el hecho de estar bloqueando la calle como un símbolo de memoria activa, no es memoria abstracta” (D., sobreviviente).

En la percepción de los entrevistados, las renovadas presiones del gobierno macrista para abrir la calle, junto con las escenas de insultos con supuestos vecinos que fueron transmitidas por TV en abril de 2008 no hicieron más que cerrar filas entre las diferentes agrupaciones en relación al Santuario: “Y lo que se decidió con respecto a la calle fue el hecho de emitir como un grito de guerra que la calle no se

iba a abrir. Salieron padres con declaraciones al estilo de que ni con una topadora la iban a sacar, menos en este momento” (J., integrante de AVISAR, padre de una víctima).

En lo que hace a su materialidad concreta, el Santuario se fue configurando por agregación. Durante el año 2005, el primero de su existencia, diferentes capas de materiales diversos (ropas, banderas, fotos, flores, estampitas, dedicatorias) se fueron yuxtaponiendo hasta darle una apariencia que remitía, en palabras de los entrevistados, a “los altares del gauchito Gil”. En este sentido, la religiosidad popular ha sido la otra clave de lectura predominante, tanto en los medios masivos como en los propios actores, para interpretar la constitución del Santuario.¹⁰ Esta organización “espontánea” recibió algunos ajustes luego de los ataques perpetrados por “desconocidos” (agentes del gobierno de la ciudad, según los entrevistados) durante el año 2006, en el transcurso de los cuales se robaron y destruyeron banderas y fotografías. Los padres de diferentes agrupaciones se organizaron entonces para construir con cemento y alambres un armazón. De esta manera se introdujo una cuota de control y organización sobre los elementos que componen el Santuario, aunque no sobre los contenidos estéticos del mismo. Hoy se podría afirmar que en el último año se ha producido un proceso de simplificación y desagregación en el Santuario, el cual luce bastante menos barroco que en 2005.

La producción de memoria desde el dispositivo

En cada una de las experiencias brevemente expuestas, la intervención en el espacio urbano se constituye como un elemento que entra en conexión con otros elementos, es a la vez una práctica y una forma arquitectónica o de diseño que se desarrolla como parte de un *dispositivo de memoria*. En este dispositivo, la afectación del espacio es una dimensión cuyo análisis depende de su puesta en correlación con otros aspectos. Lo que buscamos entender entonces es cómo funcionan estas intervenciones en tanto parte de estrategias de las agrupaciones estudiadas para producir ciertos sentidos.¹¹ El análisis de las dos experiencias nos ha servido para delimitar diversas zonas de relaciones o conexiones entre elementos de los dispositivos que creemos importantes para dar cuenta de estas estrategias. Por razones de espacio, en este trabajo desarrollaremos sólo tres de ellas, pero la lista es mucho más larga.

1) La geografía del acontecimiento

Una primera mirada nos lleva a indagar las relaciones entre la intervención urbana y el acontecimiento que aparece como su objeto y justificación. En princi-

pio no interesa aquí la “gravedad” del acontecimiento, sino más bien su geografía, la dimensión espacial del mismo y los modos en que esta dimensión deja su marca en las formas de las intervenciones.

El incendio de Cromañón fue un acontecimiento que ha podido ser bien segmentado, reconocido como tal y separado del continuo temporal por los diferentes relatos sobre el mismo. En este sentido, las agrupaciones no tienen que hacer un esfuerzo mayor por construir el acontecimiento: este aparece como dado, como evidente. Su “naturaleza” impone una localización definida al mismo. Sin embargo, diferentes líneas de fuerza se conjugan para producir un desplazamiento en la localización del Santuario. Es decir: el Santuario no está en el lugar del hecho, sino levemente desplazado. En primer lugar, porque el lugar del hecho es inaccesible desde la noche misma del 30 de diciembre de 2004. La clausura y las vallas policiales han sido las primeras en aislar la cuadra. Pero esta no es la única razón: según los entrevistados, aún si el local donde funcionaba Cromañón fuera accesible, el emplazamiento del Santuario debería ser el mismo que ocupa hoy en día:

por lo que yo recuerdo en esa calle y en la otra esquina también era donde se acumulaban los cuerpos de los pibes que habían fallecido, de los que estaban muy graves. En el boliche esa noche no quedó nadie adentro. Se sacó hasta el último pibe. El lugar es la calle (D., sobreviviente).

Así, la relación de contigüidad con los cuerpos es lo que aparece en el discurso como justificación principal para el lugar de emplazamiento del Santuario. Es posible que se trate de una racionalización que opera sobre el hecho de que las vallas policiales impiden llegar hasta el local. De cualquier forma, el sitio es visto por los entrevistados como la bisagra que articula el último lugar donde “los pibes” estuvieron vivos con el primer lugar donde yacieron como cuerpos sin vida. En el relato, que reconstruye los hechos a posteriori, el Santuario no aparece en los momentos iniciales como un “corte de calle” o una medida estratégica de lucha. De hecho, los entrevistados enfatizan que no fueron ellos quienes cortaron la calle en primer lugar, sino la policía con sus vallas. Sobre estas vallas, el Santuario se va acumulando, capa tras capa. Pero más adelante ese emplazamiento cobró nuevo significado en tanto herramienta política de lucha, reclamo y visibilización:

Sin el santuario, ya sería todo desaparecido, todo borrado, la gente se preguntaría “che, ¿no había un santuario?”. En cambio si eso está instalado, si eso está ahí simbólicamente, muchos que no conocen dirán “qué pasó acá, ah, lo de Cromañón, acá era Croma-

ñón” (J., padre de víctima).

Ni el boliche en sí mismo, puertas adentro, ni el “Santuario trucho” construido a un lado de la calle Mitre, cumplen los requisitos para constituirse en herramienta de lucha, de protesta. Entonces, a partir del acontecimiento centralizado y localizado que significa el incendio en Cromañón, el emplazamiento del Santuario se desplaza, y ese desplazamiento se justifica por la construcción de otros dos acontecimientos: 1) El pasaje de las víctimas de la vida a la muerte, que no se dio en el boliche, sino en la calle; 2) La situación de injusticia que se perpetúa y exige reclamo y visibilidad,

Porque es el lugar donde vivieron los últimos minutos de su vida los pibes. Y además porque el que pasa por ahí es como que está pensando y está viendo qué fue lo que pasó ahí en Cromañón. Y el hecho de que no esté el Santuario por ahí se olvidaría más rápido (D., sobreviviente).

En la experiencia de *Barrios por la memoria*, la construcción del acontecimiento y su geografía revisten una complejidad mayor. En efecto, ¿cuál es el acontecimiento que es objeto de memoria? Tiene que ver con trayectorias vitales de militancia. El acontecimiento es la militancia inscripta en un territorio: el barrio. Pero es también la desaparición, la violencia desatada contra esa militancia. De no haber existido la violencia desaparecedora, no sería necesario reconstruir las huellas del militante. Los rasgos específicos de la desaparición como tecnología de poder provocan que, 30 años después, uno de los objetivos de las comisiones barriales siga siendo reconstruir trayectorias, buscar nombres, llenar vacíos. Lo que se quiere inscribir en la memoria es una articulación entre militancia y represión, es decir, una lucha; entonces, el acontecimiento no está localizado en el tiempo ni en el espacio de manera tan clara como en el caso de Cromañón.¹² La militancia barrial tenía una geografía propia que incide en los emplazamientos de las baldosas: “La mayoría [de las baldosas] se ponen en las casas, porque salvo los militantes montoneros, los otros no tenían un lugar fijo de militancia, salvo que hubieran militado en una fábrica. No había el equivalente a una unidad básica” (C., comisión Mataderos).

Esta falta de lugares fijos, esta errancia del militante, hacen de la “descentralización de la memoria” y de la dispersión en el tejido urbano la condición geográfica de las baldosas. Por oposición a otras iniciativas que centralizan la memoria en la Plaza de Mayo o en los museos, las huellas del militante deben estar repartidas por la ciudad que transitó.

Dar cuenta de la geografía del acontecimiento es entonces una de las zonas de indagación relevantes, no sólo para comprender formas y emplazamientos de las intervenciones, sino porque también nos obliga a realizar un esfuerzo por intentar caracterizar las tecnologías de poder asociadas a las distintas formas de la violencia. La geografía nómada de la militancia (sobre todo de la clandestinidad) obligó a un despliegue de intervenciones de un poder que por un lado tuvo que capilarizarse, estar “en todas partes”, secuestrando y matando sin miramientos en plena calle, y por otro lado buscó romper ese nomadismo a través de la tecnología concentracionaria.¹³ Resulta más complicado, en parte por lo actual del acontecimiento, pensar la relación entre Cromañón y una economía de poder cuya caracterización está aún en juego. Los integrantes de AVISAR califican como *masacre* y *crimen social* a lo allí ocurrido, poniendo de manifiesto la actuación de un dispositivo de poder (si bien se reconoce que no tiene la sistematicidad o intencionalidad del poder desaparecedor) que apunta a excluir y eliminar a los excluidos. La insistencia de los medios masivos en hablar acerca de una *tragedia* es leída por los integrantes de AVISAR como una forma de insertar el acontecimiento en una serie que tiene que ver por una parte con lo azaroso y por otra con el señalamiento de ciertas zonas descuidadas por las que el poder no circularía. Omisión, negligencia y tragedia frente a corrupción y producción de la masacre parecen ser las alternativas en juego en el caso Cromañón.

2) Relación con las instituciones y modos de ejercicio del poder

El último párrafo nos da pie para pasar a la segunda zona de indagación. Para caracterizar y entender las intervenciones en el espacio urbano es necesario dar cuenta de las relaciones que las agrupaciones que las llevan a cabo establecen con las instituciones, con el Estado, con la ley, y los modos en que ellas mismas ejercen la propia cuota de poder que, por pequeña que sea, supone toda intervención sobre un espacio considerado como público. La característica distintiva de este problema es la relación entre las técnicas de gestión de la circulación que intentan gubernamentalizar el espacio como espacio público y las estrategias de intervención (como integración o disrupción) en el flujo de cuerpos y signos.

Los integrantes de *Barrios por la memoria* cuentan con una serie de herramientas que les permiten actuar, influir o capitalizar sus esfuerzos de inscripción en el espacio urbano. En primer lugar, una ordenanza del Gobierno de la Ciudad que habilita la colocación de las baldosas en las veredas y que fue promulgada especialmente como paraguas legal de esta iniciativa. Pero además pueden hacer jugar en su favor otro tipo de disposiciones oficiales, como por ejemplo los programas de educación que han transformado al 24 de marzo (aniversario del golpe

militar) y al 16 de septiembre (aniversario de “La Noche de los Lápices”) en fechas de rememoración obligatorias en las escuelas, potenciando la intervención de las comisiones barriales en diferentes instituciones educativas, no sólo colocando baldosas que recuerdan a militantes que han estudiado o enseñado en dichas instituciones, sino también realizando charlas y talleres con los alumnos. La presencia de esas disposiciones legales es pensada como un apoyo a las actividades de la agrupación y un respaldo importante a la hora de lograr el importante objetivo de convencer e integrar al ritual de rememoración al dueño de la propiedad frente a la cual se coloca la baldosa:

La baldosa es en la vereda, nosotros deberíamos poder ponerla, si querés que te lo diga violentamente, de prepo. Pero no es la idea violentar a nadie. La idea es aunque sea ese día incluir a la persona que vive en esa casa. Es heavy que alguien te chante una baldosa en la puerta de la vereda de tu casa, no queremos hacer eso, se pueda o no se pueda (C., comisión Mataderos).

La percepción preponderante es que los organismos de Derechos Humanos primero y el Estado después se han hecho cargo, en mayor o menor medida, de las demandas en torno a la desaparición de personas, y que la actividad de las comisiones es complementar o perfeccionar las formas de llegada a los barrios de las intervenciones estatales vinculadas a la construcción de memoria. Es por eso que el Estado no es interpelado, no aparece como un destinatario de la intervención. No hay reclamo. El destinatario es el vecino, el transeúnte, diferentes subjetividades cotidianas y barriales. La lógica de ejercicio del poder tiene que ver con el consenso: si no se obtiene la autorización del vecino o el consorcio, la baldosa se pone en otro lado. Es posible observar entonces que la forma misma de la intervención es solidaria con esta lógica de ejercicio del poder: en efecto, la baldosa se inserta en el tejido urbano de una manera cordial y no se erige como obstáculo físico.

Me gusta el efecto que hace {la baldosa} de interceptar a la gente, es generadora de preguntas, de pensamientos, de conciencias. Es inesperado, lo cruzás, no vas a visitar tal lugar, pasaste y lo viste ahí, no te quedó otra más que verla, pasa y te la encontrás (G., comisión Almagro-Balvanera).

Se trata de un obstáculo a nivel perceptivo, en todo caso. No interrumpe la circulación, sino que la supone, la utiliza y busca transformarla en un elemento del dispositivo.

El Santuario de Cromañón como intervención hace visible otra lógica. El Estado aparece claramente como un enemigo y la interpelación asume una dimensión de protesta en la cual la interrupción física de la circulación es el elemento central. La interrupción genera una presión sobre el Estado justamente a través de un cálculo por el cual la molestia o el conflicto que el obstáculo genera quedan incorporados como elementos de un dispositivo de memoria en el cual la lucha y el reclamo tienen un lugar central. Aquí no se puede aprovechar a la ley en sus propios términos, sino solamente resignificándola o incluso subvirtiéndola: si un operativo policial corta la calle, hay que apropiarse del corte; si se colocan vallas, esas vallas se constituirán en la estructura que soporte a los diversos elementos que conforman el Santuario. Se trabaja con elementos ajenos. Y no porque el Estado no otorgue nada a las agrupaciones que componen el movimiento Cromañón, sino porque esas dádivas son leídas como una operación de captura. Desde subsidios hasta espacios para reuniones, pasando por la construcción del “Santuario trucho”, el Estado ha buscado desactivar el dispositivo de memoria del cual forma parte el Santuario. Esto se percibe claramente dentro del movimiento, y es por eso que esos elementos no pueden pasar a formar parte del dispositivo. Está claro que se han generado arduos debates entre las agrupaciones en torno a estas cuestiones, con padres que buscaban conciliar, aceptar lo que el Estado ofrecía, incluso plegarse a la exigencia de reabrir la calle Mitre y otros que literalmente ponían el cuerpo para impedirlo. Tampoco las lógicas de ejercicio del poder han sido uniformes, sin embargo la lógica de la confrontación ha ocupado un lugar importante, sobre todo en la percepción del resto de la sociedad. Los entrevistados adjudican esto en gran parte a los medios de comunicación: “No, que están... todavía siguen jodiendo con esto’, barbaridades que a veces uno tiene que bajar la cabeza porque si no aparecemos en los diarios diciendo ‘familiares de Cromañón agredieron a un ciudadano’” (D., sobreviviente).

Estas condiciones de producción que obligan a la táctica antes que a la estrategia parecen inscribirse incluso en la estética del Santuario, en donde el diseño se da por una agregación de capas de sentido cuyo principio de organización se vinculaba únicamente al logro de un efecto de conmoción. Y aquí sí la potencia del actor mediático obliga a integrarlo en el dispositivo:

Porque el lugar es chico. Y 200 víctimas, fijate vos que... Era como que había una pelea, por ahí venía yo y encontraba a la foto y la bandera de mi hijo desubicada para aquel lado. Pero era porque venían las cámaras, los periodistas de diferentes partes del país o de Latinoamérica, y era como que figuraran las fotos. Porque yo creo que había una especie de nerviosismo (...) Pero yo pienso que fue

todo por una especie de, bueno, que la foto de mi hijo figure (J., padre de víctima).

Parte de este “diseño descontrolado” fue corregido por los propios padres, como se dijo más arriba, a partir de la decisión de introducir un orden en el Santuario.

Los integrantes de AVISAR perciben entonces que van contra todo. Cuando quisieron colocar una placa recordatoria en una escuela de La Matanza, la directora de la escuela se opuso y la agrupación no contó con elementos para hacer frente a esa negativa. Este estado de carencia, esta sensación de tener que jugar siempre con restos, con elementos ajenos, configura dentro de AVISAR una percepción acerca del lugar subalterno del movimiento: “Creo que el movimiento se expresa como puede” (D., sobreviviente). “No somos nosotros los que escribimos la historia ni los que digitamos eso, es el poder que lo hace” (M., familiar de víctima).

3) La producción de subjetividades

El análisis de las estrategias de marcación del espacio público como intento de construir memoria(s) resulta interesante porque indaga una zona, aunque no novedosa, por lo menos recientemente conflictiva: la memoria como discurso y como práctica en la configuración de nuevas subjetividades políticas. En este sentido, ninguna intervención urbana es pura materialidad muda: traduce y construye sentidos que permiten organizar y dar racionalidad a una cantidad de discursos que acompañan a la intervención y allí se pone en juego ciertas construcciones subjetivas.

Como se dijo, la iniciativa de *Barrios por la memoria* apunta a reinscribir a la memoria en el barrio: “La memoria la entendemos como la memoria de la vida cotidiana, y la vida cotidiana está en tu barrio, en las calles que pisas todos los días cuando salís para ir a trabajar, cuando vas a hacer las compras o cuando los pibes van a la escuela” (C., comisión Mataderos). “El tema era esto de marcar los pasos del desaparecido y de ver por qué cosas luchaban, que la gente del edificio se entere y que la escuela se entere” (G., comisión Almagro-Balvanera).

Ahora bien, ¿cómo comunicar el “por qué luchaban”? Primero habría que establecer un acuerdo, una definición. La dificultad para establecerla de manera unívoca puede ser salvada a partir de la construcción subjetiva del *militante popular* retomada por las comisiones. La figura subjetiva con la que trabajan las comisiones barriales no es la del desaparecido, que implicaría seguramente otras

formas de intervención sobre el espacio (como las del célebre caso del Museo Judío de Berlín¹⁴), sino una figura de “aparición”, el militante. Ahora, como efectivamente el militante está desaparecido, no puede haber huellas o indicios en conexión dinámica con su cuerpo, como sí las hay en el Santuario de Cromañón (donde se expresa una dimensión metonímica cualitativamente distinta por la presencia de pertenencias de la víctima). En este sentido, está claro que las baldosas no son estrictamente huellas de los militantes, sino huellas de un proceso de investigación y reconstrucción llevado a cabo por las comisiones, y huellas de un acto ceremonial: la colocación de las baldosas mismas. Esas baldosas consagran a los desaparecidos como “militantes populares”, y esta categorización es uno de los axiomas de la agrupación:

Esa fue la idea, marcar una huella en la ciudad de los pasos de los compañeros. Y las baldosas, si bien no tienen un texto en común, hay determinadas cosas que son como irreductibles: reconocerlos como militantes populares, eso es algo que todos los barrios coincidimos que tiene que estar en las baldosas (C., comisión Mataderos).

Todas las baldosas deben recordar al militante en tanto militante popular. Esta figura permite homogeneizar una serie de diferencias entre los militantes (ideológicas, estratégicas, metodológicas) que quizás podrían resultar molestas o confusas a la hora de establecer “por qué luchaban”:

Yo creo que independientemente de la organización y del tipo de tarea que hubieran asumido dentro de la organización, si hay un término inclusivo es el de “militante popular”. Nunca se planteó la distinción entre si uno era guerrillero o era militante sindical o militante de base. Son todos militantes populares y que fueron desaparecidos producto de un genocidio que trató de exterminar a una cantidad de personas por su ideología. Y esto es lo que los reúne a todos, y esto es lo que tienen en común. Las diferencias que hay más allá de esto no es algo que nosotros discutamos (O., comisión San Telmo-Barracas-La Boca).

El militante popular, a su vez, tiene sentido en el contexto del barrio, porque para que la figura del militante resulte comprensible en la actualidad, la estrategia consiste en inscribirla en ese espacio geográfico cotidiano:

Hay que ver que quedó de la idea del militante, vos hablás

con los pibes y es re lejano el tema para ellos, y cuando empiezan a ver que luchaban por las mismas cosas que les pasan a ellos ahora, me parece que cambia las cosas. Lo sentís más cerca cuando sabés que estudió ahí, que estaba ahí (...) A la gente le causa conmoción saber que por ahí pasaron los desaparecidos, esta proximidad que podrías ser vos, tu hijo (G., comisión Almagro-Balvanera).

Lógicas muy actuales actúan en esta operación de traducción de la política de los 70' a la micropolítica pos-neoliberalismo. La forma de generar identificación con la figura del militante es reinscribiéndolo en una cotidianeidad barrial que apela a recursos de “conmoción” que están disponibles para ser utilizados por los más diversos discursos, inclusive de signo político opuesto: el “podría haber sido cualquiera de nosotros” que opera de manera muy fuerte, por ejemplo, en las retóricas con que los medios de comunicación construyen la noticia policial o las diversas series sobre la “inseguridad”.

Esta lógica de la búsqueda de la identificación inmediata por conmoción subyace también a la construcción que los integrantes de AVISAR realizan de los afectados por el incendio en Cromañón. Algunos de los sobrevivientes reconocen los riesgos de la figura de la “víctima”, por demás polisémica:

el hecho de ponerte siempre en el lugar de la víctima pero de la víctima en el sentido que, bueno, quedaron medio trastornados por lo que vivieron, o porque perdieron a alguien, y eso como que por ahí le quita valor a la voz que pueda llegar a tener uno (D., sobreviviente).

Sin embargo, la idea de “víctima” parece central e ineludible para poder despertar un sentimiento de identificación en el resto de la sociedad. Y en este sentido, el Santuario, al igual que las baldosas pero por otros medios, forma parte de una estrategia que busca generar identificación con las víctimas a través de su construcción como figuras normales, intercambiables con cualquiera de los no afectados:

[Al Santuario] la gente puede venir, ver las fotos de los chicos, ver quiénes eran. No son 194 pibes. Son 194 personas con una historia, con una vida. Bueno ahí tenés un poco. Vos te ponés a mirar y ves que éste era un nene, que el de allá tenía hijos, que el otro tenía tal proyecto... (M., familiar de víctima).

Porque el Santuario mayormente se compone de fotos de los chicos. Y es como que la mirada... lo que generaría esa imagen de una historia por ahí humaniza más que una producción digamos abstracta o artística de lo que fue Cromañón (D., sobreviviente).

En el Santuario, la identidad de cada uno de los muertos es reconstruida a partir de dos datos: el equipo de fútbol del que era hinchas y la banda de rock de la que era fanático (excluida Callejeros¹⁵). Los signos de identificación de la adolescencia es lo que les quedó a los padres y sobrevivientes para comunicar la dimensión cotidiana de las víctimas. En el caso de las comisiones barriales, es una trayectoria, son unas huellas que siguen los mismos itinerarios que “todos hacemos todos los días” las que se materializan en las baldosas. Ambas intervenciones son solidarias con una estrategia de construcción de subjetividades que busca abrir una brecha para la identificación a nivel de las prácticas cotidianas, ante las dificultades de circulación, traducción y comprensión que encuentran en amplísimos sectores los discursos que, de una u otra manera, reivindican a la política como una dimensión constitutiva de lo social.

Consideraciones a modo de cierre

Las variables que analizamos son condiciones de producción a tener en cuenta a la hora de entender los sentidos producidos, las estéticas y la eficacia o ineficacia simbólica de cada intervención. Pero además es posible constatar que las intervenciones cumplen diversas funciones al interior de los movimientos. Por un lado, garantizan comunicabilidad entre los diferentes sectores del mismo, materializan puntos de acuerdo. Pero a la vez son un objeto de lucha, se busca imponerles un sentido, siempre precario. Y esto porque es necesario que hacia fuera del movimiento (de Cromañón, de los derechos humanos) el significado aparezca mucho más anclado, ya que es en ese espacio exterior donde la intervención aparecerá como un elemento más en la lucha simbólica por imponer una significación / interpretación de los hechos, un relato sobre la memoria de la violencia. Raymond Williams observa que la construcción de un pasado no opera en términos simplemente de tradición:

lo que debemos comprender no es precisamente “una tradición” sino una tradición selectiva: una versión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y de un presente preconfigurado, que resulta entonces poderosamente operativo dentro del proceso de definición e identificación cultural y social (1977: 132).

La tradición selectiva está activa ya, ahora mismo, operando el proceso de selección de aquello que se incluye o descarta en la construcción de la memoria. Por eso la memoria es también un recurso simbólico para la lucha actual por la apropiación del espacio urbano. Esta lucha es la que requiere generación de consensos y la posibilidad de traducir las significaciones que estructuran los relatos de las agrupaciones estudiadas a los términos comprensibles por otros grupos sociales. Las intervenciones en el espacio urbano forman parte de la estrategia comunicacional que persigue esos fines. Las subjetividades que resultan construidas por cada dispositivo de memoria son una muestra de estos esfuerzos de traducción. Los límites de esta traductibilidad, los sacrificios que se hacen para hacer comunicable lo propio, son cuestiones que se negocian en cada circunstancia.

La noción de *dispositivo de memoria* puede ayudar a entender que estos procesos de tradición selectiva operan de manera compleja, articulando materiales lingüísticos y no lingüísticos, prácticas y discursos, leyes y subjetividades, estéticas y formas arquitectónicas más o menos precarias. La reflexión en torno a los dispositivos de memoria abre el terreno para otras preguntas que no pudimos responder en este trabajo, pero que constituyen zonas de indagación muy interesantes. Por ejemplo: ¿de qué formas se inscribe la mayor o menor cohesión estructural de los movimientos en sus marcaciones del espacio urbano? La estética de las intervenciones, ¿puede ser remitida, por lo menos en parte, a este factor de organización interna? Por otra parte, ¿de qué modos la muerte, las diferentes formas de morir, contribuyen a construir retroactivamente una cierta subjetividad? Es decir: construir el recuerdo de una vida a partir de una de sus dimensiones (la militancia) se justifica porque ellos murieron por “ser” militantes. Se transforma en la clave de interpretación, en la razón por la cual una serie de sujetos entran a jugar en un discurso sobre la memoria: porque eran militantes y porque los mataron por eso. Para los integrantes de AVISAR, los muertos de Cromañón fueron víctimas de un “crimen social” perpetrado por un “sistema” (políticos, empresarios, medios masivos de comunicación) que primero los excluyó, luego los asesinó y ahora busca la impunidad de los culpables. A partir de este marco interpretativo, la operación que hay que llevar adelante consiste en demostrar que esos excluidos por el sistema eran “como todos” y que todos podemos ser excluidos. Por otro lado, ¿de qué manera los dispositivos de memoria, en los cuales se inscriben las intervenciones sobre el espacio urbano, se abren o se cierran a la posibilidad de conectarse con otras luchas, de establecer equivalencias con otras demandas? Si, como sostiene Ernesto Laclau, “El punto central es que para que una cierta demanda (...) se transforme en política debe significar algo más que lo que es en sí misma, debe vivir su propia particularidad como un momento o eslabón de una cadena de equivalencias que la trasciende y, de ese modo, la universaliza” (2000: 211), entonces este punto

señala una cuestión fundamental para pensar la potencia política de los dispositivos de memoria.

Bibliografía

- Calveiro, P. (2006): *Poder y desaparición*. Buenos Aires: Colihue.
- Crivelli, N. (2006): *Juventud en riesgo. Un estudio sobre la comunicación de las víctimas en el caso Cromañón*. Tesina inédita. Carrera de Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
- Deleuze, G. (1986): *Foucault*. Barcelona: Paidós.
- Foucault, M. (1977): "El juego de Michel Foucault", en *Saber y verdad*. Madrid: La Piqueta.
- Huysen, A. (2002): *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Jelin, E. (2007): "La conflictiva y nunca acabada mirada sobre el pasado", en Franco, M. y Levin, F. (comps.): *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*. Buenos Aires: Paidós.
- Korstanje, M. (2007): "Formas de religiosidad popular. El caso Cromañón en Buenos Aires". *Mad*, 16. Disponible en http://www.revistamad.uchile.cl/16/korstanje_06.pdf
- Laclau, E. (2000): "Estructura, historia y lo político", en Butler, J., Laclau, E. y Zizek, S.: *Contingencia, hegemonía, universalidad. Diálogos contemporáneos en la izquierda*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Longoni, A. y Bruzzone, G. (comps.) (2008): *El siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Murillo, S. (2008): *Colonizar el dolor. La interpelación ideológica del Banco Mundial en América Latina. El caso argentino desde Blumberg a Cromañón*. Buenos Aires: CLACSO.
- Rodríguez, A. (2008): "Políticas de la memoria y espacio público en Bs. As.: 'practicar' el Santuario de Cromañón en el marco del urbanismo de tercera generación". *Actas de las V Jornadas de Investigadores en Antropología Social*. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Sarlo, B. (2005): "Santuarios y justicia", en *Clarín*, 4 de septiembre de 2005. Disponible en: <http://old.clarin.com/diario/2005/09/04/sociedad/s-1046185.htm>
- Sztulwark, P. (2005): "Ciudad Memoria, Monumento, lugar y situación urbana". *Otra Mirada*, 4. Disponible en www.memoriaabierto.org.ar.
- Tufro, M. y Crivelli, N. (2009): "La política como frontera. Un análisis de las formas de construcción de identidades al interior del Movimiento Cromañón". *Question*, 22-23. Disponible en http://perio.unlp.edu.ar/question/numeros_anteriores/numero_anterior23/files/tufroyotro_1_ensayos_23invierno2009.htm
- Williams, R. (1977): *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.
- Verón, E. (1987): *La semiosis social*. Barcelona: Gedisa.
- Zenobi, D. (2007): "Sentimos lo mismo pero pensamos diferente. Familia y Política en la naturaleza contradictoria de la categoría de familiar de víctima". *Actas de las IV Jor-*

nadas de Jóvenes Investigadores. Instituto Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.

Zenobi, D. (2009): “Cromañón y sus analistas”. *Actas del I Congreso Nacional sobre Protesta Social, Acción Colectiva y Movimientos Sociales*. Buenos Aires.

¹ En términos de Verón (1987), en la materia significante se inscriben *marcas* de ciertas operaciones de asignación de sentido. Estas marcas se convierten en *huellas* de las condiciones de producción o reconocimiento de un discurso una vez que ha sido establecida una relación entre las marcas (ahora huellas) y dichas condiciones.

² “Movimiento Cromañón” es la denominación que los integrantes de las diversas agrupaciones surgidas luego del incendio del local dan al conjunto de dichas agrupaciones. Implica un reconocimiento de la diversidad de posicionamientos que presentan las mismas, a la vez que enfatiza la unidad fundamental en torno a un reclamo de justicia. Desde el año 2005 posee un espacio institucionalizado: las “reuniones de articulación” en las que participan todas las agrupaciones y también padres “independientes”. Para un abordaje que hace eje en la dimensión conflictiva de las relaciones entre las agrupaciones, re-pensando el “movimiento” en términos de un “campo” en el sentido de Bourdieu, ver Crivelli (2006) y Tufro y Crivelli (2009).

³ El “siluetazo” fue una iniciativa llevada a cabo por distintos grupos de militantes y artistas hacia el final de la dictadura militar, en 1983. Consistió en empapelar las paredes de la Ciudad de Buenos Aires con siluetas negras que representaban a los desaparecidos. El caso es analizado exhaustivamente en Longoni y Bruzzone (2008).

⁴ Para ver fotos del proceso de producción de las baldosas, mapas con la ubicación de las mismas, la lista de todos los militantes cuyas baldosas ya fueron colocadas y mantenerse al tanto sobre las actividades de las comisiones, se puede visitar el sitio web <http://memorialmagro.blogspot.com/>

⁵ Un abordaje diferente sobre la historia del Santuario y su relación con el espacio urbano puede ser encontrado en Rodríguez (2008). Para un análisis del caso Cromañón en términos de “interpelación ideológica”, ver Murillo (2008). Para una crítica de las formas en que el caso fue abordado desde las ciencias sociales, ver Zenobi (2009).

⁶ A fines del 2008, los entrevistados coincidían en señalar que muchos de los sobrevivientes trataban de evitar el Santuario, mientras que los padres lo utilizaban habitualmente.

⁷ Desde la primera semana posterior al incendio se realizaron marchas exigiendo justicia. Éstas fueron inicialmente semanales, los días jueves, y luego mensuales, los días 30 de cada mes. El incendio tuvo lugar en la noche del jueves 30 de diciembre de 2004.

⁸ Ver por ejemplo la opinión de Beatriz Sarlo en su nota “Santuarios y justicia”, publicada en el diario Clarín el 4 de septiembre de 2005. Disponible en <http://old.clarin.com/diario/2005/09/04/sociedad/s-1046185.htm>

⁹ Para un análisis de la relación entre “lo político” y “lo no político” al interior de movimiento Cromañón, ver Tufro y Crivelli, 2009; y Zenobi, 2007.

¹⁰ Ver, por ejemplo, Korstanje, 2007.

¹¹ La cuestión de la eficacia de los dispositivos exigiría, desde luego, realizar un trabajo en recepción para poder dar cuenta de la interpretación de estas intervenciones urbanas a partir

de diferentes *dispositivos de lectura*.

¹² También incide el paso del tiempo, que ha modificado la geografía que recorría el militante. Los integrantes de las comisiones reconocen que tanto este hecho como el recambio poblacional que han experimentado ciertas zonas de la Capital y el Gran Buenos Aires en los últimos años, se constituyen en obstáculos para la tarea de rastreo y reconstrucción de las huellas del militante.

¹³ Pilar Calveiro (2006) ha demostrado que el poder concentracionario debía derramarse sobre la sociedad, descentralizarse, para luego concentrar. También ha observado que los militantes no eran el único objetivo de ese poder, ya que la desaparición de “víctimas casuales” y la arbitrariedad de la violencia eran elementos fundamentales para cumplir con el objetivo de diseminar el terror en toda la sociedad.

¹⁴ Analizado, por ejemplo, por Andreas Huyssen (2002).

¹⁵ Callejeros es la banda de rock que tocaba en el local República Cromañón cuando se desató el incendio. Los integrantes del Movimiento Cromañón tienen opiniones divididas en cuanto a las responsabilidades de la banda en los hechos sucedidos.

Sobre algunos principios de la crítica en Oscar Steimberg. La historieta como estructura híbrida de significación

Lucas Berone

Resumen

Durante la década del sesenta, en el contexto del surgimiento de los modernos estudios sobre comunicación masiva o cultura de masas, una semiología de inspiración estructuralista comienza a hacerse cargo de las que podrían denominarse como “estructuras híbridas de significación”, es decir, lenguajes o discursos conformados por una pluralidad de códigos, en los que intervienen diversas materialidades significantes. Inscriptos en ese proyecto, los primeros trabajos críticos de Oscar Steimberg, correspondientes al período 1968-1972, toman como caso particular a la historieta (discurso y/o género narrativo que resulta de la hibridación entre imagen y palabra escrita), y lo hacen a partir de los siguientes tres vectores de análisis cuya potencia heurística podría trasladarse productivamente hacia la consideración de otros lenguajes híbridos: 1) la relación siempre inestable, nunca resuelta, entre lenguaje verbal e imagen visual en el interior del mensaje historietístico; 2) la relación de esa relación entre palabra e imagen con la posibilidad de delinear una estética de la historieta (o una teoría de lo estético a partir de la historieta); 3) las relaciones entre estética e ideología, o mejor, entre las propiedades estéticas de un lenguaje y las estructuras de lectura o las formas de fruición que ese lenguaje estimula.

Palabras clave: semiología, historieta, principios críticos.

* Licenciado en Letras Modernas y Magíster en Sociosemiótica (Centro de Estudios Avanzados de la Universidad Nacional de Córdoba). Forma parte, desde 2006, del Proyecto de Investigación “Historietas realistas argentinas: estudios y estado del campo”, con sede en la Escuela de Ciencias de la Información de la UNC. Ha presentado artículos sobre historieta en congresos, jornadas y revistas académicas o especializadas como *Semiosis ilimitada* (Universidad Nacional de la Patagonia Austral) y *Escribas* (Escuela de Letras, UNC), entre otras. Contacto: lucasberone@yahoo.com.ar

Sobre algunos principios de la crítica en Oscar Steimberg. La historieta como estructura híbrida de significación

Introducción

Durante la década del sesenta, en el contexto del surgimiento de los modernos estudios sobre comunicación masiva o cultura de masas, una semiología de inspiración estructuralista comienza a hacerse cargo de las que podrían denominarse como “estructuras híbridas de significación”, es decir, lenguajes o discursos conformados por una pluralidad de códigos, en los que intervienen diversas materialidades significantes: cine, televisión, publicidad, historieta, etc. Esta empresa de conocimiento, en nuestro país, se sostuvo principalmente en dos nombres propios: Oscar Masotta, quien centró su actividad en los territorios de la teoría y la crítica de arte, y Eliseo Verón, cuya formación de sociólogo lo orientó hacia el estudio de otros discursos sociales, tales como la información de prensa y el discurso político.

La historieta (género narrativo que resulta de la hibridación entre imagen visual y palabra escrita) encontró su lugar, así, en el dominio de los objetos de la semiología; y acerca de ella (y también acerca del pop y los happenings), algunos textos fundamentales de Masotta (1967a, 1967b, 1968) volvieron a formular las grandes cuestiones del campo intelectual en Argentina de aquellos años; preguntándose por:

1) las formas de la interacción entre *cultura de élites* y *cultura de masas*, o en otros términos: entre “vanguardias” y “populismo”, entre modernización y revolución social;

2) la posibilidad de definir o circunscribir otra vez el *valor estético*, pero acerca de los medios y los mensajes de la comunicación de masas;

3) el estatuto del compromiso entre valor estético y *función ideológica*, en el interior de los signos de la cultura de masas; o mejor dicho: el nuevo estatuto de los compromisos entre “forma” y “contenido”;

4) los modos de la relación entre el sujeto y los signos, entre el sujeto y los medios, los lugares del placer o de la alienación en esa relación y las formas de intervención de la conciencia en los lenguajes: la construcción revolucionaria o crítica de una *conciencia del código* (Berone, 2009).

Tales cuestiones no sólo definieron en ese momento las líneas por donde se constituyó la historieta como un *objeto de conocimiento* (cf. Berone, 2006), sino que abrieron y señalaron los espacios posibles de una *enunciación legítima* o productiva, en el campo de los estudios sobre comunicación masiva.

Ahora bien, inscriptos en este proyecto, los primeros trabajos críticos de Oscar Steimberg, que entre 1968 y 1972 tomaron como caso particular a la historieta, constituyen el objeto central de este escrito, en tanto veremos deslindarse claramente en ellos una serie de vectores de análisis cuya potencia heurística podría trasladarse acaso, sin pérdida, hacia la consideración de otros lenguajes híbridos, puestos o instalados en otras sedes socio-históricas.

Principios críticos

La producción de Oscar Steimberg referida a la historieta, por lo menos hasta 1972, siguió en líneas generales el mapa de cuestiones y proposiciones teórico-metodológicas presente en la obra de Masotta. De hecho, los dos primeros artículos firmados por Steimberg (“El ballet montañés de *Li'l Abner*” y “La geometría intimista de *El Rey Petiso*”) aparecen en el marco de las dos grandes intervenciones culturales masottianas en relación a la historieta: la Bienal Internacional organizada en el Instituto Di Tella (en octubre de 1968) y la revista especializada *LD (Literatura Dibujada)*. Estos breves trabajos iniciales pondrán de relieve especialmente dos principios críticos en torno a los cuales hubo de constituirse, durante la década del setenta, una perspectiva semiológica sobre los lenguajes y los textos de la comunicación masiva: por un lado, el intento de un estudio comparativo de los estilos, la búsqueda de una mirada crítica que defina el valor de un mensaje a partir de su lugar en el sistema, es decir, a partir de su *diferencia*; por otro lado, la necesidad de establecer analíticamente la relación entre la imagen y los componentes verbales del mensaje, o en todo caso, la relación de la imagen con ciertos rasgos de significación verbalizables (ciertos *temas*).

En relación a esto último, Steimberg apunta en sus primeros textos, sobre todo, a señalar cierto “paralelismo” entre imagen y palabra. En el caso de *El Rey Petiso*, por ejemplo, dicho paralelismo se establecía entre los “temas” o contextos sociales representados y el estilo gráfico de la representación: el mundo de los “pobres” se ve concretado por un dibujo de líneas imprecisas, sombras y fondos pintorescos, mientras que al mundo de los “ricos” le corresponde una geometría luminosa, estática, y una arquitectura ceremoniosa hecha de rectas, círculos y óvalos.

En tercer lugar, se instala en la producción temprana de Steimberg una pre-

ocupación que no abandonarían sus reflexiones e investigaciones posteriores, a saber: la pregunta por la *propuesta estética de la historieta*, y por las relaciones entre estética y *determinación ideológica*. Es decir, no la historieta como medio estético (idea que ya había fundamentado Masotta), sino las condiciones que investirían a un mensaje historietístico particular de un valor estético e ideológico determinado.

Según Steimberg, el índice de *esteticidad* de una historieta pasaría por la realización de un cierto desajuste o *desfasaje* entre las dimensiones o los niveles del mensaje y ciertas pautas convencionales de la decodificación; y también pasará por este desfasaje la capacidad de refracción de la historieta frente a los esquemas maniqueos y rígidos propios de los enunciados cooptados por la ideología (sobre este tema volveremos enseguida, en el apartado siguiente).¹

Por ejemplo, en *El Rey Petiso* de Soglow lo estético (y lo cómico) se fundaría en el *contraste* entre la posición social de los personajes (el rey, la reina, la aristocracia) y la motivación psicológica invariablemente infantil, ingenua y lúdica que revelan sus actos:

“La comicidad de *El Rey Petiso* se centra en el contraste entre el ceremonial de que forma parte el soberano, al que queda sujeto y al que se atiene en la mayor parte de los cuadros de cada episodio, y el sentido verdadero de sus actos y de una situación que se revela al final, y que está referida siempre a una motivación psicológica infantil, ingenua, inmediata y desvinculada de las expectativas ‘racionales’ que sugiere” (Steimberg, 1977: 48-50).

En *Li'l Abner*, en cambio, la esteticidad sería función del *exceso* (otra forma del desajuste). Si bien los personajes son estereotipos sociales e institucionales, el estilo barroco en que se empeña su autor, Al Capp, para dar cuenta de su universo ficcional –un estilo hecho de “hipérbolos narrativas, gráficas y verbales”– es el que “alcanza a enrarecer (a des-simplificar) la atmósfera de sentido común del relato”, acercándolo al surrealismo (Steimberg, 1977: 77).

El conjunto de los trabajos críticos de Steimberg, correspondientes al período 1968-1972, plantearían entonces tres direcciones o líneas de análisis, las que luego se extenderán hacia otras zonas de la formación discursiva que la semiología está abriendo, hacia otros objetos de conocimiento (otros lenguajes, otros medios). Esos vectores de análisis pasarían por definir teoréticamente:

1) la relación siempre inestable, nunca resuelta, entre *lenguaje verbal* e *imagen visual*, en el interior del mensaje historietístico;

2) la relación de esa relación entre palabra e imagen con la posibilidad de delinear una estética de la historieta (o una *teoría de lo estético* a partir de la historieta);

3) las relaciones entre *estética* e *ideología*, o mejor, entre las propiedades estéticas de un lenguaje y las estructuras de lectura o las formas de fruición que ese lenguaje estimula.

Patoruzú como caso testigo. Las palabras, la imagen, el medio y su público

En la serie que reseñamos, acaso el texto más notable es el estudio sobre la revista y la historieta *Patoruzú*, de Dante Quintero, artículo incluido por Masotta como apéndice en su libro *La historieta en el mundo moderno*, bajo el subtítulo “Historieta e ideología en Argentina” (Masotta, 1970: 159-173). El trabajo es importante porque marca una inflexión y un desplazamiento, no sólo en la obra de Steimberg sino en el campo de los estudios sobre comunicación y cultura de masas, inaugurando una zona temática (la historieta nacional) y una serie de nuevos intereses teóricos, especialmente referidos a las relaciones entre *historieta* e *ideología*.

La mirada analítica de Steimberg se hace más amplia y comienza a abrirse especialmente en dos direcciones fundamentales: por un lado, hacia las relaciones entre la historieta y los medios gráficos (diario, revista, *comic-book*) y, por otro lado, correlativamente, hacia las relaciones entre la historieta y su público.

En la primera línea de análisis, Steimberg empieza a mostrar específicamente cómo el pasaje desde el periódico (la serie “Aventuras de Patoruzú” se publicó inicialmente en el diario *La Razón*) al soporte gráfico de una revista (que se llamará como el personaje), pasaje o cambio del orden de la *materialidad* del mensaje, en el plano del *canal* de comunicación, afectará las características estilísticas y temáticas de la historieta y producirá efectos diferenciales en el proceso de su lectura: “cierto fondo serio del humor de Patoruzú sale entonces impacientemente a la luz, descubriendo la ideología de la tira” (Steimberg, 1970: 160). La transformación del medio obligará a la historieta a convivir y relacionarse estrechamente con otros géneros y tipos de discurso, y si bien los contactos con otras *palabras* (principalmente, los artículos “editoriales” que abrían la revista y que comentaban acontecimientos políticos) la transforman en un mensaje más complejo, al mismo tiempo la vuelven ideológicamente más “clara”.² Por otra parte, si las palabras “otras” obligan a la historieta a definirse ideológica y moralmente,

también es cierto que ella invade el medio con las peculiaridades de su lenguaje y de su retórica: vía de comunicación privilegiada con el público, el lenguaje gráfico de la serie *Patoruzú* se irá imponiendo a las otras secciones de la revista, incluso sobre el material publicitario.³

Las afirmaciones sobre el valor de las palabras en *Patoruzú* remiten al problema de las relaciones entre texto verbal e imagen, en el marco del mensaje historietístico. A partir de aquí, y cada vez más, la historieta se le aparece a Steimberg como un tipo de discurso conformado por una relación siempre *inestable*, nunca determinada, entre palabra e imagen (ver Berone y Reggiani, 2009).

Patoruzú sería un ejemplo de historieta donde el lenguaje gráfico se encuentra rígidamente controlado por el poder ordenador y maniqueo del discurso verbal. En la revista, las palabras más importantes son las “frases-verdades establecidas” del patriotismo oficial de la época: el personaje mismo vive sus aventuras rodeado de palabras de efectos mágicos (voluntades póstumas, cartas catastróficas, mensajes enigmáticos) y no hay espacio para las viñetas “mudas” (imágenes sin texto). Aún más: cada tira de la historieta aparece encabezada por versos pareados, cuya única función sería la de cerrar el campo de las connotaciones posibles y señalar los *límites* de la significación del relato. *Patoruzú* descansa o se sostiene sobre una estructura fuerte –escribe Steimberg–, un código rígido de oposiciones binarias, que se replica en las opciones estilísticas del grafismo, donde la línea “redonda”, como valor *estético*, se opone a la línea “quebrada”, en tanto valor *anti-estético* (op.cit.: 169-170).⁴

Sin embargo, a pesar de la fuerza normalizadora de la palabra y de su omnipresencia, perviviría un potencial a-significativo y a-moral en el dibujo, en la imagen, y sería el personaje de Upa (hermano del héroe): la única creación “libre” donde el estilo gráfico de Quinterno se encuentra consigo mismo y a la vez pone en entredicho las rígidas pautas de significación que se han fijado a través de la palabra. Upa es “no-formado”, “no-hecho” en términos ideológicos, ya que no constituye la concreción gráfica de ningún prejuicio moral, social o racial:

“Y en los primeros episodios, cuando pasea su naturaleza indefinible por una ciudad que no fue hecha para él, llega a convertirse, incluso, en lo bueno –lo inclasificable, lo intraducible– del dibujo de Quinterno; porque a través de las dos o tres esferas absurdas del cuerpo de Upa toda la concepción gráfica de *Patoruzú* se anima, por única vez, a andar sola; golpeándose contra la ciudad, contra la lógica de los demás personajes y contra la moral misma de la historieta, una moral de lo formado y establecido de una vez para siempre” (Steimberg, 1970: 170-171).

Por este camino, el discurso crítico llega finalmente a tocar el problema de la relación entre mensaje historietístico y público. Siete años más tarde, cuando Steimberg vuelva al artículo sobre Patoruzú para su publicación definitiva en libro, situará justamente en la “concepción gráfica” y en su representación ajena a todo marco moral, el valor estético de la creación de Quinterno y el lugar por donde se habría establecido y mantenido la fidelidad de su público. El personaje de Upa habría significado en la tira la aparición de “componentes gráfico-narrativos densamente desviantes, que hicieron crecer redondeces y chaturas hasta el nivel de un grotesco escandalosamente real. En ese grotesco, más que en los relatos explícitos y el humor exterior, se ancló tal vez esa adhesión muda, sostenida y vergonzante de su público” (Steimberg, 1977: 72).

Se cifra entonces la relación entre mensaje y receptor, no a nivel de la opción ideológica del texto, sino al nivel de su función estética: el compromiso del público de Quinterno no sería con un *contenido* ideológico determinado, sino antes bien con un lenguaje, con una *forma* de mostrar.

Sobre el fondo de esta oposición entre forma y contenido, se recorta implícitamente el eco del formalismo masottiano, la recurrencia de sus debates contra el *contenidismo* norteamericano y, especialmente, contra los juicios negativos de Umberto Eco acerca del valor del “esquematismo” (Masotta, 1967c). Del mismo modo, el problema del valor o la función estética de la historieta, su relación con la recepción y los contenidos ideológicos del mensaje, puede señalarse también en el ensayo de Steimberg dedicado a la serie infantil de aventuras *Langostino*, escrita y dibujada por Roberto Ferro (el artículo, “Langostino: un personaje a la deriva”, se publicó por primera vez en el N° 6 de la revista *Los Libros*, en el año 1970).

Frente al medio que la incluye (la revista de historietas *Patoruzito*), que organiza todos sus mensajes en torno a un esquema moral simplificado (buenos vs. malos), la creación de Ferro reniega de cualquier categoría moral establecida. Ahora bien, en este caso la esteticidad obedece a dos factores. Por un lado, el efecto de contraste, que pasa por la producción de una *excepción*, por la ausencia de “marcos conceptuales exteriores, morales, *serios*” (Steimberg, 1977: 90), excepción que se realiza en la *diferencia* de la tira respecto del medio. Por otro lado, y especialmente, la situación de un autor que representa, se auto-representa, su propia relación conflictiva y fecunda con un lenguaje (la historieta) que percibe como “pre-hecho” y “pre-determinado”.⁵

Estética, ideología, estructuras de lectura

En el número monográfico que la revista *Transformaciones* (publicación del Centro Editor de América Latina) le dedica a la historieta (Nº 41, de 1972), destinado a reseñar las características generales del fenómeno (en tanto fenómeno *social*, y no exclusivamente semiológico o discursivo), Steimberg vuelve e intenta sistematizar las líneas de análisis fundamentales: el complejo de relaciones entre el mensaje, el medio y su público; la imbricación de imagen y palabra impresa; la oposición entre función estética y función ideológica del mensaje.

Ahora bien, para entender la perspectiva que se está fundando desde la semiología, acaso nos sea útil comparar el trabajo de Steimberg con otro de los números monográficos de la serie *Transformaciones* (el Nº 8, de 1971), donde el mismo Steimberg y Rodolfo Fogwill, en colaboración, habían analizado el fenómeno de la publicidad. Podríamos encontrar, en ese contraste, dos datos fundamentales que nos hablan de la configuración de la historieta como un objeto teórico particular.

En primer lugar, el análisis del mensaje publicitario que plantean Fogwill y Steimberg no deja en ningún momento de marcar la eficacia de su dimensión “formal”. Los autores señalan que la “publicidad moderna” se separaría de la simple “propaganda” o el “anuncio”, comunes a principios del siglo XX, desde el momento en que una “campana publicitaria” basa sus efectos en la aparición de ciertos rasgos estilísticos importados del campo de las artes figurativas (arquitectura, pintura, etc.). Así, por ejemplo, el primer *estilo* o *lenguaje publicitario* se habría construido por condensación de las propuestas formales de la corriente *art-nouveau*. Historieta y publicidad son entonces, del mismo modo, lenguajes estéticamente desarrollados (o lenguajes con función estética).

En segundo lugar, sin embargo, la publicidad aparece completamente cooptada por su función ideológica y se inscribe plenamente, sin residuos (como una de sus dimensiones simbólicas fundamentales), en el marco de las modernas sociedades occidentales de consumo. El punto inicial (y final) del análisis de la publicidad pasa por enfatizar este aspecto básico: se trata de un tipo de mensaje construido exclusivamente en función de su eficacia *conativa*, como mandato o consigna de “consumir”. La historieta aparece ligada, en cambio, a una estructura de lectura bastante diferente, la cual descubre o deja ver todavía un *resto* inalienable, una disponibilidad semiológica nunca completamente reductible a la ideología del mensaje.⁶

Steimberg construye, en el comienzo de su monografía, una ficción teórica, el “Lector Adulto de Clase Media (L.A.C.M.)” (Steimberg, 1972: 1-2): el autor imagina una anécdota donde actualiza los modos de consumo del lector adulto de historietas. Se trata de un señor que, frente a un kiosco de revistas, elige material de lectura para su hija e, inexplicablemente, selecciona para ella un comic-book de *Superman*:

“Basta adivinar: en el fondo, al que le sigue gustando ‘Superman’ es a él. Pero no es lo mismo adivinar que adivinarse, y al L.A.C.M. le cuesta saber cosas acerca de sí mismo, por eso, después de haber comprado para su hija historietas de ‘Lulú’ y de ‘Charlie’, compra para sí, austeramente, el diario” (Steimberg, 1972: 2 y 1977: 21).

El sujeto se ve llevado, se ve impulsado al consumo de *Superman* y, al mismo tiempo, algo lo impulsa a reprimir ese gesto; hasta que, en buena lógica psicoanalítica, elige un sustituto. Es que la historieta, fundada en el efecto “cómico” de sus signos, alcanza a desplegar aún (a diferencia del mensaje publicitario) un sentido desalienante, sobre el que viene a apoyarse el gesto contradictorio de la lectura, de adhesión y rechazo a un tiempo. La anécdota, la ambivalencia del gesto del consumidor, sirve para señalar la insistencia de un nuevo nudo de problemas, en relación al consumo o la fruición de ciertas estructuras híbridas de significación: se trata de la necesidad de una teoría de la conciencia, una teoría del sujeto, que se articule con la construcción teórica del lugar del *lector-espectador* y con las doctrinas acerca de la forma y el desarrollo de los procesos ideológicos en una sociedad.⁷

Así, pues, la relación postulada entre *sujeto-medio-ideología* sufre, de pronto, un desdoblamiento interesante: por un lado, tendremos los modos y figuras de la relación del sujeto al *placer*; por el otro, están las formas y efectos de la relación del discurso a la *ideología*.

Según Steimberg, es la eficacia estética del mensaje historietístico la que sostiene la relación del sujeto al *placer* y, por lo tanto, sería el motivo fundamental de la adhesión del lector con respecto al género. Si bien es cierto que el interés por la historieta del “lector adulto de clase media (L.A.C.M.)” es nuevo y motivado tal vez por la aparición de propuestas que exigen una lectura más reflexiva (*Peanuts*, los *cartoons* de Feiffer), o por la labor de “rescate” realizada a partir de ciertas corrientes pictóricas dominantes o ciertas prácticas discursivas exitosas (el arte pop, la publicidad, el diseño); no es menos cierto que en el placer que produce la lectura de historietas debe haber un motivo profundo, ajeno a las circunstancias sociales,

económicas y culturales, y es que, afirma Steimberg, “nadie goza con novedades que no tengan algo que ver, ya, con él mismo” (Steimberg, 1972: 4).

En este esquema, el placer de la historieta deriva de un tipo de información que sólo puede aportar su dimensión *visual*: el placer de “leer en dibujos”. A contramano del camino recorrido por la palabra impresa en Occidente, la historieta, en su juego con las formas visuales asociadas a las palabras (esa “imaginación excitada del espesor de los signos”, analizada por Masotta), remontaría el curso de la civilización hacia las antiguas “escrituras ideográficas”, que se proponían lograr una “transcripción” de las formas de la realidad (por oposición a las convenciones de la escritura alfabética, la cual desvincula más bien las formas del significado de las formas del significante).

Por otro lado, en el otro extremo del arco, están las formas y efectos de la relación del discurso a la ideología, que se ubican en la base del rechazo y la actitud vergonzante del consumidor respecto de su objeto de consumo (y de los teóricos de las ciencias sociales respecto de su objeto de estudio).

En este punto, la historieta aparece como determinada fuertemente por su lugar en la industria cultural; es decir, la relación del discurso a la ideología pasa por las condiciones materiales de producción y circulación social de las historietas, y está en el origen de las “vergüenzas” del género. El semiólogo lo declara explícitamente: “Básicamente, el nivel artístico-social de la historieta ha sido coartado por hechos socioeconómicos que se expresan en restricciones de orden *ideológico*” (Steimberg, 1972: 10).

El lenguaje estético aparece aquí trabado dentro de una red amplia de factores externos, cuya diversidad aparente encuentra su punto de unión justo en el lugar exacto que la industria periodística le ha asignado a la historieta desde el principio, la función de *entretener*.⁸ En el origen, dirá Steimberg, sobre el fondo de “la *letra seria* de los diarios populares de fines del siglo XIX, la historieta moderna surgió como el recurso bajo destinado a ganar lectores al competidor” (op.cit.:8), y nunca dejará de ostentar las marcas de ese inicio, aún cuando sea revalorizada por el pop y el *underground* de los sesenta.

El concepto de *entretenimiento* se constituye en razón suficiente de la ideología de cualquier historieta, es el lugar teórico donde se anudan todos los límites y las restricciones concretas que pesan sobre el discurso historietístico: la *censura* externa e interna; una relación explícita con el *gusto del lector* y decisiones editoriales que buscan adecuarse inmediatamente a las exigencias del público; la subva-

loración de las instancias del *consumo* y de la *creación*; y una serie de mecanismos de “auto-inferiorización” de la historieta en sus relaciones con otros medios (TV, cine, radio) (Steimberg, 1972: 10-17).⁹

Conclusión

Según Steimberg, la invención estética en la historieta corre muchas veces el riesgo, el albur, de convertirse en una “aventura artística oculta”; invirtiéndose así el contenido habitual de lo que se oculta, de lo que se niega en el mensaje. Ya no se trata de la ideología, como nivel de sentido secreto, disfrazado, negado y siempre presente y eficaz. Se trata ahora de una estética que, aunque no percibida, fuera de la conciencia, constituye el nudo por donde pasa un compromiso de lectura, siempre renovado y productivo.

“Por mecanismos de desplazamiento similares a los que están unidos al proceso constitutivo del sueño, un rasgo del diseño (...), puede transmitir significados menos claros pero más centrales que los del texto o la historia. La adhesión del público a una determinada historieta, más acá del placer que entrega el relato de una aventura y más allá de la nostalgia ligada al recuerdo de lecturas infantiles, puede deberse al reconocimiento inconsciente de un rasgo formal que reorganiza en cada episodio, a través de apariciones siempre laterales, el sentido de la historia, de su personaje o del acto mismo de leer historietas” (op.cit.: 20).

Es decir, la historieta puede ser construida, en el discurso crítico que la toma a su cargo, como un objeto semiótico o una estructura de significación que produce sentido a varios niveles, y cuyo análisis no debería renunciar a ellos, a dicha multiplicidad, so pena de reducir el lenguaje a la ideología de sus mensajes.

El lugar/el poder de la crítica (y de la historieta) se articularía, entonces, justo en este punto: en la necesidad y la urgencia de revelar/develar una estética potencialmente desalienante, cooptada momentáneamente por la ideología del imperio.

Bibliografía

Berone, L. (2006): “Oscar Masotta y la ‘literatura dibujada’. Reflexiones sobre la disolución de un objeto”. Disponible en: <http://www.descartes.org.ar/masotta-berone.htm> (en línea: 1 de abril de 2010).

Berone, L. (2007): “De la historieta en la *literatura popular*: negaciones, determinaciones, segmentaciones, filiaciones”, *V Encuentro Interdisciplinario de ciencias sociales y humanas*. Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba.

Berone, L. (2009): “El discurso sobre la historieta en Argentina (1968-1983)”. *Diálogos de la Comunicación*, 78, julio-diciembre 2009. Disponible en: <http://www.dialogos.fela-facs.net/78/pdf/articulos/78BeroneLucas.pdf> (en línea: 01 de abril de 2010).

Berone, L. y Reggiani, F. (2009): “Entrevista a Oscar Steimberg: ‘Lo que tiene de bueno la historieta es que es imposible’”. *Árbol de Jitara*, 3.

Dorfman, A. y Jofré, M. (1974): *Superman y sus amigos del alma*. Buenos Aires: Galerina.

Dorfman, A. y Mattelart, A. (1972): *Para leer al Pato Donald*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Fogwill, R. y Steimberg, O. (1971): “La publicidad en el mundo actual”. *Transformaciones*, 8.

Masotta, O. (1967a): *El arte-pop*. Buenos Aires: Columba.

Masotta, O. (1967b): *Happenings*. Buenos Aires: Jorge Álvarez.

Masotta, O. (1968): *Conciencia y estructura*. Buenos Aires: Jorge Álvarez

Masotta, O. (1969): “Reflexiones presemiológicas sobre la historieta: el esquematismo”, en Verón, E. (ed.): *Lenguaje y comunicación social*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Masotta, O. (1970): *La historieta en el mundo moderno*. Buenos Aires: Paidós.

Masotta, O. (2004): *Revolución en el arte*. Buenos Aires: Edhasa.

Steimberg, O. (1970): “1936-1937 en la vida de Patoruzú”. En Masotta, O.: *La historieta en el mundo moderno*. Buenos Aires: Paidós.

Steimberg, O. (1971): “El lugar de Mafalda”. *Los Libros*, 17.

Steimberg, O. (1972): “Las historietas: poderes y límites”. *Transformaciones*, 41.

Steimberg, O. (1977): *Leyendo historietas*. Buenos Aires: Nueva Visión.

¹ Resuenan aquí, claro, los ecos de los textos involucrados en la fundación masottiana de esta serie discursiva: los tanteos teóricos para alcanzar, por ejemplo, “una definición estructuralista de la obra de arte”, que la describe, retomando los análisis de Verón, en los términos de “un conjunto de operaciones de permutación cuyo resultado debe arrastrar la ‘neutralización’ de una (o más) oposición” (Masotta, 2004: 205). Es decir, la realización de un cierto desajuste en relación a las oposiciones establecidas en un código (el análisis de Verón, sobre un happening de Marta Minujín, puede consultarse en Masotta, 1967b).

² En las editoriales, el indio Patoruzú habla, se pronuncia sobre ciertas cuestiones de actualidad (los contratos del gobierno con empresas concesionarias de servicios públicos, por ejemplo), en función de su relación con un conjunto de “virtudes nacionales” que, en última instancia, constituyen la base de su fuerza como héroe (Patoruzú es, de un modo que busca ser notable, un héroe “argentino”). Al mismo tiempo, Steimberg no deja de señalar que la ideología de la tira revela a la vez su impostura: las “virtudes nacionales” del “indio” Patoruzú son virtudes criollas, no indias, y su condición autóctona o telúrica, a la cual se

apela seriamente en las editoriales, se contagia de una intensa irrealidad.

³ “Con Patoruzú se puede realizar algo que podría llamarse la prueba del elemento extraño: con esta revista sucedió en su primera época, algo que debe haber ocurrido después sólo con alguna otra revista, perteneciente, con seguridad, al grupo de revistas de Landrú. Los elementos extraños a la publicación, como por ejemplo los avisos, trataban de mimetizarse con su lenguaje, como si la vía de comunicación con el público que había encontrado la publicación garantizara de antemano, por sus características formales, la aceptación del mensaje” (Steimberg, 1970: 171-172).

⁴ Lo mismo sucedería con Mafalda, donde Quino ajustaría sus exploraciones gráficas a las determinaciones de un concepto previo y buscaría realizar una conexión siempre perfecta entre la idea (de naturaleza verbal) y su expresión gráfica. En la línea de una crítica diferencial, el estilo de Mafalda va ser contrastado por Steimberg con el del dibujante rumano Saúl Steinberg, quien, en una suerte de “búsqueda no planeada del hallazgo gráfico”, no se ataría a ningún marco conceptual. En su artículo sobre “El lugar de Mafalda” (Los Libros N° 17, de marzo de 1971), el semiólogo afirma que los personajes de Quino resultan unidimensionales, en tanto existen como vehículos de una proposición conceptual (verbal) sobre la actualidad (la guerra, el desarme, el hambre), y la tira se configura así como una “formación mixta” entre la historieta y el cartoon (se trataría, en términos de Steimberg, siempre preocupado por los géneros y sus fronteras, de un “cartoon historietado infantil”).

⁵ “Ferro se pone en el lugar del lector para recibir las emociones de su historia hasta que opta por ir más lejos, y reflexionar, gráfica y verbalmente, sobre historieta como género” (Steimberg, 1977: 90). Es decir que, para el crítico, el historietista actúa en este gesto de distanciamiento, antes de que exista, la actitud irónica del pop frente a los códigos y ubica su creación en un nivel diferente al del resto de las historietas infantiles de la época: el nivel de la meta-narración (ver Masotta, 1969).

⁶ Esta cuestión, de la historieta como resto, como disponibilidad semiológica nunca completamente reductible a la ideología del mensaje, se tornará fundamental en el posterior desarrollo del discurso teórico y crítico sobre el género, que discutirá —especialmente la línea marxista, representada por los trabajos de Mattelart, Dorfman y Jofré— si, a la luz de los procesos de revolución social en Latinoamérica, la historieta debe pervivir o no como lenguaje y como medio de comunicación.

⁷ La teoría del sujeto que exhibe el artículo no puede obviar las marcas de la perspectiva psicoanalítica, y esto quizás señale el espacio de su originalidad. La estructura psíquica postulada, que se interpreta como “estructura de lectura”, no es simple ni lineal, sino antes bien resulta contradictoria y ambivalente, mal sostenida por los impulsos contrarios del goce y la represión. Esta imagen del sujeto (como lector) se desliza subterráneamente a lo largo de todo el trabajo crítico, reapareciendo para negar el carácter pretendidamente unilateral de la relación entre mensaje y público, o para refutar la naturaleza supuestamente unívoca de sus pautas de consumo. La mirada de Steimberg adolece en cambio de una teoría suficiente de la ideología como proceso social; en última instancia, reposa o se sostiene en las caracterizaciones y descripciones tradicionales aportadas por la sociología marxista, sobreentendiendo que toda ideología no puede más que realizarse de manera completa y uniforme, sin fisuras, en el mensaje que produce.

⁸ El entretenimiento, el valor y la forma del ocio en las sociedades occidentales modernas, se instala como piedra de toque, como concepto clave en la formación discursiva que se hace cargo de la historieta como objeto durante la década del setenta (cf. Berone, 2007).

⁹ “En diarios y revistas se ha definido indirectamente además a la historieta, en cuanto

respecta a su lugar jerárquico entre otras formas de comunicación, mediante un especial conjunto de elementos afectados a su contextualización. Lejos de las páginas informativas, confinada a sitios en los que compartía su lugar con avisos clasificados o noticias menores, la historieta publicada en diarios parecía ocupar un lugar secundario pero no demasiado desdorado, en la medida en que lo compartía con secciones de entretenimientos o de comentarios cinematográficos o deportivos. Pero la aparición de revistas de historietas sirvió como un indicador social mucho más claro, en relación con el tramo de la escala socio-cultural en que colocan al género los dueños de los recursos económicos que impulsan la comunicación masiva. Desde hace decenas de años, las revistas de historietas incluyen material publicitario; este material es, en Latinoamérica, casi siempre un conjunto de avisos de cursos por correspondencia, métodos para criar músculos, consultorios astrológicos... La subvaloración del público por parte de la censura va acompañada por la subvaloración implícita en las ofertas que se le hacen, y en la decisión de publicarlas” (Steimberg, 1972: 12-13).

La traducción literaria en el periodismo cultural: representaciones de autores, traductores y lenguas

Laura Fóllica*

Resumen

Desde la sociología de la traducción, nos proponemos indagar sobre las representaciones de autores, traductores y lenguas en un caso específico del periodismo cultural argentino: la revista cultural *Ñ*. A partir del estudio de las “operaciones discursivas” organizadas según el par visibilidad/invisibilidad elaboradas desde una matriz bourdieusiana, intentaremos demostrar la hipótesis de que en la prensa cultural masiva argentina, una conceptualización romántica del autor trae como consecuencia el borramiento del traductor y de las lenguas de intercambio, en favor de una relación asimétrica y de una concepción lineal del sentido puesto en juego la circulación de bienes simbólicos.

Palabras clave: sociología de la cultura, periodismo Cultural, traducción literaria

* Licenciada en Ciencias de la Comunicación Social (Universidad de Buenos Aires) y Traductora Literaria y Técnico Científica de Francés (IES Lenguas Vivas). Actualmente se desempeña como docente de “Traducción I” y “Traducción Literaria I” en el IES Lenguas Vivas e integra, desde 2005, un grupo de investigación en torno a la recepción de la literatura traducida. Como resultado de su trabajo de investigación, ha participado en congresos locales e internacionales. Asimismo, trabaja profesionalmente para diferentes editoriales y ha recibido becas de estudio y de traducción de distintos organismos culturales.

La traducción literaria en el periodismo cultural: representaciones de autores, traductores y lenguas

El Quijote, debido a mi ejercicio congénito del español, es un monumento uniforme, sin otras variaciones que las deparadas por el editor; el encuadernador y el cajista; la Odisea, gracias a mi oportuno desconocimiento del griego, es una librería internacional de obras en prosa y verso, desde los pareados de Chapman hasta la Authorized Version de Andrew Lang o el drama clásico francés de Bérard o la saga vigorosa de Morris o la irónica novela burguesa de Samuel Butler.

J. L. Borges

En “Las versiones homéricas”, Jorge Luis Borges descubre la existencia de una “dificultad feliz”, nacida después de Babel, que nos permitiría relacionarnos con toda la literatura desde nuestra cultura y gracias al desconocimiento de las lenguas en las que fueron escritos los textos originales. La formulación de este venturoso hallazgo comunicativo parecería paradójica, ya que accederíamos a la obra sin conocer su lengua, pero no lo es si pensamos que en ese viaje de las obras por las diferentes culturas se inserta la traducción como una posibilidad de ofrecer múltiples versiones “todas sinceras, genuinas y divergentes” (Borges, 2001).

Así pues, asociada a la literatura, la traducción se ofrece al analista como una práctica proteica para pensar no sólo aspectos formales de los textos tal como lo hizo tradicionalmente la lingüística, sino también como un observatorio central en el campo de la sociología de la cultura, ya que permitirá situar las obras en sus contextos de partida y llegada, restituir el carácter internacional de la cultura y, por tanto, estudiar de qué modo lo extranjero es recibido en una cultura local, bajo qué estrategias de selección e importación, y cuán “hospitalaria”¹ resulta, pues, dicha cultura en relación con otras.

En el presente trabajo nos proponemos estudiar las representaciones o construcciones sociales de la traducción en la prensa cultural, dado que creemos que éste es un lugar posible donde se plasman la producción, circulación y recepción de obras locales y extranjeras. Plantearemos, a modo de hipótesis exploratoria, que en la prensa cultural masiva argentina, una conceptualización romántica del autor trae como consecuencia el borramiento del traductor, en favor de una relación asimétrica y de una concepción lineal del sentido puesto en juego en el intercambio de bienes simbólicos.

Según dicha concepción lineal del sentido, la obra en lengua fuente, el

original, llegaría directamente a la cultura receptora, sin tener en cuenta las condiciones de circulación de los discursos. A fin de desmontar esta representación, se vuelve necesario introducir una concepción discursiva de la traducción para poder situarla como una configuración espacio-temporal de sentido que, al igual que otros discursos, circula y es recibida en determinadas condiciones, distintas de las condiciones de producción del original.

Cabe destacar que la incorporación de esta mirada discursiva en el campo de los estudios de traducción es relativamente reciente, ya que tradicionalmente la traducción solía ser vista como un problema subsidiario de la lingüística o la estilística. Así pues, entre los años 1980 y 1990, comienza a incorporarse una mirada sociológica sobre la práctica de la traducción que “no se interesa por la descripción de traducciones en sí mismas, sino por la descripción de su función en la situación sociocultural receptora”.² Siguiendo dicha perspectiva, nos serviremos de los aportes de la teóricos del polisistema,³ que fueron los primeros en estudiar la literatura traducida como un subsistema dentro de la cultura receptora, y de posturas teóricas deudoras de la sociología de P. Bourdieu, que problematizaron el desigual intercambio entre lenguas en un sistema literario concebido en términos mundiales.⁴

Representaciones discursivas en torno a la traducción: la revista *Ñ*

Del amplio espectro de fenómenos culturales que integran la cultura receptora, y considerando que los discursos adquieren en la actualidad fuerte “poder” (Verón, 2004) —entendido en un sentido productivo como la capacidad de generar creencia y, por tanto, de producir otros discursos— en la circulación por los medios de comunicación, nos ubicaremos en el campo del periodismo cultural. Según lo caracteriza P. Bourdieu, éste presenta una estructura quiasmática, es decir, organizada en tensión entre dos polos, el comercial y el cultural, entre la lógica del mercado y la de las artes, que parecieran regirse por leyes opuestas: maximización del tiempo y de los beneficios versus “interés por el desinterés”. A su vez, la especificidad del periodismo en relación con otros campos de la cultura es su débil autonomía (Lemieux, 2005), ya que es el que menos resistencia opone a las fuerzas del mercado al tener que vender su masa de lectores a anunciantes.

Para analizar esta estructura tensiva entre lo comercial y lo artístico en el periodismo cultural, acotamos un corpus de estudio compuesto por el primer año de publicación de la revista cultural *Ñ* de *Clarín*, que a partir de octubre de 2003 transformó su clásico suplemento cultural dominical en *Revista Cultural Ñ*, cuya venta es opcional. En cuanto a la caracterización enunciativa de la publicación, *Ñ*

se presenta como una publicación de periodismo cultural masivo en un tono informal proponiendo un contrato de lectura pedagógico. Esto se observa en los títulos de sección de carácter explicativo: “autor. básico”, “Pistas”, “Comentario”, “Glosario”, “Otras fuentes” y en las interrogaciones: “¿En qué andan?”, “Me parece”, “¿Por qué lo hacen?”, “¿Por qué lo elegimos?”, o en la autoridad del enunciador marcada en el título: “Los siete recomendados de Ñ”. A su vez, hay abundantes datos paratextuales en la diagramación que guían la lectura: “infografías”, destacados, “contexto”, “palabras del autor”, mail y foto del reseñista.

En la editorial del primer número, queda establecido este contrato de tono pedagógico, con un matiz de complicidad que simetriza la relación, al ubicar a todos bajo el colectivo nacional, al tiempo que trabaja con el tópico de la cultura como forjadora de una idea de nación. El editorialista habla de “nuestro” país, “nuestro idioma” y “nuestra cultura” (“estamos ávidos de ser útiles a quienes producen [la cultura] en nuestro país y también atentos al mundo y sus cambiantes manifestaciones culturales”).

Ahora bien, nos preguntamos cuál es la representación de la traducción y, por consiguiente, del escritor, del traductor y de las lenguas que se construyen en esta revista. Para ello, es útil plantear una serie de operaciones discursivas⁵ de visibilidad y borramiento que nos permitirán estudiar los pares escritor-traductor, original-traducción, lengua de partida-lengua de llegada presentes en la publicación.

Operación de omisión o borramiento de la traducción

Construcción de las figuras de autor y traductor

La operación discursiva de omisión o no mención del traductor o de la traducción puede ponerse en relación con el modo en que se construye la figura del autor y del original.

En general, el autor es caracterizado, casi de modo ritualizado, en términos superlativos y desde su identidad nacional. A propósito de esta definición, P. Casanova afirma que, en épocas de internacionalización de los flujos de circulación de bienes, la pertenencia nacional se convierte en uno de los rasgos principales de definición literaria de un escritor, siendo una de las determinaciones más coactivas, sobre todo en naciones periféricas o “exocéntricas”; en cambio, las naciones “centrales lo ignoran por completo debido a su posición originalmente universalizable” (Casanova, 2001: 235). En ese sentido, leemos: “Delillo, uno de los más importantes narradores de EEUU” (Ñ 3), “Gelman, uno de los más grandes poetas

argentinos vivos” (Ñ 1), “Pasolini, poeta impar de la Italia del siglo veinte” (Ñ 6).

PASOLINI BASICO	
	<p>ITALIA 1922-1975 ESCRITOR Y CINEASTA</p>
<p>Manejó los más diversos instrumentos creativos. Marxista, católico y homosexual se enfrentó a todas las instituciones. Su preferencia por el mundo del subproletariado quedó reflejada en films como Accattone y Mamma Roma y sus miradas sobre el poder y la sexualidad en El Decameron y Edipo Rey, entre otras. Publicó ocho libros de poesía entre los que se destacan Las cenizas de Gramsci y La religión de mi tiempo. También escribió narrativa (Teorema), ensayos y teatro.</p>	

Dicha caracterización suele estar en el copete, subtítulo de encuadre del artículo o en el apartado titulado “(Autor). Básico”, donde se compendian los datos biográficos, por ejemplo: “Pasolini. Básico”, que puede aparecer tanto en las reseñas de libros como en la sección “¿Por qué lo elegimos?” donde se selecciona algún fragmento de una cuento, novela o poesía. La justificación que realiza Ñ de su elección es siempre en tono superlativo. Por ejemplo, antes de presentar un cuento de Paul Auster, justifica haberlo seleccionado “porque es uno de los autores más relevantes de la literatura norteamericana actual” (Ñ 11). En estos justificativos, también es interesante notar la concepción ampliada de cultura que mantiene la revista ya que, en general, rescata lo popular y lo culto al mismo tiempo y en una relación no antagonica sino armónica. Ejemplo: “Elegimos a Manual Castilla porque se movió con soltura en la poesía culta y entregó algunas de las mejores letras del cancionero folklórico” (Ñ 11); “Pérez Reverte, miembro de la RAE y autor de novelas de aventuras” (Ñ 8).

En realidad, la operación de omisión de la lengua de escritura y, por tanto, de la necesaria traducción al castellano colabora en la construcción de una “ilusión individualista de la presencia autoral” (Venuti, 1992: 4) que pareciera acercar el autor al lector en su mismo idioma. Esto queda confirmado en el apartado “Así escribe (Delillo)”, en donde el reseñista selecciona un fragmento del libro para aproximarnos a la escritura del autor en cuestión. El título del apartado revela el olvido absoluto de la mediación.

ASI ESCRIBE DELILLO

Un fragmento de “Cosmópolis”

El sueño se abstenía de visitarlo ahora más a menudo que antes, no ya una o dos veces por semana, sino cuatro, cinco incluso. ¿Cómo lo remediaba cuando le sucedía? No salía a dar largos paseos mientras se desplegaba el amanecer. No había un amigo o amiga a los que tanto quisiera como para angustiarnos con una llamada a tales horas. ¿Qué le quedaba en firme? Era cuestión de silencios, no de palabras. Trataba de leer hasta que le venciera el sueño, pero leyendo sólo conseguía estar más despierto. Leía ciencia y poesía. Le gustaban los poemas escuetos, asentados minuciosamente sobre el espacio en blanco, hileras de trazos alfabéticos e inscritos a hierro y fuego en el papel. Los poemas le daban mayor conciencia de su respira-

ción. Un poema despojaba el momento, lo dejaba reducido a cosas que por lo normal no estaba dispuesto a percibir. Ese era el matiz de cada poema, al menos en su caso, de noche, durante tan largas semanas, una respiración tras otra, en la sala rotatoria, en lo alto del triplex. Una noche trató de dormirse en pie, en su celda de meditación, pero no estaba aún tan avezado en esas técnicas, aún no era tan monje como para lograrlo. Puenteaba el sueño y lo redondeaba en forma de contrapeso, una calma en completa inmovilidad, dentro de la cual cada vector de fuerza se equilibra con otro. Le suponía un brevísimo reposo, una mínima pausa en la agitación de las identidades inquietas.

No existía respuesta a la pre-

gunta. Probó con sedantes e hipnóticos, pero le causaban dependencia, lo proyectaban hacia su interior en tensas espirales. El más pálido de los pensamientos portaba una sombra de angustia. ¿Qué hizo? No fue a consultar con un analista encaramado en un alto taburete de cuero. Freud está acabado, ahora toca Einstein. Esta noche había decidido leer la Teoría Especial, en inglés y alemán, pero al final dejó el libro a un lado y se tendió en completa inmovilidad, tratando de hacer acopio de la voluntad necesaria para pronunciar la sola palabra que le valdría para apagar las luces. Nada existía a su alrededor. Solo el ruido en la cabeza, la mente suspendida en el tiempo.

Cuando muriese, no sería su fin. Sería el fin del mundo.

La construcción jerarquizada del autor se ve también en *Ñ* no sólo en las marcas lingüísticas, sino también en el material icónico, esto es, en las fotos elegidas que acompañan al artículo. Notamos que, en general, las notas a escritores exhiben fotos del autor en pose, aquella que intenta captar la esencia y no la contingencia de la persona fotografiada, “no el accidente anecdótico, sino su carácter” (Verón, 1985: 190).

La aparición del personaje se vuelve concreta y singular, es exclusiva presencia en la revista en cuestión.



Foto pose de Don DeLillo en entrevista de Ñ 3.

En cambio, el resto de las notas tienden a presentar fotos de tipo “ilustrativas”, que no hacen más que redundar en el contenido del artículo; las figuras humanas sólo tienen importancia en función de su significado general (por ejemplo, una niña leyendo un libro de literatura infantil en un stand importa en tanto connota lectura infantil en una nota sobre el auge de la literatura para chicos, en Ñ 1) pero no su sentido particular (no remite a una persona determinada).



El reverso de dicha “ilusión de presencia autorial” está conformado por la invisibilidad del traductor, privilegiando una “estrategia de fluidez” (Venuti, 1992: 4) que se supone facilitaría el acceso al texto por parte del lector. Para el caso de Ñ, el tono pedagógico descrito en su contrato de lectura se conserva en la relación entre autor, traductor y lector: la fórmula de Schleiermacher “acercar el autor al lector”⁶ bajo un borramiento de la mediación de la traducción gobernaría el intercambio. Por lo tanto, se produce un efecto de transparencia que identifica el texto extranjero con la traducción: el traductor es concebido como un individuo que debe borrarse en tanto sujeto de enunciación. En dicha lógica, tal como señala Venuti “la originalidad de la traducción reside en su propio ocultamiento” (Venuti, 1992: 4). Así pues, en los datos paratextuales se omite la referencia a la traducción y sí se indica, en cambio, el título, nombre de la editorial, número de páginas y precio.



Ahora bien, es posible situar históricamente la concepción romántica del autor como “genio” singular. Ésta se relaciona con el modelo de profesionalización del escritor surgido en el capitalismo, una vez terminado el patronazgo intelectual del mecenazgo. A este último, le sucede una concepción moderna de la literatura como producción;⁷ el texto literario deviene un producto a ser vendido en el mercado, siguiendo las leyes económicas de la oferta y demanda capitalista y del éxito o fracaso. En ese sentido, Sarlo y Altamirano advierten que

en el mismo momento en el que la actividad literaria se asimila a una de las ramas de la división capitalista del trabajo y su producto se convierte en una mercancía —que como toda mercancía entraba a competir en el mercado—, se difunde entre los escritores la concepción del arte como realidad “superior”, sede de la “verdad imaginativa”, y del artista como ser dotado de cualidades especiales: el “genio” (Altamirano y Sarlo, 1990: 93).

Esta concepción fuertemente ahistórica del autor como “genio” que escribe un original atemporal en oposición a las traducciones, siempre imperfectas, disortivas e incompletas que no logran asir del todo la supuesta ‘intención’ autoral es ilustrada por Venuti con los propios dichos de un traductor, G. Rabassa, quien plantea el tópico de la retraducción de los antiguos, donde el original sería eterno por ser fiel a la voluntad de un “genio”, en tanto que la traducción caducaría con el tiempo: “La decisión que tomó un traductor anterior pierde vigencia y debemos elegir nuevamente. Por una especie de instinto inherente al genio, las palabras y el lenguaje elegidos originalmente por el autor parecen perdurar”.⁸ Así, la concepción romántica del autor proyecta, a su vez, una “metafísica platónica del texto”,⁹ que distingue la versión autorizada del simulacro.

De ahí que la relación preferida entre autor y traductor, según esta concepción, sea la “simpática”.¹⁰ Aquí operaría una doble identificación, la del traductor con el autor (y su supuesta “intención”), y la del lector con el autor, obviando la mediación de traducción y generando el placer de lo inmediatamente comprensible y de una supuesta comunicación transparente, ya que se dejan de lado las

condiciones productivas de la escritura y la traducción como prácticas situadas.

Por otro lado, dicha concepción romántica, que perfila la imagen de un traductor como “copista” y hacedor de un trabajo de tipo mimético, no sólo pone en juego el orden simbólico de las representaciones, sino que éstas tienen necesariamente consecuencias materiales; por ejemplo, en la instalación del *copyright* como modelo legal que rige la producción editorial. En términos legales, el *copyright* (figura legal nacida en el siglo XVIII) otorga al autor el derecho de copia y circulación de su obra, incluyendo la licencia por las traducciones en lenguas extranjeras. Esta figura refuerza la individualidad del escritor como productor de un trabajo intelectual original (en general, la protección es hasta 70 años después de su muerte), frente a trabajos derivados como la traducción que, la mayoría de las veces, no es evaluada como tarea intelectual puesto que los derechos de autoría de esta última son cedidos a la editorial en el momento de firma del contrato de traducción.

Hasta aquí, hemos dado cuenta de la omisión, sobre todo en los datos paratextuales de la revista *Ñ*, del traductor como participante en la producción del libro y del modelo de autor que subyace a dicha operación de omisión.

Ahora bien, cuando el reseñista decide hacer una mención de la traducción en el interior de su artículo, esta es, las más de las veces, un juicio de tipo lingüístico que reedita el tópico de la intraducibilidad. Por ejemplo, leemos en una reseña: “[La novela de Sue Grafton] *Q de Quien* invita a ser leída de un tirón, más allá de ciertos giros en la traducción que resultan intraducibles” (*Ñ* 9). Es decir, la traducción es conceptualizada aquí sólo en términos puramente lingüísticos, perdiendo el carácter social (y, por ende, conflictivo) de la práctica y del agente que opera dicha mediación. Se trata de comentar los desaciertos de un individuo en relación con un original. Así pues, según la concepción romántica del autor, todo lo que en el texto traducido no se “parezca al autor a veces recibe una interpretación igualmente individualista: se parece al traductor” (Venuti, 1998: 3-4), por tanto, la desviación o falla recaen sobre su persona.

El juicio de valor, esto es, el discurso prescriptivo sobre la traducción es un rasgo característico de las reseñas. Tanto los comentarios positivos (que aparecen muy esporádicamente) como los negativos (más frecuentes) comparten una misma concepción de “fidelidad” de una traducción a su original y, por tanto, de “supervivencia” o “pérdida” de determinados elementos en el pasaje. Así, por ejemplo, algunos juicios positivos celebran cierta supervivencia alcanzada; en referencia a Saramago, la reseñista comenta: “Es la misma voz, libro tras libro, una voz capaz

de *pasar* a través de las traducciones con una gracia y solidez inconfundibles” (Ñ 26, bastardillas nuestras); o sobre la novela *En el otro viento* de U. Le Guin, se comenta al final de la reseña: “Se consigue desde el lenguaje bello, intenso de Le Guin, que *sobrevive* a la traducción de Franca Borsani, correcta pero demasiado española para el gusto argentino” (Ñ 21, bastardillas nuestras).

A veces, se menciona la traducción caracterizándola como una “penosa tarea” dada la complejidad del original. Por ejemplo, la retraducción de Tolstoi es comentada como una “titánica labor”, que podría puede demorar años: “A Porrúa le tomó 7 años traducir personalmente el primer tomo [de Tolkien]”. Aquí se construye al traductor como un individuo “consagrado a una misión”. Esta es la representación del *habitus* (la propia percepción del traductor sobre su práctica y sobre su posición en la estructura) del traductor más difundida: un individuo que realiza una práctica deshistorizada, no conciente de las determinaciones que en él habitan.

En ese sentido, Kalinowski, en “La vocation au travail de traduction” donde estudia las representaciones de los traductores literarios, señala que el traductor tiene como ideal ser un ente invisible por lo que no ve con buenos ojos llevar adelante planteos colectivos. Podríamos pensar que el traductor es un agente que actúa según las reglas del campo artístico (el cual posee una economía invertida cuya máxima es “el interés por el desinterés”) y es, por ello, que ve en su trabajo una labor que debe realizar obsesiva y lentamente (mantiene como ideal la traducción de textos nobles). Dicha labor es entendida más en términos de “misión” que de “práctica” situada. Por lo tanto, se deja de lado la dimensión material de toda práctica, es decir, las determinaciones económicas y sociales que entran en juego. De ahí que sea menester reinsertar a la traducción en “el prisma deformante de las determinaciones que ejercen, tanto sobre la producción como sobre la recepción los campos intelectuales nacionales y las categorías de percepción y pensamiento que ellos imponen e inculcan”.¹¹ Así pues, el *habitus* del agente, en nuestro caso constituido en torno a la invisibilidad del traductor, se estructura en correspondencia con el campo intelectual local y las relaciones de fuerza que allí operan en torno a la obtención de un capital simbólico y material. Es decir, el traductor no sólo posee ciertas disposiciones que orientan su modo de pensar y actuar, sino que también ocupa determinada posición en el campo intelectual, generalmente marginal y homologable con la propia percepción del sujeto como alguien “invisible”.

Al pensar la traducción como una práctica realizada por un agente —un sujeto atravesado por lo social—, incorporamos, entonces, la dimensión histórica, lo que permite desustancializar posiciones y romper con la *illusio* del juego. Este agente optará por decisiones de traducción que nos iluminarán sobre lo permitido,

alentado o prohibido en su época y en su cultura. En ese sentido, es útil observar cómo la posición del traductor fue cambiando en el campo intelectual argentino. Así, P. Willson analiza, en su libro *La constelación del Sur*, el momento de auge de la traducción en Argentina condensado en torno a la revista *Sur* y advierte que, en ese entonces, “el traductor era un mediador cultural que posee densidad propia como enunciador” (Willson, 2004: 211), ya que se trataba de figuras reconocidas en el campo cultural¹² por su labor de escritores que actuaban como introductores de nuevos autores cuya estética les era afín. Hoy, en cambio, la autora señala la vigencia de otro modelo (aquel que ella descubre en la traducción de J. Bianco) centrado en una traducción “tersa”, que no debe notarse.

La invisibilidad, entonces, que signa la práctica del traductor lleva, por adecuación de la estructura del campo con las disposiciones del *habitus*, a que los traductores hagan “de la necesidad virtud”, esto es, que interpretan su invisibilidad como un “cumplido”, su precariedad como deseo. Y tiene, además, una clara implicancia mercantil. Desde el punto de vista material, el borramiento del traductor tras una *illusio* de “vocación” se adecua al rédito de quienes comercializan el libro, ya que permite tarifas bajas y ausencia de reconocimiento legal. Asimismo, la estrategia de fluidez recomendada por las editoriales a los traductores para lograr una “lectura ágil” permite una circulación ampliada del libro en mercados mayores ya que, para el caso del español, el borramiento implica una traducción en el llamado “español neutro” o “general” que favorece la comercialización del libro en Hispanoamérica y no sólo en el Río de la Plata, tema que abordaremos a continuación.

Representación de las lenguas de intercambio

Habiendo revisado la representación “romántica” del autor y del traductor resultante de la operación de omisión, resta estudiar de qué modo es concebida la lengua que opera en el intercambio en la publicación elegida.

Así, el efecto de transparencia producto del borramiento de la traducción se completa, en la revista *Ñ*, con una concepción fuertemente normativa de la lengua española. La máxima de la corrección es el principio que debe seguir el traductor para lograr un texto fluido y correcto en español, tal como aconsejan los manuales de las editoriales. En el caso de *Ñ*, ello aparece representado en el apartado “Cuidemos la lengua”.



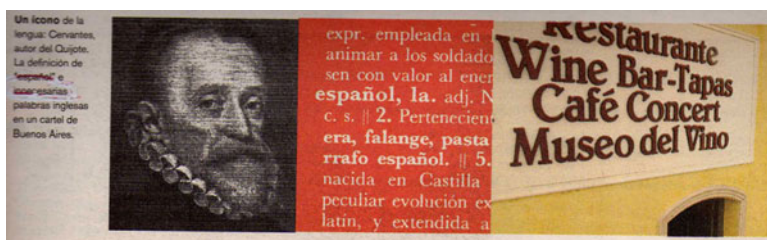
Esta sección se presenta como custodia de la lengua oficial, del español de la Real Academia Española. En general, el blanco está representado por los periodistas, cuya fuentes se citan de forma imprecisa: “Dicho al aire por un conductor radial” (Ñ 16) o “De un comentarista político de TV” (Ñ 18), “Publicado en diarios argentinos” (Ñ 22), pero a medida que avanzan los números de publicación se deja de citar la alusión a la fuente, y se proponen directamente los llamados “enunciados de laboratorios”. Por ejemplo: “El rojo es usado en los carteles porque alertiza mejor que otros colores” (Ñ 27) Aquí, se cita o más bien se crea esta frase para tratar los neologismos, como el término “alertizar”.

La defensa normativa del español es construida a través de una isotopía del salvajismo y del ataque. Leemos que los verbos son “maltratados”, se “hiere malamente al idioma” (Ñ 8) ya que algunos tienen “una tendencia a traducir literalmente del inglés construcciones que agreden duramente a la ya muy castigada lengua española” (Ñ 7) por la acción de “dedos feroces” (Ñ 10). Se dice que de la lengua española, las preposiciones “han sido impunemente zarandeadas, omitidas y vejadas por el uso que le dan algunos hablantes” (Ñ 21). Además, si bien la sección afirma no querer caer “en un purismo intransigente” (Ñ 28) ni “reivindicar con rigidez la estabilidad del idioma” (Ñ 31), señala que su objetivo es “observar la deformación que se produce en ciertos usos del español multiplicados día a día” (Ñ 20). Dicha concepción de un uso “deformante” implica una postura normativa sobre la corrección de la lengua castellana, frente al habla cotidiana. Así, ante la oposición entre “adecuación” (que hace foco en la lengua) versus “aceptabilidad” (que pone el énfasis en lo discursivo),¹³ y si bien la sección comienza tomando ejemplos del discursos que circularon mediáticamente, Ñ termina adoptando una postura a favor de la adecuación a la norma lingüística.

El español de la RAE se erige como lengua legítima, pero su legitimidad como lengua oficial –tal como señala Bourdieu (1982: 50-1)– debe ser sostenida por un trabajo de corrección, que permite la unificación del mercado lingüístico y colabora con la producción y circulación cultural.

Así pues, críticos y traductores deben esforzarse por la corrección –puesto que, según la concepción romántica que venimos desarrollando, estos serían productores de discursos subsidiarios a un original–, mientras que la trasgresión a la regla sólo estaría permitida para el “genio” del escritor: “En cuanto a los escritores, cuyas pretensiones se afirman sobre todo con el romanticismo, invocan el genio contra la regla, ignorando abiertamente los llamados al orden de aquellos que Hugo llama con altura los ‘gramáticos’” (Bourdieu, 1982: 49).

En ese sentido, la revista *Ñ* se muestra correcta en los lugares donde exhibe su enunciación (epígrafes, paratextos, secciones con su firma), por ejemplo, leemos en un epígrafe a unas fotos de leyendas en inglés y carteles de publicidad en inglés: “innecesarias palabras inglesas” (*Ñ* 2).



Epígrafe de Ñ: Un ícono de la lengua: Cervantes. La definición de “español” e innecesarias palabras inglesas en un cartel de Buenos Aires.

El hábito de leer traducciones en español neutro –un español sin rasgos de localismos– llega a ser sentida como “natural” por los lectores. Así, en una nota sobre la Feria del libro (*Ñ* 32), un lector alaba encontrar “textos claros” y una lectora da cuenta del hábito inculcado de lectura en español neutro: “Estoy acostumbrada a leer el lenguaje neutro de las traducciones hasta tal punto que me chocan los modismos de la literatura latinoamericana. Hay muchos latinoamericanos que no estoy formada para leerlos”. Pareciera, pues, que la lectura en el llamado “neuro” se prefiere por ser “más clara y fácil” que la de las expresiones más locales.

Ahora bien, ¿qué sucede con la variedad local en la revista *Ñ*? Si bien *Ñ* en tanto enunciador no la emplea, el rioplatense hace su entrada en una sección destinada a “lectores exigentes” denominada: “El buscador: para lectores exigentes”,

pero permanece ausente como punto de debate en la sección dedicada a la lengua y la normativa antes mencionada.

EL BUSCADOR PARA LECTORES EXIGENTES

Hallazgos inesperados en las mesas de saldos

Dicen que el corazón es un poco profeta. Y en los últimos días, El Buscador pudo comprobarlo al andar por la Avenida Santa Fe, melancólico aún por la noticia de la muerte de George Plimpton, el editor de la revista literaria *The Paris Review*. Plimpton tenía 76 años y desde 1953 dirigía esa revista, famosa por sus entrevistas a importantes escritores de todo el mundo. Eran charlas mano a mano con gente como Ernest Hemingway, William Faulkner, Italo Calvino, Harold Pinter, Vladimir Nabokov, Italo Calvino, Woody Allen, Pablo Neruda, Samuel Beckett, John Updike y otros grandes. En un tono intimista, todos hablaban de los secretos del oficio de escritor. Bien, esas entrevistas se reunieron en varios libros, que en una época eran inaccesibles en ediciones en español. Pero en la década

de 1990 fueron reeditados por El Ateneo y ahora están ahí, a 8 pesos el ejemplar, en una mesa de ofertas de la teatral librería Ateneo Grand Splendid, ubicada en Callao y Santa Fe. La tentación era fuerte y El Buscador no se resistió, compró todo lo que pudo, incluso los títulos de *The Paris Review* dedicados a escritores latinoamericanos.

Pero aún le quedaban unos pesos en el bolsillo y cierto espíritu tanguero cuando se topó con una librería de saldos, El Remate, que está en la avenida Santa Fe al 1700. Ahí encontró por 7 pesos una estupenda *Historia del baile*, escrita por Sergio Pujol, que repasa los últimos cien años de la noche porteña, de la milonga a la discoteca. Pujol le da buen espacio al tango desde sus orígenes prostibularios hasta la gloria en Europa y la conquista de la calle Corrientes, la dorada década de

1940 y la marea baja para los milongueros que arranca en 1955 y se extiende hasta 1985, cuando París y Nueva York le dijeron sí al show tanguero de Héctor Orezzoli y Claudio Segovia. Al mirar en los estantes, El Buscador vió otra perla: a 6 pesos estaba allí una reedición de *Carlos Gardel, su vida, su música, su época*, de Simon Collier, que Sudamericana había publicado en 1988. Eran muy pocos ejemplares, y si los fans de Gardel no se apuran, más vale darse una vuelta por la librería Prometeo, en Corrientes y Riobamba, donde también la vió El Buscador al mismo precio. Posiblemente sea la mejor biografía de Gardel. El inglés Collier era un profesor de la Universidad de Essex que se tomó 30 años para trabajar en sus fuentes y reconstruir la parábola de Gardel en profundidad.

El Buscador afirma: “El tema está en la traducción. Por eso antes de comprar es recomendable leer unos párrafos para ver si abundan o no en españolismos” (y agrega “a menos de \$8 se consiguen clásicos extranjeros publicados por diarios *La Nación* o *Clarín*, más rioplatenses por su sabor” (Ñ 1). Se encuentra también “la traducción del teatro completo de Chejov al castellano rioplatense, hecha por una discípula de Stanislavsky que vivió en Mendoza, Galina Tolmacheva” (Ñ 4). En esta sección, se construye un estereotipo de lector exigente, que es aquel que se preocupará por obtener una traducción cuidada en variedad local y que busca “en la mesa de saldos donde se esconde la mejor literatura” (Ñ 7), optimizando buena literatura traducida y bajo costo económico en librerías de saldos o de anti-guós. La traducción en rioplatense aparece paradójicamente como un “exotismo” en estas tierras, sólo apreciado como un valor diferencial por el grupo reducido de “lectores expertos”.

Operación de mención como estrategia de legitimación

A partir del corpus estudiado, proponemos otra operación relacionada con la traducción, pero que se basa no ya en el borramiento, sino en su mención o explicitación como un modo de lograr mayor legitimidad.

Así pues, la operación de “mención” como una estrategia de legitimación puede ser considerada en dos momentos diferentes según la posición que el agente ocupe en el campo intelectual: el momento de acumulación inicial de capital simbólico y, luego, el de la consagración o canonización.

La traducción como acumulación de capital simbólico

En el corpus, advertimos que la traducción es mencionada como práctica que permitiría que el agente acumule capital simbólico (capital generador de distinción o prestigio en el campo de poder), esto es, como una actividad entre otras cercana a la escritura, aunque de menor jerarquía (se ubicaría en la parte dominada dentro del sector dominante del campo intelectual). Así pues, se señala la traducción como una elección inicial ejercida por los escritores en su trayectoria dentro del campo intelectual: “En Francia, Pizarnik tradujo a varios poetas al español. De regreso a Buenos Aires, se dedicó a escribir” (Ñ 9). Otros ejemplos son: “C. Aira es traductor, ensayista y dramaturgo” (Ñ 2), “Castillo es poeta y traductor (de poetas griegos, influencia clásica en sus textos) y abogado” (Ñ 7). La traducción funcionó también como una tarea de supervivencia para muchos escritores hoy consagrados. Por ejemplo, Juan Gelman en el exilio trabajó “como traductor supernumerario de la ONU” (Ñ 15), o el *best-seller* O’Brien “sobrevivió modestamente con traducciones de Simone de Beauvoir, Colette, Jean Paul-Sartre” (Ñ 11). Tal como se desprende de las citas, en general, la práctica es referida cuando el traductor se convirtió luego, en su trayectoria por el campo intelectual, en escritor.

La traducción como consagración

Una vez que el escritor logra cierto reconocimiento, la traducción vuelve a verse ligada a su figura en dos oportunidades como una operación ya no de acumulación, sino de consagración o canonización en el campo.

Por un lado, esto sucede cuando sus libros fueron traducidos y circulan en varios idiomas. Por ejemplo, leemos sobre Tomás Eloy Martínez: “Su libro *Santa Evita* es quizás el más conocido y ha sido la novela argentina más traducida” (Ñ 31). La traducción a varias lenguas de la obra de un escritor es un modo de incre-

mentar su capital simbólico; una vez lograda la trayectoria ascendente hacia una posición de prestigio, la traducción de la obra es un modo de afianzar la consagración, al igual que los premios otorgados por las instituciones: “Guillermo Martínez tiene una carrera prolífica en premios, elogios y traducciones” (Ñ 6).

Así, en la construcción de la figura del escritor además del anclaje nacional antes mencionado, se destaca el reconocimiento por parte de la Academia. Los premios recibidos son un dato que se repite con frecuencia: desde las afirmaciones –“Roa Bastos, escritor condecorado con la orden del Libertador” (Ñ 7), o “Steinbeck: se reedita en Argentina la obra de este gran narrador norteamericano, premio Nobel de literatura en 1962” (Ñ 8)– hasta las fotos, donde se puede ver a escritores recibiendo condecoraciones.



Los premios funcionan no sólo como dadores de capital económico (“¿Es posible ganar un premio literario como el Planeta de España –el mejor pago de habla hispana y el segundo a nivel mundial después del Nobel– sin proponérselo?”, se pregunta la reseñista sobre el galardón recibido por A. Skármeta [Ñ 11]), sino también simbólico, ya que ayudan a la canonización de los autores. Los premios literarios representarían el reconocimiento hacia un escritor; se trataría, en ese caso, de un intelectual autónomo consagrado por las instituciones de su propio campo literario y por sus pares, “consagración concedida a aquellos que reconocen más completamente los ‘valores’ o principios internos” (Bourdieu, 1996: 72).

El otro modo de consagración o canonización está vinculada con el polo comercial, esto es, por la acumulación de capital económico en el mercado. En este caso, Bourdieu habla de “intelectual heterónimo” porque la consagración es externa al campo específico en donde el capital valorado es el cultural y el reconocimiento está dado ahora por “el mayor número, materializado aquí por los ‘veredictos del mercado’” (ibídem).

Ahora bien, la consagración por vía heterónoma, a través del argumento de “éxito de ventas” ocupa un lugar destacado en la revista *Ñ*. Por un lado, hay secciones específicas de “los más vendidos” que coinciden a veces con la publicidad de los libros al interior de *Ñ* (los anunciantes suelen ser editoriales de *best-sellers* que lanzan nuevos títulos: “Shimrity” de Bucay, libros de Choppra, Wilbur Smith o convocatorias a premios promovidos por empresas: Premio Clarín, Edenor, Planeta, Repsol, Banco Ciudad, o publicidades de editoriales como Norma, Seix Barral).

Y por otro lado, los escritores son presentados también en relación con las lenguas a las que fueron traducidos; la distinción pasa aquí por el peso del número. Por ejemplo, leemos en referencia a I. Allende, “pocos autores de habla hispana fueron traducidos a 30 idiomas y lograron vender 38 millones de ejemplares en tan sólo 21 años” (*Ñ* 1). Se indica de P. Coelho: “traducido a 56 idiomas” (*Ñ* 10) y Tolkien “a más de 30 idiomas y vendió millones de ejemplares” (*Ñ* 13).

Siguiendo con la mención de traducciones, en general, notamos que el flujo hegemónico es el de las traducciones de escritores de lenguas centrales hacia otras lenguas, pero también puede ocurrir el caso contrario cuando, por ejemplo, se comenta la publicación en inglés de García Márquez y Vargas Llosa, caracterizados como “los más taquilleros de la literatura hispánica del mercado anglosajón” (*Ñ* 6).

Es dable destacar que la mención de las múltiples traducciones en otros sistemas literarios funciona en la cultura fuente como elemento que refuerza la consagración de la obra en esa misma cultura. Por ejemplo, en el perfil del escritor argentino Alan Pauls, leemos: “En 1984, publicó su primera novela *El pudor del pornógrafo*, a la que le siguieron *El coloquio* y *Wasabi* con traducciones al francés y al portugués” (*Ñ* 17), o a Tomás Eloy Martínez con su *Santa Evita*, fue “la novela argentina más traducida” (*Ñ* 31), reforzando la consagración del escritor en el campo argentino.

En ese sentido, citamos las declaraciones de la escritora Carmen Posadas, quien afirma en *Ñ*: “Tuve que ser traducida y recibir comentarios en *The New York*

Times para empezar a sentir –y que España se diera cuenta– de que también era parte del mapa literario” (Ñ 9). Así pues, en algunos comentarios realizados por los escritores en las entrevistas, se puede entrever la configuración de un sistema literario internacional. Tal como señalan Altamirano y Sarlo (1993: 85) para los márgenes, pareciera ser que el campo intelectual de naciones periféricas requiere de una metrópolis donde validar sus elecciones. Así, por ejemplo, en una nota se compara a la editorial EUDEBA con PUF de Francia, ya que ambas instituciones ocuparían lugares homólogos. A veces, se suman a la reseña apartados como “¿Qué se dijo?”, en donde se citan fragmentos sobre la obra reseñada de otros suplementos o revistas generalmente extranjeros como juicios autorizados. Los periódicos más citados son: *The Chicago Tribune*, *Los Angeles Times Book Review*, *El País* de España, *The Washington Post*, *The New York Times*, *La Vanguardia* de España, etc.

Si bien se deja entrever un sistema literario mundial de intercambio de bienes simbólicos donde el flujo de la traducción no funciona de modo armónico, en la mayoría de las ocasiones, la referencia a la circulación de las obras es para destacar la consagración de los autores. Así, predomina la mención de la traducción de una obra como argumento de distinción por el peso del número. Ñ rescata y halaga a los escritores de *best-sellers* cuando los presenta: “hoy es la autora latinoamericana más leída en el mundo y la que logró permanecer más de un año en la lista de *best-sellers* de *The New York Times*”. Aquí se ve la fuerza que ejerce el polo comercial en la presentación de la escritora; pero como se trata de un argumento no del todo bien recibido por el campo intelectual, en el interior de las notas, Ñ se muestra cautelosa en sus juicios, sosteniendo una postura más clásica respecto al *best-seller*. Por ejemplo, se cita la polémica Harold Bloom-Stephen King, quien ganó el premio Book Award, la relación problemática de Paulo Coelho con la crítica, se menciona el ingreso a la Academia Española de Arturo Pérez-Reverte y, al fin, dedica una nota de tapa al *best-seller* donde plantea reunir “todas las voces” de escritores, editores y lectores. En este punto, la tensión entre los dos polos que estructuran el periodismo cultural queda en franca evidencia. Por un lado, parece haber un discurso al interior de las notas que da lugar a opiniones académicas prestigiosas (discurso clásico de la crítica al *best-seller*), por ejemplo, Ñ retoma la crítica a este género al citar a C. Fuentes quien afirma que “el mal escritor es el que es fiel al mercado”. Pero por otro, Ñ presenta una construcción paratextual (desde la publicidad, presentación de perfiles de autor, listas de más vendidos) que refuerza la hegemonía del mercado y de los géneros de mayor venta.

Pareciera que la posesión de capital económico, cuya sanción redoblaría la consagración intelectual, hoy se autonomiza y transforma en un criterio de le-

gitimidad literaria en nuestro ejemplo de publicación cultural masiva analizada. Ahora bien, no se trataría de un caso aislado, ya que al respecto, P. Casanova advierte que, en la actualidad, “el polo comercial intenta imponerse como nuevo poseedor de legitimidad literaria a través de la difusión de una literatura que imita los acervos de la autonomía (y que existe tanto en los Estados Unidos como en Francia), y el polo autónomo, cada vez más amenazado en los dos países y en toda Europa por el poderío del comercio de la edición internacional” (Casanova, 2001: 223). En ese sentido, la autora señala que estas estrategias editoriales promueven la existencia de “*best-sellers* nacionales” de éxito internacional, “producto híbrido de la generalización de los cánones populares norteamericanos”.

Aunque tanto el *best-seller* como la prensa cultural masiva son poco estudiados por ser considerados con cierto desdén académico¹⁴, creemos interesante tomarlos como objetos de estudio, ya que son lugares privilegiados para dar cuenta de las representaciones hegemónicas sobre prácticas y agentes del campo intelectual, en un cruce con factores económicos que ponen en tensión a los “puramente” artísticos.

Para finalizar, el análisis discursivo sobre la traducción fue productivo para destacar las operaciones de invisibilidad (omisión del agente traductor) y visibilidad (relacionada a la legitimación por el número) presentes en un caso de periodismo cultural, que aparece tensionado por los polos de lo cultural y lo comercial. Vimos como el polo comercial cobra protagonismo en la propia enunciación de la revista buscando, a su vez, un acercamiento a la Academia a través de la mención de premios y otros modos no tan heterónomos de consagración literaria.

Desde el contrato de lectura pedagógico hasta el modo de representar al par escritor-traductor, original-traducción, se lleva adelante en la publicación un apuntalamiento, una “estrategia de fluidez” que hegemoniza los intercambios y genera la ilusión –por borramiento de los agentes que intervienen– de una rápida y eficaz comunicación y una mercantilización de los bienes culturales. Creemos que el presente trabajo, al explicitar desde una perspectiva crítica las diferentes construcciones discursivas en torno a las lenguas y a la traducción, colabora a desarrollar una mirada interpretativa donde lo cultural se cruza con las determinaciones sociales y económicas presentes en toda práctica, al tiempo que alienta a reflexionar sobre las posibilidades de un periodismo cultural creador y no meramente reproductor de los dictámenes del mercado, que se erige como criterio de legitimación literaria.

Continuar investigando sobre estrategias ya no de reproducción, sino de creación o de “fluidez opositora”¹⁵ en otro tipo de productos de prensa cultural es

un camino posible para seguir indagando en este rico terreno de cruce entre la sociología de la cultura, las ciencias de la comunicación y los estudios de traducción.

Bibliografía

- Altamirano, C. y Sarlo, B. (1990): *Conceptos de sociología literaria*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Altamirano, C. y Sarlo, B. (1993): *Literatura/Sociedad*. Buenos Aires: Edicial.
- Borges, J. L. (2001): “Las versiones homéricas”, en *Obras Completas* (volumen 1). Buenos Aires: Emecé.
- Bourdieu, P. (1982): *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*. París: Fayard.
- Bourdieu, P. (1989): “Les conditions sociales de la circulation internationale des idées”. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 145 (diciembre de 2002).
- Bourdieu, P. (1996): *Sur la télévision. L'emprise du journalisme*. París: Raison d'agir.
- Bourdieu, P. (2006): *Intelectuales, política y poder*. Traducción de A. Gutiérrez. Buenos Aires: Eudeba.
- Burgess, A. (1987): “Tomando en serio al best-seller, donde el sexo halla su propio beneficio”. Traducción de J. Fernández Vega. *Crisis*, 53.
- Casanova, P. (2001): *La república mundial de las letras*. Traducción de J. Zulaika. Barcelona: Anagrama.
- Chacón, P. y Fondebrider, J. (1998): *La paja en el ojo ajeno. El periodismo cultural argentino (1983-1998)*. Buenos Aires: Colihue.
- Champagne, P., Pinto, L. y Sapiro, G. (dirs.) (2005): *Pierre Bourdieu, sociólogo*. Traducción de E. Bernini. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Gentzler, E. (1993): “Polysystem and translation studies”, en *Contemporary translation theories*. Londres and Nueva York: Routledge. (Traducción castellana de R. Bein: “Teoría del polisistema”. Mimeo.)
- Heilbron, J. (1999): “Toward a sociology of translation. Books translations as a cultural world-system”. *European journal of social theory*, 2.
- Holmes, J. (1972): “The name and nature of translation studies”, en Lawrence Venuti (ed.) (2000): *The translation studies reader*. Londres: Routledge. (Traducción castellana de P. Willson: “Nombre y naturaleza de los estudios de traducción”. Mimeo.)
- Lemieux, C. (2005): “¿Una crítica sin razón? El abordaje bourdieusiano a los medios y sus límites”, en Lahire, B. (ed.): *El trabajo sociológico de Pierre Bourdieu*. Traducción de A. Dillon. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Ñ, revista cultural de *Clarín*. Números 1 (4 de octubre de 2003) al 32 (8 de mayo de 2004).
- Ricoeur, P. (2004): *Sobre la traducción*. Traducción y prólogo de P. Willson. Buenos Aires: Paidós.
- Rivera, J. B. (1998): *El escritor y la industria cultural*. Buenos Aires: Atuel.
- Rivera, J. B. (1995): *El periodismo cultural*. Buenos Aires: Paidós.
- Schleiermacher, F. (1813): “Sobre los diferentes métodos de traducir”, en Miguel Ángel

Vega (ed.) (1994): *Textos clásicos de la teoría de la traducción*. Traductores varios. Madrid: Cátedra.

Toury, G. (2000): "The nature and role of norms in translation", en Venuti, L. (ed.): *The Translation Studies Readers*. Londres: Routledge.

Venuti, L. (1995): *The translator's Invisibility*. Londres y Nueva York: Routledge.

Venuti, L. (1998): *The Scandals of translation. Towards an ethics of difference*. Londres y Nueva York: Routledge.

Venuti, L. (ed.) (1992): *Rethinking translation: discourse, subjectivity, ideology*. Londres y Nueva York: Routledge.

Verón, E. (1985): "El análisis del contrato de lectura, un nuevo método para los estudios de posicionamiento de los soportes de los medias", en *Les médias: expériences, recherches applicables*. París: IREP.

Verón, E. (2004): *Fragmentos de un tejido*. Barcelona: Gedisa.

Willson, P. (2004): *La Constelación del Sur. Traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Siglo XXI.

¹ Ricoeur refiere a la "hospitalidad lingüística en tanto capacidad para acoger lo foráneo" (2004: 12).

² Holmes (1972), en Lawrence Venuti (ed.) (2000).

³ Véanse Gentzler (1993), Even-Zohar, "The Position of Translated literature within the Literay Polysystem", en *Polysystem Studies*, volumen monográfico de *Poetics Today*, 11-1-1990, pp. 45-51.

⁴ Véanse Casanova (2001), Heilbron (1999).

⁵ Las operaciones discursivas son operaciones de asignación de sentido invisibles en la superficie textual, pero que el analista debe reconstruir o postular partiendo de las marcas en la materia significante de la superficie para relacionarlas con las condiciones productivas del discurso. Para un mayor desarrollo del concepto, véase Verón (2004: 51-53).

⁶ El hermeneuta y teólogo alemán Friederich Schleiermacher propuso, en su clásico texto "Sobre los diferentes métodos de traducir" de 1813, dos caminos posibles para el traductor: "O bien el traductor deja al escritor lo más tranquilo posible y hace que el lector vaya a su encuentro, o bien deja lo más tranquilo posible al lector y hace que vaya a su encuentro el escritor" (en Miguel Ángel Vega [ed.], 1994: 231).

⁷ Véase Altamirano y Sarlo, "Producción", en (1990: 107).

⁸ G. Rabassa, "No Two Snowflakes are Alike: Translation as Metaphor" en *The Craft of Translation*, pp. 1-12 (8), citado en Venuti (1992: 3).

⁹ L. Venuti, (1992: 14) señala que varios teóricos se han referido a esta idea: Gilles Deleuze, "Plato and the Simulacrum" en *The Logic of Sense*, trad. Mark Lester y Charles Stivale, ed. Constantin V. Boundas (Nueva York: Columbia University Press, 1990), pp. 253-66; y Antoine Berman en "L'essence platonicienne de la traduction", *Revue d'Esthétique*, 12 (1986): 63-73.

¹⁰ Véase "Sympatico", en L. Venuti (1995: 273-306).

¹¹ P. Bourdieu, "Las condiciones sociales de la circulación de las ideas", en Bourdieu (2006: 159-72).

¹² Willson analiza en detalle, bajo esta hipótesis, las traducciones de J.L. Borges, V. Ocampo y J. Bianco.

¹³ Esta oposición es planteada por Gideon Toury en (2000: 201).

¹⁴ A propósito, A. Burgess advierte que mientras la crítica repite sus condenas, “la industria del libro está sostenida por géneros que los especialistas tradicionales ignoran” (En “Tomando en serio al best-seller, donde el sexo halla su propio beneficio”, traducción de J. Fernández Vega, *Crisis*, N° 53, 1987).

¹⁵ P. Lewis, “The measure of translation effects” in L. Venuti (ed), *The Translation Studies Reader*, Londres y Nueva York, Routledge, 2001: 264-283.

Ídolos y fanáticos. Territorio de lo sagrado y fenómenos de multitud

Alina Mazzaferro*

Resumen

En este trabajo nos ocuparemos del nuevo trascendente de la sociedad de masas –el ídolo del espectáculo– y de la multitud fanática que lo sigue y venera, inscribiendo el problema en una problemática más amplia y bien desarrollada por la teoría social francesa del siglo XX: la problemática de lo sagrado. Para ello, estudiaremos el terreno del fanatismo, al que consideramos del orden del registro de lo imaginario –tal como lo concibió Lacan–, más vinculado con la pulsión y el pensamiento primario que con el pensamiento racional o conceptual. A continuación nos ocuparemos de los rasgos del ídolo y el papel que cumple en la sociedad –sus excesos, su desmesura–, que aquí vincularemos con el modelo de la pérdida y el gasto que tematizó Bataille. Eso nos llevará a estudiar al ídolo en tanto actor soberano, analizar el carácter mítico de esta figura y los rituales que reafirman el mito que ésta encarna, observar el cuerpo del ídolo y la comunicación corpomimética que éste establece con su masa fanática, para finalmente detenernos en algunos rasgos característicos de los fenómenos de multitud.

Palabras clave: fanatismo, fenómenos de multitud, sociedad del espectáculo

* Licenciada en Comunicación Social de la Universidad de Buenos Aires. Se encuentra realizando el doctorado en Ciencias Sociales en esa misma institución, con una beca de la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica, obtenida en el marco del proyecto “La representación de las masas en la televisión argentina (1951-2001)” dirigido Mirta Varela en el Instituto de Investigaciones Gino Germani. Es docente de la materia Historia de los Medios Masivos de Comunicación en la Carrera de Ciencias de la Comunicación (UBA). E-Mail: alinamaz@fibertel.com.ar.

Ídolos y fanáticos. Territorio de lo sagrado y fenómenos de multitud

Introducción

La primera definición que ofrece el Diccionario de la Real Academia Española del vocablo “ídolo” es “imagen de una deidad u objeto de culto”. A continuación, en una segunda acepción, se lee: “persona o cosa amada o admirada con exaltación”. Efectivamente, en la sociedad de los medios de masas, las imágenes a las que se rinde culto son los cuerpos de hombres y mujeres, vivos o ya muertos, que aparecen en las pantallas de cine y televisión, en las portadas de diarios y revistas. El ídolo de la sociedad de masas contemporánea es producto de una industria cultural y los fanáticos son sus consumidores. Hace no mucho, en una subasta de objetos pertenecientes a conocidos personajes cinematográficos, un traje de “Superman” que usó Christopher Reeve fue vendido a 115.000 dólares, el vestido que llevó Marilyn Monroe en “There’s No Business Like Show Business” se remató a 92.000 dólares, el traje de Batman que usó Val Kilmer en “Batman Forever” recogió 63.000 dólares y un fanático de “La Guerra de las Galaxias” pagó 40.000 dólares por una espada de luz de los *yedi*; en total, la subasta recogió dos millones de dólares. Mientras tanto, quienes son considerados ídolos reciben su estrella en el Hollywood Walk of Fame y dejan su huella corporal –la de sus manos sobre el cemento fresco– como objeto fetiche para que los fans puedan adorarlo en lugar de su cuerpo ausente. Claro que no sólo las estrellas de calibre internacional tienen sus altares: también los ídolos populares nacionales como Gilda o Rodrigo –transformados en mito a partir de su muerte trágica e inesperada– tienen sus santuarios.

En este trabajo nos ocuparemos del nuevo trascendente de la sociedad de masas –el ídolo del espectáculo– y de la multitud fanática que lo sigue y venera, inscribiendo el problema en una problemática más amplia y bien desarrollada por la teoría social francesa del siglo XX: la problemática de lo sagrado. Para ello, en primer lugar estudiaremos el terreno del fanatismo, al que consideramos del orden del registro de lo imaginario –tal como lo concibió Lacan (1984)–, más vinculado con la pulsión y el pensamiento primario –en términos freudianos– que con el pensamiento racional o conceptual. Nos ocuparemos de los rasgos del ídolo y el papel que cumple en la sociedad moderna, vinculando sus excesos y desmesura con el modelo de la pérdida y el gasto que tematizó Bataille (1974a); estudiaremos los modos en que este líder de la cultura de masas se comunica con su masa fanática, para finalmente detenernos en algunos rasgos de los fenómenos de multitud.

Judy Garland o Liza Minnelli, Fred Astaire o Gene Kelly, Pelé o Maradona, hay ídolos para todos los gustos, pero no cualquiera que lo desee puede convertirse

en un ídolo. ¿Cómo llegan las divas y los astros a ocupar sus lugares estelares? El procedimiento es casi invisible, la promoción parece inmediata, porque lo que importa no es quién está allí –sus capacidades, su talento– sino el lugar que ocupa. Como si el Olimpo contemporáneo fuera producto del azar –cualquiera podría haber sido Susana Giménez; sin embargo sólo hay una (y única) Susana Giménez– los ídolos

se presentan como liberados de las ataduras del rebaño como por un ‘don’. Sin embargo esos grandes hombres –o esas grandes mujeres– son, acaso más que ninguno, personajes. Es decir, actores cuyo papel no obedece a los dictados de su propia voluntad. Pero tampoco depende de un complejo institucional establecido. Su guión, por así decirlo, procede de las dinámicas y los contenidos que rigen la vida fantasmática de la multitud que los designa y los sostiene (Tonkonoff, 2007: 100).

Por ello, para comenzar, nos ocuparemos del ídolo convertido en objeto por el fenómeno espectral, por la mirada deseante de una multitud espectadora.

Fanatismo y espectáculo

Como observamos en la introducción, el fanatismo se inscribe en la problemática de lo sagrado. La multitud venera al ídolo que es objeto de su devoción. En el caso del espectáculo, es la estrella quien se ofrece a una multitud que luego la perseguirá por doquier y volverá su vida privada en espectáculo y su persona en personaje –el ídolo deberá jugar el rol de diva o astro a cada momento, también en su intimidad porque ésta está expuesta a la mirada de los otros, como veremos más adelante. Mientras tanto, la multitud fanática está lejos de ser un conjunto de individuos guiados por la razón. En los ’60, Las jóvenes seguidoras de los Beatles inauguraron el modo de comportamiento de la “groupie”: pegaban agudos alaridos y revoleaban sus cabellos frenéticamente cada vez que John o Paul intentaban entonar una canción. Lejos del plano simbólico, del concepto, la argumentación o el entendimiento, el terreno del fanatismo está más cerca del periodo especular por el que atraviesa el niño que aún no ha conformado su yo y que encuentra un yo ficcional en la imagen del otro, su doble en el espejo. Es el momento en el que el yo se identifica miméticamente con ese otro, pues en la imagen del otro se anticipa como totalidad. Asimismo, a partir del descubrimiento del otro, el niño descubre una carencia: el otro es aquello que no se posee y que, por lo tanto, se convierte en objeto de deseo¹.

El terreno del fanatismo pertenece a este registro –al que Lacan (1984) ha llamado imaginario y que se ubica en la intersección de lo real y lo simbólico– porque en determinadas situaciones culturales reaparece esa nostalgia de la totalidad –momento del paraíso uterino, de la fusión con lo maternal, antes de la aparición del otro, de la fragmentación, de la introducción en el lenguaje y en la cultura. En las religiones o los totalitarismos reaparece este deseo de querer fusionarse –o morir– en el líder. También en el espectáculo contemporáneo, gobernado por un líder carismático que es el ídolo, sucede algo similar. Por otra parte, los miles de fanáticos que forman la multitud no son más que *pequeños otros* (Lacan, 1999), que reconocen su yo ficcional en su encuentro con sus pares: en la imagen del otro fanático, el fanático se reconoce como tal, al mismo tiempo que compete con ese pequeño otro pues ambos desean un mismo objeto (el ídolo).

Aquí se entiende que el ídolo –no importa quién sea, no importa su talento– no sea más que el objeto de una contienda fraternal. Si el yo del sujeto se constituye a partir de la experiencia de la carencia, de la identificación con la imagen especular del otro, la identidad del fanático también se reafirma a partir de la imagen de sus pares/competidores con quienes se identifica. Para González Requena (1988), que armó una teoría del espectáculo de corte lacaniano, el espectáculo consiste en la puesta en relación de una actividad que se ofrece a una mirada. Es decir, el sujeto que se ofrece es convertido en objeto de deseo, mientras que el sujeto espectador es reducido a la mirada. En suma: la relación espectacular sería la interacción entre una exhibición y un espectador. Cabe aquí destacar que es la distancia –la imposibilidad de efectivamente obtener el objeto de deseo– la que hace posible el espectáculo, mientras que es la mirada la que sustenta la relación con el cuerpo del otro, lejano e imposible.

En realidad, la teoría del espectáculo de González Requena fue inspirada en otra anterior: la de Guy Debord (1976). Debord define al espectáculo como un determinado tipo de relación social que supone la existencia de imágenes en tanto mediadoras de tal relación entre los sujetos. Para 1967 afirmaba que este tipo de relaciones eran dominantes en la vida social; así, el espectáculo invadía la vida y la vida reproducía el espectáculo, de modo tal que ya no sería posible diferenciar la vida social efectiva de las formas espectaculares sino que la primera surgiría del espectáculo y las segundas se volverían “la realidad”. Así es como Debord describe un mundo invertido, donde lo verdadero equivale a lo falso; donde lo que antes era vivido directamente se ha convertido en una mera representación; un mundo que ya no es aprehensible directamente pues la vida social auténtica es reemplazada por la imagen que la representa. En esta “sociedad del espectáculo” –esta sociedad de mediados de siglo XX cuyo principal objeto de producción es el

espectáculo— prima la apariencia, el parecer (por sobre el tener) y el sentido de la vista reemplaza al tacto como sentido hegemónico.

Si la mirada es la que sustenta la relación espectacular es porque para que haya espectáculo es necesario que exista un cuerpo que actúe, que se exhiba —dice González Requena—, aunque no esté presente (como en el cine y la televisión, donde los cuerpos no están allí —son sólo haces lumínicos o conjuntos de puntos sobre una pantalla— pero sin embargo el espectador cree en el espejismo que produce la tecnología). Y también es necesario un ojo —órgano esencial en el cuerpo del espectador pues a través de él el sujeto va en busca del objeto del que carece y desea. Para resumir la teoría del espectáculo esbozada por González Requena, podríamos decir que la relación espectacular se da entre un cuerpo negado —el espectador reducido a la mirada— y un cuerpo afirmado —el cuerpo objeto de deseo que es el ídolo, que a partir de la distancia y la imposibilidad de concreción de ese deseo le resulta fascinante al cuerpo negado. El del ídolo es un cuerpo seductor, que busca atraer la mirada del otro, un otro dispuesto a pagar para, al menos, acercarse al objeto de su deseo u obtener una huella de su presencia corporal (una foto, una prenda que le perteneció, un autógrafo):

De un lado la pulsión escópica, el deseo de ver; del otro un cuerpo instituido en mercancía y, entre ambos, el dinero, como mediador universal de todo valor de cambio. Perfecto es el acoplamiento entre la economía mercantil y la del deseo (González Requena, 1988: 60).

La economía pulsional del espectáculo, entonces, está regida por esa seducción, esa fascinación visual que produce un cuerpo que se exhibe ante una mirada deseante, que encuentra un yo ficticio —la identidad fanática— en la imagen especular que le devuelven todos aquellos pequeños otros también seducidos por el cuerpo del ídolo. Todo espectáculo se articula sobre esta relación imaginaria, a pesar de que los espectáculos también incorporen el registro de lo simbólico —la palabra— y porten sentidos y conceptos. Y en medio de esta relación imaginaria, entre ambos cuerpos —el exhibido, el negado—, está el dinero. Fue Debord quien, con anterioridad y mejor aún que González Requena, dio cuenta de la economía específica de la sociedad del espectáculo. Debord relee a Marx encontrando el fetiche de la mercancía en los productos ofrecidos por los medios masivos de comunicación y la alienación no sólo en el mundo del trabajo sino inclusive en los espacios sociales identificados con el ocio. Para Debord, el espectador de este nuevo modelo de sociedad se encuentra alienado: contempla en lugar de vivir, se reconoce a sí mismo en imágenes dominantes en lugar de comprender su propia

existencia. Se trata de un espectador que hace propios gestos que no son suyos y que no encuentra su propio lugar en un mundo en que el espectáculo lo ha invadido todo.

El gasto de los Beckham

Las celebridades gastan millones en excentricidades, mientras el canal *E! Entertainment* (por no mencionar tantos otros y la totalidad de las revistas de personajes y chimentos), cuando no cuenta sus biografías en sus *True Hollywood Stories* (porque la vida de estos personajes siempre es dramática, extrema, como en una ficción), los rankea y clasifica de acuerdo a su capacidad de gasto. Victoria Beckham sale de shopping y compra ropa por un valor de 80.000 euros, porque claro, una cartera suya no baja de los 6.000 euros, y eso sin contar que anda para todos lados con un peluquero y una maquilladora que le cobran más de 3.000 euros cada uno. Por supuesto, su galán no se queda atrás: la sorprende con un viaje relámpago a París en un avión privado y en una sola tarde derrochan 160.000 euros entre hoteles lujosos, una habitación con miles de flores y algunas compras millonarias. Y ni qué hablar del vibrador de platino y diamantes que David Beckham le regaló a su mujer: una joyita erótica de unos dos millones de dólares.

El lujo excesivo e injustificado, las excentricidades más inverosímiles —¿un consolador con diamantes?—, puro derroche que se exhibe como espectáculo, caracteriza a la estirpe de las celebridades —la nueva nobleza de la Modernidad—, especialmente desde finales del siglo XX. Fue Georges Bataille (1974a) quien se ocupó de la economía del deseo, transponiendo el paradigma freudiano (el descubrimiento de la pulsión, ese costado energético del sujeto que desborda el sentido, que es pura afectividad, irracionalidad) al análisis de la cultura. Según Bataille, el modelo de la pérdida, del gasto, es el de la naturaleza². El hombre, por miedo a la muerte³, se habría dedicado al trabajo y, rendido bajo al principio de placer, habría vuelto todas sus acciones útiles, productivas, meros medios para otra cosa⁴. Los seres humanos entregados al trabajo útil serían seres disociados, serviles, reducidos a la condición de objeto útil, pues el trabajo exige la postergación de la satisfacción del deseo. Sin embargo existen en la sociedad algunos espacios para el gasto improductivo, para la simple pérdida, para el derroche y la libertad: el arte, la guerra, el crimen, el sexo no reproductivo y el erotismo, la poesía y también el espectáculo son actividades humanas absolutamente improductivas, un fin en sí mismas: instantes en que el hombre es soberano.⁵ Esta dinámica del exceso es la del *potlatch*:⁶ el gasto que no sirve para nada es una de las formas en que se construye el status social. Se trata de un gasto ostensivo, cuyo objetivo es simplemente obtener una determinada posición en la escala social. Quien más derrocha frente

al otro adquiere poder y prestigio, del mismo modo que quien más gasta en excen- tricidades está a la cabeza del ranking de *E! Entertainment*. A partir de la Modernidad, con el ascenso de la burguesía, los ricos siguieron gastando la producción de los pobres, pero lo hicieron a puerta cerrada, bajo la apariencia del ascetismo. Se perdieron las instancias de derroche organizadas y planificadas de las antiguas sociedades: en la fiesta religiosa o pagana medieval el individuo olvida por un momento el trabajo al que está obligado para asegurarse su futuro, y participa de un ritual de la pérdida, un momento soberano, de pura libertad. En el carnaval se invierten las jerarquías y el loco es coronado Rey.

Estas fiestas rituales eran para la sociedad premoderna momentos catárticos que permitían canalizar una energética particular, vinculada con el gasto improductivo y la destrucción total –o inversión– del orden imperante. Momentos en que todas las leyes y reglas eran violadas. Momentos de la trasgresión del orden social. Sin embargo, estos momentos, estructurados en formas de rituales, organizados y planificados –en los cuales se derrochaba periódicamente el excedente económico–, permitían que el resto del año los sujetos respetaran el orden social imperante. El tiempo profano del trabajo se alternaba con el tiempo sagrado de la fiesta y la trasgresión. Así, luego de la fiesta, los sujetos regresaban a sus vidas cotidianas guiadas por el principio de placer, a su trabajo y productividad, mientras sólo una estirpe se afirmaba como soberana y, como tal, derrochaba improductivamente. En la exhibición de su gasto improductivo, la nobleza adquiría su poder y prestigio.

Desde mediados de siglo XX hay una clase social que –a diferencia de la burguesía y la clase política, que intentan ocultar su gasto inmoderado– adquirió prestigio al exhibir su derroche injustificado: se trata de la celebridad, estrellas televisivas y cinematográficas que se exhiben en las primeras planas o por TV en sus lujosas mansiones o tomando unas vacaciones en los lugares más exclusivos y exóticos. Las estrellas cinematográficas y televisivas de hoy ocupan el lugar de los reyes y reinas de otras épocas pues representan esa economía ilimitada, que es la de la fiesta. Son sujetos que no le temen a la muerte y que por ello ocupan esos lugares privilegiados, de poder; son sujetos soberanos. Son amos en términos de Bataille porque se reservan el privilegio del ocio, del derroche, de la trasgresión, de la fiesta. El resto de los hombres sólo podrán participar de esa soberanía imaginariamente, identificándose con la celebridad, viajando con ella por el mundo y siguiendo sus andanzas pero desde los sillones de sus casas, pues para éstos la soberanía se mira por TV.

Régis Debray (1995) acuñó el concepto de *telecuerpo* para referirse a esa

corporalidad seductora de la sociedad de la imagen, sociedad que ha dejado atrás el modelo escriturario para desplazarse hacia un modelo indicial (que el autor vincula a un momento infantil, pre-simbólico, que aquí asociaremos nuevamente al registro lacaniano de lo imaginario). Este desplazamiento implica una puesta en relieve, en la sociedad contemporánea, de lo concreto por sobre lo abstracto, de la anécdota por sobre la historia, de lo singular por sobre lo universal, del rostro por sobre el emblema. “El busto de Marianne [la República francesa] en las alcaldías ha tomado los rasgos de Catherine Deneuve” (1995: 34), resume el autor. Así, hasta la misma República se antropomorfiza, adquiere el rostro de la seducción y el encanto. Esto tendría su precio: las estrellas envejecen, pasan de moda, son efímeras, mientras que los símbolos impersonales de antaño eran abstractos y duraderos. El cuerpo vuelve atractivo al símbolo político, pero cada vez más predomina el cuerpo por sobre el símbolo y el primero se va deshaciendo de su referencia simbólica. Debray describe minuciosamente esta sociedad de la revolución indicial –la demanda de cuerpos– que hasta el Estado debe ahora satisfacer:

La monarquía absoluta tenía por principio un cuerpo único, el Rey; la República de los principios, la reunión de voluntades, era un régimen sin cuerpos; la democracia de la pantalla chica pone a todos sus cuerpos a régimen (Debray, 1995: 34).

Esta pasaje del Estado-símbolo al Estado Kodak –o el Estado-espejo, como también lo llama el autor– es producto de la sociedad del directo, instalada por la pantalla chica: el espectáculo del “en vivo y en directo” pierde la distancia entre el objeto deseado y la mirada deseante, pues ya no hay representación sino pura presentación (el directo televisivo produce la sensación de que no hay representación de lo real sino que en la pantalla está la realidad misma). Por eso, esos cuerpos perfectos y modelados con el mismo bisturí aparecen como modelos plausibles a seguir por la sociedad: “la divinización de lo viviente se autoriza por el eterno presente del *live*” (Debray, 1995: 40). Y esa nueva clase política que Debray describe –políticos abiertos, simpáticos, de rostro agradable y palabra fácil, sonrientes, que se exhiben junto a las celebridades, que se casan con actrices o vedettes, en suma, una clase “político-mediática”– no son otra cosa que políticos intentando dar un manotazo de ahogado, imitando a los líderes de la sociedad del espectáculo para recuperar la gracia de las multitudes, cuando la política y también sus propios cuerpos han perdido su carácter simbólico. Hoy la clase política, los propietarios de los medios y los líderes carismáticos del espectáculo forman parte de un mismo *star system*, una industria que ha sabido sacar sus réditos económicos y políticos en el marco de este Estado Kodak. No es casual, entonces, que Mauricio Macri haya necesitado de Ricardo Fort, Mirtha Legrand y Susana Giménez para posicio-

narse dentro de esta clase político mediática, brindando un espectáculo tan atractivo (seguramente más televisivo) como el que sucedía simultáneamente sobre el escenario del Teatro Colón, el día de su reinauguración.

El carácter sagrado del ídolo

El gasto, la pérdida, el exceso, lo inútil, a todo ello Bataille lo engloba en un solo término: lo heterogéneo; espacio de lo soberano, del lenguaje poético, muy distinto al mundo de lo racional, de la economía restringida, de la razón instrumental. Los Grandes Individuos –soberanos, quienes poseen el poder– aparecen sobre la efervescencia colectiva; y la multitud, identificada imaginariamente con el líder, se somete ante el actor sagrado. En las sociedades modernas el poder perdió su dimensión sagrada –los líderes no son más sacerdotes o reyes, representantes de los dioses en la tierra. Así lo entendió también González Requena (1988) en su esbozo de una teoría del espectáculo: el ritual y las ceremonias religiosas es el espacio de lo sagrado (y no un espectáculo) porque el sacerdote no es el objeto fascinante deseado por otro sujeto reducido a la mirada, sino que es un mediador entre el fiel y la divinidad, que se funden en un momento de *intimidad*. En cambio, en el espectáculo emergería una mirada *profana*, que en lugar de fundirse, se extraña –se aleja– de su objeto, violentando la intimidad.

Sin embargo, a pesar de que no exista intimidad entre el sujeto convertido en ojo y el objeto fascinante –la distancia y la imposibilidad de concretar el deseo vuelven imposible la intimidad–, y a pesar del proceso de secularización impuesto por la Modernidad, aquí creemos que el ídolo del espectáculo es, en nuestras sociedades, el nuevo *sagrado*, si entendemos a lo sagrado como lo hace Bataille (1974b): como lo heterogéneo, lo intocable –ya sea puro o impuro, fasto o nefasto, superior o inferior, dios o demonio, maravilloso o espantoso. O como lo hace Michel Leiris (1982): algo prestigioso, insólito, peligroso, ambiguo, prohibido, secreto vertiginoso, sobrenatural. Aquello que “permanece fuera del conjunto como execrable o como imposible; aquello que este conjunto debió separar para constituirse simbólicamente como tal” (Tonkonoff, 2007: 92). El hombre sagrado se encuentra en un espacio liminal, es un híbrido, humano como el resto de los mortales pero divino y omnipotente como un Dios (del mismo modo, el sagrado negativo –el criminal, por ejemplo– es un monstruo, mitad hombre y mitad animal). Es decir, sólo puede pensárselo mitológicamente. La economía de la soberanía es la economía del exceso, de la desproporción, que describimos más arriba. Como vimos, los famosos muestran su dinero por doquier, viven en propiedades millonarias, gastan sumas de cinco cifras en una sola compra de shopping, no escatiman en lujos costosísimos de toda índole y se pavonean con lo que hacen en programas

de televisión que los rankean de acuerdo a sus gastos y excentricidades. Como en las antiguas comunidades del don, el prestigio se gana poniéndolo todo. Claro que el mundo del espectáculo no es el único en la sociedad contemporánea que se maneja con esta lógica del exceso: también la política carismática, el clientelismo o las mafias actúan así, pero ciertamente el mundo del espectáculo es el que está más a la vista pues ha sido pensado y programado para salir por las pantallas de TV.

Lo que aquí queremos expresar es que existen aún espacios de lo sagrado en la sociedad secular moderna. Y uno de ellos es sin duda la sociedad del espectáculo. No por nada en las democracias, en épocas electorales, los políticos plagan las pantallas de TV con la intención de adquirir algo de ese halo sagrado que posee la estrella mediática. Si bien el poder en la sociedad democrática ha perdido su costado heterogéneo —que sí puede verse en el fascismo, en la relación entre el líder sagrado y la multitud—, en las sociedades democráticas modernas, quien canaliza y dirige la afectividad colectiva es sin duda el líder carismático del espectáculo televisivo (en mayor medida que el líder político, aunque a partir de determinadas alianzas estratégicas entre medios de comunicación, partidos políticos y estrellas mediáticas tanto los líderes políticos como los del espectáculo hoy forman parte de un mismo *star system*). Es decir, lo sagrado y lo heterogéneo no desaparece, sino que ha cambiado de lugar y se ha vuelto más difuso, pues no está encarnado en un solo cuerpo sino en muchos, actores y actrices, cantantes, modelos y conductores.

Lo sagrado puede también invertir su signo: el objeto amado y venerado por la masa puede ser rápidamente odiado y execrado. Michel Jackson, que pasó de ser el rey del pop al más aberrante de los pederastas, para finalmente, tras su muerte, volver a ser vanagloriado como el máximo ídolo norteamericano, al que no sólo una multitud venera sino que también lo hacen otros ídolos (en la ceremonia preparada a modo de funeral público, de la que participaron varios artistas reconocidos). Aquí, el signo negativo del objeto sagrado se convierte en positivo, y la masa olvida los firmes motivos por los que se lo había estigmatizado y linchado poco tiempo atrás antes de su muerte. Fenómeno de multitud, que ha sido claramente explicado por René Girard: “tras los ritos más diferentes se perfila una doble relación con la multitud, análoga a la que convierte a Job alternativamente en ídolo y chivo expiatorio de los mismos hombres” (Girard, 1989: 120).

En el mundo del espectáculo, donde son absolutamente azarosos y desconocidos los motivos por los que un individuo se convierte en sagrado, son muchos —especialmente ellas— los pretendientes a ascender a la categoría de intocable maravilloso. Pero el sistema de promoción del ídolo es arbitrario; es curioso observar,

aún así, como muchas intentan manipular, sin éxito, el sistema de estrellas. Las llamadas “vedettes” del mundo del espectáculo nacional –muchas de ellas no han pasado por el teatro de revistas, ni siquiera son actrices, bailarinas o cantantes, pero son pretendientes al papel de “diva” y para ello han moldeado su cuerpo a imagen y semejanza de otras divas ya institucionalizadas–, como no pueden manipular los modos arbitrarios en que un personaje se convierte en un intocable de signo positivo, intentan entonces convertirse en chivo expiatorio, cordero sacrificial, buscando los modos de atraer la atención de las masas para que éstas lleven a cabo su linchamiento. Ellas saben –aunque sea por puro instinto– que una vez logrado el estatuto de objeto sagrado, es posible revertir el signo y convertirse así en un nuevo ídolo. Girard ya había indicado que el depositario de la proyección de la multitud es objeto de la mutación de la afectividad colectiva y fácilmente puede un sagrado positivo convertirse en sagrado negativo o viceversa. Por eso las “pretendientes a diva” se ofrecen al sacrificio, intentan colocarse en el centro de la escena, encarnar la maldad del mundo del espectáculo. Claro que, con tantas víboras tirando veneno por doquier, la multitud termina por no colocar a ninguna en el lugar del trasgresor de signo negativo y no se produce el “todos contra uno” necesario para que una de ellas ingrese finalmente en el terreno de lo sagrado. Porque no todo aquel que aparece en la pantalla de cine o TV es un ídolo, un productor de mitos; es de éstos de lo que nos ocuparemos a continuación.

De trasgresiones y mitos

El ídolo, objeto sagrado, sujeto soberano, es un gran transgresor de signo positivo. Es un trasgresor porque viola las prohibiciones sociales que los sujetos que los siguen acatan: es el sujeto del exceso. La sociedad del espectáculo viola leyes tácitas de la sociedad homogénea:⁷ si el éxito y el dinero se logran progresivamente con el esfuerzo del trabajo, el ídolo mediático muestra que es posible ser exitoso y rico de la noche a la mañana sin esfuerzo ni trabajo alguno. La promoción social es inmediata. El ídolo es un elegido divino, que logró saltar del montón al Olimpo, convirtiéndose en soberano. El ídolo es pura alteridad. La sociedad instituye sus prohibiciones y, así, al mismo tiempo, construye sus alteridades, de las cuales el ídolo es de las más mediáticas. El ídolo es el que goza –en términos de Lacan–, el que gasta improductivamente –en términos de Bataille–. La fiesta de las celebridades es un ritual controlado, regulado por la sociedad, funcional a ella. El sueño de la promoción divina, de que cualquiera de la noche a la mañana, sin importar su condición social, pueda ser vanagloriado ídolo popular y mediático, juega el papel que otrora jugaban las fiestas religiosas o populares (aunque aquí el sujeto ya no participa de la fiesta salvo imaginariamente). El sistema de celebridades permite que la sociedad homogénea funcione y se reproduzca, mientras

lo heterogéneo se canaliza en un sistema de estrellas recambiables. El ídolo es, en este sentido, un trasgresor que es funcional al orden.

Dijimos también que el ídolo es un productor de mitos. El ídolo es un animal mitológico, del mismo modo en que lo es el líder carismático del fascismo o el más temible de los delincuentes, otro intocable pero de signo negativo. Son sujetos que existen en un territorio mito-histórico. El ídolo da lugar a un mito; sin embargo cualquiera puede haber ocupado su lugar; no está allí por sus características ni habilidades intrínsecas –a pesar de que el ídolo sepa cantar, bailar, actuar– sino que ocupa un lugar social, que en el caso de la sociedad del espectáculo es un lugar rotativo, pues cada vez más rápidamente es desocupado y ocupado por nuevos personajes. Sólo algunos, especialmente aquellos que murieron jóvenes –a causa de su vida de excesos, por supuesto–, como Marilyn Monroe o James Dean, se convirtieron en mitos fosilizados por la historia; el resto son mitos pasajeros, fugaces, que rápidamente se descartan o reemplazan.

El mito es un relato trascendente, una verdad sobre el orden del mundo no sujeta a discusión. Cuando el famoso se convierte en mito del mundo del espectáculo ya no hay nada que probar: no importa si canta bien o mal, si es o no simpático, si es mejor actuando que otros, si su hermosísimo cuerpo es natural o construido. El ídolo es ídolo porque así es el orden de las cosas; el relato que se ha instalado así lo indica. La instalación de un mito es acompañada por un ritual, que es la puesta en escena de ese orden, sistema de reglas y jerarquías que instaló el mito. El ritual del ídolo que se repite hasta en las más adversas circunstancias –un Sandro presentándose hasta en bata y con respirador, al que una vez más sus “nenas” (de sesenta y pico) le arrojan sus prendas íntimas– confirma el mito: es la puesta en escena que permite asegurar, una y otra vez, que ese mito sigue vivo, vigente.

El sistema de estrellas del mundo del espectáculo ha institucionalizado sus formas mítico-rituales: la industria cultural es una gran fábrica de mitos y rituales; estos últimos confirman dichos mitos a la vez que permiten movilizar grandes sumas de dinero. Los medios de comunicación se han vuelto los grandes constructores de mitos del mundo contemporáneo. El ídolo de hoy realiza un espectáculo, dentro y fuera del escenario. Es un sujeto en su punto máximo de exhibición, perdido de sí, que hace de su intimidad –de su cuerpo, soporte del mito– un espectáculo. Porque su intimidad no es algo interior o privado, sino que está a la vista de todos. Las “pretendientes a divas” de las que ya hablamos –aquellas que persiguen afanosamente convertirse en ídolos– muestran su vida privada en los medios como si esto fuera un paso previo para lograr su cometido: transformarse en intocable, sagrado maravilloso. Sin embargo, el proceso en el ídolo es inverso: de ninguna

manera se ha convertido en ídolo porque su intimidad estaba al descubierto; su intimidad está al descubierto (la multitud persigue la vida privada del ídolo; los medios la ofrecen a una multitud ávida de conocerla) porque se trata efectivamente del ídolo y no de cualquiera.

El cuerpo del ídolo y la comunicación corpo mimética

La comunicación entre el líder y su masa no está en el terreno del entendimiento sino en el de la seducción. Para dirigirse a la multitud el ídolo lo hace con lenguajes sintéticos y simbólicos (especialmente símbolos corporales), no argumentativos. Un movimiento de su mano hacia su pelo, una mirada, un guiño de ojo, el modo en que porta una chaqueta, todo ello puede activar la pasión de la multitud por el ídolo. Como si el ídolo transformara todo lo que toca en una prolongación de sí mismo, lo sagrado se posa sobre distintos objetos y los vuelve intocables, los convierte en alteridad radical, en trascendencia. Así, una remera que el ídolo arrojó en el recital, un cabello arrancado, una firma convertida en autógrafa, todo lo que el ídolo deja en su camino adquiere el signo de lo sagrado.

La experiencia del ídolo es, para la multitud eufórica, la experiencia de lo sagrado. Si el mundo homogéneo es el territorio del lenguaje, el mundo de lo heterogéneo, de lo sagrado, es un espacio prelingüístico (o poslingüístico si se quiere): es el espacio del cuerpo. El cuerpo del ídolo significa y es con él que el ídolo se comunica con su multitud fanática, mucho más que con el lenguaje conceptual. Se trata de una comunicación *corpo mimética*⁸. Multitud e ídolo soberano se ubican en un espacio liminal entre el mundo del concepto y el sinsentido (la pura exterioridad, la pura animalidad, el puro cuerpo). Según Julia Kristeva (2000) hay otra dimensión del sentido muy distinta a la función coercitiva y socializante propia del lenguaje tal como lo entendió Saussure: se trata del sentido producido por el cuerpo pulsional, mundo caótico, donde se activan fuerzas en pugna.⁹ Este mundo semiótico –que es el mundo del cuerpo– provee un tipo de sentido que no está clausurado.¹⁰ Aquí el sentido se deja entrever por sus huellas, marcas, ritmos. Muy diferente a la comunicación simbólica, que tiene para cada significante un significado codificado. No es el espacio de la pura libertad, porque en él también hay reglas y procesos, pero es un espacio liminal y heterogéneo, sujeto a otras normas: sigue las reglas del pensamiento mítico.

Te quiero, te adoro...

En el imaginario popular cualquiera puede tomar, un día de estos, el lugar del ídolo: uno mismo podría ser el próximo ídolo producto de un Reality Show, del

mismo modo que el ídolo instalado podría haber sido uno mismo. Sin embargo, el ídolo nunca es un integrante más de la multitud: el ídolo es uno solo y la multitud jamás será él; por eso ella lo ama y lo odia a la vez. El sentimiento de la multitud respecto de su ídolo es ambivalente: atracción y repulsión, fascinación y envidia es lo que genera el individuo trascendente. Porque el famoso exhibe sus excesos por TV y esto lo convierte en objeto deseable e inalcanzable, modelo a seguir e imposible, a la vez maravilloso y abominable, amado y odiado. Por supuesto, Bataille (2007) ya había hablado de las relaciones encontradas de atracción y repulsión, entusiasmo y tormento, que suscita el amor. En realidad, esto es así no sólo en el amor si no en cualquier otra actividad humana del campo de lo heterogéneo. Porque lo sagrado siempre posee, para Bataille, una doble cara –fasta y nefasta–; atrae y repele, seduce y espanta.

La relación del fanático con su ídolo es ambivalente porque el primero *desea* al segundo, en el sentido que desea su lugar social, sus excesos, su soberanía, su libertad. Al mismo tiempo que le fascina, le produce odio, asco. Tal vez el imaginario respecto a la intercambiabilidad de papeles del ídolo con cualquiera de sus fanáticos explique el éxito de los Reality Shows y los ídolos juveniles que de ellos surgen: cualquier chica podría haber sido una Bandana, cualquier chico podría haber sido un Mamburú¹¹; los programas de fines de los '90 y de la primera década del siglo XXI exhiben los modos en que los productores de música y televisión eligen y diseñan sus nuevos ídolos, poniendo de manifiesto que éstos surgen de entre las masas de fanáticos. Sin embargo, el proceso es arbitrario –“todos cantan bien pero sólo quedará uno”– y al mismo tiempo instantáneo: de la noche a la mañana la “chica común y corriente” del Reality, al terminar el programa, se transformará en ídolo. El ídolo se anuncia –o mejor dicho, es anunciado por la industria cultural que lo ha creado– y sus multitudes fanáticas aparecen.

Si la multitud odia aquello que ama es porque sólo puede participar indirectamente de la soberanía, de la fiesta, a través de la identificación con su ídolo. Pero esta soberanía nunca le pertenece. La multitud, a través del ídolo, trasgrede imaginariamente, por *proyección*: al hacerlo, se deshomoniza, ya no se trata de un conjunto de individuos racionales si no de una turba, una multitud, pura afectividad. La multitud, transformada en una comunidad de fanáticos, se comunica entre sí a través de estos hombres mitológicamente soberanos, que cumplen un rol en la sociedad pues permiten que ésta funcione adecuadamente, que cada individuo respete la ley luego de vivir imaginariamente el exceso, lo heterogéneo, a través de este sistema de estrellas y promesas de promoción inmediata.

Los *pequeños otros*

La economía de la multitud, como vimos, está vinculada con los abruptos cambios de signo e instala una comunicación distinta a la del lenguaje, una *semiótica*, en términos de Kristeva (2000). La comunicación afectiva de la comunidad fanática rompe la reificación de la comunicación simbólica; los iguales se fusionan entre sí, se abrazan sin conocerse, se unen en su canto, en sus gritos, se solidarizan con el otro que lleva la misma remera del ídolo: es una comunicación entre iguales que se fusionan, que evitan caer en la rivalidad especular. Son como hermanos que siguen, cual horda, al mismo padre. Un padre despótico que puede hacerlos esperar infinitas horas y luego decidir no presentarse, aparecer sin saludar o sin dejar autógrafos, o hacer viajar de un extremo al otro del país a quienes quieran verlo. A la multitud fraternal no le importa tomar frío o calor en largas esperas a la entrada de un hotel para ver a su padre-ídolo tan sólo unos segundos saludar desde el balcón o aguardar toda una noche en una cola infinita para conseguir una entrada. Estas pruebas que el solidario grupo de fans debe atravesar, en vez de desalentar al fanático o volver a la masa en contra de su ídolo, produce el efecto contrario: vuelve más sólida a la comunidad, que ratifica su amor por el ídolo al atravesar esta serie de pruebas acompañados por sus fraternales hermanos con quienes constituyen una masa fanática. La identidad del fanático se constituye a partir del reflejo en el espejo, a partir de su identificación –en términos lacanianos– con el *pequeño otro*, que sufre y debe pasar por las mismas pruebas que él para considerarse fanático. La identificación con el pequeño otro permite que se constituya la identidad del fanático: se es por el otro, en el otro. Es así como aparece este yo ficcional –constituido a partir de ese otro especular–, producto de la fraternidad entre dos iguales.

Lacan no tematizó la multitud ni los clubes de fans pero a partir del concepto del registro de lo imaginario podemos pensar los vínculos entre los miembros de una turba o comunidad fanática. El pequeño otro le devuelve al fanático la imagen de sí mismo como fanático: así encuentra su identidad. No se puede eliminar al otro –con quien físicamente se compite por tocar al ídolo, por estar más cerca de él– porque si se lo elimina también se desaparece en tanto fan, miembro de una comunidad fanática. Ambos son dobles antagónicos. Por eso, nuevamente insistimos en que no hay que darle prioridad al objeto deseado –el ídolo, que en este caso puede ser cualquiera– sino al rival que desea lo mismo. Es el rival el que señala lo deseado y hace que dos –o más– sujetos concurren sobre un mismo objeto, volviendo a este último deseable. El ídolo se vuelve tal cuando una multitud de pequeños otros rivalizan por él, al mismo tiempo que se encuentran fraternalmente, entre todos, constituyendo un cuerpo fanático de ese Gran Otro (*el club de fans*). En realidad, no hay nada en el objeto en sí que haya que desear: es la prohibición

o la imposibilidad de tener ese objeto, la competencia con el pequeño otro y la distancia que imposibilita concretar ese deseo lo que vuelve al objeto un ídolo deseable. En suma: son las niñas que no fueron elegidas en el programa televisivo las que, compitiendo aún entre sí, se ponen la bandana en la cabeza y conforman un nuevo cuerpo colectivo fanático identificado con el lazo sobre la frente. Son ellas, en tanto dobles –hermanas y rivales– las que hacen posible la aparición de las estrellas del nuevo conjunto pop juvenil.

Consideraciones finales

Hemos visto que cada sociedad construye socialmente su realidad, sus actores nefastos y trascendentes, el mal y el bien, del mismo modo que lo hace un Western en el que los buenos visten de blanco y los malvados de negro. La sociedad se instituye así como un conjunto imaginario con un adentro y un afuera, lo permitido y lo prohibido, lo venerable y lo execrable. Cada sociedad necesita darle un cuerpo a este venerable y execrable: así, el bien y el mal se antropomorfizan. Del mismo modo que el crimen adquiere sus caras, también lo hacen los modelos de mujeres y hombres: rostros y cuerpos perfectos que plagan las pantallas y se instauran a la vez como imposibles y como modelos a seguir. Así, la belleza tuvo en los años '60 el rostro de la infantil Doris Day, en los '70 el esquelético cuerpo de Twiggy y en los '90, al mismo tiempo, las figuras de la aria Claudia Schiffer y de la exótica Naomi Campbell. Cada época instituye su sagrado positivo, objeto tan deseable como imposible.

Hemos esbozado una teoría de la sociedad del espectáculo, analizando el papel del ídolo –ese sagrado trascendente– y las características de la multitud que lo sigue ciegamente. Nos animamos a exponer que la soberanía perseguida por Bataille la cumplen hoy en día estos famosos de la sociedad del espectáculo. ¿Pero estos actores y actrices de la pantalla grande, conductoras y conductores de televisión, son verdaderamente soberanos? Al principio de este trabajo describimos a este ser soberano, librado de todas las leyes, capaz de hacer cualquier excentricidad o gastar irresponsablemente. En la dinámica de la cultura de masas, esta soberanía del ídolo se revela inauténtica: la estrella necesita del reconocimiento del público¹² para permanecer en el firmamento de Hollywood; se vuelve sierva de la multitud que lo venera, depende de ella y sus humores. Una vez en la cima de la escala social, rodeada de lujos, la celebridad debe hacer lo imposible por mantener su status. Pero sucede que esta nobleza no es como la de antaño: es fácilmente reemplazable y no es hereditaria ni permanente. Muchos son los sujetos que se lanzan en carreras artísticas persiguiendo un ascenso en la escala social, en busca de una vida soberana. Sin embargo, para Bataille, el arte soberano no puede ser utilizado

como vía de promoción social; tampoco son auténticamente soberanos quienes dependan del éxito, del rating o del aprecio de las masas para mantener su status en el competitivo reino de la fama. En realidad lo son sólo ilusoriamente, pues su soberanía depende estrictamente de la multitud, que hoy puede amar a su ídolo y mañana execrarlo, o lo que es peor –pero muy común en la época de los Reality Shows, diseñados para construir celebridades efímeras y pasajeras–, olvidarlo y devolverlo al territorio de los individuos ordinarios.

Los ídolos son personajes liminares, dijimos, están en los límites, porque la multitud los empuja hacia ese lugar. La multitud los ama pero también se regodea en el morbo cuando éstos tocan fondo como consecuencia de su vida extrema. Ídolos fuertes, que influyen en el comportamiento de multitudes y a la vez igualmente débiles, porque dependen de la afectividad colectiva, que es caprichosa, irregular y absolutamente irracional; éstos son empujados por su multitud fanática a un abismo: deben llevar a cabo todos los excesos, todas las trasgresiones, volver reales todos los fantasmas del imaginario colectivo. Se trata de personajes que no están guiados por la ley sino por la imaginación colectiva, que los venera o execra y dicta sus destinos.

Por eso, cuando el fanático comente el *celebricidio* (el magnicidio de la celebridad) sabe que está cristalizando un mito: inmediatamente, tras la muerte trágica e inesperada, el joven ídolo, muerto en su momento de esplendor, adquiere una jerarquía permanente dentro del Olimpo de las celebridades. Mucho queda por estudiar respecto de las relaciones históricas de los ídolos concretos y sus comunidades fanáticas. Por supuesto, seguramente cada momento histórico tuvo sus particularidades al respecto, las cuales quedan por fuera de los objetivos de este trabajo. No nos ha interesado aquí si los fans de los Rolling Stone llevan flequillo y los de Elvis jopo, o si el modelo de mujer ha cambiado desde la sociedad de Doris Day a la de Britney Spears. Lo que hemos querido resaltar es que, en cualquier caso, los grupos fanáticos se identifican miméticamente con su líder, el cual se comunica con ellos con un lenguaje más vinculado a la semiótica del cuerpo que a la de la lengua y el concepto. Que los líderes ocupan estratégicos papeles sociales que permiten que la sociedad homogénea se reproduzca y perpetúe, porque en ellos los individuos, descentrados, en tanto multitud, proyectan sus deseos de trasgresión sin que la sociedad homogénea y sus reglas se pongan en riesgo. Estos objetos de culto de la sociedad secular moderna son funcionales al sistema y la industria cultural ha sabido sacar su rédito económico de ellos. La economía pulsional del espectáculo se acopla sin problemas a la economía mercantil del mismo. El del ídolo es sólo un lugar vacío a ser llenado por aquel que sea azarosa y arbitrariamente designado por el dedo fantasmagórico de la multitud, dispuesta a

(pagar) lo que sea para ser –en un alarido, en un llanto– imaginariamente soberana, imaginariamente trasgresora, como los Beckham o como lo fue Sandro.

Bibliografía

- Bacarlett Pérez, M. L. (2006): *Friedrich Nietzsche: la vida, el cuerpo y la enfermedad*. México: Universidad Autónoma del Estado de México.
- Bataille, G. (1982): “El aprendiz de brujo”, en Hollier, Denis (ed.): *El colegio de sociología*. Madrid: Taurus.
- Bataille, G. (1974a): “La noción de gasto”, en *La parte maldita*. Barcelona: Edhasa.
- Bataille, G. (1974b): “La estructura psicológica del fascismo”, en *Obras Escogidas*. Barcelona: Barral Editores.
- Bataille, G. (1996): *Lo que entiendo por soberanía*. Barcelona: Paidós.
- Bataille, G. (2007): *El erotismo*. Barcelona: Tusquets.
- Debord, G. (1976): *La sociedad del espectáculo*. Madrid: Miguel Castellote Editor.
- Debray, R. (1995): *El estado seductor*. Buenos Aires: Manantial.
- Freud, S. (1996): “Psicología de las masas y análisis del yo”, en *Obras Completas*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- Girard, R. (1989): *La ruta antigua de los hombres perversos*. Barcelona: Anagrama.
- Girard, R. (1995): *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Anagrama.
- González Requena, J. (1988): *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*. Madrid: Cátedra.
- Kristeva, J. (2000): *Poderes de la perversión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Lacan, J. (1999): “El estadio del espejo como formador de la función del Yo [Je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica”, en *Escritos I*. México: Siglo XXI.
- Lacan, J. (1984): *El Seminario III: Las psicosis*. Barcelona: Paidós.
- Le Bon, G. (2004): *Psicología de las masas*. Buenos Aires: Virtual.
- Leiris, M. (1982): “Lo sagrado en la vida cotidiana”, en Hollier, Denis (ed.): *El colegio de sociología*. Madrid: Taurus.
- Tonkonoff, S. (2007): “Acerca del crimen, el criminal y las reacciones que suscita”. *Delito y Sociedad. Revista de Ciencias Sociales*, 23.

¹ La economía dual es reestructurada cuando aparece un tercero que pone fin a esta relación especular, introduciendo al niño en el lenguaje y en la cultura. Es el momento, para Lacan, de la intervención de la ley, del orden simbólico, del padre. Ver Lacan, J. (1984: 138).

² Para Bataille el animal vive en el reino de la “inmanencia”, en un eterno presente, jamás se preocupa del futuro, pues no tiene consciencia de que va a morir.

³ Aquí Bataille retoma la dialéctica del amo y el esclavo de Hegel (los esclavos se someten al trabajo por miedo a la muerte mientras que el amo es el que está dispuesto a arriesgar su vida. Los esclavos entregan su libertad a cambio de una “vida segura”).

⁴ “El mayor de los males que hieren al hombre es quizá la reducción de su existencia al

estado de órgano servil”, dice Bataille (1982: 29).

⁵ Entendemos aquí la soberanía en tanto “soberanía auténtica” en términos de Bataille (1996): es soberano el sujeto que no le teme a la muerte y vive el presente como un fin en sí mismo, que es señor y no siervo, que se entrega a la pérdida y a la donación.

⁶ El potlatch fue descrito por Marcel Mauss en “Ensayo sobre el don”, el cual fue retomado por Bataille en “La noción de gasto” (1974): Se trata de una competencia ritual de los indios del noroeste americano en la que cada participante regala o destruye sus bienes frente a los otros con el objeto de obtener así una mayor jerarquía, rango o prestigio que su rival.

⁷ Entendemos por “sociedad homogénea” a la sociedad productiva, como lo hace Bataille (1974b).

⁸ Mimética pues, como vimos, hay un proceso de identificación de la multitud con su líder, como sucede con el niño en el espejo. Acerca de los procesos miméticos ver Lacan, J. (1999).

⁹ La concepción del cuerpo como lugar de pugna, de lucha de fuerzas, de enfrentamiento entre lo apolíneo y lo dionisiaco, es de Nietzsche. Para profundizar este tema: Bacarlett Pérez, M. L. (2006: 66-7).

¹⁰ Kristeva (2000: 40, 97) vincula al orden corporal con la semiótica, “tributaria del sentido, pero de una manera que no es la de los signos lingüísticos ni del orden simbólico que estos instauran. Para ella, la experiencia de lo corporal sería significativa, pero se trataría de una experiencia del orden de lo heterogéneo.

¹¹ Grupos de cantantes juveniles surgidos de Realities televisivos argentinos.

¹² Del mismo modo que, como afirma Bataille (1996) siguiendo a Hegel, el amo necesita y depende del esclavo, pues este último es la fuerza de trabajo. Es esta situación la que vuelve posible la Revolución: que los siervos se alcen contra los señores en busca de su soberanía.

El astronauta posthumanista. Una nota sobre Peter Sloterdijk

Juan Pablo Ringelheim*

Resumen

El ensayo analiza la idea del filósofo Peter Sloterdijk según la cual “el aire acondicionado es el destino”. Frente a las próximas guerras que contaminarían el aire de la Tierra, Sloterdijk propone no ya debates de orden ético políticos, sino la creación de formas arquitectónicas inmunes a los desastres ecológicos. La mudanza de la especie humana a estos nuevos hábitats requeriría también de un acondicionamiento del cuerpo humano; su hibridación con tecnologías cibernéticas.

Palabras clave: medio ambiente, acondicionamiento del cuerpo, deliberación

* Magíster en Comunicación y Cultura (Universidad de Buenos Aires). Egresó de la carrera de Ciencias de la Comunicación (UBA, Facultad de Ciencias Sociales). Es docente del Seminario de Informática y Sociedad (UBA). También docente de Nuevas Tecnologías, Elementos de Comunicación, y Arte y Estéticas en la Historia de Occidente (Universidad Nacional de Quilmes). En posgrado fue profesor adjunto de la Universidad Nacional de Lomas de Zamora. Es secretario de redacción de la Revista de Ciencias Sociales. Segunda época, de la UNQ. Miembro del grupo editor de la Revista Artefacto. Pensamientos sobre la técnica. Participa desde 1998 en proyectos de investigación UBACyT vinculados al imaginario tecnológico argentino. Ha participado en diversos congresos y jornadas nacionales e internacionales, y publicado en diferentes revistas.

Contacto: juanringelheim@yahoo.com.ar.

El astronauta posthumanista. Una nota sobre Peter Sloterdijk

El aire acondicionado es el destino.

Peter Sloterdijk

*¡Que nadie impute al destino nuestro aislamiento!
Somos nosotros, y nada más que nosotros,
quienes gozamos hundiéndonos en la noche de lo desconocido,
en el frío de otro mundo, poco importa cuál con tal de que nos sea extranjero.*

*Si se pudiese, abandonaríamos la zona iluminada por el sol
para precipitarnos fuera de sus límites.*

Hölderlin

El lunes 21 de marzo de 2005, en Tolouse, la Unión Espacial Europea comenzó a implementar un experimento con doce mujeres. Estarían sometidas a posición horizontal durante sesenta días para comprobar los efectos que una exposición prolongada a la ingravidez pueden tener sobre el cuerpo y la psiquis humana.¹ Las mujeres estarían en posición de “reposo”, se dijo, con la cabeza levemente inclinada por debajo del nivel de los pies. Recibirían una remuneración de 15.200 euros por someterse al experimento. Se las convocó mediante una solicitud en Internet, y con claras condiciones en el formulario, al que respondieron más de 1.600 voluntarias. Quedaron seleccionadas doce para esta primera campaña. El experimento tendría por objetivo extraer conclusiones sobre los cambios que en largos períodos de ingravidez puede haber en el sistema muscular, cardiovascular, inmunológico y psicológico, con el objeto de preparar el cuerpo humano para próximas expediciones prolongadas a estaciones espaciales o viajes a la Luna o Marte.

Hace tiempo que ya no se experimenta con cobayos o sistemas artificiales de simulación de las funciones del cuerpo humano, sino que el mismo cuerpo y mente humana son instrumento de investigación científica con vistas a lograr condiciones óptimas para habitar en el espacio exterior por largos períodos temporales. Tal instrumento se compra y, tal como lo supone la definición de “experimento”, las consecuencias sobre los seres humanos son imprevisibles pues, si se conocieran, el experimento no se realizaría. La fuga del cuerpo humano hacia el espacio exterior suele ser presentada bajo las banderas del progreso y la evolución, pero también –curiosamente– se suele acompañar estas banderas con la idea de un cuerpo que evolucionará hasta ser sólo información. Esta transformación del cuerpo en información, esta evolución hacia un ser posthumano, exige sacrificios, naturalmente.² Quizá no haya ángel que detenga a tiempo el delirante sacrificio de

Isaac; en todo caso corresponde a la deliberación, la política y la ética humana, tomar tal decisión.

Viajes masivos al espacio exterior, evolución, hibridación entre cuerpo e información; la eugenesia reclama su parte si se trata de progreso. El teórico de la inteligencia artificial Hans Moravec afirma que el universo post-biológico en el que estaríamos a punto de ingresar implica que la humanidad se libere de las poblaciones más débiles. Nada de esto le preocupa pues compara a los pueblos a ser eliminados con los dinosaurios, o con las plataformas de lanzamiento de cohetes que quedan en una tierra desierta. Con respecto a las poblaciones más débiles sostiene que frente al nuevo desafío evolutivo

no importa lo que la gente haga porque [tales pueblos] van a quedar atrás, como la lanzadera de una nave espacial. Las vidas desdichadas, las muertes horribles y los proyectos fallidos han sido parte de la historia de la vida en la Tierra desde que ha habido vida [...] ¿Verdaderamente le importa hoy en día que los tiranosaurios se extinguiesen?³

Hoy los experimentos con “tiranosaurios” cotizan 15.200 euros por ejemplar; un precio exagerado si se tiene en cuenta que con ese dinero las poblaciones más fuertes podrían adquirir un Volkswagen original.

Sin embargo, como sostiene el germano Peter Sloterdijk, quizá el “aire acondicionado es el destino”. Con esta frase se refiere a la necesidad de mudar el cuerpo a espacios acondicionados donde se pueda respirar, luego de las guerras químicas y la contaminación del aire terrestre que vendrán. Estos espacios acondicionados podrían estar en el espacio exterior, aunque ya manifiestan su presencia en el espacio terrestre. El origen de las guerras químicas, la intervención política y ética para detenerlas, nada de esto interesa al buen germano: ¿acaso pudo detenerse el meteorito que extinguió a los dinosaurios? La diferencia que hay entre el mundo natural (y destinal) con el mundo de la política parece tan borroneada en sus escritos como la diferencia entre la provocación y el pensamiento original.

La vida en el aire, en el espacio exterior, ya se manifiesta en cierta arquitectura esférica o aérea afirma Sloterdijk. Buckminster Fuller sería quién impulsa estas ideas en torno al espacio hasta el punto de imaginar grandes cúpulas de aire:

las cúpulas geodésicas de Fuller son muy conocidas en Europa: con ellas ha tratado de experimentar un nuevo paradigma ar-

quitectónico. [Fuller deja de lado] la vieja estática: muro, columna, viga vertical [...] Al ocuparse de estos objetos, uno tiene la sensación de que el tercer milenio ya ha empezado hace tiempo en el terreno de la arquitectura con un tipo de construcción más allá de la pesadez. Una despedida a su vez de la masa: una concepción de la arquitectura congénita de la edad del aire.⁴

Sloterdijk observa que en la arquitectura ya se manifiestan formas no verticales (es decir jerárquicas) sino rizomáticas y aéreas de construcción. Tales formas son vinculadas con la esfera y pertenecen a la edad del aire en la que el hombre habitaría más allá de la pesadez o gravedad. Otro ejemplo, no mencionado por Sloterdijk, pero que indicaría que el aire acondicionado es el destino, es Lilypad. El arquitecto franco-belga, Vincent Callebaut, proyectó una ciudad ecológica flotante para refugiados climáticos. El calentamiento global hará subir el nivel del mar, y nada más seguro que una burbuja flotante que además sea autosustentable. El Grupo Intergubernamental sobre la Evolución del Clima de las Naciones Unidas calcula que este siglo habrá 250 millones de refugiados que no podrían volver jamás a sus casas, a sus ciudades. Lilypad sería una ciudad flotante y nómada arrastrada por vientos y corrientes marinas.⁵

En Sloterdijk estas aventuras aéreas son deseables, pues manifiestan tanto una experiencia propia del fin de la metafísica –que sería la forma filosófica de la dominación política– como también la creación de climas o esferas artificiales protectoras.⁶ Como dije anteriormente, según el Sloterdijk: el aire acondicionado es el destino, y la estación espacial el modelo arquitectónico del tercer milenio. Ahora bien, considero que estas proposiciones se corresponden con un deseo de liberarse de la Tierra a través de un escape a un refugio artificial en lugar de construir *entre* el espacio natural un habitar prudente. Según Hannah Arendt la voluntad de huir de la Tierra no es nueva, pero en el actual contexto histórico adquiere un sentido relacionado con la tecnificación del mundo moderno y la muerte de un dios que era el Padre de los hombres en la Tierra.⁷ Hannah Arendt afirma que

la Tierra es la misma quintaesencia de la condición humana, y la naturaleza terrena, según lo que sabemos, quizá sea única en el universo con respecto a proporcionar a los seres humanos un hábitat en el que moverse y respirar sin esfuerzo ni artificio.⁸

Entonces, si bien los desarrollos tecnológicos aeroespaciales comienzan a abrir la posibilidad de que el hombre elija vivir fuera de la Tierra mediante artificios tecnológicos y tecnologías de transformación de su cuerpo, debería predomi-

nar un deseo de vivir en la Tierra de un modo prudente y o devastador del clima y los recursos. La Tierra es el espacio que habita el hombre como mortal, como creador de símbolos y objetos; es espacio en el cual el hombre comunica y es comunicado. Vivir en ambientes acondicionados fuera de la Tierra no sólo alteraría el paisaje, sino el ecosistema en el cual el hombre proyecta, trabaja y comunica.

Sin embargo, Sloterdijk ya piensa en las nuevas esferas protectoras que se realizarán en el aire. Y finalmente sostiene que el aire es un medio en el que tienen lugar acoplamientos blandos entre unidades comunicantes.⁹ El tipo de comunicación entre los hombres que está pensando Sloterdijk es una comunicación de emisión y recepción de información, similar a la cibernética. Tal cuestión, en el marco de la teoría de Sloterdijk, supone transformaciones en el cuerpo humano que lo ensamblen con tecnologías de comunicación. O dicho en otras palabras, habitar en esferas de aire acondicionado implica acondicionar el cuerpo humano para tal experiencia.

En otra línea, Paul Virilio observa la eyección del hombre al espacio desde otra perspectiva, y la ubica en el marco de la guerra a escala planetaria. En efecto, la experiencia del abismo y la caída del cielo protector no se realizaron efectivamente con la teoría heliocéntrica –como sostiene Sloterdijk–, sino con la experiencia del viaje espacial.

Altitud cero, esas palabras pronunciadas por el piloto del LM al final de las maniobras de alunizaje de la misión Apolo XI son, más que cualquier otras, históricas. Señalan que en ese instante preciso la altura se volvió para nosotros una pura distancia, de aquí en más existe otro suelo, un suelo allá arriba, y la superficie de la tierra se ha vuelto un entrepiso [...] El cielo se volatilizaba, el desembarco sobre otro planeta nos ubica en un balcón sobre el vacío [...] los confines se volvían repentinamente un litoral sideral.¹⁰

Es esa experiencia la que revela el abismo tanto del lugar del hombre en el universo como de la tierra en guerra silenciosa y extendida a escala mundial. Por esta razón Virilio sostiene que enviar hombres a la Luna implica tanto la creencia macropolítica en poder resolver técnicamente los problemas más diversos “en el marco de un ecosistema global”, como la conciencia de la prisión terrena con instituciones impotentes para resolver los problemas más urgentes y extendidos. Los dos bloques geopolíticos de la época, con gran poderío técnico y bélico, se propusieron “descalificar el conjunto del hábitat planetario despojando a los pueblos de su calidad de habitantes”.¹¹ Y a la vez fueron contemporáneos de la creación de

una voluntad que no puede ser sino un deseo de infinitud y completud coherente con el descrédito de la política y la deliberación:

El hombre occidental es realmente el esférico andrógino, animado constantemente por el deseo; persiguiendo la entera unidad, y el círculo de Empédocles enlaza realmente el universo. La noosfera de Teilhard se ha vuelto oosfera, norteamericanos y rusos realizan a su manera la sobre representación del andrógino platónico, “hijo de las estrellas, a la vez macho y hembra, obtiene de sus progenitores su esfericidad y sus saltos verticales y circulares”.¹²

En síntesis, Virilio sostiene que el viaje a la Luna expresa sintomáticamente el clima de guerra del siglo XX, la descalificación del hábitat planetario, y la creación de un tipo de deseo que tiene por horizonte un hombre híbrido, de apariencia completa e hijo de las estrellas. A la eyección del hombre a la Luna le corresponde la transformación del hombre en la tierra.

Virilio refiere a aquella transformación recurriendo a la mitología platónica y la imaginación, pero Sloterdijk argumenta a favor de la transformación efectiva de la mente y el cuerpo humano a través de conexiones con tecnologías digitales coherentes con una supuesta conciencia universal esférica o destinal. Estas creencias del astronauta posthumanista se sostienen habitualmente en argumentos provocadores en los cuales él mismo se sitúa en el terreno conceptual de lo nuevo (como si esto fuese de por sí un mérito filosófico), y a la ética y la política en el ámbito de lo viejo o humanista. Es curioso que en el momento de pensar los desastres climáticos a los que conducen los desarrollos tecnológicos y las guerras, Sloterdijk confíe el futuro a tecnologías arquitectónicas ecológicas y cibernéticas, en lugar de confiarse al lenguaje humano como creador de otro orden político en esta Tierra.

Bibliografía

- Arendt, H. (1993): *La condición humana*. Barcelona: Paidós.
- Dery, M. (1998): *Velocidad de escape*. Madrid: Ediciones Siruela.
- ESA (2005): “WISE study starts in Toulouse: 60 days of bed-rest for terrestrial female astronauts”. Disponible en: http://www.esa.int/esaCP/SEMEXJRMD6E_index_0.html (en línea: 10 de marzo de 2010).
- Idafe, M. (2009): “Lilypad, una ecociudad flotante para refugiados climáticos”, en *Clarín*, 9 de enero.

- Sloterdijk, P. y Heinrichs, H. (2004): *El sol y la muerte*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Sloterdijk, P. (2003): *Temblores del aire. En las fuentes del terror*. Valencia: Pre-textos.
- Tomé, M. (1987): *La isla: utopía, inconsciente y aventura*. León: Universidad de León.
- Virilio, P. (1999): *La inseguridad del territorio*. Buenos Aires: La Marca.

¹ ESA (2005).

² El reciente experimento científico de la Unión Espacial Europea supone una preparación cultural para su aceptación en cuya genealogía se podrían incorporar algunas experiencias del *body-art*. Este es un subgénero de las performances artísticas surgidas a fines de los años sesenta y que continúa hasta la actualidad. El artista *body-art* experimenta formas con su propia carne. Sterlac (Stelios Arcadiou) es un artista referente de este subgénero que entre 1976 y 1988 realizó veinticinco suspensiones que simulaban ingravidez mediante ganchos de acero hincados en su piel, evocaban la ingravidez prenatal. En una expresión que sintetiza la creencia fundamental de Sterlac este afirma: “La fuerza planetaria determinante ya no es la fuerza de la gravedad sino la presión del flujo informativo. La gravedad ha modelado la forma y estructura del cuerpo en su evolución y lo ha contenido en este planeta. La información proyecta el cuerpo más allá de sí mismo y de su biosfera. La información determina la naturaleza y la función del cuerpo postevolutivo”. Vemos que el dolor producido en su carne tiene como finalidad demostrar una creencia en el cuerpo desechable, o transformable en información fluida e ingravida, al que conduce necesariamente la postevolución. Otra expresión condensa su linaje en la línea de McLuhan: “El hombre está empezando a llevar su cerebro fuera de su cráneo y sus nervios fuera de su piel; la nueva tecnología engendra un nuevo hombre”, en esta fase evolutiva el cuerpo no es ya objeto de deseo, sino “objeto de diseño” señala Starlec. En este voluntario experimentador subyace una fuerte creencia en estar develando un proceso evolutivo. En 1982 realizó una performance (*Hanswriting*) en la que se conectaba mediante tecnología digital con un “tercer brazo” robótico digitalizado que respondía a sus órdenes cerebrales. La tercera mano escribía, y en una pared de la galería en la que expuso garabateó una sola palabra: *Evolución*.

³ Citado por Dery (1998).

⁴ Sloterdijk y Heinrichs (2004).

⁵ Cft. Idate (2009).

⁶ Sugiere reemplazar la proposición heideggeriana de ser-en-el-mundo, por la proposición “ser-en-el-aire” (cft. Sloterdijk, 2003). En este libro el autor recorre las formas catastróficas de terrorismo aéreo (bombas atómicas, gases en campos de concentración, etc) que dañaron el ambiente respirable humano. Como respuesta a tal aero-terrorismo propone crear microambientes aéreos artificiales. Por otro lado, el filólogo español Mario Tomé encuentra en los “mundos interestelares” imaginados por los escritores de ciencia ficción un desplazamiento simbólico del espacio de la utopía tradicionalmente representado en la isla. En otras palabras, los viajes espaciales, el vivir en el aire, es el modo en el cual el siglo XX ha creado un espacio utópico de creación de microcosmos en los cuales renovar la imaginación

y los idealismos. La utopía de la isla y la estación espacial son síntoma de una necesidad de imaginar un mundo íntimo, un refugio y un espacio paradisíaco frente a una realidad que no satisface (cft. Tomé, 1987). Sin embargo considero que en la actualidad no es conveniente reducir la creación de espacios aislados en el aire como un tema de la hermenéutica simbólico literaria. Más bien, dada su posibilidad de realización concreta, es un problema ético y político.

⁷ Arendt (1993).

⁸ Ibid. ant.: 14.

⁹ Sloterdijk y Heinrichs, op. cit.

¹⁰ Virilio (1999).

¹¹ Ibid. ant.: 73.

¹² Ibid. ant.: 76.

La percepción del otro indígena en los comentarios de lectores del diario *La Capital* de Rosario: otredad radical, racismo y anonimato.

María Victoria Taruselli*

Resumen

La migración toba a la ciudad de Rosario generó, desde sus inicios hacia mediados de la década de 1960, cierta crisis de las narrativas hegemónicas que postulaban la idea de una nación de *indios muertos* (Grosso, 2008). A partir de allí, se difundió entre ciertos sectores sociales la imagen del toba¹ como un problema externo, importado, perteneciente a otra provincia que se resolvería con su regreso, incluso, forzado, a la misma.

Actualmente, esas percepciones estigmatizantes subsisten plasmadas en enunciados que señalan al toba como vago, chorro, cazador-recolector de planes sociales y, durante el año 2009, el portador por excelencia del dengue.

El espacio *Comentarios de lectores* de la versión digital del diario *La Capital* ha sido un canal de expresión y puesta en vigencia de las más diversas expresiones de racismo hacia estos grupos. En este caso, las nuevas tecnologías de la comunicación que brindan la posibilidad de opinar “sin ser visto” y la omisión del diario han permitido a los lectores expresar dichos enunciados amparados por un anonimato virtual.

Palabras clave: grupos tobas, racismo, comentarios de lectores

* Licenciada en Ciencia Política. Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales. Universidad Nacional de Rosario (UNR). Becaria de CONICET. Docente adscripta de la Cátedra Sociología II (Escuela de Trabajo Social. Facultad de Ciencia Política y RR II. UNR). Doctoranda en Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Investigadora en el Proyecto de Investigación “*Políticas estatales en torno al reconocimiento de modalidades diferenciales de autorregulación social y resolución de conflictos*” y del Proyecto de Investigación ‘*Pueblos Indígenas, Territorio y Poder. De la idea de Desierto decimonónica a la desterritorialización contemporánea*’ (ambos en la UNR). E-Mail: mvтарuselli@hotmail.com

La percepción del otro indígena en los comentarios de lectores del diario *La Capital* de Rosario: otredad radical, racismo y anonimato.

El presente trabajo pretende analizar los decires¹ de los lectores en noticias protagonizadas por grupos tobas durante los años 2008 y 2009 como puesta en vigencia y circulación de racismo.

De “indios ausentes” a “indios vecinos”. Un modo de introducción

Hacia fines de los años sesenta, e intensificándose en las décadas siguientes, la ciudad de Rosario se fue convirtiendo en un importante centro de recepción de familias Qom que migraron de distintas localidades de la provincia del Chaco, en principio, expulsadas por el quiebre de sus economías regionales y por las sucesivas inundaciones.

A partir de entonces se conforman los llamados barrios tobas² en la periferia urbana³ en los cuales éstos deben afrontar una diversidad de carencias propias de los asentamientos de emergencia. En los mismos, y más allá de las problemáticas compartidas, los tobas son significados y nombrados por sus vecinos no-indígenas y por parte de la sociedad local con la que se vinculan, como “diferentes”. Una diferencia muchas veces presentada como pernicioso y traducida en términos de superioridad e inferioridad.

Así, se niega la posibilidad de *reconocer en el otro a un semejante* (Margulis, 1999) y se utilizan las fronteras geográficas provinciales como fundamento para afirmar la exterioridad de estos grupos y solicitar, a partir de allí, políticas de expulsión. Consideramos que pensar al toba como un “problema importado” que, en definitiva, se resolvería con su regreso (forzado si fuese necesario) a su provincia de origen, constituye una reacción de ciertos sectores de la ciudad desde la llegada de los primeros migrantes y que permanece vigente, con matices, hasta la actualidad.

Desde nuestra perspectiva, dicha discriminación basada en su condición étnica, su situación de migrante y su pobreza permite entrever cómo el ideario de una *nación homogéneamente blanca y europea* (Briones, 2005) y en definitiva, de un país de *indios muertos* (Grosso, 2008) impuesto por las elites intelectuales y políticas hacia fines del siglo diecinueve se reedita de modo complejo en nuestro día a día activando procesos de segregación y racismo y justificando la exclusión de numerosos grupos sociales. En este sentido, comprendemos la diferencia en el contexto de una formación hegemónica, es decir, una diferencia que lejos de ser un

lugar pasivo de destinación constituye fuerzas activas en pugna, provisoriamente sometidas (Grosso, 2004).

En este marco, nuestro trabajo pretende reflexionar en torno al *racismo* en el contexto sociohistórico local en el cual éste se activa, manifiesta y circula mediante una multiplicidad de discursos, algunos más explícitos que otros. Consideramos que la mención desvalorizante del toba, muchas veces acompañada por su deshumanización, lejos de ser un hecho anecdótico representa un componente de la coyuntura nacional actual y un modo de expresión de los estigmas⁴ persistentes que pesan sobre la población no blanca en nuestro país.

Nos interesa analizar, particularmente, los pareceres (y los decires en los que se cristalizan) plasmados durante los años 2008 y 2009 en el espacio *Comentarios de lectores* de la versión digital del diario *La capital* en relación con aquellas noticias referidas a los grupos tobas residentes en la ciudad.

Del proceso de construcción de identidad (es) y alteridad (es) al *nosotros* como fundamento del racismo

Toda formación cultural tiene un espacio para pensar la *alteridad* a partir del cual se construye la identidad elaborando una concepción del *otro*. De ese modo, la definición de un *nosotros*, en tanto fenómeno social, se constituye como resultado de las relaciones del individuo o el grupo consigo mismo y con otros (en realidad, con una diversidad de otros). Así, la construcción de identidad lleva consigo elaborar la alteridad, una y la otra devienen interdependientes y complementarias.

Al respecto señala Krotz (1999: 8):

Alteridad no es, pues, cualquier clase de lo extraño o ajeno (...). Se dirige hacia aquellos seres vivientes, que nunca quedan tan extraños como todavía lo quedan el animal más domesticado y la deidad vuelta familiar en la experiencia mística. Se dirige hacia aquellos, que le parecen tan similares al ser propio que toda diversidad observable puede ser comparada con lo acostumbrado.

En este sentido, la identidad lejos de ser de carácter esencial, lo cual equivaldría a decir que los individuos o grupos la poseen naturalmente, se construye de modo relacional, dinámico y muchas veces, conflictivo en un contexto socio-político determinado. La misma resulta imaginaria, relacional e inconclusa: ima-

ginaria porque el material sobre el que se edifica es básicamente representativo. Relacional, porque siempre se define por oposición a todo aquello que no es. Inconclusa, porque se trata de un proceso sin resolución final (Urresti, 1999). En otros términos, la identidad no puede definirse de modo absoluto sino únicamente con relación a un sistema de identidades que son valorizadas de forma diferente según el contexto específico y/o la situación particular, es decir, en el marco de un sistema de representaciones con contenido ideológico.⁵

Desde esta perspectiva, la otredad constituye una condición normal de la convivencia social y la base de toda identidad colectiva pero ello no conlleva, necesariamente, la negación o supresión de lo diferente. Al respecto Urresti (1999) sostiene que, aún aceptando que las delimitaciones grupales siempre tienen una frontera de nosotros-como-no-ellos, no se sigue ineludiblemente de esa “agonía trágica de la diferencia el antagonismo dramático de la supresión de lo diferente” (Urresti 1999: 293).

Ahora bien, cuando además de delimitar se niega, desvaloriza e inferioriza a aquel individuo o grupo considerado diferente, la cuestión de la alteridad aparece vinculada estrechamente con el racismo, la xenofobia, el etnocentrismo y la discriminación.⁶ En esta relación, la delimitación de un “otro” trasciende la mera adscripción y diferenciación mediante la interacción para convertirse en un proceso de estigmatización en el cual lo diferente se representa en términos profundamente negativos como inferior, amenaza, suciedad y/o escoria.⁷

La identificación de los otros se representa en el interior de una matriz en la que aparecen reificados, estereotipados y reducidos tanto material como simbólicamente a ocupar un lugar inferior en una jerarquía imaginaria (Urresti, 1999), adjudicando a las diferencias una carga negativa y asociándolas a características grupales de tipo corporal, cultural, nacional o de clase que se suelen acompañar con actitudes de desprecio o rechazo, agresiones físicas o limitación de derechos. En esta dirección, Margulis (1999: 45) aclara que “El racismo y la discriminación no residen en el señalamiento o en la clasificación de las diferencias sino en la negación del derecho a ser diferente”.

A partir de allí, se afirma una jerarquización de los estilos de vidas, de las existencias y hasta de los cuerpos de los individuos y grupos y se trazan fronteras geográficas pero también, y fundamentalmente, materiales y simbólicas que ordenan el mundo social en términos de superioridad e inferioridad, en base a una única escala de valores imaginaria.

Consideramos que, en nuestro país, la segregación de la población no blanca se inscribió en el proceso mismo de construcción y consolidación estatal.⁸ En él, *lo indio* y *lo negro* fue borroneado en la definición de una identidad nacional pretendidamente blanca que ocultaría, reprimiría y silenciaría todo aquello que no se condijese con las normas fijadas por la “civilidad” y la “blancura” de esa originaria imagen identitaria (Gotta, Riso y Taruselli, 2009). Así, tal como sostiene Grimson (2000: 49), “el Estado argentino se esgrimió como una verdadera máquina de aplanar las diferencias”, tras la hegemónica imagen de la identidad nacional como un *crisol de razas*.⁹ En palabras de Briones,

La circunscripción de una parte de la población como representante metonímicamente legítima del todo nacional siempre talla ese lugar de privilegios apelando a la violencia simbólica de marcar a viva voz a algunos como “diferentes” –los otros internos– para desmarcar a “la gente” (generalmente, como uno) a secas y a sus afiliaciones étnico-raciales (pero claro está que también religiosas, de clase y género, regionales, etc.) como “normales”, esperables, no problemáticas ni sorprendentes (2008: 41).

En este sentido, la inclusión del indio a la *ciudadanía nacional* constituyó la respuesta lógica al proceso de conformación del Estado Nación argentino cuyas particularidades produjeron una realidad social en la cual se borró la presencia indígena, se silenciaron sus historias y se relegó su condición. Allí, la figura jurídica del ser *ciudadano argentino* fue coherente con la pulsión asimilacionista de la elite que buscaba decisivamente sumergir al indio en la blancura identitaria borrando su real existencia de los relatos hegemónicos de la nación.

Sin embargo, en las manifestaciones y prácticas sociales actuales, y en tiempos en que la raza perdió todo fundamento científico en su pretensión por explicar (y ordenar) el mundo social, subsisten formas estigmatizadas de percibir al *otro* según su color y sus rasgos físicos pero también según su lugar de origen, su cultura, su sexualidad, su pobreza, entre otras variables sociales. Esta permanencia revela cierta continuidad en los procesos sociales de construcción de sentidos¹⁰ que, habiendo sido gestados durante la Colonia, se reeditan complejamente hasta nuestros días. En esta dirección, la alteridad continúa refiriendo al reconocimiento de la diferencia como problema y no como axioma de fraternidad, *una alteridad de violencia* (González, 2008: 176).

Al respecto, resulta posible rastrear esta persistencia en el lenguaje donde las expresiones de descalificación basadas en diferencias físicas, sociales, geográ-

ficas y culturales expresan el modo en que el racismo, aún despojado de su pretensión científicista, no ha perdido por ello el vigor de otrora. En este marco de ideas, Margulis (1999) sitúa hacia mediados de la década de 1980 el surgimiento de una nueva forma de racismo, caracterizado por ser más cultural y cuyos alcances no se restringen a la raza sino que se dirige también a grupos definidos por la religión, la nacionalidad, la etnicidad.

Según Stavenhagen (1994: 15),

Una de las características del racismo moderno es precisamente que, para que una ideología racista prospere, no es necesario que exista una “raza”. De hecho, la biología humana nos asegura que las razas no existen. La ideología racista crea la raza al identificar como tal el grupo o grupos que se convierten en objeto de su atención.

Desde nuestra perspectiva, coincidimos con Balibar (2005) en señalar que, actualmente, el racismo está ligado al síntoma más inquietante de la crisis del Estado nacional social, a saber, la exclusión de los nuevos pobres amalgamados a quienes, entre ellos, llevan consigo los estigmas de la exterioridad nacional o cultural. En consecuencia, el racismo aparece justificado por el resguardo de una seguridad social en crisis antes que por la defensa de una identidad nacional amenazada.

El fenómeno de la exclusión, es decir, la conciencia de ser excluido, el temor de llegar a serlo o meramente la negativa a convivir con aquellos que lo son, activa prejuicios racistas y xenófobos a partir de los cuáles se diferencian dos grupos que deben permanecer separados sin confundirse ni mezclarse, a saber, los pobres de quienes no lo son. Diremos entonces que, en los procesos discriminatorios actuales se teje una íntima relación entre racismo, exclusión y pobreza mediante la cual se refuerza y legitima la desigualdad social.

A partir de esta compleja y funesta vinculación, numerosos grupos sociales enfrentan experiencias cualitativas y cuantitativas de privación material, jurídica y simbólica. Es en este sentido que nos interesa la noción de *racialización de las relaciones de clases*, elaborada por Margulis (1999), mediante la cual se designa el proceso histórico en el cual las relaciones de clase en América Latina, y en nuestro país, han relegado a posiciones de inferioridad y subordinación a la población nativa y, más tarde, al mestizo, cuya principal condición de alteridad se basaba en no ser blancos.

Incomunicación y racismo: el *otro indígena* en la mirada de los comentaristas virtuales

En los últimos años, el espacio *Comentarios de lectores* de la versión digital del diario *La Capital* se convirtió en un canal mediante el cual se expresaron percepciones estigmatizadas de ese *otro indígena* residente en la ciudad. En el mismo, no solo se injurió e insultó a estos grupos sino que, además, se propusieron diversas formas de hacerlos “desaparecer”; lo cual en palabras de Grosso (2008: 241) podemos describir como “una perversión local que consistió en jugar a la tachadura de la muerte y la invisibilidad”.

En sintonía con ello, los lectores mencionaron al toba para desvalorizarlo y segregarlo, a partir de una matriz de pensamiento claramente etnocéntrica,¹¹ antes que para comunicarse simétricamente con él. Éste, lejos de ser reconocido como un interlocutor legítimo, fue descalificado en una situación de interacción comunicativa reducida a un *nosotros* formado por la “gente decente, los que trabajamos todo el día, los que pagamos los impuestos, los nacidos y criados” y en el cual, se autoincluyó el comentarista.

Una vez identificados como miembros de la *gente decente*, los lectores cosificaron al grupo despreciado identificándolo con la vagancia, la delincuencia, la suciedad y lo segregaron a un lugar donde las diferencias se dijeron irreconciliables, volviéndose útiles para justificar la desigualdad y la exclusión. Desde sus miradas, la pertenencia a un grupo toba definió *a priori* las cualidades y comportamientos de sus miembros, quienes como corolario fueron condenados por *vagos*, *chorros*, *piojosos* y durante el año 2009, *portadores por excelencia de dengue* (aún cuando no se registraron casos entre los miembros de las comunidades).

De este modo, una diversidad de conceptualizaciones homogeneizantes y reificantes se cristalizaron en la fórmula “los tobas son...” mediante la cual se describió al mundo social y sus actores no en términos del verbo “estar” sino del verbo “ser” (Urresti, 1999), asociando lo natural y lo social, lo biológico y lo cultural.

A modo de ordenar la ciudad en base a estas clasificaciones, algunos lectores apelaron a las ideas de los intelectuales de la llamada Generación del '80 cuyos proyectos políticos, de un agudo sentido racista, postularon el no valor del indio para el progreso y civilización de la sociedad nacional. De este modo, retomaron viejas concepciones racistas y las reeditaron en nuestro presente, “Por los salvajes de América siento una invencible repugnancia sin poderlo remediar. Estos canallas no son más que unos indios asquerosos... piojosos, porque así son todos, incapaces

ces de progreso. D. F. Sarmiento” (Bicho, 18-11-2008).¹² Al mismo tiempo, evocaron aquellas campañas militares al desierto que, durante el siglo diecinueve, se presentaron como ejecutoras efectivas de la aniquilación de la *barbarie indígena* en pro del triunfo civilizatorio (Gotta, Risso y Taruselli, 2009). Como expresión de dicha nostalgia un comentarista reclamó “Volvé Julio Argentino” (OtraMirada, 18-11-2008).

El análisis sistemático de los comentarios reveló que la alteridad se construyó, discursivamente, mediante la propagación de imágenes del *otro indígena* pero también del *otro villero*, *el otro delincuente*, *el otro migrante*. En la primera dirección, primó la imagen de un indio arquetípico vinculado al pasado y a ciertos estereotipos folklóricos tristemente enquistados en el imaginario de algunos sectores sociales: “están avanzados ya no usan mas acos y flechas” (elchejuan, 15-09-2009); “Caballo moteado no muere por una sola bala, díganme que se acuerdan de esa película!!!! Jajaja... estás igual!!!” (Lucho 87, 26-09-2009).

Ese modo de pensar y construir la alteridad fundamentó una multiplicidad de comentarios discriminatorios, generalmente, basados en tres ejes o elementos que se confundieron y se mezclaron como si la concurrencia de uno de ellos conllevara, necesariamente, la de los otros y sobre los cuales operaron los mecanismos más fuertes de estigmatización. Nos referimos a la frecuente identificación que se realizó entre los “tobas”, los “migrantes” y los “villeros” y la vinculación de este colectivo con acciones ilegales.

En tiempos en que el discurso de la inseguridad, junto al pedido de “mano dura”, motivó la movilización de algunos sectores sociales y ocupó un lugar central en los medios de comunicación¹³ y en las agendas políticas, aquella vinculación permitió a los lectores justificar, ligeramente, el rechazo e interpelar al Estado, en sus diferentes esferas, a ejecutar políticas represivas para solucionar el “problema”.

Según estas opiniones, los tobas son usurpadores, ocupantes ilegítimos de terrenos pero también del espacio urbano, de la ciudad que se encuentra amenazada por su afluencia. En otros términos, estos grupos *están donde no deben estar*. Al respecto, resulta pertinente el planteo de Krotz quien postula que la reacción a los otros es de rechazo porque están en un territorio ajeno y en este sentido, el móvil del rechazo es preservar o recuperar la (supuesta) homogeneidad (Margulis, 1999).

En este sentido, la activación de un claro prejuicio antimigrante revela cómo, ante ciertas circunstancias, las fronteras estatales-nacionales se debilitaron

como eje de referencia de la identidad de los sujetos y la exterioridad provincial se utilizó como fundamento del rechazo hacia ese *otro*. Esa no pertenencia convirtió en ilegítima cualquier demanda o acción reivindicativa de los grupos tobas cuyo único derecho en la ciudad se redujo, según los comentaristas, a ser beneficiarios de un “boleto de vuelta” a la provincia del Chaco.

“Dejen de reproducirse, pónganlos en un tren de vuelta al Chaco” (Aquila, 12-10-2009). “Habria que mandas a estos hermanos que se unan a sus respectivos gobernadores de las provincias de las que vienen” (explorar, 12-10-2009), “X ke mejor no les regalar un pasaje de vuelta al chaco... llegan como 15 tobas por día a Rosario, total... los mantenemos nosotros. Nadie va a controlar esto, pregunto” (Agus76, 19-12-09).

Así, el derecho al territorio lejos de constituir una expresión reivindicativa de la diversidad cultural y de revitalización de las diferentes formas culturales de vida al interior del Estado, se presentó como la solución menos violenta al “problema toba” en el espacio urbano. En consecuencia, las reflexiones en torno a la *desterritorialización* de los Pueblos Originarios, la exclusión a la cual se han visto, históricamente, sometidos y la existencia de derechos especiales enunciados pero no efectivizados, permanecieron totalmente ausentes en el espacio analizado. A continuación, las elocuentes palabras de un comentarista: “Si se reconocen como indígenas y herederos de las culturas originarias, hagan honor a ellas, no pretendiendo vivir en la ciudad con todo gratis, fuera aparte de lo que era el territorio originario” (Norge, 12-10-2009).

Esta idea de inadecuación y no pertenencia influyó incluso en aquellos lectores que, aún aprobando ciertas políticas tendientes a efectivizar los derechos de estos grupos, manifestaron su preocupación sobre la afluencia de nuevos migrantes. Aquellos que, frente a una noticia titulada “La provincia compra un terreno para la comunidad toba” (*La Capital*, 09-05-2008), evaluaron positivamente la medida orientada a regularizar y urbanizar un predio ocupado por alrededor de trescientas familias pero, al mismo tiempo, alertaron sobre la posibilidad de que la misma constituyera un atractivo para la llegada futura de familias tobas a la ciudad. “Me parece bien que se haga esto por los tobas, pero que no sea pie para que los gobernantes del Chaco nos sigan mandando gente de los trenes” (PragaRules, 09-05-2008).

Esta aprobación relativa de la política municipal tuvo su replique en una diversidad de expresiones de rechazo absoluto, cercanas al odio y la fobia, que propusieron directa y explícitamente el exterminio de estos grupos. Consideramos

que ante la mirada de estos comentaristas el problema fue no sólo, ni principalmente, que los tobas ocupen ilegítimamente un lugar en la ciudad sino que su propia existencia se presentó como problemática y peligrosa.

En general, a la manifestación abierta de deseo de muerte de estos grupos debió atribuirse la deshumanización del indio y su vinculación con todos los vicios que amenazan a la “distinguida” sociedad blanca. En este contexto, frente a la noticia sobre la muerte de un joven baleado en el barrio toba reaccionaron solicitando la represión estatal: “muerte a todos los indios y negro villeros...son vagos parásitos choros faloperos... una mierda que no merece vivir” (Barty, 01-10-2009) o “éstos indios no tiene ley hay que meterles fuego” (elchejuan, 01-10-2010).

En el año 2008 las noticias que generaron mayor interés entre los comentaristas fueron aquellas que, durante los meses de marzo y abril, describieron la ocupación de un predio ubicado en la zona norte de la ciudad de Rosario por parte de trescientas familias residentes en un barrio toba.

Ante ello, los comentarios se levantaron unívocos en oposición a lo que uno de los lectores describió alarmado como “un malón hace 15 días que tiene usurpada una hectárea a 4 cuadras de Avenida Alberdi!!!!!!” (bicho, 10-04-2008) y en defensa de la propiedad privada y el derecho de terceros a defenderla: “yo no llamaría a esto ocupación, sino que esto es robo y como tal tiene que ser penado, sino esto se convierte en la ley de la selva, pues si yo mañana quiero algo voy y lo tomo con total impunidad” (usosolo, 10-04-2008).

Aquí, las retóricas sobre la usurpación y la apelación al esfuerzo individual para la obtención de bienes materiales¹⁴ se esgrimieron como fundamento para rememorar las épocas más oscuras de la historia reciente argentina e interpelar a las autoridades municipales a ejecutar la “política de la topadora”: “La reubicación se tendría que dar con 5 topadoras y 100 milicos con garrotes que los mande de nuevo a su provincia, y si no se puede con un avion hidrante de nafta y un fosforo. Basta de mantener vagos inútiles no productivos” (Damimovalli, 10-04-2008).

De modo similar, durante el mes de octubre del 2009 el diario publicó una nota titulada “En Rosario viven 30.000 indígenas que buscan ganarse un lugar en la ciudad” (*La Capital*, 12-10-2009). En respuesta a ello, se manifestaron prejuicios xenófobos y racistas que abundaron en las metáforas de la invasión, el discurso del desagrado frente a las costumbres ajenas, el discurso de los contrastes y la irracionalidad en relación con las pautas valorativas de los otros (Urresti 1999: 306).

Por otra parte, cuando la problemática del dengue preocupaba a las autoridades y ocupaba espacio en los medios de comunicación, la noticia que declaraba “Harán exámenes para detectar dengue a cada toba que llegue a Rosario” (28-03-2009) generó voces divergentes entre aquellos lectores que, en concordancia con la que pareciera ser la lectura del Municipio y del diario, percibieron al toba como el portador indiscutible y exclusivo de dengue (aún cuando según datos oficiales no se registraron casos en dichos barrios). Y aquellos otros que criticaron el matiz prejuicioso y estigmatizante de la política municipal y de la redacción de la nota.

En palabras de los lectores: “Les aviso que los tobas son seres humanos. Quien redactó esto? Y los comentarios? (volvebielsa, 28-03-2009). “Qué título! Bien porteño, falto aclarar que se los fumigaran y que habra un destacamento del IMUSA”¹⁵ (Cusifai, 28-03-2009) Y la respuesta: “Cusifai (...), para demostrar que no tenemos prejuicios, hay que estimular la llegada de hermanos bolivianos de estar enfermos ¿Cuántos puede alijar Ud. en su casa?” (frau lduent, 28-03-2009).

Más allá de los contenidos de las noticias pareciera que la “vecindad” constituyó el motivo común de reacción de los comentaristas y, en ese sentido, sus palabras expresaron el desagrado por ese *otro* tan extraño pero, al mismo tiempo, tan cercano. En palabras de Grosso (2008: 24) “muy próximo de los cuerpos y las voces cotidianas de las mayorías”. A partir de la negación a relacionarse con ese otro cercano, la propia dinámica de la interacción cotidiana reveló un crecimiento de los roces y los conflictos, en la cual se fue definiendo el objeto de rechazo: el indio presente y vecino, portador de vicios y enfermedades.

En consecuencia, aquellos lectores que, como mencionábamos anteriormente, manifestaron su acérrima defensa de la propiedad privada frente a la ocupación del predio en la zona norte de la ciudad de Rosario, no emitieron opinión cuando la información refirió a la lucha de grupos mocovíes residentes en la localidad de Venado Tuerto que reclamaron tierras a ese municipio. Asimismo, en aquellas noticias vinculadas al pasado de las poblaciones originarias (particularmente, al hallazgo de restos arqueológicos) las intervenciones de los comentaristas se orientaron exclusivamente a reconocer la labor profesional de quienes llevaron adelante las excavaciones, reduciendo lo indígena a ser protagonista de un pasado lejano pero desaparecido y objetivizado. En este marco, tampoco se comentaron las noticias publicadas en el suplemento *Escenarios* referidas a grupos que ejecutaban música toba o a la realización de un documental sobre los mismos.

La imagen de un indio arquetípico, folklórico y pasado, del cual solo quedan algunos objetos pasibles de ser acumulados en las vitrinas de los museos, pa-

reciera no movilizar a los comentaristas siempre que ese indio no componga su día a día y cuestione, con su propia existencia, sus más profundas certezas sociales.

Cuando en el año 2008 se presentó públicamente el proyecto de ley que postula la modificación del óvalo central del escudo provincial cuya simbología¹⁶ resulta agravante para los pueblos originarios, los comentarios oscilaron entre la desvalorización de una política de este tipo y el rechazo absoluto a repensar los símbolos y con ellos, la historia oficial. Mientas dicha iniciativa contó con el apoyo de las organizaciones indígenas de la provincia, de diversas organizaciones sociales, de universidades de diferentes regiones del país y de una parte de la ciudadanía que firmó la adhesión al proyecto, los lectores de *La Capital* expresaron: “Los pueblos originarios no han hecho nada por el país. Estos pensamientos son de moda y tendenciosos por demás” (aitor38, 17-11-2008) y “estos son los temas importantes que aborda el socialismo” (marianoas, 17-11-2008), entre otros comentarios de tinte similar.

Ahora bien, la totalidad de los comentarios analizados constituyeron frases muy breves, una diversidad de insultos e injurias que pretendieron justificar la necesidad de expulsión de los grupos tobas de la ciudad. En ellos, abundaron las expresiones de un diagnóstico social sin fundamentos y de los deseos perversos de desaparición de ese *otro* que lleva en su cuerpo las marcas de la pobreza y la desigualdad en nuestro país, a quien se lo condenó a partir de prejuicios y estereotipos persistentes en la sociedad.

Pensamos que, en general, los comentaristas se asemejaron al tipo *discriminadores totales* descrito por Urresti (1999), a saber, aquel cuya actitud prácticamente colinda con la fobia, quien coloca a todo lo otro en la misma bolsa pues rechaza en bloque todo lo que no forma parte del *nosotros*. Así, extranjeros, provincianos y villeros son excluidos desde la perspectiva de un nosotros restringido, excluyente y amenazado.

Frente a la violencia que circuló en este espacio resulta interesante reflexionar en torno a la responsabilidad del diario, y de los medios de comunicación en su conjunto, en la difusión y puesta en vigencia de este tipo de percepciones inferiorizantes, racistas y violentas. Percepciones que, lejos de contribuir a la construcción de un orden social más justo, se orientan a legitimar y reforzar la exclusión que, al igual que amplios sectores sociales, enfrentan cotidianamente los grupos tobas en la ciudad.

Observamos que en el espacio virtual se especificaron ciertas “normas de

uso”, en las cuales se estipuló que se trata de la opinión de los lectores y no de La-Capital.com.ar, se prohibió verter comentarios contrarios a las leyes argentinas o injuriantes y finalmente, el diario se reservó el derecho a eliminar los comentarios que se consideren fuera de tema. De este modo, *La Capital* se deslindó formalmente de la responsabilidad sobre la creación y recreación de esta variedad de comentarios pero se convirtió, en ese mismo hacer, en un canal de rápida divulgación y reactivación de estas ideas. Más aún, si consideramos que conservó la potestad de eliminarlos, el moderador de este espacio y el diario, en su conjunto, legitimaron por acción u omisión estas opiniones que permanecieron en la versión digital muchos meses después de ser escritos (e incluso, persisten en la actualidad).

Acordamos con el planteo de Grimson (2000) quien sostiene que en sociedades que se pretenden democráticas, igualitarias y no racistas surge una tendencia a la institucionalización de los apelativos “políticamente correctos”. Sin embargo, una lista de eufemismos no garantiza absolutamente nada sobre las relaciones sociales y desigualdades estructurales. En esta dirección, Margulis señala que,

Los actos discriminatorios y excluyentes se envuelven en una retórica que se ha vuelto cautelosa, y el desprestigio otorgado a las actitudes racistas no ha debilitado sus manifestaciones: ha contribuido, sin embargo, a generar nuevas astucias y estrategias de ocultación y de disimulo” (1999: 51).

Consideramos que el espacio analizado reveló la crudeza y violencia con que se expresaron este tipo de percepciones cada vez que existió la posibilidad de opinar “sin ser visto”, es decir, cuando la ausencia de miradas les aseguró no ser interpelados por sus decires. De este modo, esta nueva tecnología de comunicación, sumada a la falta de responsabilidad del diario sobre lo que allí se escribió, permitió a algunos lectores expresar dichos enunciados bajo el amparo de un anonimato virtual.¹⁷

Mientras que la utilización de seudónimos nos privó de cualquier posibilidad de individualizar al sujeto hablante, éste se arrogó la pertenencia a un colectivo cuya existencia resultaría socialmente más valorada y se expresó como si su voz fuese la expresión de todos aquellos que no forman parte del grupo despreciado. En definitiva, un espacio que, en principio, tendría como finalidad mejorar la accesibilidad, descentralizar la información y facilitar el intercambio de miradas, permitió desplegar un racismo que, aunque anónimo y carente de fundamentos, resultó igualmente injurioso, peligroso y violento.

A modo de cierre. Los decires vehículos de hegemonía y de racismo

Como hemos visto, ciertas retóricas y configuraciones de sentido persistentes operan en nuestro presente justificando la exclusión y la pobreza de grandes sectores sociales. En la ciudad de Rosario, estas configuraciones se manifiestan explícitamente con relación a la población toba migrante que es segregada a un lugar poco estimado, no sólo en el espacio urbano sino también en el imaginario de parte de la sociedad rosarina.

En este no reconocimiento del toba como un semejante se inscriben los comentarios analizados, una diversidad de injurias que asignan a su destinatario un lugar determinado en el mundo, instituyen o perpetúan la separación entre los “normales” y aquellos a los que Goffman llama los “estigmatizados” y de algún modo, inculcan esa grieta en la subjetividad de los individuos. En otros términos, estas formas de decir y de nominar lejos de ser inocentes e inocuas pretenden producir una toma de conciencia de uno mismo como un *otro* pasible de ser transformado en *objeto* (Eribon, 2001). En este sentido, acordar que la mirada de los otros resulta constitutiva de la propia identidad, influyendo en la constitución de los sujetos sociales, nos conduce a reflexionar en torno a las implicancias concretas de la injuria, tan frecuente en este espacio.

Consideramos que desde la mirada sesgada de los comentaristas el “problema toba” refiere a su falta de civilidad, su improcedencia y su inadecuación. Partiendo de esta apreciación, y cubiertos tras el manto de un anonimato virtual, algunos lectores dicen irreconciliables las diferencias, asocian al *otro* a la escoria e interpelan al Estado a implementar políticas que conlleven su eliminación física real o su expulsión hacia áreas lejanas.¹⁸ En otros términos, mientras los “piadosos” reconocen el derecho de estos grupos a recibir un boleto de regreso a su ciudad de origen otros reclaman, directamente, su exterminio a fin de devolver la armonía a nuestra homogénea sociedad.

Como contraparte, en los últimos años, y a partir del posicionamiento de ciertas comunidades tobas residentes en la ciudad, aparece en el contexto urbano una nueva lucha por el sentido en la cual los modos de decir y nominar tienen reservado un lugar central. Mientras que la pertenencia a un grupo toba constituye un estigma y justifica el odio de algunos sectores sociales, desde el interior de las comunidades se está dando vida a un proceso de reafirmación y de reapropiación de la etnicidad en términos positivos, como instrumento de lucha y reivindicación. En esta pugna, la histórica pulsión argentina de sepultar la diversidad cultural es cuestionada y puesta en crisis por la existencia de lo que Grosso (2008: 241) de-

nomina como “tradiciones silenciadas, imperceptibles, innombrables, alteridades que tienden sus rizomas por la trama y que afloran, diferidas pero persistentes, a fuerza de negar la negación”.

En ese complejo entramado, al mismo tiempo que estos grupos llevan adelante un proceso de afirmación de su identidad como tales, el diario revitaliza y difunde (como referimos anteriormente, por acción u omisión) una multiplicidad de discursos anacrónicos y violentos emitidos por un sector de la sociedad local. Como corolario, el discurso de la inseguridad coloca al toba al interior de un grupo amenazante y peligroso, como un problema a resolver cuyas soluciones propuestas aparecen, lamentablemente, explicitadas.

Bibliografía

- Balibar, É. (2005): *Violencias, identidades y civilidad*. Barcelona: Gedisa.
- Briones, C. (2005): *Cartografías argentinas: políticas indígenas y formaciones provinciales de alteridad*. Buenos Aires: Antropofagia.
- Briones, C. (2008): “La nación argentina de cien en cien: de criollos a blancos y de blanco a mestizos”, en Nun, J. y Grimson, A. (comps.): *Nación y diversidad. Territorios, identidades y federalismo*. Buenos Aires: Edhasa.
- Cardoso de Olivera, R. (1992): *Etnicidad y estructura social*. México: La casa Chata.
- Eribon, D. (2001): *Reflexiones sobre la cuestión gay*. Barcelona: Anagrama.
- Goffman, E. (1990): *Estigma: la identidad deteriorada*. Buenos Aires: Amorroutu.
- González, H. (2008) “Escritos blasonados: tres libros del Centenario”, en Nun, J. y Grimson, A. (comps.): *Nación y diversidad. Territorios, identidades y federalismo*. Buenos Aires: Edhasa.
- Gotta, C., Risso, J. y Taruselli, M. V. (2009): “Repensando la ciudadanía desde los bordes. Fronteras simbólicas, identidades indias y participación política”. *IX Congreso Nacional de Ciencia Política*. SAAP, UNL y UCSF.
- Grimson, A. (2000): *Interculturalidad y comunicación*, Buenos Aires: Norma.
- Grosso, J. L. (2004): “Una modernidad social inaudita e invisible en la trama intercultural latinoamericano-caribeña”, en López Segregra, F., Grosso, J. L., Didriksson y F. Mojica (coords.): *América Latina y el Caribe en el siglo XXI. Perspectiva y prospectiva de la globalización*. México: Porrúa Universidad Autónoma de Zacatecas.
- Grosso, J. L. (2008): *Indios muertos, negros invisibles. Hegemonía, identidad y añoranza*. Córdoba: Encuentro.
- Krotz, E. (1994): “Alteridad y pregunta antropológica”. *Alteridades*, 4.
- Margulis, M. (1999): “La discriminación en la discursividad social y La racialización de las relaciones de clase”, en Margulis, M. (et al): *La segregación negada. Cultura y discriminación social*. Buenos Aires: Biblos.
- Margulis M. y Lewin, H. (1999): “Escuela y discriminación social”, en Margulis, M. (et al): *La segregación negada. Cultura y discriminación social*. Buenos Aires: Biblos.

Stavenhagen, R. (1994): “Racismo y xenofobia en tiempos de globalización”. *Revista Estudios Sociológicos*, 34.

Todorov, T. (1987): *La conquista de América: la cuestión del otro*. México: siglo XXI.

Todorov, T. (1991): *Nosotros y los otros, reflexión sobre la diversidad humana*, México DF: Siglo XXI.

Urresti, M. (1999): “Otridad: las gamas de un contraste”, en Margulis, M. (et al) *La segregación negada. Cultura y discriminación social*, Buenos Aires: Biblos.

Vasilachis, I. (1993): “El análisis lingüístico en la recolección e interpretación de materiales cualitativos”. *Métodos cualitativos II. La práctica de la investigación*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

¹ Consideramos que los grupos tobas lejos de ser un todo cerrado y homogéneo revisten una gran heterogeneidad. Sin embargo, ésta no es percibida por el resto de la sociedad rosarina desde donde se habla en términos generales de “la comunidad toba” o simplemente, “los tobas”.

² Al respecto, coincidimos con la línea de la Pragmática del discurso en señalar que al producir un enunciado no sólo se está *diciendo* sino que también se está *haciendo*. En esta dirección, el discurso se entiende como recurso y a la vez, como forma de creación y reproducción del mundo social (Vasilachis, 1993).

³ Consideramos que los grupos tobas residentes en la ciudad lejos de ser un todo cerrado y homogéneo revisten una gran heterogeneidad que no es percibida por gran parte de la sociedad rosarina desde donde se habla en términos genéricos de *la comunidad toba* o simplemente, *los tobas*.

⁴ En trabajos anteriores hemos denominado *espacialización de la pobreza* para referir al proceso por el cual los sectores pobres son no solo segregados a vivir en áreas periféricas sino que encuentran, cotidianamente, restringido su acceso y disfrute del espacio urbano.

⁵ Retomamos la noción de *estigma* desarrollada por Goffman (1990) para quien el término refiere a un atributo profundamente desacreditador pero dado que ningún atributo es ignominioso ni honroso en sí mismo, solo se convierte en estigma aquel que difiere con el estereotipo acerca de cómo debe ser determinada especie de individuos. Así, la distancia entre una persona “normal” y una “estigmatizada” se resuelve a partir de los ojos de quien observa.

⁶ Al respecto véase Cardoso de Oliveira (1992) quien propone la categoría de *identidad contrastante* para referir a este proceso relacional de construcción de un *nosotros*.

⁷ Coincidimos con Margulis (1999: 46) quien sugiere utilizar estos términos en sentido extendido, postulando una especie de “heteroglosia presente en las manifestaciones racistas que sirve para intentar aproximarse a la complejidad con la que, en diferentes lugares y tiempos, se presenta con lamentable frecuencia e intensidad esta clase de procesos”.

⁸ En estas tierras *la cuestión del otro*, inaugurada tempranamente con la llamada conquista de América (Todorov 1987), estuvo desde sus orígenes asociada a la idea de inferioridad e incluso deshumanización de los nativos.

⁹ Los intelectuales de la llamada Generación del 80 cuyos proyectos políticos guiaron el proceso de organización estatal-nacional, habiendo recibido la influencia de las *concepciones racialistas* del pensamiento europeo de la época, coincidieron en plantear la importan-

cia de la noción de raza para entender y explicar el mundo social y afirmaron la superioridad innata de la raza blanca en relación con las otras. Ésta, estando asociada con la sangre y los rasgos fenotípicos, les permitió trazar “una frontera que salta a la vista de todo el mundo” (Todorov, 1991: 116).

¹⁰ A esta invisibilización de los indios de los proyectos hegemónicos de país se sumó su borramiento de las páginas de la historia nacional por parte de aquellos intelectuales que cultivaron el mito de una Argentina social y culturalmente blanca. Así, y parafraseando a Grosso (2004) la cuestión nacional se convirtió en la cuestión colonial agudizada: la diferencia combatida.

¹¹ Sobre ello, retomamos la obra de Grosso (2004: 276) para referir a “un sentido que significa no sólo ni primariamente en el ámbito lógico-lingüístico, ni siquiera en al ámbito lingüístico general (oral, pensante, escrito) sino un sentido en las propias prácticas sociales, espacio de alguna especie de subjetividad que orienta la acción”.

¹² Las opiniones contrarias a toda manifestación de racismo y, particularmente, en defensa de estos grupos ocuparon un espacio absolutamente marginal en la sección virtual *Comentarios de lectores*.

¹³ Todos los comentarios aquí citados han sido extraídos de la versión digital del Diario *La Capital* www.lacapital.com.ar, entre los meses de octubre de 2009 y marzo de 2010. En nuestro artículo, los mismos se citan respetando la ortografía y gramática tal como aparece en el espacio virtual y están acompañados de un paréntesis que consigna el seudónimo del autor y la fecha de enunciación.

¹⁴ En el diario *La Capital*, durante el período analizado, la mayoría de notas sobre tobas aparecieron en la sección *Policiales* o bien, en la sección *La ciudad* pero refiriendo a acciones ilegales. Sin embargo, la cotidianidad en el barrio reflejó una diversidad de situaciones que podrían haberse constituido como “noticia”.

¹⁵ La distinción entre *nosotros los trabajadores* y los *otros* sobrevuela de modo constante los comentarios. En esta dirección un comentarista expresó “a esta gente la creo el gobierno que tenemos... todos bagos... hacen un corte y le dan lo que pide... en vez de regalarle porque no les enseñan que para tener algo hay que esforzarse trabajando” (chinchu 2, 30-01-2009).

¹⁶ Las imágenes que se pretenden modificar son las que aparecen en el óvalo central: dos flechas con sus puntas hacia abajo y una lanza erguida que las cruza, las cuales representan –según la descripción que aparece en el propio portal oficial de la provincia– el triunfo del caballero blanco y cristiano sobre el indio.

¹⁷ Es preciso aclarar que ninguno de los comentarios relevados estuvo acompañado de los datos personales de su emisor.

¹⁸ En esta dirección un lector se preguntó: “confinarlos en campamentos en la Patagonia atenta contra los DD HH? (caluc, 30-01-2009).