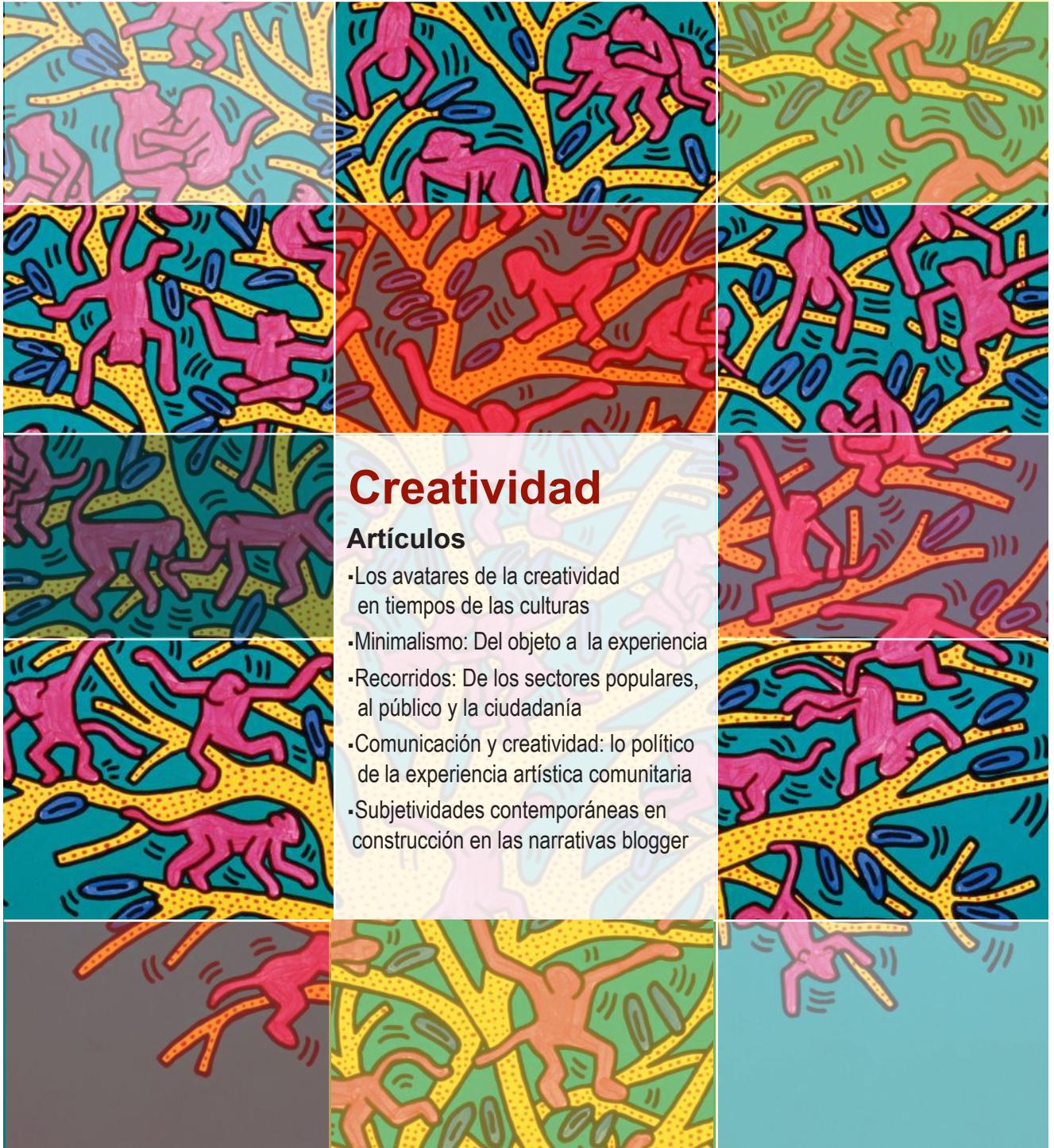


Constelaciones

Revista de Comunicación y Cultura

N° 4, 2013



Creatividad

Artículos

- Los avatares de la creatividad en tiempos de las culturas
- Minimalismo: Del objeto a la experiencia
- Recorridos: De los sectores populares, al público y la ciudadanía
- Comunicación y creatividad: lo político de la experiencia artística comunitaria
- Subjetividades contemporáneas en construcción en las narrativas blogger

Fundación Walter Benjamin
Instituto de Comunicación y Cultura Contemporánea

Fundamentos

La Fundación Walter Benjamín obtuvo su personería jurídica el 13 de julio de 1998 (Inspección General de Justicia N° 653). Según su Estatuto, los objetivos, misiones y funciones son los siguientes:

La idea central que animó a constituir una Institución de esta naturaleza fue la de estimular estudios, investigaciones y vinculación con la comunidad que alentaran la calidad y creatividad en materia de Comunicaciones Sociales. Al emplear este concepto nos referimos tanto a los llamados Medios de Comunicación como a todo el tejido de mediaciones existentes en las prácticas sociales, el horizonte de lo simbólico, la construcción de identidades, los intercambios entre diferentes grupos humanos, las historias, políticas y tradiciones que contribuyeron a legitimar solidaridades y cuestionar individualismos y totalitarismos.

Objetivos

- 1.** Promover la investigación creativa en las llamadas Ciencias Sociales y Humanas, y, en especial, en Comunicación.
- 2.** Estimular los valores de la vida y organizaciones democráticas.
- 3.** Contribuir a extender y profundizar la investigación en ciencias humanas desde perspectivas transdisciplinarias.
- 4.** Colaborar para la realización de estudios en Ciencias Sociales y Humanas que tematicen y cuestionen un eje básico de las sociedades contemporáneas : la dupla inclusión/exclusión, que se concreta en formas de segregación, segmentación, cuando no en estímulo de guerras entre pares, diferentes formas de fundamentalismos, etc.
- 5.** Poner de relieve, en el ejercicio de la docencia, la producción, la investigación, que debería ser prioritaria la idea de que la destrucción injusta de uno es vivenciada y rechazada por el conjunto, precisamente como una amenaza a la especie.
- 6.** Contribuir, en especial, al mejoramiento de la enseñanza e investigación en las diferentes áreas de la Comunicación Social, las Artes, y las Ciencias Sociales en general.

7. Apoyar proyectos de extensión de actividades comunicacionales, culturales, artísticas en interacción con la comunidad.

8. Apoyar proyectos culturales de rescate de la memoria colectiva.

9. Repudiar explícitamente toda forma de segregación.

Actividades

La Fundación desarrolla actividades de docencia, de extensión ,de investigación , de experimentación o innovación ,de consultoría en gestión comunicacional .

- Dentro de las tareas docentes se priorizan el dictado de seminarios , la realización de coloquios nacionales e internacionales y el desarrollo de actividades de posgrado ,talleres y seminarios dentro de las siguientes líneas:

- Comunicación política e institucional
- Comunicación y creación cultural
- Medios y educación
- Comunicación visual
- Información, tecnología, geopolítica
- Periodismo
- Arte y sociedades mediatizadas
- Comunicación y salud

- Dentro de las tareas de extensión se priorizan actividades en instituciones públicas y organizaciones de la sociedad civil (escuelas, hospitales, asociaciones vecinales) para el fomento de la comunicación solidaria; capacitación a docentes de diferentes niveles en producción, lenguajes y usos de los medios

-Con respecto a la investigación se desarrollan principalmente en las líneas esbozadas. Algunas variantes ya iniciadas:

- Estudios sobre pensamiento crítico
- Comunicación y estudios urbanos
- Nuevos modos de la política
- Transformaciones en los sistemas de medios
- Arte y Comunicación visual

La creatividad, ¿se aprende?



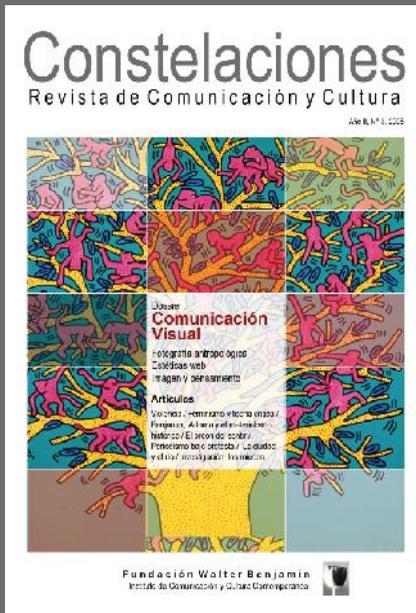
Dra. Alicia Entel

Una verdad incontestable: en el nudo mismo de la condición humana está la capacidad creativa. Es un dato esencial del género: se ocupa de crear mundos, concretar lo imaginado, no hacer el “nido” dos veces de la misma manera, innovar. Y más aún, encontrar respuestas nuevas frente a nuevos obstáculos, desafíos, paredes. Sin embargo, las sociedades actuales encierran una paradoja: hablan hasta el cansancio de creatividad, pero se aseguran con eficacia que sólo practiquemos la repetición de lo igual. Ser creativo queda entonces reducido a la promoción publicitaria para la eficacia del mercado o bien para algunos refugios del arte. En este punto de inflexión donde las rutinas parecen asociarse con la seguridad y la estabilidad, donde producir algo contra cíclico incluso produce miedo, reaprender acerca de la creatividad es un imperativo. Y se puede. Desde la mínima composición de una imagen, hasta en los modos de hablar podemos inventar expresiones no estereotipadas. El ejercicio es sencillo: pensar por ejemplo, de cuántas maneras se puede decir lo mismo, encabezar una frase o saludar a una persona. De cuántas maneras, y desde cuántos puntos de vista, cámara fotográfica en mano, se puede capturar una escena. Por qué no imaginar cómo sería la mirada del “otro” en relación con la misma acción? ¿Por qué no ampliar los recursos expresivos ya que las tecnologías a veces resultan facilitadoras? ¿Por qué no imaginar relatos distintos a los habituales? Y si las “techo” nos condicionan a los microrrelatos (no escribir más de “x” palabras) ¿por qué no sazonar con poesía que siempre tiene gran posibilidad de síntesis? Y hasta gastronómicamente, ¿por qué no imaginar otra comida con los mismos ingredientes?

La repetición de lo igual nos apura a nosotros a ser también estereotipos, y así se mata la autonomía. Lo monótono – será seguro quizás- pero arruina las posibilidades de polifonía. Ensayemos entonces. Se puede ejercitar en los aspectos más variados, desde el social, el cultural, el artístico o el político. Walter Benjamin ya había señalado hace muchos años cómo la capacidad de anticipar se había trasladado del arte instituido a la moda. Probablemente su reflexión, solemne e irreverente al mismo tiempo, haya producido cierto escozor a la intelectualidad de la época. Pero la reflexión del pensador berlinés era expresión imaginativa que contenía profundo realismo. Expresaba la marcha de las sociedades. Decía antes lo que algunos no querían ni ver ni leer. Expresaba, en definitiva, un profundo ejercicio de creatividad no sólo para comprender el mundo sino para actuar en consecuencia. Pensar, en las actuales condiciones de existencia y desde el Sur, la creatividad constituye un desafío no delegable. Por eso dedicamos mayoritariamente este número de la revista Constelaciones a pensar la creatividad, a revisitar la crítica de arte, a indagar en formas de investigación de los gustos populares, a reflexionar sobre la construcción de las subjetividades danzando entre los intersticios de las tecnologías y sus usos sociales.

A.E.

Imágenes



1 Las Meninas
Diego Velázquez, 1656. p. 55

2 Robert Morris, installation in
the Green Gallery, New York, 1964 p. 30

3 La civilización occidental y cristiana,
León Ferrari, 1965 p.44

4 Collage radio p.44

5 Iconos de redes sociales p. 88

6 Collage mural Catalinas Sur p.44



Constelaciones

Revista de Comunicación y Cultura
N° 4 2013

Es una publicación de la

**Fundación Walter Benjamin
Instituto de Comunicación
y Cultura Contemporánea**

Directora

Alicia Entel

Consejo consultivo y referato

Javier Protzel (Universidad de Lima), Beatriz Solís (Universidad Autónoma metropolitana de México), Ismar de Oliveira (Universidad de San Pablo), Rossana Reguillo Cruz (Universidad ITESO, Guadalajara), Carmen de la Peza (UAMX).

En este número:

Alicia Entel, Norberto Cambiasso, María Cristina Mata, Celeste Choclin, Gabriela Samela, Michael Löwy.

Imagen de tapa:

Keith Haring

Diseño y maqueta

Diego Choclin

Fundación Walter Benjamin
Instituto de Comunicación
y Cultura Contemporánea
Lavalleya 1390 (1414)

Ciudad de Buenos Aires, Argentina

(5411) 4833 7086 - info@walterbenjamin.org.ar

www.walterbenjamin.org.ar

ISSN 1515-5099

Reg.de la Propiedad Intelectual en trámite

Hecho el depósito que marca la ley 11.723

Los textos publicados en Constelaciones son de la exclusiva responsabilidad de los autores y no expresan necesariamente el pensamiento de los editores.

No se permite la reproducción total o parcial de esta revista ni su almacenamiento en un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio electrónico, mecánico, fotocopia u otros métodos sin el permiso previo de los editores.

Editorial.....Pág.3

Los Avatares de la CreatividadPág.6
Alicia Entel

Minimalismo.

Del objeto a la experiencia.....Pág.18
Norberto Cambiasso

Recorridos.

**De los sectores populares,
al público y la ciudadanía**.....Pág.26
María Cristina Mata

Reseña de libro.....Pág.34

Comunicación y creatividad

**Lo político de la experiencia
artística comunitaria**.....Pág.36
Celeste Choclin

Subjetividades contemporáneas

**En construcción en las narrativas
blogger**Pág.44
Gabriela Samela

PARA PENSAR

**Ecosocialismo: hacia una nueva
civilización**Pág.52
Michael Löwy

LOS AVATARES DE LA CREATIVIDAD EN TIEMPOS DE LAS CULTURAS

Por **Alicia Entel**





Entre las apuestas que caracterizaron la producción cultural latinoamericana de la última década, se ha hecho carne la necesidad de reconstruir, restituir, incluir a las masas de población en los consumos básicos, hacer de alguna manera justicia y desarrollar este desafío en los marcos de las negociaciones por deuda externa y la voluntad de idear modos de supervivencia, sin caer nuevamente en endeudamientos que históricamente sólo lograron ruina y miseria para los países.

Se proponía entonces hacer memoria, restaurar el valor de los derechos humanos, poner énfasis en el funcionamiento de la justicia, obviamente con el acompañamiento de acciones de mejora social como ha sido en el caso argentino la asignación universal por hijo. Sin embargo, el énfasis puesto en reconstruir, casi similar a las políticas que llevaron a cabo acciones de posguerra, propició que vastos sectores de población pusieran en segundo término la necesidad de transformación. Más aún se trataba de volver a los marcos de bienestar que los países en algún momento habían tenido. De ahí la evocación a los líderes de los populismos históricos y /o la recreación de los nuevos. Tales modos de ser y habitar no sólo se han extendido en la vida política y económica sino también en las variadas formas de la producción simbólica donde los medios de comunicación cumplen un papel protagónico. La respuesta mediática a la necesidad de restauración ha tenido varias aristas: por un lado la expansión de la narrativa filmica de calidad gracias a créditos y políticas culturales adecuadas, así como la puesta en imágenes de los dramas vividos en los períodos dictatoriales, la centralidad que ocupó el tema de la identidad y las reivindicaciones ligadas a los temas de género. Pero por otro, la respuesta mediática comercial a la idea de reconstrucción atravesó una sobrecarga de melodrama, de reiteración de formatos y géneros, y, a lo sumo, admitió escenas fellinescas, remedos mediáticos del cine de los años 50 y experimentó gran deterioro de la elaboración informativa. Paradojalmente, en un período de interesante expansión de la libertad de expresión, la producción simbólica mediática de mercado apostó a lo seguro, al éxito inmediato, a la repetición.

En este contexto, volver a pensar la creatividad social aparece imprescindible. Cruza un haz de horizontes: creatividad en términos de políticas económicas democráticas con los condicionamientos ya impuestos por el capitalismo, creatividad en el encuentro de oportunidades para transformaciones políticas, creatividad en materia de producción simbólica y

nuevos modos expresivos que propicien la expansión de la demanda por justicia sin por ello reiterar formatos ya habituales.

El sentido de la innovación no ha de confundirse, por otra parte, con el consumismo ni tampoco con el clima de la “conservación”. Entendemos por tal no a lo llamado en política conservador sino al deseo ecológico – a veces romántico- de detener el tiempo y la caducidad, de creer que algunos usos no dañinos de la naturaleza detendrán mágicamente el movimiento, el tiempo, las transformaciones. Innovar como “volver” parece ser una apuesta alternativa convalidada por la expansión de cierto pensamiento que desea justicia y dice no a la depredación pero tiene ceguera para inventar otro modo de relación con lo natural que no sea el imaginario romántico de volver a una supuesta forma de actuar básica, primitiva, aparentemente no deteriorante del medio ambiente.

Aunados el criterio de la reconstrucción con el del conservacionismo romántico han propiciado una visión conservadora de la sociedad, como si interesantes actores sociales y referentes políticos actuaran el propio neoliberalismo conservador que combaten.

Todas estas reflexiones nos estimularon a pensar una vez más qué se entiende por creatividad; por qué en algunas culturas aparece como sinónimo de riesgo y por qué en otras constituye un desafío necesario.

Breve genealogía

Una pregunta sugerente acompañó este breve relato histórico “Si dios es creador de todo, ¿para qué el humano necesitaría ser creativo?”

La definición más difundida en Occidente acerca de “crear” ha sido “producir algo de la nada”, creare ex nihilo. Como veremos esta idea si bien es de origen latino se extendió en la Edad Media cristiana vinculada a la de Dios como Creador de todo. La evocación bíblica resultaba contundente: la Creación era aquel conjunto de acciones que Dios había realizado en seis días para descansar al séptimo. Tal proceso creativo imaginado necesitaba del reconocimiento social sin el cual no se hubiera extendido.

Durante períodos extensos la idea de crear se redujo al orden divino. En todo caso los humanos podían “imitar” con mayor o menor perfección lo ya dado por Dios especialmente en la naturaleza. Así, la imitación perfecta se tornaba una auténtica creación. El concepto de mimesis de la antigüedad griega tenía que ver con esta perspectiva. Si la naturaleza tiene sus leyes dadas por un orden divino, si un demiurgo ha provisto un

orden que se traduce en destino inexorable, los seres humanos tratarán de imitar ese orden, esa perfección.

Los griegos utilizaban el verbo “poieo” (hacer, poetizar) para expresar su idea de crear. Se trataba de un hacer creativo, poiético, pero donde la idea de originalidad no actuaba de modo preponderante. Platón en el diálogo *Ión* explica cómo el rapsoda *Ión* canta-interpreta los poemas de Homero por inspiración divina y no porque a través de su arte sepa más de guerra que un estratega o más de curaciones que un médico. Sócrates explica a *Ión* que habría una suerte de secuencia de anillos desde la divinidad, las “musas”, hasta los públicos: “ves ahora – dice Sócrates- cómo el espectador es el último de estos anillos ...El rapsoda, ...es el anillo intermedio, y el primer anillo es el poeta mismo. Por medio de estos anillos el dios atrae el alma de los hombres por donde quiere, haciendo pasar su virtud de los unos a los otros...”(:271).Y agrega: “Como si fuera una piedra imán”.

Por lo tanto en ese mundo social crear era dejarse inspirar, abrirse a la divinidad. El dios demiurgo o la musa inspiradora- según las diferentes artes- a través del cual se produce la poiesis, fue imaginado por los griegos, como vimos, en términos de figuras y personificaciones. Tal imaginación se debía también a la necesidad de que algo externo a lo humano propiciara el salto creativo ya se tratara de sustancias, mentes alternas o pasión transformadora, es decir padecimiento conjunto y solidario.

Los griegos han puesto en imágenes y pensamiento lógico concreto lo que otras culturas depositarían en una abstracción como el ser, el espíritu absoluto.

La creatividad como ruptura del orden o rutina cotidianos inspiró imágenes, miedos, seducción. Tal ha sido el temor a que lo creativo fuera un componente humano que se lo externó, se lo puso afuera: en una divinidad, en las musas, en un demiurgo, o bien se lo sometió en la fuerza del alcohol o de otras sustancias que colaboran para el “ex – stasis”, la puesta afuera u objetivación de esa capacidad. Como si fuera la “previa” de una labor creativa, tal creencia en relación con la necesidad de externar, acompañó y acompaña la liberación creativa aún en los Tiempos Contemporáneos donde la figura de la creación “ex nihilo” se ha desdibujado y, como veremos, la mixtura, el cruce, la edición a partir de algo previo abundan.

La otra cuestión fundamental que pone de manifiesto el pensamiento de Platón en sus *Diálogos* es la valoración positiva del vínculo bondad, verdad, y ésta última lograda a través de la mimesis perfecta. Algo es bueno y perfecto si imita la experiencia o el fenómeno real.

Por lo tanto no hay mucho margen para que el poeta, o bien el pintor y/o el escultor jueguen libremente con su obra. Sin embargo, admite Platón la existencia de lo que llama “la imitación fantástica”, pero la desprecia; prefiere “la construcción del parecido”, es decir una representación pictórica o escultórica ligada a la verdad, a la que se consideraría auténtica mimesis.

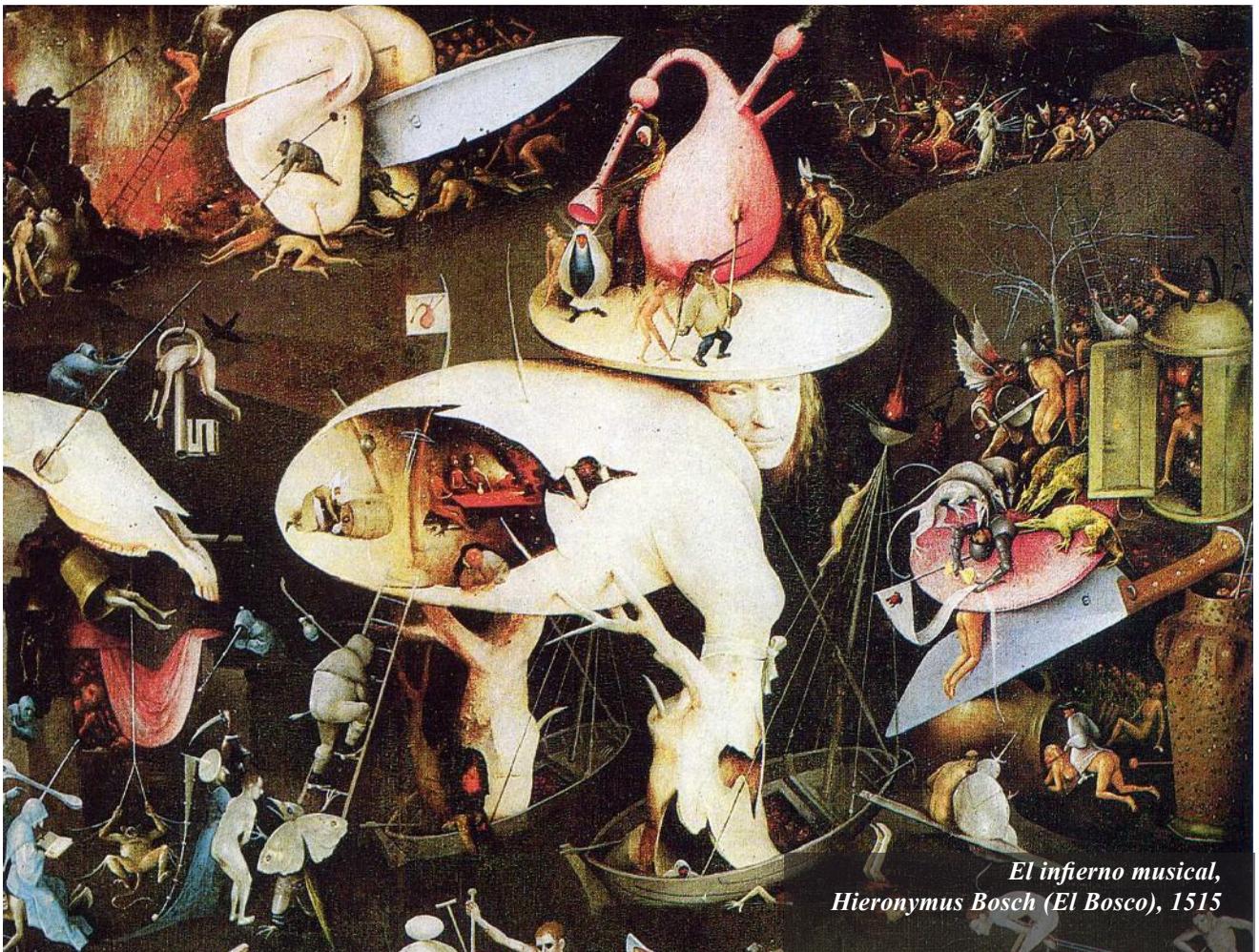
Aristóteles en su Poética completa este cuadro al darle poca importancia al artista y mucha a las reglas, a la técnica utilizada, a la perfección lograda en la forma que, si bien estuvo previamente en el alma del artista, luego se plasmó en la obra.

En el mundo de la Latinidad romana estas valoraciones tuvieron ciertos matices. El poeta Horacio sostenía que los artistas tenían derecho a expresarse libremente (“es bueno perder el juicio alguna vez”, “disfruta el momento”). Como si se tratara de una suerte de antecedente de la valoración de la subjetividad artística, algunos comentaristas de arte durante el Imperio Romano apreciaban la imaginación.

Sin embargo, en tiempos del helenismo – siglos I-III

d. J.C. - y durante la baja latinidad, el pensamiento sobre el arte y la creación se impregna de absoluto y espiritualidad. Es ejemplo el pensamiento del neoplatónico Plotino. Este en sus *Enéadas* sostiene que la belleza, sería algo a medio camino entre lo inteligible, es decir, el ser, y lo supra-inteligible, esto es, lo Uno o Bien. La belleza es motivo de contemplación, pero de un tipo de contemplación muy próxima al éxtasis. La belleza es la vinculación entre el ser y lo Uno. Por ello, aquella debe ser considerada como inferior a lo Uno. La Belleza es el “resplandor del Bien”, esto es, la manifestación del Bien en las Ideas. En cierto sentido, estamos ante la Idea misma, pero como procedente, en modo directo, del Bien.

Estas ideas prepararon el camino para que en la Edad Media europea se desplegara el concepto de creatividad vinculado a lo divino. Ya no se hablaba de hacer, producir, poetizar, sino de “crear”. Pero dicha función era exclusiva del Creador, es decir Dios quien había creado ex nihilo, es decir de la nada. En el “hacer” humano artístico habría una manifestación de lo divino.



El infierno musical,
Hieronymus Bosch (El Bosco), 1515

No importaría la subjetividad del artista sino cuánto ha sido inspirado por el Creador.

Tales apreciaciones serían coherentes con la idea de comunidad cristiana y jerarquización del principio divino, así como organización social jerárquica. Es decir en el mundo feudal la individualidad artística no tenía espacio de existencia. Lo importante era repetir la obra del Creador. Como reflexionaba Santo Tomás, el artista persigue una obra igual a la naturaleza y ésta es una creación divina. Como sostiene Edgar de Bruyne (1994) “La Edad Media no cesará de repetir que toda forma es bella en la medida que manifiesta alguna similitud con la belleza divina” Y en cuanto al ser humano, “su alma, que no es sólo similar sino la imagen misma de Dios, es más hermosa que toda forma sensible”. Así también tiende a identificarse a la belleza con la luz y el esplendor, casi como una emanación divina. Cabe señalar que la importancia de lo luminoso fue inspirado también por los árabes en Europa.

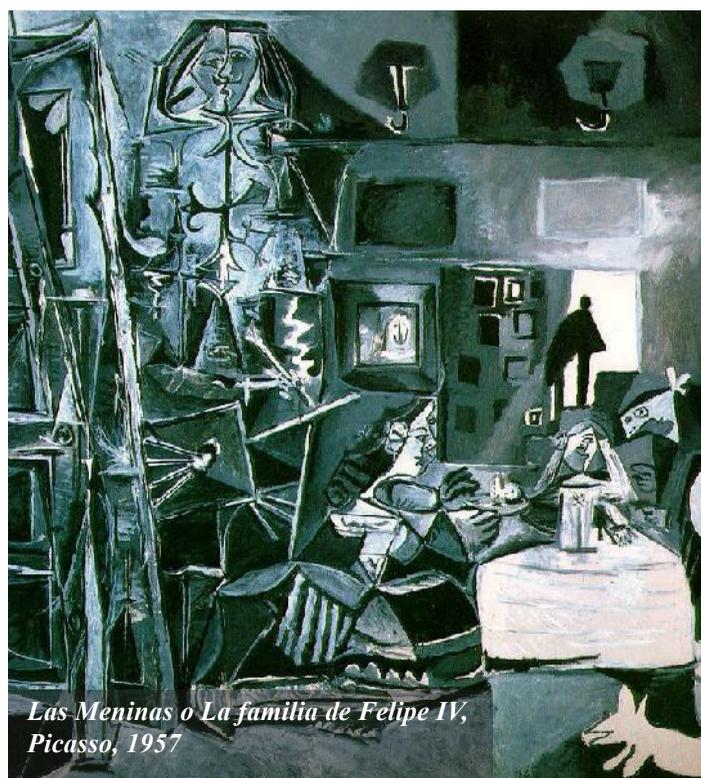
Lo cierto es que, para las concepciones medievales, el ser humano resultaba un mero mediador, pero a pesar de que la individualidad artística no tenía valor, sin embargo es posible encontrar modos de recreación, versiones diferentes de las mismas escenas bíblicas, fondos de distintos colores, matices, usos de diferentes técnicas. Paradójicamente, y a pesar del mandato social, no puede decirse que la pintura medieval fuera carente de imaginación. Esta estaba muy presente especialmente

en la representación de monstruos, formas diabólicas¹, brujas, mundo pagano, alegorías del mal.

¿Por qué al Medioevo no le interesaba la figura del artista, el proceso de producción sino la obra realizada? ¿Por qué “crear” en todo caso era sinónimo de repetir lo que el Creador había ya realizado? ¿Cómo saber si una obra era fehacientemente la reproducción de lo divino? ¿Quiénes eran los custodios de esos mandatos? Las respuestas son sencillas si se piensa el gran poder de orden que intentó llevar adelante la Iglesia. Esta institución dirimía en torno a lo representable y a las maneras de representar ya se tratase de un fragmento bíblico o un pasaje de la vida de los santos. Y más aún ha dirimido en torno a lo conservable para generaciones futuras y lo que debía ser censurado o eliminado.

No obstante, y a pesar de las restricciones ha sido posible encontrar también formas creativas. La estética medieval continuó y enalteció la dimensión de las alegorías. Si bien existían desde la Antigüedad Clásica, cobraron en el Medioevo valor especial. Como explica de Bruyne (1994) “existe una distinción entre el alegorismo y

1 Cabe consignar que muchas reflexiones acerca de la pintura medieval se realizan a partir de lo conservado y que no necesariamente es la totalidad. Probablemente lo que se mantiene sea también el resultado de una tradición selectiva como señalaría R. Williams (1977).



*Las Meninas o La familia de Felipe IV,
Picasso, 1957*



*Las Meninas
Diego Velázquez, 1656*

el simbolismo medieval. El simbolismo descubre en determinadas formas específicas el reflejo directo de lo genérico, de lo trascendente, es decir la encarnación de lo perfectamente humano en un determinado individuo. Contrariamente el alegorismo tiende un misterioso puente entre formas de especies o géneros diferentes, por ejemplo entre Cristo y un pelícano.”

En la Edad Media, filósofos y religiosos elaboraron una extensa y compleja concepción y figuración alegórica del mundo que dominó la creación artística, sin olvidar la intención armónica de la Antigüedad y el culto a la proporción aunque ésta no aluda a un verosímil con la realidad.

Por otra parte, lo fundamental en el arte del Medioevo era el saber hacer siguiendo alguna regla ya experimentada. Como advierte de Bruyne (1994) “El criterio general que servirá en todas las artes para distinguir lo artístico de lo que no lo es, será el opus subtiliter factum, es decir, la obra bella realizada con maestría, aplicando un saber general a un caso concreto” (:175). También para las artes la deducción aristotélico-tomista era considerada valiosa. Por lo tanto todo debía realizarse en línea: a partir del principio hasta el caso, desde el saber general a lo particular. El margen de innovación resultaba efímero. Sin embargo se producía.

La creatividad individual

Un extenso camino transitó la experiencia de construcción del concepto de individuo. Se nutrió del desencanto de la comunidad medieval, de la economía mercantil, de la vida en las ciudades, los viajes de descubrimiento y fue convalidada por nuevas visiones de mundo (Heller, 1980). Ver, percibir, dar chance a los sentidos, experimentar fueron los modos en principio intuitivos que dieron vuelta los modos del placer artístico y su producción. El hombre del Renacimiento- en términos de A. Heller 1980 – descubrió su capacidad de “inventar”. El mismo término “invento” había tenido un derrotero especial: quiso decir “encontrar” (invenire, “encontrar”), pero también el hallazgo de algo, la configuración nueva, la creación. Sólo que para los artistas del Renacimiento la creación consistía en la mimesis perfecta y elevada de lo real. La intuición se conjugaba con un estudio profundo de lo real, se acudía a nociones de matemáticas, geometría, física de la época, en los cuerpos se estudiaban las anatomías, en los paisajes las perspectivas. En todos se estudiaban los colores, las transparencias, el movimiento y hasta el punto de vista. En tal itinerario los artistas también podían hacer visible lo invisible. Y aunque la palabra crear no era lo habitual en la práctica la creación se producía, tal



“Melancolía I” Alberto Durero, 1514

vez en detalles como el sfumato de Leonardo o el Jesús melancólico inventado por Durero.

¿Necesitaba el artista del Renacimiento pensarse como un creador? En principio no se imaginaba para nada como un dios, tampoco tenía la soberbia individualista, sino más bien necesitaba acompañar a la inspiración con mucha labor, distinción, cierto pensar en el éxito en cuanto al reconocimiento y trascendencia de su obra. Así también, la cuestión del mecenazgo obligaba a los artistas al esmero para responder a las demandas. Pero no todas las visiones de mundo de todos los artistas eran similares. Leonardo, por ejemplo, seguía y manifestaba mucho interés por el platonismo² al igual

2 En el siglo XIV Petrarca fue el primer gran humanista que admiró profundamente a Platón por encima de Aristóteles, cuyas doctrinas consideraba petrificadas por el escolasticismo. No obstante, las obras entonces conocidas de Platón eran muy escasas: Timeo, Fedro y las Cartas, situación que empezó a cambiar con la llegada progresiva de sabios bizantinos, que enseñaron griego en las universidades italianas y trajeron consigo obras clásicas desconocidas en Occidente. En Florencia se creó una verdadera Academia de platonismo que muchos artistas siguieron.

de Miguel Ángel y Rafael, pero otros artistas poseían otras concepciones.

Lo indiscutible es que en el Renacimiento se gestó un modo de ser la subjetividad moderna uno de cuyos ejes era la puesta a prueba -primero tímidamente y luego con desenfado- de las capacidades individuales a través de la experimentación. Se manifestaba en los innumerables bocetos de artistas, en la relación a veces ríspida entre lo demandado y la elaboración del cuadro³. Estas características se profundizaron en el llamado barroco y en el manierismo en una suerte de conjunción entre advertir la crisis, el quiebre de la armonía en términos sociales y la necesidad de expresarlo desde el propio sentir. O para decirlo en otros términos, Leonardo no podría haber admitido a las Meninas de Velázquez donde hasta el propio pintor está incluido. En ambos la creatividad está presente, pero al parecer, para uno crear es acercarse al ideal, para otro, es, con cierta ironía, incluir la propia mirada. Deseamos poner énfasis entonces en cómo la idea de creación artística va trasladándose de la mimesis a la originalidad. En el nudo de estas concepciones está la cada vez más creciente

individuación y también la cada vez más intensa valoración de la propiedad privada.

Quizás el ejemplo clave en este camino sea El Greco cuyas figuras alargadas, melancólicas, no sólo se distancian con fuerza de los antecedentes renacentistas sino que construyen otros cuerpos, otras actitudes, otro dramatismo en escenas religiosas tradicionales. Los hallazgos renacentistas como la perspectiva vuelven a quedar en segundo plano, casi no importan, y la verosimilitud parece lograrse no tanto a través del reconocimiento que un público pueda hacer de determinada figura, sino por lo que lo representado despierta, por la tragedia que expone. No por casualidad algunas obras de El Greco serán fuente de inspiración del Picasso del período azul, porque de modo creativo, de alguna manera estilizan, “vanguardizan” motivos religiosos. No es creación ex nihilo, pero sí es mentalidad artística que se va forjando ex nihilo.

El romanticismo extendió y sobreabundó esa mentalidad, a tal punto que creó un fisque du rol para el artista: bohemio, muchas veces al margen de la

sociedad, con esfuerzos para recibir mecenazgo y, al mismo tiempo, con necesidad de distancia.

Si la creación artística en un momento fue interpretada como mimesis perfecta, o en otros como un acercarse al ideal a través de una emanación inspiradora, muchos artistas de finales del siglo XIX ya sabían que todo debía partir de ellos mismos, de su originalidad, de cuán peculiares podían ser sus rupturas en relación con lo rutinario. Tal postura existencial también generaba incertidumbre, angustia, conciencia de soledad para crear. Se extendieron entonces diferentes modalidades a través de las cuales el artista creía poder salirse de sí mismo y experimentar la inspiración, llámense las sustancias o el alcohol. Remedo de ese afuera divino inspirador, pero también continuidad con la dimensión dionisiaca de la creación.

Sólo un paso había para la invención del lema del artista maldito y la sustracción de la confianza hacia sus actitudes, obras, cercanía. Desde este enfoque, aunque no es motivo de este artículo bien vale la pena pensar cómo se gestó el vínculo simbólico entre creación artística y locura. Recordemos precisamente la obra de Paul Verlaine *Los poetas malditos* de 1888 inspirada en el poema “Bendición” de *Las Flores del Mal* de Baudelaire que había consagrado la imagen del artista incomprendido por su tiempo. Como decíamos, en ese marco la creatividad se alimenta de la escena antisocial y del alejamiento del orden establecido. Esa subjetividad moderna también es consciente de la fugacidad del instante creador y de la ausencia de contención para la actividad, salvo el recurso a las “malas” prácticas, remedo urbano y maldito de la búsqueda de trascendencia.

En esa marea inconstante y ya entrado el siglo XX las vanguardias, en su mayoría, van a renunciar a vincular lo creativo con cualquier objetivo de trascendencia metafísica o social. Proponen, como el dadaísmo, componer estructuras con objetos o términos cotidianos para producir efectos de choque sin la menor preocupación – como diría Walter Benjamin- por la relación aurática. Por cierto que cabe diferenciar al surrealismo de otras movidas de ruptura, por un lado, en relación con el valor otorgado al inconsciente y a los sueños, es decir a una potencia interior – poética- capaz de externarse en poesía. Y por otro, por la preocupación por la sociedad de su tiempo expresada por el propio Breton en sus manifiestos.

A partir de las vanguardias que elogiaban el “arte por el arte” – y a pesar de su criticable alejamiento o espectacularización de la cuestión social – algo muy importante acontece: la creatividad comienza

3 Recordemos a Leonardo y las versiones de su obra *La Virgen de las Rocas* o bien la relación entre los bocetos y las obras concluidas. O bien en Miguel Ángel, por un lado el minucioso deseo de perfección, la aparente imitación de los personajes clásicos o bíblicos ,y, por otro, la dramaticidad de sus obras

a asociarse con el juego, la experimentación, la construcción, liberada quizás del peso siempre agobiante de la trascendencia, pero no del loco azar y la incertidumbre.

Precisamente tal devenir se despliega en paralelo a la cada vez más potente capacidad de la industria cultural a lo largo del siglo XX para incorporar, fagocitar y seriar los atisbos creativos. Corresponde quizás detenerse un momento para pensar cuándo y por qué surge el término “creativo” no como mero adjetivo que califica a una persona sino como profesional que trabaja para persuadir con lo simbólico.

Comunicación y creatividad

Nos interesa aquí hacer una breve digresión a la genealogía para detenernos a pensar en el vínculo entre comunicación y cultura en relación con la creatividad. Caracteriza a las prácticas humanas la posibilidad de repetir, crear, controlar, interactuar.

La imitación constituye la práctica más elemental de supervivencia que le permite al humano crecer y dar sus primeros pasos en vínculo con otro al que sigue necesariamente. La repetición, reiteramos, al decir de T. Adorno, constituye la práctica más elemental de la especie. Por el contrario, la construcción de los procesos inteligentes tiene como eje el hecho de encontrar respuestas nuevas frente a obstáculos

nuevos. En las prácticas adaptativas se producen ambos comportamientos, se asimila el medio ambiente a las necesidades y, a su vez, el ser viviente se acomoda al entorno. No siempre los procesos adaptativos logran el equilibrio entre ambos componentes que dialécticamente y en contextos específicos pueden tener infinitas variaciones.

Por otro lado, entre las prácticas humanas constituyen una dupla el control y la interacción, es decir la razón instrumental con respecto a un fin, por un lado, y el diálogo, la comunicación, por otro. En las sociedades donde el control y la ideología del control resultan potentes ejes de poder, la interacción encuentra obstáculos aunque se aluda a ella permanentemente. Es sabido que los climas autoritarios estimulan la repetición y el control, y, en ese contexto, la inventiva suele constituir un acto de resistencia cultural.

Si nos adentramos un poco más en los comportamientos, sabemos que caracteriza al ser viviente ser humano la cultura como proceso donde se pone en juego la no reiteración. Sin aludir como biblia a la tesis freudiana de que sin censura no hay cultura, ni tampoco a la división tajante y controvertida entre naturaleza y procesos culturales, pero recordando que la energía libidinal es mentora de cultura, es posible afirmar que teóricamente la creatividad está en la base de las



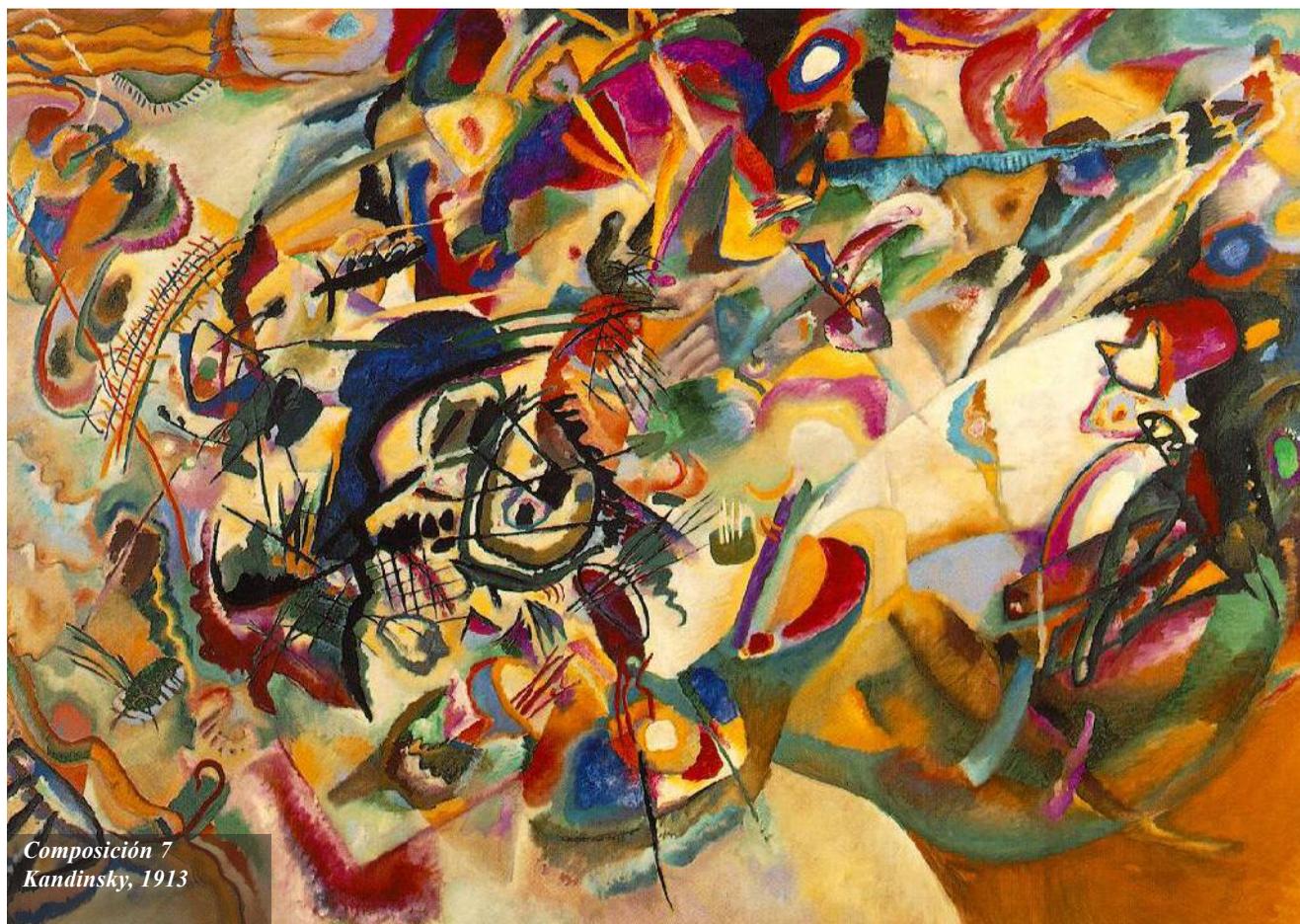
*Carnaval del arlequin.
Joan Miró*

prácticas culturales. Las prácticas creativas constituyen el sustrato diferencial del ser humano con respecto a otros seres vivientes. Ese sustrato diferencial es la producción de cultura, la construcción de orden simbólico, la capacidad de transformación del entorno y de sí mismos. Decimos teóricamente porque la creatividad es siempre en situación y existen contextos más propicios que otros para cualquier tipo de práctica innovadora.

En tiempos donde las sociedades capitalistas hicieron proliferar la producción en serie así como estimularon la seriación de los comportamientos humanos, también se expandió la producción en serie de la cultura, es decir la industria cultural. Sin resultar reiterativos con las tesis adornianas, es posible señalar que el privilegio a la estandarización minó las capacidades creativas. Que si se entiende a “comunicación” como “medios masivos” y a “cultura” con un componente de creatividad, ambos términos en conjunción resultan contradictorios: le toca a la cultura el separarse de natura, inventar, es de la Comunicación Masiva, al menos en los entornos capitalistas, tener programaciones basadas

en la repetición y la estandarización. Sin embargo ha sido en esos entornos en los que surgió la profesión de “creativo”. ¿Una necesidad de nombrar lo ya inexistente?

Pensamos que el nacimiento de tal profesión resulta coherente con la muerte al menos de un modo de ser la creatividad, entendida como originalidad y ruptura con el orden existente, más aún entendida como expresión de rebeldía y bohemia. Así como el relato del mito implica la muerte de la vivencia - experiencia del mito, de la conciencia mítica (Gusdorf, 1960) - así también la delimitación del “creativo”, la necesidad de formar un profesional de estas características y de que un trabajador llame de esa manera a su labor, implica que la creatividad está muy alejada de la experiencia social. Y aunque permanezca en el arte, o bien en formas impensadas como la moda, ya no parece promover asombro en la sociedad. Como señalaba R.Sennett, nuestras sociedades se desenvuelven como “un ensayo de monotonía”. Y efectivamente era así. La creatividad no sólo no está diluida en la sociedad como hubiera deseado Marcuse, sino que parece ponerse a prueba



sólo en los momentos de crisis, o bien en la apuesta publicitaria banal y para el mercado.

La creatividad colectiva

Decía Herbert Marcuse que en una sociedad transformada – imaginando por esto una suerte de socialismo libertario y solidario - las prácticas creativas se extenderían a todo el conjunto social. Si bien con el tiempo cambió su postura con respecto al lugar del arte como experiencia creativa (Entel, 2008) en esa sociedad soñada, reconoció siempre el valor de la creatividad colectiva. En ese sentido, las experiencias políticas juveniles del Mayo Francés le parecieron entusiasmantes según el significado etimológico del término entusiasmo, es decir, “exaltación del alma por inspiración divina”, y por extensión, exaltación del ánimo producida por la admiración apasionada de una persona o cosa, así como, adhesión fervorosa a una causa o empeño.

Pero tal vez no estuvo en su ánimo reconocer que el propio concepto de creatividad estaba cambiando. Si la Modernidad había consagrado el tándem razón-individuo-propiedad privada- originalidad artística individual, los Tiempos Contemporáneos, después del desacelere posmoderno, proponen otro modo de ser la creatividad: con mucha conciencia de que crear es casi siempre sobre algo, con otros, y hasta puede articularse con formas de expresión social rebelde en el espacio público. Las prácticas creativas han logrado que sectores excluidos puedan hacer escuchar su voz. Entendemos por tales aquellas que se salen de lo esperado, del orden establecido, o del género y estilo previsto para cada situación social. Si durante mucho tiempo se asoció la protesta obrera con la marcha, aglomerando y ordenando conjuntos, en los Tiempos Contemporáneos ese modelo de marcha se ha modificado, comenzó a incluir formas de dramatización y se acompasó en el intento de espectacularización (muchas veces logrado). La comprensión de que se trata de prácticas colectivas con creatividad permite entender mejor las subjetividades de los actores sociales en situación de protesta.

También es posible considerar que la creatividad colectiva se materializa en prácticas realizadas por individuos, que pueden reconocer el valor primigenio de la dimensión creativa y, en la acción concreta, rememorar tal dimensión creativa de base, o bien que pueden “borrar” y hasta desconocer tal práctica social de base utilizando el recurso de pasar la creatividad por el tamiz de lo eternamente igual, o bien banalizarla. Diversos modos del miedo, por ejemplo, colaboran para que la parálisis social que produce atente contra las

prácticas creativas, propicie una suerte de aplanamiento de la imaginación para los cambios. Claro que, también pueden hacer estallar lo reprimido rápidamente. Esto último obviamente no es del gusto de quienes detentan el poder real.

Lo cierto es que – ponemos énfasis- el vínculo entre Comunicación y Cultura no es lineal ni puede abordarse con los mismos parámetros; y más conflictivo es aún cuando se realiza una suerte de correspondencia mecánica entre Medios masivos y Cultura.

Por otra parte, si se reconoce a la creatividad en el núcleo mismo de la producción de cultura con toda su potencialidad, vale vincular tales prácticas creativas no sólo a lo real y lo simbólico existente sino a los avatares de lo imaginario. Puesto en términos de Castoriadis, a los avatares de lo imaginario radical cuya fuerza – asociable quizás al núcleo creativo por excelencia- alimenta la capacidad de prospectiva, la ideación, la potencia creativa. Ponemos énfasis en esta dimensión ya que la consideramos una fuerte área de vacancia en el pensamiento contemporáneo. Muchos trabajos de las Ciencias Sociales que investigan en términos de prospectiva, suelen alentar una visión apocalíptica en torno a la degradación del planeta o la devastación de los recursos; pero menos abordan seriamente y sin formas de autoayuda la necesaria investigación para potenciar el cultivo de prospectiva. No es casual ya que tal potenciación si es plural y colectiva operaría, al decir de Walter Benjamin, como un peligroso despertar.

Los modos de la organización de la vida cotidiana de vastos sectores de población, las múltiples formas de alienación que ya fueron ampliamente denunciadas - obviamente las mediáticas - colaboran para que juego, asombro, prospectiva y placer, componentes esenciales de la creatividad, se diluyan o suplanten. O bien constituyan una potencia reutilizable para los fines de mercado.

Creación mediática

Uno de los lugares que el capitalismo contemporáneo valora como condensador de creatividad, es el ámbito publicitario. Fue allí donde, al extenderse la revolución industrial, se llevaron a cabo prácticas que, si bien tenían finalidad instrumental, aliento al consumo, etc, creaban ensueño, estimulaban a que los públicos imaginaran que otra realidad era posible. No estamos poniendo en juego la dimensión ética – diríamos, ese mundo prometido es un engaño- ni política – la publicidad sería superflua en un mundo transformado y equitativo -. Lo que creemos importante resaltar es – enfatizamos-

por qué en un momento determinado de la historia de Occidente- gran parte de la creatividad se concentró por un lado en las estrategias para el consumo, y por otro- corresponde destacar- en las estrategias para la supervivencia. Vale hacer una pequeña genealogía.

Si la publicidad como hoy la entendemos ha tenido que ver con las consecuencias de la revolución industrial y los modos de poner en la esfera pública el deseo de consumismo, tal publicidad atravesó momentos. Uno fue el de informar acerca de la existencia de un producto y los beneficios de su uso – siglo XIX- y otros aquellos en los cuales la persuasión le ganó a la información. Una trayectoria que poco a poco fue abandonando la asociación directa entre un slogan y un objeto, para

que el slogan, como significante flotante pudiera anidar en cualquier objeto. Lo importante era crear el clima, usar las metáforas, incluir los colores, configurar las imágenes y hasta crear ensueños significantes para vender el producto a veces casi sin mencionarlo. Se concretaba un proceso de cosificación de la discursividad publicitaria que iba adquiriendo cada vez más valor por sí misma hasta tornarse una pequeña obra recordable ya no sólo por el producto que con ella se vendía sino por el clima que intentaba transmitir, por el imaginario de pertenencia y/o bienestar en general que lograba imponer. Comenzaron entonces a requerirse equipos de profesionales creativos.

En concordancia con este fenómeno, a principios del siglo XX, las agencias se profesionalizan y seleccionan con mayor rigurosidad los medios donde colocar la publicidad. Es así como la creatividad comienza a ser un factor importante a la hora de elaborar un anuncio. En los años 30 nace una famosa técnica creativa: el brainstorming, o tormenta de ideas, aunque no fue hasta la década de 1960 cuando se usó de manera habitual.

El brainstorming contiene una premisa que hubiera agradado a los surrealistas, se trataba de un dejar fluir para encontrarse con el otro lado de la volición y la conciencia. En el ejercicio se pone en superficie lo primero que viene a la mente y así siguiendo, lo segundo, lo tercero, lo único. Se promueve el juego, lo lúdico en esta práctica. Pero .paradójicamente, tal momento de fluir no incrementa una corriente para el río de la liberación sino que se enmarca en la posibilidad de venta y consumo. La publicidad es, en el contexto actual, uno de los lugares por excelencia adonde lo creativo está presente. Sin embargo, tal despliegue e intención de propiciar la dimensión creativa fallecen ni bien se instalan las leyes de mercado que trasladan creatividad a incremento de capitales y así lo demandan. La pregunta es por qué una dotación humana tan importante como la creatividad se condensó en ese espacio tan poco benéfico de la condición humana.

Conjeturamos lo siguiente y lo ponemos a discusión: la capacidad creativa entendida como el hacer algo nuevo ya sea a partir de lo existente o bien “de la nada” ha sido constantemente objeto de asombro, tensión, miedo incluso del propio sujeto con respecto a sus propias potencialidades y acciones. Por eso mismo ha sido también una de las dimensiones más vulnerables, sensibles y alienables. A tal punto que se la homologó a la locura. Cuando esa dimensión se ocupa de la mimesis su actividad puede hasta ser tranquilizadora, imita una perfección externa ya existente; cuando se la considera a imagen y semejanza del Creador, esta creencia también



*La civilización occidental y cristiana,
León Ferrari, 1965*

puede tranquilizar: la parte a veces oscura, maravillosa y a la vez maldita de lo humano, está en manos del Señor. La dimensión religiosa como cobertura del acto creativo ejerce una suerte de contención, a veces dañina contención, pero marco al fin. Pero cuando la actividad creativa abandona el sustento de la mimesis, cuando no alcanza la contención religiosa, cuando fluye como energía libidinal que se cristaliza, puede experimentarse incertidumbre y, mansamente alentar su represión. A cambio de ello las culturas contemporáneas ofrecen una suerte de construcción artificial de lo creativo con potente intervención de lo instrumental: el uso de la libido para endulzar los recovecos de la oferta y la demanda. El trabajo de los “creativos” se caracteriza por la búsqueda de ingenio, una importante sensibilidad para detectar qué discursos sociales resultan los más atractivos, por dónde pasan las preocupaciones, cómo convertirlas en escena atractiva e incluso humorística. Siguiendo a R. Williams (1980) es posible afirmar que nunca toda la actividad creativa quedará bajo los artificios de la oferta y la demanda. La creatividad también se pone en juego como forma de resistencia cultural. Simplemente baste observar la circulación de la protesta social en la esfera pública, la ampliación de los espacios museísticos o los cruces en la experiencia musical contemporánea para advertir que la creatividad tiene en la actualidad otros encuadres.

Llama la atención, por ejemplo, que el pensamiento sobre la originalidad como puntal de lo creativo se haya trasladado a las prácticas de reinención, reciclado, edición. Sobre ello pueden delinarse paradójicamente dos interpretaciones antagónicas: ver a lo “re” y a lo “mix” como expresión de la carencia de creatividad en los Tiempos Contemporáneos, o bien entender que la preocupación extrema por la originalidad ha tenido estrecha vinculación con la propiedad privada, el individualismo y los “nichos” de mercado; y que relajados estos corsets, las prácticas culturales han inventado otros modos de producir creatividad. Precisamente en tiempos de gran masificación, de tecnologías que permiten a un retazo discursivo atravesar el planeta y estar en boca de millones, el básico procedimiento de desautomatizar la percepción, que está en la base del acto creativo, ha experimentado profundas transformaciones. Necesita abrir, horadar, el manto denso y extenso de la repetición de lo igual y, a veces, lo ha hecho exagerando tal repetición, jugando con el sonsonete del habla rapera o hiriendo el oído con disonancias.

Breve Epílogo

Las consideraciones que antes hemos realizado quedarían inconclusas si al mismo tiempo no intentáramos invitar a visitar y ejercitar la experiencia creativa. Se trataría de propiciar el trabajo de la imaginación (Appadurai, 2001), de no cristalizar las primeras ocurrencias, de incluir la reflexividad en las acciones – el pensar sobre el pensar –, así como la intuición, de profundizar en el distanciamiento brechtiano sin por ello quitarle energías a la acción. En estos tiempos latinoamericanos se trataría también de imaginar las prácticas más allá de la reconstrucción. Como si de algún lugar oscuro e inusitado pudiera imaginarse- haciendo prospectiva- un mundo deseable futuro. No lo que va a ser, como si se tratara de un destino inexorable, sino de lo que los pueblos, los conjuntos sociales, o las vanguardias son capaces de hacer. Tal vez, para los tiempos que corren el sentido del término griego “poiein” como “hacer nacer” resulte no sólo adecuado sino alentador, como modo también de pensamiento poético, inusitado, de juego inusual. Asimismo, una suerte de recreación del ejercicio de la capacidad de prospectiva puede propiciar de modo más fehaciente la intuición de los nuevos nacimientos. El que vendrá está sin duda en la liberación en el hoy de las energías creativas.

Referencias bibliográficas

- Appadurai, A. *La modernidad desbordada*, Buenos Aires, Trilce y FCE, 2001.
- Bruyne, E. *La estética de la Edad Media*, La Balsa de la Medusa, Madrid, 1994.
- Castoriadis, C. *La institución imaginaria de la sociedad*, Tusquets, Barcelona, 1985.
- Eco, U. *Historia de la fealdad*, Lumen, Barcelona, 2007.
- Entel, A. *Dialéctica de lo sensible*, Aidós, Buenos Aires, 2008.
- Gusdorf, G. *Mito y metafísica*, Nova, Buenos Aires, 1960.
- Heller, A. *El hombre del Renacimiento*, Península, Barcelona, 1980.
- Huyssen, A. et al. *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente*, CENDEAC, Murcia, 2008.
- Platón, *Diálogos*, Porrúa, México, 1968.
- Plotino, *Enéadas: libros III y IV*. Editorial Gredos, Madrid, 1985.
- Osborne, P. *El arte más allá de la Estética*, CENDEAC, Murcia, 2010.
- Williams, R. *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península, 1980.

MINIMALISMO

DEL OBJETO A LA EXPERIENCIA

Por **Norberto Cambiasso**



Robert Morris, installation in the Green Gallery, New York, 1964

El arte tiende a hacer de la espacialidad su ámbito más peculiar, se trate del plano estricto de la superficie pictórica o del espacio tridimensional del museo y la galería. La música, en cambio, transcurre a través de un modo temporal y se la ha percibido tradicionalmente como la sucesión de los sonidos en el tiempo.

Algunos han reparado en la tendencia minimalista a producir un desplazamiento, quizás incluso hasta una inversión, de esta divisoria tajante¹. Distinción que se

remonta al menos a cierta estructura u ordenamiento jerárquico de las artes propio del Iluminismo. Nos limitaremos en lo que sigue a tratar el proceso por el cual se llega a cuestionar el carácter estrictamente visual de

1. "The Crux of Minimalism" en **Hal Foster**: *The Return of the Real*. MIT Press, Cambridge, MA, 1993. (Hay trad. castellana en Akal) se ha convertido en la interpretación canónica del *minimal art* en los últimos tiempos. Inspirado en algunas tesis de la crítica Rosalind Krauss y con algunos aciertos en sus primeras páginas, el texto se malogra a medida que progresa por la insistencia de Foster en considerar el minimalismo como una extensión del modernismo

y, a su vez, como una anticipación de las prácticas posmodernas. Estaría dispuesto a conceder el estatuto ambiguo que, efectivamente, detenta el movimiento. Pero fastidia un tanto esa voluntad genealogista que tienen ciertos escritores posmodernos (y de la que no se privan ni siquiera cuando acusan a los modernistas de gestos similares) de apropiarse de toda práctica estética de la década del '60 como si hubiese sido precursora de una etiqueta que, suponiendo que tenga algún sentido más allá de su carácter rotulador, no lo adquiere hasta una década más tarde. Por otro lado, que el arte minimal se desplazaba hacia la temporalidad violando el *dictum* modernista de la no-contaminación entre diferentes disciplinas estéticas lo había reconocido de manera inmejorable el principal detractor de dicho arte, **Michael Fried**, en su artículo más famoso: *Arte y Objetualidad*.

las artes plásticas. Habrá ocasión, en otro contexto, de ocuparnos de una evolución similar, aunque en sentido contrario, del aspecto musical.

2- Cuando aparecieron las primeras esculturas minimalistas, el mundillo neoyorquino del arte -que gracias a una combinación de retórica típica de la guerra fría, de triunfalismo expresionista y abstracto y de crítica modernista exclusiva y excluyente había desbancado a París de su tradicional posición hegemónica- pareció conmocionarse un tanto. Las estructuras modulares de Donald Judd, la frágil disposición de las planchas de Richard Serra, las geometrías irreductibles de Robert Morris y Tony Smith, las formas obstructivas de Ronald Bladen, los mosaicos y ladrillos al ras del piso de Carl André, las obsesiones combinatorias del primer Sol LeWitt y las instalaciones lumínicas de Dan Flavin radicalizaban unos cuantos presupuestos del arte moderno hasta desmontarlos por completo.

¿Cómo reaccionar ante la agresiva sencillez de esas formas, su aparente vocación reductiva, la simetría de sus arreglos, la ausencia de cualquier gesto expresivo u ornamentación, la inmediatez de su presencia, el estatuto industrial de sus materiales, la repetición a ultranza de sus partes? ¿Cómo enfrentarse a la inevitable constatación de que esos cubos, columnas, vigas y demás no se distinguían lo suficiente de cualquier objeto cotidiano? Es cierto que las pinturas monocromas y los *ready-mades*, si bien distaban de constituir hechos universalmente admirados, estaban ya lo suficientemente generalizados como para asumirse en el canon estético. Pero carecían de esa contradicción perentoria entre la simplicidad desconcertante y la ambigüedad perceptual que detentaban los “objetos” literalistas².

2. Se impone aquí una aclaración. La mayoría de los “escultores minimalistas” rechazan los dos términos de ese sintagma. La pertenencia a un movimiento común, como sucede tantas veces, fue obra más de los críticos y curadores que de una voluntad declarada de los protagonistas por asociarse entre ellos. Si bien el término “minimalismo” se debe a un artículo pionero de Richard Wollheim aparecido en enero de 1965, la ironía consistió en que dicho artículo no se refería a ninguno de los artistas que se mencionan aquí. Durante un tiempo se bautizó a la tendencia con nombres como “arte ABC” (Barbara Rose), “literalismo” (Michael Fried), “arte de rechazo” (*rejective art*, Lucy Lippard), “arte serial” (Mel Bochner), “pintura sistémica” (Lawrence Alloway), “arte reductivo” y un largo etcétera.

Más importante que la etimología de los diversos rótulos que se le endilgan a un determinado grupo de artistas es la discusión acerca de sus prácticas. A las obras minimalistas se

3- Lo que proponían estas nuevas obras era la intervención en un espacio físico concreto. Una suerte de empirismo estricto que reubicaba a las formas artísticas entre los objetos y redefinía la noción de espacialidad en términos de lugar. Se oponía así al postulado, modernista por excelencia, que establecía para la pintura la ilusión de un espacio puramente óptico, dirigido al sentido de la vista con exclusividad.³ Un gesto primario -como esas formas mínimas que se empeñaban en simplificar la composición al máximo- que acarrea no obstante consecuencias considerables. El minimalismo no llegó al descubrimiento de la ineluctable cualidad temporal de nuestras percepciones

las ha catalogado como “objetos específicos” (Donald Judd), “formas unitarias” (Robert Morris), “estructuras primarias”, etc. Lo mismo ha ocurrido con la música: “música hipnótica”, “música de trance”, “música sistémica”, “música de pulso”, “música modular”, “música de proceso”.

Hay razones específicas e importantes, que no podemos desarrollar acá como corresponde, para asumir cierta prudencia a la hora de referirnos a esos objetos en tres dimensiones como “escultura”. Fue el agotamiento de las posibilidades del plano pictórico, tal cual lo había sancionado la teoría modernista de Clement Greenberg, y la percepción de que la abstracción europea era cosa superada, lo que llevó a muchos a cruzar la barrera de la extensión y la superficie hacia el volumen y la tridimensionalidad. Por otro lado, la línea divisoria entre pintura y escultura era cada vez menos clara. El comienzo de *Specific Objects*, el importante ensayo de Judd de 1965, abría con esta frase: “La mitad o más de la mejor obra de los últimos años no ha sido ni pintura ni escultura”. Y Morris, en abril del '69 (*Notes on Sculpture, part IV*): “La escultura se detiene en seco donde los objetos comienzan”. Es el ilusionismo del espacio pictórico lo que está en cuestión, y ese cuestionamiento lo había iniciado el propio Greenberg con su idea de planitud.

3. La mejor expresión del problema de la opticalidad se encuentra en el legendario escrito de **Clement Greenberg** *Modernist Painting* (1961). Hasta donde pude rastrear, no parece haber traducción al español del que probablemente sea el texto más famoso de toda la crítica de arte del siglo XX. En inglés ha sido incorporado a *Modernism with a Vengeance*, el cuarto volumen de sus *The Collected Essays and Criticism*, John O'Brian (Ed.), University of Chicago Press, Chicago, 1993. **Michael Fried** ha desarrollado el tópico en varios de sus artículos de la década del '60, reunidos ahora en *Arte y objetualidad: ensayos y reseñas*. A. Machado Libros, Madrid, 2004.

La crítica más furibunda a estas concepciones, aunque no necesariamente la mejor, es la de **Rosalind Krauss** en *The Optical Unconscious*, MIT Press, Cambridge, MA, 1993. (Hay trad. castellana en ed. Tecnos). Un estudio dedicado al tema acaba de ver la luz en versión paperback hace apenas unas semanas. Es el de **Caroline Jones**. *Eyesight Alone: Clement Greenberg's Modernism and the Bureaucratization of the Senses*. University of Chicago Press, Chicago, 2005 en la edición hardcover.

por generación espontánea. El proyecto inicial, tal como atestiguan las esculturas de Judd y ciertas pinturas de Frank Stella, consistía en asumir la autosuficiencia última del objeto artístico y, por lo tanto, en extremar el credo modernista de la autonomía artística hasta sus límites. Una estrategia que se resumía en la famosa frase de Stella “lo que ves es lo que ves”⁴: la idea de que la pintura era un objeto y no había nada más allá del cuadro que lo que se encontraba meramente presente. Una estética impersonal que, en la lectura literal que hacía Judd, convertía la tan mentada objetividad autocrítica del modernismo en la evidencia empírica de los objetos específicos.⁵

Las tres dimensiones son el verdadero espacio. Eso nos libera del problema del ilusionismo y del espacio literal, espacio en y alrededor de marcas y colores -lo cual significa la liberación de una de las reliquias más conspicuas y objetables del arte europeo-. Los diversos límites de la pintura ya no están presentes. Una obra puede ser tan poderosa como se piense que es. El espacio real es intrínsecamente más poderoso y específico que la pintura sobre una superficie plana.⁶

El llamado greenbergiano por una pintura objetivista se trastocaba en una superación de la pintura misma a favor de la creación de objetos.

4. “What you see is what you see”, en **Bruce Glaser**, *Questions to Stella and Judd*, en **Gregory Battcock (Ed.)** *Minimal Art: A Critical Anthology*, Dutton, New York, 1968, p.158. La dificultad para distinguir las obras minimalistas de los objetos cotidianos generó de inmediato la proliferación de artículos y reseñas críticas que trataban de aprehender la escurridiza lógica de la nueva tendencia. La antología de Battcock es esencial porque compila, de manera temprana, la mayor parte de los intercambios polémicos al respecto. Una antología posterior, que incorpora textos más nuevos y algunos de la época que no estaban en la de Battcock, es la que aparece en las últimas páginas de **James Meyer**. *Minimalism*, en la colección *Themes and Movements* de Phaidon. Una buena recapitulación de toda la polémica en otro libro de Meyer. *Minimalism: Art and Polemics in the Sixties*. Yale University Press, New Haven, 2001.

5. Otra vez la postulación más acabada del dictamen modernista es de Greenberg y aparece en *Modernist Painting*: “La esencia del modernismo descansa, tal como lo veo, en el uso de los métodos característicos de una disciplina para criticar a la disciplina en sí, no con el fin de subvertirla sino para afianzarla con mayor firmeza en su área de competencia” La palabra que usa Greenberg es “entrench”, que traduzco aquí como afianzar pero significa literalmente “atrincherar”.

6. **Donal Judd**. “Specific Objects”, en *Complete Writings*. The Press of the Nova Scotia School of Art and Design, New York and Halifax, 1975.

Semejante autoevidencia estructural de la obra se asociaba en ambos artistas a dos ideas complementarias: la prioridad del todo frente a las partes —una concepción *holista* que sería primordial tanto en arte como en música- y la idea de lo *no-relacional*, que exigía el arreglo pragmático de dichas partes de acuerdo al principio de “una cosa después de la otra” y rompía con la composición balanceada de la abstracción previa y, muy en particular, de la abstracción europea. Para decirlo de manera más sencilla, esos arreglos simétricos evitaban la búsqueda intencional del equilibrio y acentuaban a su vez la singularidad de un todo concreto en contraposición a la idea de un arte de partes orgánicamente relacionadas.

Por el mero hecho de complicar de este modo el espacio empírico, por el énfasis minimalista en la presencia física de sus objetos, tendía a cuestionarse aquel otro espacio trascendental, de ligera ascendencia kantiana, que había formado parte de los desvelos modernistas. Los diseños monocromáticos de Stella renunciaban a cualquier gesto que pudiera leerse como ilusionista. Frente a la idea convencional de la pintura como una pantalla transparente que proyecta un espacio imaginario, oponían una concepción que enfatizaba la mera superficie opaca, carente de interioridad pero ocupando un espacio bien real, igual que cualquier otro objeto.

Desvinculado el plano pictórico de cualquier cualidad metafórica (corporal o espacial) que pudiera detentar, reafirmado en su carácter de objeto en un mundo de otros objetos, resultaba evidente, para cualquier observador agudo, que el paso siguiente sería el abandono liso y llano de la extensión en favor de la tridimensionalidad. Paso que fue dado sin demasiado preámbulo por el propio Judd.

4- Bastaría cualquier balance provisorio del estado de la cuestión artística en el alto-modernismo de comienzos de los años 60 para confirmar que las preocupaciones de Judd y Stella formaban parte del mismo arco que las de un Greenberg o un Fried.⁷ La postulación greenbergiana

7. Fried y Stella eran amigos desde sus tiempos en común como estudiantes en Princeton. Pero la mayor parte de los minimalistas detestaba el estilo y ciertos presupuestos de estos eminentes modernistas. Judd acusaba al análisis de Fried de pedante y pseudo-filosófico, Flavin se refería burlescamente a ambos críticos como “Friedberg y Greenfried”, Morris protestaba contra la voluntad que tenían por acceder a una peculiaridad exclusiva, cuya experiencia confirmaría su superior percepción.

Más allá del aparente fastidio que los artistas pudieran sentir por el *ethos* cerrado, exclusivista y fuertemente preceptivo de la crítica modernista,

de la *flatness* (planitud) como valor fundamental de la pintura -la idea de que el plano bidimensional constituye la esencia del medio pictórico- implicaba ya una relación entre la uniformidad de la superficie y una profundidad implícita. Su concepción del *all-over* (un diseño repetido en toda su extensión), que Greenberg tan gráficamente defendió en sus escritos sobre Pollock y otros expresionistas abstractos, denegaba cualquier sistema interno de relaciones en favor de un sistema indiferenciado de motivos uniformes que lucían como si pudieran continuarse más allá del marco.⁸ ¿Acaso no había ya aquí una crítica al contraste de valores y a la cualidad compositiva de la abstracción europea? Ni que hablar del reduccionismo que tantos adjudican al arte “minimal” y cuya vocación inicial, según la lectura de Greenberg, se encuentra en la propia evolución histórica del modernismo.

La famosa prescripción formal -que una obra modernista debía evitar la dependencia de cualquier orden de la experiencia que no fuera la naturaleza construida de su propio medio- fue lo que verdaderamente dividió las aguas entre los partidarios de la abstracción moderna y los defensores de la nueva estética. No era casual que el ejemplo a seguir fuese la (supuesta) abstracción esencial de la música. Cada disciplina estética debía evitar la confusión con las demás: tal era la manera de sustentar esos criterios de autodefinición y evaluación crítica que el modernismo a ultranza consideraba inherentes a cada arte en particular.

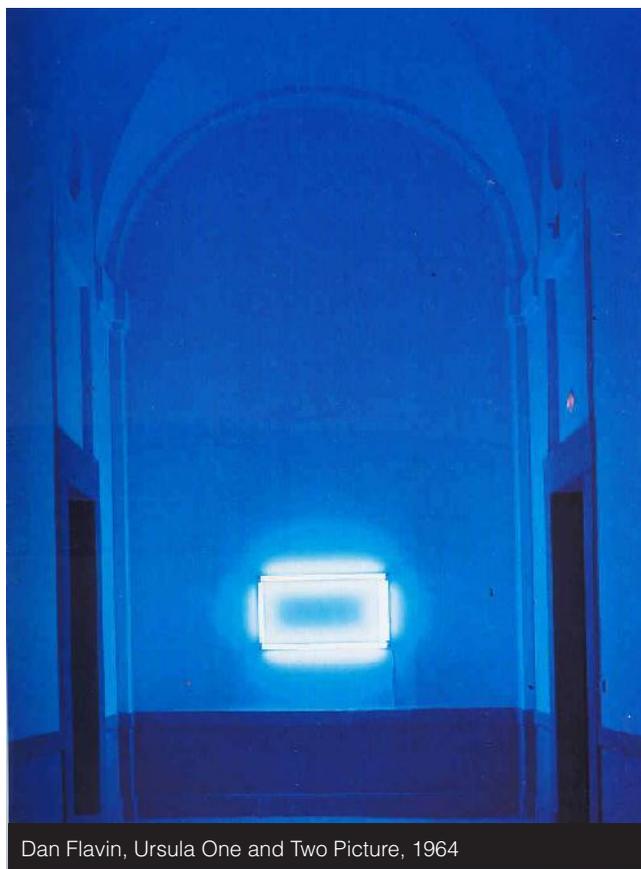
De semejante interdicción -la imposibilidad de contagio entre las artes- los modernistas deducían algunas consecuencias formidables. En primer lugar, postulaban un modelo “historicista” del despliegue de la vanguardia: cada nueva estética tenía que lidiar con los problemas formales que habían establecido las vanguardias anteriores. Modelo que, en el mismo acto por el cual asumía la evolución histórica del arte, congelaba las formas del pasado en un canon de obras maestras cuya excelencia constituía la prueba viviente

la perspectiva histórica debería servirnos para sospechar que no todas las posiciones eran tan incommensurables y antagónicas como parecieron en un principio. La retórica proamericana y antieuropeísta de Greenberg y Fried se repite en la crítica a la composición europea de Stella y Judd, los textos filosóficos que inspiran a Fried -el último Wittgenstein (pasado por el filósofo norteamericano Stanley Cavell) y Merleau Ponty- no se distinguen demasiado de los que inspiraron a Morris y cía. Hasta cierto punto, el minimalismo participa de la misma tradición de exaltación de sí misma de la crítica modernista, producto, sin duda, de la posición hegemónica lograda por los Estados Unidos, cuya pretendida inviolabilidad pareció colarse subrepticamente también en las discusiones estéticas.

de la existencia de una (inamovible y monolítica) tradición.⁹ De esta peculiar confluencia de un arte a la

8. Cf. en particular: “La crisis de la pintura de caballete” y “Pintura ‘tipo norteamericano’”, ambos en **Clement Greenberg**. *Arte y cultura*. Paidós, Barcelona y Bs. As, 2002.

9. Tal vez el texto más reciente que realiza este mismo movimiento pero en el terreno literario sea *The Western Canon: The Books and School of the Ages*, de **Harold Bloom**. Harcourt Brace, New York, 1994. (Hay trad. española en Anagrama) Bloom construye un tradición (occidental) cuyo eje de referencia omnipresente es Shakespeare (“Podemos afirmarlo sin vacilar. Shakespeare es el canon. El impone el modelo y los límites de la literatura”, p 50 de la edición en inglés.) No se puede acusar al crítico literario norteamericano de ser precisamente historicista. Pero en todo lo demás resulta revelador cuantos puntos en común comparte con una estética como la que sostienen Greenberg y Fried. Los tres defienden a rajatabla la autonomía del arte, admiten que las obras funcionan siempre en relación con las anteriores, lamentan la caída de los estándares intelectuales y estéticos, alertan sobre lo peligroso de renunciar a un fundamento seguro que posibilite los juicios de valor, relacionan la crisis actual con la pérdida de la cultura humanista y encuentran un culpable evidente de este estado de cosas en la contracultura de los años '60. Los culturalistas y posmodernos de nuestros días tienden a descartar este conjunto de cuestiones como irrelevantes, etnocéntricas o directamente reaccionarias. Pero la corrección política no sirve como sustituto de una teoría. Entre un universalismo abstracto y de coloraturas imperiales y un relativismo cultural campechanamen-



Dan Flavin, *Ursula One and Two Picture*, 1964

vez intemporal y en constante flujo surgía, en segundo término, un criterio de valor seguro y confiable a la hora de juzgar las obras de arte contemporáneas en relación con sus predecesoras.

En la interpretación greenbergiana de una herencia modernista que suele remontarse a Manet y los impresionistas, la especialización de las artes no se debía a la división social del trabajo sino al gusto por lo concreto, lo inmediato y lo irreducible. Una concreción (*concreteness*) que, a fuerza de renunciar a la ilusión de lo representacional, generaba, no sin cierta ironía, la posibilidad misma de la abstracción. Entendida esta última en términos de máxima pureza: la conciencia de que lo que contemplamos es una pintura incontaminada de cualquier agente externo.

te populista y obsesionado por la identidad, la demanda por opciones intermedias y sensatas se vuelve cada vez más urgente. Tal vez algo de ello pueda hallarse en otro libro imprescindible, que en apariencia detenta cierto aire de familia con el de Bloom -hasta en la superposición de algunos textos y autores del “canon occidental”- pero cuya estrategia no podría ser más contrapuesta, siempre atenta a las transformaciones históricas y a las concepciones cambiantes de lo real. Me refiero, claro, a *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, de **Erich Auerbach** (Princeton University Press, Princeton, NJ, 1953 – trad. española en FCE).



Donald Judd, Los Cubis

La pureza de lo meramente óptico apuntaba a resolver el conflicto entre arte y naturaleza. Pintura y escultura debían ser ahora exclusivamente visuales. Así como lo pictórico se disolvía en la textura, también lo escultórico renunciaba a sus connotaciones táctiles y se convertía en un puro artificio constructivo: se liberaba de lo monolítico, volvía irrelevante la distinción entre escultura y modelado y trascendía las orientaciones de frente y fondo, adentro y afuera, arriba y abajo para integrarlas a todas como parte del ambiente.

“Volver a la sustancia enteramente óptica y a la forma -sea esta pictórica, escultórica o arquitectónica- como parte integral del espacio ambiente: eso es lo que le da una vuelta completa al anti-ilusionismo. En vez de la ilusión de las cosas, se nos ofrece ahora la ilusión de las modalidades. O sea que la materia es incorpórea, ingravida, y existe sólo ópticamente como un espejismo.”¹⁰

La alquimia de Greenberg invocaba lo material para desmaterializar la realidad. Cuestionaba la diferencia entre una realidad de primera y otra de segunda mano, entre lo real y su representación. Según él, el modernismo apelaba a una sensibilidad contemporánea: la sensación de que las distinciones jerárquicas se habían agotado y que ningún orden de la experiencia era intrínsecamente superior a otro. En el universo modernista los extremos parecían tocarse: lo concreto producía la abstracción, la radicalización de la autosuficiencia del objeto (estético) en términos positivistas ocultaba un trascendentalismo radical, la materia devenía la cifra del espíritu.

No había que llamarse a engaño. Frente a la concepción del espacio como libre y abierto, a la idea de los objetos como una suerte de “islas” en su seno, el arte moderno oponía un continuo espacial ininterrumpido. Era el espacio mismo el que se convertía en objeto y de eso trataba la pintura abstracta, de su pretensión por construir un equivalente de la experiencia visual. El arte detentaba un estatuto ontológico que garantizaba su continuidad indestructible. Las distinciones jerárquicas distaban de haberse agotado. Más bien, se habían invertido. La realidad de la obra de arte se imponía fulgurante ante la fea realidad de lo cotidiano. Era la vieja historia del arte como sustituto de la religión, un trascendentalismo que no desentonaba con las necesidades hegemónicas norteamericanas en la Guerra Fría.

10. “The New Sculpture”, en **Clement Greenberg: Art and Culture**. Beacon Press, Boston. 1965, p.144.

5- El minimalismo rompió con este espacio trascendental del arte modernista por el mero expediente de complicar el espacio empírico. Nadie emprendería semejante tarea con mayor determinación que Robert Morris. Su *Untitled (Three L-Beams)* de 1965 consistía en tres vigas iguales en forma de L ubicadas de tres modos diferentes en el espacio de la galería: una recostada, otra sentada y la tercera boca abajo sobre sus dos extremos. El espectador debía reconciliar la percepción de sus diferencias accidentales con el hecho de que sus naturalezas eran idénticas. Una oscilación, tal como la describía el propio Morris, entre “la constante conocida y la variable experimentada”.¹¹

La obra arrancaba al espectador del espacio trascendental y lo situaba en el aquí y ahora de la percepción. No se trataba ya de las propiedades formales del medio sino de las consecuencias perceptuales de la intervención en un sitio dado. Cuando nos desplazamos de los intereses “no relacionales” de Judd a los fenomenológicos de Morris, una escisión parece producirse en el propio seno del minimalismo. La voluntad de que los objetos estéticos adquieran una suerte de autosuficiencia –impulsando así el credo modernista hasta sus extremos– se sustituye por una apreciación de tales objetos definidos por sus condiciones ambientales. La nueva estrategia consistirá en “extraer las relaciones de la obra y convertirlas en una función del espacio, la luz y el campo de visión del espectador”.¹²

De esta manera, el estatuto ontológico de la obra artística –un presupuesto sacrosanto para la tradición moderna– cedía paso a las condiciones fenomenológicas de la experiencia. Mucho tenía que ver en esto el rol redescubierto del público. En su nueva versión morrisiana, el minimalismo ensayaba una ruptura radical con el principio de la autonomía del arte y se volvía relativista, conciente de que el valor de una obra descansa en su relación con factores externos. Minaba

11. La cita es de Robert Morris “Notes on Sculpture: Part II” en Battcock, op. cit., p. 234. Siempre se menciona, aunque pocas veces se explica, la influencia de la *Fenomenología de la percepción* (1945) de Merleau-Ponty en este artista originario de Kansas City. Es cierto que la introducción del cuerpo por parte del filósofo francés en la aprehensión de las coordenadas espacio-temporales y de los estímulos sensoriales coincide con la voluntad de Morris por cuestionar la percepción puramente mental (idealista) del espacio en el modernismo. Pero otra influencia fuerte le viene a Morris del teatro y la danza, en particular del *New York's Judson Memorial Theatre*, gracias a su esposa de aquel entonces, Simone Forti. Y a nadie escapa la impronta duchampiana en obras tempranas como la *I-Box* de 1962.

12. Morris en op. cit., p.232

desde el vientre mismo de la bestia la interdicción respecto del contagio entre disciplinas y como tal, se distinguía de otros movimientos de la época como Fluxus y el arte pop, cuyos ataques al modernismo se fundamentaban en visiones alternativas. Reconocía, no obstante, el precedente de artistas como Ad Reinhardt (indispensable antecedente de la teoría de lo no-relacional en Stella y Judd), Jasper Johns y Robert Rauschenberg.

6- Llegado a este punto, el minimalismo introduce una cualidad eminentemente temporal en nuestra apreciación de la obra de arte, ya que toda experiencia supone una duración determinada o por las condiciones cambiantes, por ende coyunturales, de cualquier contexto ambiental.

Fue un detractor a ultranza del literalismo, el crítico Michael Fried, quien estableció de manera más decidida los ejes de la discusión. A la presencia (*presence*) antropomórfica de los objetos minimalistas, que necesitaban del espectador para completarse como obras de arte, opuso el estar presente, la *presencialidad* (*presentness*) de la abstracción modernista (su ejemplo favorito era el escultor británico Anthony Caro). La distinción entre *presence* y *presentness* ocultaba un temor que el arte posterior no haría más que confirmar: que el efecto profano de la nueva estética le ganara la partida a los valores idealistas y trascendentes que siempre había defendido la tradición moderna. Mientras el acento literalista en la presencia de los objetos volvía al espectador conciente de su fisicalidad como tales, la *presencialidad* de las obras modernas generaba un efecto absorbente que liberaba momentáneamente a ese mismo espectador de cualquier forma de autoconciencia. Las características de las grandes obras de arte trascendían el aquí y ahora de cualquier recepción fechada. Precisamente ese era el modo por el cual garantizaban su valor, perdurable más allá de las transformaciones del gusto y de las coyunturas históricas específicas.

El argumento de Fried partía de la idea de que la verdadera prueba de una obra de arte consistía en que ésta fuera capaz de poner en suspenso su propia objetualidad. Las obras literalistas no se distinguían lo suficiente de cualquier otro objeto. Por lo tanto, cometían el pecado cardinal (desde el punto de vista del modernismo) de tomar efectos prestados de otras disciplinas. Proyectaban e hipostasiaban la objetualidad, a diferencia de la abstracción, empeñada en neutralizarla. Al dirigirse al cuerpo del espectador

y no, como antaño, a su sentido de la vista con exclusividad, se convertían en un nuevo género de teatro. Fried era conciente de que el arte minimalista no constituía un episodio aislado dentro de la historia del gusto sino “la expresión de una condición general que todo lo impregna”.¹³ De ahí su famoso *dictum* acerca de que la pintura se encontraba en guerra con la teatralidad, de que la supervivencia misma de las artes dependía de su habilidad para vencer al teatro.

Teatralidad y duración eran, en cierto modo, sinónimas. El literalismo devaluaba sus objetos a una forma de temporalidad demasiado humana, cercana a la fragilidad inherente a la vida de la especie. Esto es cierto aún cuando Fried asociase la sensibilidad minimalista a cierta idea tramposa de infinitud. El arte minimalista no era inagotable debido a su riqueza sino por el simple hecho de que no había nada que agotar, como esa repetición de unidades idénticas que podían multiplicarse hasta el infinito en las estructuras modulares de un Judd. La pintura y la escultura modernistas, en cambio, anulaban la duración porque cada instante en el que las experimentábamos como obras de arte constituía la cifra de su trascendencia y, por ende, de su eternidad. El presente continuo del arte moderno, donde en cada momento la obra se ponía de manifiesto en su totalidad, era, por mor de su propia perpetuidad, algo que excedía cualquier aprehensión humana del tiempo. En el gran arte los hombres

13. “Arte y objetualidad”, en Fried, op. cit., p. 176. Decir que detrás de los temores de Fried se ocultaba la sombra omnipresente de Duchamp no deja de ser verdad. Pero no agrega gran cosa a la discusión. El francés había sido una influencia (reticente según sus propias declaraciones) en el neodadá de Rauschenberg, Johns y cia., el pop y Fluxus. Asumir que todo el arte contemporáneo debe hacer alguna reverencia a Duchamp es una forma fácil de esquivar las situaciones específicas, como esa mezcla de euforia y perplejidad que caracterizaba al arte norteamericano de finales de la década del '50. Por otra parte, Fried era muy conciente de que la sensibilidad literalista -todo lo pervertida por el teatro que se quisiera- constituía un desarrollo desde y una respuesta a la propia evolución de la pintura modernista. “El riesgo, e incluso la posibilidad, de concebir las obras de arte como si no fueran más que objetos, no existe. El hecho de que tal posibilidad comenzase a presentarse alrededor de 1960 fue, en gran medida, el resultado de los desarrollos que se produjeron dentro de la pintura modernista. Más o menos, cuanto más asimilables a objetos han llegado a parecer ciertas pinturas avanzadas, en mayor medida se ha podido entender toda la historia de la pintura desde Manet -de forma engañosa, creo- como si consistiera en la progresiva (aunque, en el fondo, inadecuada) revelación de su objetualidad esencial, y más imperiosa ha llegado a ser para la pintura modernista la necesidad de hacer explícita su esencia convencional -específicamente, su esencia pictórica- anulando o suspendiendo su propia objetualidad a través del médium de la figura.” Op. cit, pp. 185-186.

rasgaban el paño ajado de la experiencia cotidiana y se elevaban, en un recorrido inverso al del minimalismo, a esas alturas trascendentales que en épocas más optimistas nos había prometido la religión.

Semejante argumento concluía en Fried de manera categórica y perfecta. Cerraba su artículo con las mismas resonancias religiosas con que lo había abierto en el epígrafe sobre los diarios del teólogo congregacionista Jonathan Edwards: “Todos somos literalistas, sobre todo en relación con nuestras vidas. El estar presente es una gracia. (*Presentness is grace*)”¹⁴

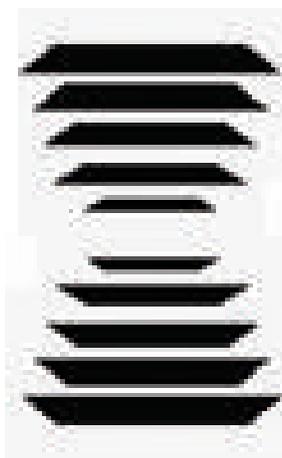
7- Es sabido que el desarrollo de la mayor parte del arte contemporáneo discurrió por los carriles que Fried tanto había temido. En ese sentido, su crítica puede ser leída como la agónica defensa de un modernismo que pronto se vería atacado desde todos los flancos. No obstante, persiste una dificultad que supo identificar muy bien. Con el desplazamiento de los criterios artísticos a ciertos atributos externos a la obra en sí -la posición del espectador, la modificación de la luminosidad en el ambiente, el espacio intersticial entre las diversas disciplinas- ¿cómo garantizaremos ahora la validez universal de los juicios de valor estéticos? La crítica moderna ofrecía una respuesta inequívoca, inspirada en una interpretación específica de la tercera crítica kantiana: cualidad y valor eran inherentes a la esfera autónoma del arte y cada disciplina (pintura, escultura, música, poesía, literatura) ejercía sus propios criterios, basados siempre en la comparación con las grandes obras del pasado.

En la nueva situación las variables son tantas que el “buen ojo” que practicaban Greenberg y Fried permanece apenas como el vetusto monumento de un pasado superado.¹⁵

14. Op. Cit., p. 194. Una idea de duración, a priori diferente de la de Fried (influida por los textos sobre teatro del filósofo Stanley Cavell), fue la que desarrolló el compositor norteamericano John Cage. No podemos tratarla aquí como se merece. Digamos tan sólo que, contra el empeño de tantos críticos -entre ellos Frederic Jameson- en considerar la música de Cage como posmoderna, sus preocupaciones entroncaban en línea directa con el altomodernismo. Para Cage la duración es el único elemento susceptible de ser compartido tanto por los sonidos como por el silencio. Como tal, sería fundamental para su estética acerca de una música no intencional. El precedente de su concepción del tiempo radica en la filosofía de Henri Bergson. Y también Cage aspiraba a cierto trascendentalismo que tenía en Emerson y Thoreau a sus antecesores más insignes.

15. El libro de **Arthur Danto**: *Después del fin del arte: El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Paidós, Bs. As., 2003 constituye un buen intento por establecer las diferencias entre el arte contemporáneo y la tradición modernista. Danto lee al modernismo como la última gran narrativa. Por ende, nos encontraríamos

Pero el relativismo tan en boga en nuestros tiempos no alcanza a ocultar el hecho de que la crítica actual sigue dilapidando juicios de valor como si nada hubiera cambiado. El problema consiste en que ahora se nos escamotean sus fundamentos. Si, como desea tanto posmoderno suelto por ahí, renunciamos a cualquier criterio objetivo en pos de un pluralismo un tanto intangible, la empresa crítica y el arte en general habrán dilapidado lo único capaz de mantenerlas en pie: la apreciación reflexiva y argumentada acerca del esfuerzo de alguien que decide una intervención concreta en nuestra conflictuada realidad porque considera que tiene algo que decir. Lo demás es cuestión de marketing y de mercado, de relaciones públicas e institucionales. Un nuevo *packaging* para un narcisismo tan viejo como el mundo.



en la actualidad en un estadio poshistórico. El atributo fundante del nuevo arte consiste para él en su capacidad para legitimar las estrategias más diversas, cosa que contrasta con la estética fuertemente prescriptiva de un Greenberg. De hecho, todo el texto puede leerse como una gran polémica con el eminente crítico norteamericano, explícita en particular en su capítulo cuatro. La característica esencial de la estética contemporánea sería entonces su pluralismo, en una definición que recuerda a la que Lawrence Alloway daba del arte pop como “un espléndido pluralismo de las formas”. De hecho, es en el pop donde Danto sitúa la ruptura. Sin embargo, aún cuando no dudáramos en compartir su idea de que ya no podemos medir una obra de arte meramente por su estatuto diferente en relación con los objetos cotidianos y que la distinción entre arte y realidad ya no descansa en elementos puramente visuales, nada nos dice acerca de los nuevos criterios a aplicar en la valoración de las obras de arte actuales, con independencia de cómo se las quiera interpretar.



Cómo construimos los objetos de investigación en el campo de la comunicación/cultura? ¿Qué del cruce disciplinario? ¿Qué de aquellas ideas acerca de que la comunicación debía ser hablada desde todas partes? Recorriendo el propio trabajo puedo intentar una respuesta a esos interrogantes. Siempre será parcial y específica. Pero tal vez al entrar en diálogo con otros recorridos pueda iluminar ciertas prácticas, ciertas búsquedas.

Hace 20 años, al volver a Córdoba después de muchos años de exilio, mi vinculación con una organización gubernamental que desarrollaba trabajos de educación popular en las villas de la ciudad, me llevó a preguntarme quiénes y cómo eran entonces los sectores populares. No se trataba sólo del desconocimiento motivado por los largos años de ausencia sino –y esto era compartido por mis compañeras de trabajo–, porque aquellas representaciones que habíamos construido durante las décadas del 60 y el 70 acerca del movimiento popular

cordobés, de sus organizaciones sindicales y barriales, distaban mucho de la realidad que dejaron los años de dictadura. ¿Cómo se pensaban a sí mismos los sectores populares? Eso nos preguntábamos.

Intentamos diversos caminos para encontrar respuestas a ese interrogante sobre la identidad de esos sectores. Uno de ellos fue un trabajo de recuperación de la memoria acerca de los años dictatoriales. Pero hacía mucho tiempo que yo venía trabajando en el campo de la comunicación y asumí que ése era el espacio desde el cual quería seguir pensando. Porque contra cualquier restricción disciplinaria, ese “hacerse cuestión de cultura” de la comunicación¹, había permitido reconocer las prácticas comunicativas masivas como lugares desde los cuales leer no sólo los discursos de

1. Aludo a los aportes sustantivos realizados por Jesús Martín Barbero durante toda la década del 80 y que expresaron en *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Gustavo Gilli, Barcelona- México, 1987.

los emisores, sino también lo que los destinatarios – receptores, consumidores, público...- ponían de sí, es decir, de sus modos de ser y vivir.

Apelé entonces a un conjunto diverso pero congruente de proposiciones provenientes de la sociología de la cultura, de los estudios culturales, de las teorías de la recepción, de la teoría de la enunciación, de la sociología de los medios masivos, para plantear que en la interpelación exitosa que unos medios logran respecto de ciertos grupos sociales, era posible encontrar pistas para comprender cómo se nombran a sí mismos esos grupos, qué dicen de ellos mismos.

Fue así que construí al *público de las radios de audiencia popular de la ciudad de Córdoba*, como objeto de estudio de una investigación que pude desarrollar gracias a varias becas del CONICET. La pregunta que daba forma a ese objeto buscaba comprender por qué y de qué manera los integrantes de un sector social –caracterizado en términos socioeconómicos como “popular”- se constituían en público de dos de las emisoras en AM de la ciudad de Córdoba y no de las otras dos que existían por entonces.

No es mi intención dar cuenta aquí de los resultados de aquella investigación que combinó el análisis del discurso radiofónico de esas emisoras con estrategias cualitativas –entrevistas en profundidad, debates grupales- que buscaban reconstruir la experiencia de interacción con ellas de integrantes de los sectores populares². Pero sí decir que me permitió establecer algunas dimensiones claves para comprender su identidad y el modo que ella se manifestaba escuchando aquellas radios.

La pérdida de anteriores referentes del campo político-social y la delegación de demandas en los medios como nuevos representantes capaces de hacerlas oír, hacían de algunas emisoras –preferidas por esos sectores- canales de acceso a las esferas alejadas de la experiencia inmediata. Y esas potencialidades atribuidas a las radios ponían de manifiesto el reconocimiento de los habitantes de villas y barrios populares de su lejanía respecto del poder, el reconocimiento de la necesidad de contar con intermediarios que les acercaran a él. Pero esas emisoras también eran preferidas por una discursividad en la que ellos se reconocían, hecha de sonidos estridentes y entremezclados y de vínculos cortos, afectivos, personalizados. Eso también nos

2. Dí cuenta de ella en un artículo “Radios y Públicos Populares” publicado en la revista *DIA-LOGOS de la Comunicación* n° 19, FELAFACS, Lima, enero de 1988.

decía de necesidades y sueños. Nos decía del deseo de los sectores populares de ser “reconocidos” y ser “bien tratados”, “tenidos en cuenta” por quienes gozan de visibilidad pública, de fama, de un lugar de privilegio.

Esas primeras pistas dieron lugar a nuevas preguntas. ¿Hasta qué punto eran las condiciones contextuales específicas que se vivían durante los primeros años de la década del 80 las que se expresaban en aquellos resultados? Tal vez estaba descuidando un aspecto tan significativo como aquellas condiciones contextuales: la cultura radiofónica cordobesa, una historia de relación con emisoras, locutores, artistas, periodistas..... que seguramente habían marcado modos de escuchar, modos de interactuar con esos medios.

Entonces sentí la necesidad de historizar el problema y preguntarme cómo había sido la relación de los sectores populares cordobeses con las radios, esa relación en la cual ellas se habían hecho medios masivos populares y ellos habían devenido públicos. Apelando a las herramientas metodológicas de la historia oral construí entonces lo que llamé *Memorias de la Recepción*. Tampoco voy a detallar aquí todos los resultados³. Sólo señalaré que a partir de ese estudio pude afirmar que las radios siempre habían sido, para los sectores populares de Córdoba, medios que posibilitan el acceso a esferas distantes y el ascenso en una escala socio-cultural. Las radios habían posibilitado igualarse imaginariamente en el consumo; habían permitido compartir con otras clases sociales los mismos ensueños; habían permitido llegar hasta las estrellas del radioteatro, la música y el cine.

El público

En el curso de esa investigación fue haciéndose evidente ese lento pero sostenido proceso por el cual los medios masivos de comunicación fueron constituyendo su público y, de ese modo, reforzando o modificando rasgos identitarios y prácticas sociales de los distintos sectores sociales. Ese fue el terreno a partir del cual elaboré una pregunta que parecía

3. Dí cuenta de ellos en un artículo, “Radio: Memorias de la Recepción. Aproximaciones a la identidad de los sectores populares”, publicado en *DIA-LOGOS de la Comunicación* N° 30, FELAFACS, Lima, junio de 1991, reeditado en Guillermo Sunkel (coord.) *El Consumo Cultural en América Latina*, Convenio Andrés Bello, Santafé de Bogotá, 1ª. Ed. 1999; 2ª. Ed. 2006.

tener una respuesta obvia: me empecé a preguntar qué significaba, qué era “ser público” de los medios masivos. Era justamente contra la respuesta obvia – ser público de los medios es consumirlos o utilizarlos (mirar, leer, escuchar...)- que formulaba esa pregunta, tratando de dar cuenta de las particularidades y de la significación de esa “nueva categoría social”, como la denomina Jürgen Habermas, surgida a partir del tráfico y la comercialización de los bienes culturales, cuya existencia fue naturalizada en los estudios de comunicación, especialmente en los concebidos desde la perspectiva de la mass communication research, al punto de reducirla a un dato empírico; es decir, al punto de considerarla simplemente como el conjunto de individuos expuestos a medios y productos culturales masivos.

A partir de esa pregunta conduje un proyecto colectivo de investigación que inicialmente fue de carácter teórico. Con aportes de la sociología de la cultura, la teoría del arte y la literatura y los estudios de comunicación, llegamos a definir una noción multidimensional del público de los medios masivos en la cual se articulan cuatro dimensiones sustantivas⁴. Postulamos que en el proceso de modernización de la sociedad, el público de los medios masivos puede concebirse como una nueva formación social -un nuevo tipo de agrupamiento colectivo y una nueva experiencia cultural- que guarda relación

- ◆ con transformaciones estructurales que afectan la producción de bienes y la vida cotidiana de las personas;
- ◆ con transformaciones institucionales que implican nuevos modos de ordenamiento-disciplinamiento, jerarquización- social;
- ◆ y con el desarrollo de técnicas y medios de comunicación que constituyen un mercado
- ◆ a partir del cual se formulan interpelaciones en las que determinados conjuntos de personas se reconocen como destinatarios o establecen distinciones.

En tal sentido, postulamos que estudiar los públicos masivos es estudiar ese conjunto de dimensiones y su particular modo de articulación en circunstancias específicas. Y esas circunstancias específicas pueden

ser tanto algunas transformaciones estructurales que afectan la producción de bienes (por ejemplo la globalización de los mercados); o transformaciones institucionales que redefinen el orden social (por ejemplo el advenimiento de un período dictatorial, la división de un país en regiones); o el desarrollo de una nueva tecnología o medio expresivo (por ejemplo el desarrollo de la radiodifusión o de las telenovelas). De lo que en todos los casos se trata es de encontrar las claves para comprender los mecanismos por los cuales los individuos aceptan, en situaciones específicas y en relación con interpelaciones particulares, convertirse en seres genéricos, es decir, parte de un colectivo mayor que se autoreconoce como público de ciertos medios o productos. Y, al mismo tiempo, estudiar los públicos es comprender de qué manera dicha conversión modela los comportamientos más allá de la relación que se entabla con los medios masivos.

Creo necesario señalar la deuda de esos planteos con el pensamiento de Raymond Williams en torno a la sociología de la cultura. Ante lo que reconoce como enorme variedad de relaciones de producción cultural en sociedades y períodos históricos diferentes, Williams plantea que sería imprudente adoptar, como constructo teórico, algún esquema de explicación universal o general de esas relaciones. Por el contrario, plantea que una “sociología de la cultura adecuada” debe “articular los conceptos locales específicos con los conceptos generales”⁵. Es decir, articular el análisis de realidades particulares con posiciones teóricas existentes reconsiderándolas y reelaborándolas a la luz de lo particular. Por eso, a partir de ese modelo conceptual-metodológico desarrollé una investigación sobre la constitución del público de la radio en Córdoba, retomando en parte los anteriores estudios. La investigación no sólo buscaba poner a prueba ese modelo (lo cual no es menor, y deberíamos tener en cuenta hasta qué punto las investigaciones en el campo de la comunicación/cultura constituyen puestas a punto siempre revisables de categorías, nociones y estrategias de conocimiento). Además, se proponía comprender las transformaciones culturales derivadas del hecho de que un medio tecnológico interpelara a los individuos como destinatarios de su aparición e intervención en la sociedad.

Para dar cuenta de ese proceso, siempre de acuerdo a nuestro modelo conceptual, era necesario reconstruir los

4. Un desarrollo más pormenorizado de los resultados de ese estudio puede leerse en “Interrogaciones sobre el público” en María I Vasallo de Lopes y Raúl Fuentes Navarro (comps) *Comunicación, campo y objeto de estudio. Perspectivas reflexivas latinoamericanas*, Iteso y otros, México 2001

5. *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*, Paidós, Barcelona, 1981, pg. 31.

momentos, las estrategias y prácticas que posibilitaron que la población fuese asumiendo su condición de público de la radio y que, al mismo tiempo, -y esta fue una de las hipótesis de la investigación- eran los momentos, estrategias y prácticas a través de los cuales la radio se transformó, de mero hecho técnico en práctica simbólica.

Por esa razón, consideré que para trabajar la constitución del público de las radios de Córdoba era necesario tener en cuenta el contexto socio-económico en que el medio se insertó; las prácticas culturales pre-existentes y, especialmente, aquellas vinculadas a los modos de obtener informaciones y de entretenerse; las modalidades de emergencia del medio: sus estrategias de instalación y los mecanismos de legitimación desarrollados; la oferta realizada a la audiencia; el sistema de interpelación desplegado en ella; la articulación del medio con otras instancias sociales y culturales y las respuestas de la audiencia.

Al mismo tiempo, y como se requiere en cualquier estudio acerca de la constitución de públicos de medios y productos masivos, acoté temporalmente la investigación. Decidí trabajar en el período comprendido entre comienzos de la década del 20 hasta la década del 50 en que básicamente queda perfilada una escena radiofónica que se mantendrá en Córdoba durante muchos años y que es la escena caracterizada por la presencia de cuatro emisoras en AM más el complemento de las redes nacionales de radiodifusión de las que formaron parte. Dado que se trataba de un extenso período de casi 30 años me fue necesario operar con algún criterio de periodización. Así que, luego de consultar bibliografía sobre el desarrollo de la radiodifusión en Argentina, establecí tres etapas o momentos para el análisis de la constitución del público: la época experimental, desde 1921 a 1927, año de las primeras transmisiones locales; la época de la emergencia del medio -décadas del 30 y 40 y la época de expansión, década del 50.

Un rastreo de fuente disponibles para realizar la investigación me reveló que existían poquísimos documentos escritos o sonoros producidos por las radios cordobesas. Debí entonces apelar a un conjunto de materiales diversos y hasta cierto punto fragmentarios, por lo cual trabajé combinando de diversas fuentes y técnicas de recolección de información.

a. Utilicé fuentes documentales de carácter histórico y periodístico para situar la emergencia y desarrollo

del medio en el contexto socio-económico y relevar las prácticas culturales pre-existentes. Trabajé en ese sentido con textos referidos a la historia local y con los diarios de mayor tirada de la época.

- b. Esas mismas fuentes periodísticas -en las que han quedado registradas básicamente informaciones acerca del medio y sus mensajes publicitarios- me permitieron recuperar las estrategias de instalación y legitimación del medio, su articulación con instituciones y prácticas sociales y culturales, y la oferta realizada a la población. Pero, ante la carencia de materiales propios de las radios cordobesas y en tanto los estudios consultados sobre el desarrollo de la radiodifusión en Argentina indicaban para el caso de Córdoba una fuerte articulación con la radiodifusión nacional, recurrí como fuente significativa a una de las publicaciones especializadas de alcance nacional: Radiolandia.
- c. Completé la información provista por ese tipo de fuentes con entrevistas en profundidad realizadas



Nini Marshall y Juan Carlos Thorry

a protagonistas significativos de la radiodifusión local. Principalmente realicé entrevistas a productores y actores de radioteatros, a locutores, periodistas y conductores de revistas radiofónicas.

- d. Otra fuente de especial importancia fueron las personas de diferentes sectores sociales que accedieron a la escucha de la radio en las tres etapas definidas previamente. A fin de recuperar la experiencia de los individuos constituidos en público por la radio, utilicé como fuente documental las memorias de recepción de individuos de sectores populares que había construido años atrás y que, al haber sido elaboradas con técnicas propias de la historia oral me permitían analizar el proceso de escucha en relación con la vida cotidiana de los individuos y la modificación de esa cotidianeidad así como la modelación de un conjunto de categorías vinculadas a dimensiones simbólicas como el conocer, el entretenerse, el reconocerse como parte de grupos y colectivos sociales, participar de un mundo en común. Esas historias fueron completadas con entrevistas en profundidad realizadas a individuos de sectores medio y medio alto.

Organicé el trabajo de interpretación de los datos recogidos de manera tal que pudiese dar cuenta de los dos tipos de resultados -los dos tipos de finalidades- que perseguía el estudio de caso. Por un lado, comprender el proceso específico de constitución del público de la radio en Córdoba. Por otro, poner a prueba el modelo conceptual metodológico acerca del proceso de constitución de públicos, encontrando en este caso específico elementos de interpretación que pudieran confrontarse con los obtenidos en otros estudios de caso que realizaban paralelamente dos colegas en el marco de nuestro proyecto global de investigación.

Los principales resultados del estudio fueron los siguientes:

- La constitución del público de la radio en Córdoba se produce inicialmente alrededor del medio en tanto hecho tecnológico que, como todos los descubrimientos y avances científico-técnicos del momento, prometía una vida mejor. Esa mejoría estaba asociada a dos aspectos: uno, los beneficios del disfrute de la cultura legítima y mayores niveles de conocimiento. Otro, la posibilidad de emular los avances técnicos y culturales logrados por los dos centros referenciales, en aquel momento, para Córdoba, la Capital Federal y Rosario. Hasta los primeros años de la década del 30, los oyentes comparten con los aficionados técnicos un idéntico mundo de experiencias. Por eso el público de la radio es inicialmente un “entendido” en materia tecnológica y un propulsor del uso del medio más que un consumidor.

- En ese sentido, el público de la radio local –y eso se corrobora a nivel nacional- puede considerarse una formación social moderna. Narrativa y estéticamente las interpelaciones radiofónicas de aquel momento se afinan en numerosos elementos propios de la tradición (historias, música, modos de decir). Pero la integración a la Nación y al mundo mediante “el milagro de las ondas hertzianas” constituye un mecanismo de abstracción de la experiencia inmediata y su articulación con dimensiones universales. Además la radio propone ese “milagro” de la técnica como horizonte de expectativa de la población ya no sólo ligado a las prácticas culturales sino a la vida cotidiana toda. La publicidad que financia una revista como Radiolandia y que en gran medida coincide con la que financia las emisiones radiofónicas locales plasma, luego del período inicial, un modelo de consumidor guiado por las nociones de confort, racionalidad y eficacia como clave de un nuevo modo



de vivir. Son básicamente publicidades de productos vinculados a la alimentación, la salud y la belleza, en las que pueden leerse las marcas de un tiempo en el cual, abandonados los saberes tradicionales, la sociedad requiere “seguridades” para afrontar el vivir.

- La constitución del público de la radio se produce alrededor de la idea de acceso a la vida urbana y de ampliación de oportunidades. Córdoba capital había duplicado su población con respecto de principios de siglo recibiendo numerosa cantidad de inmigrantes de los departamentos del norte y noroeste provincial a los cuales se buscaba integrar por diversos medios. Esa integración y ampliación de oportunidades se expresa básicamente en tres dimensiones: las radios locales interpelan a la población como posibles protagonistas de prácticas culturales –de índole musical y teatral, por ejemplo- antes reservadas a minorías provistas de recursos económicos o de competencias culturales específicas. También como personas con posibilidades de acceder a acontecimientos de carácter social-institucional (inauguraciones, exposiciones) reservadas a las élites políticas y económicas de la época. Y en tercer lugar como “público pobre” que, sin embargo, puede acceder a una “sana diversión”, una necesidad expresada de manera reiterada en diarios de la época, y que no era ajena a las preocupaciones en torno a la necesidad de disciplinamiento y moralización de ese sector de la población como modo de garantizar la cohesión social.

- El público de las radios se constituye fundamentalmente en torno a la idea del consumo colectivo de bienes culturales en el ámbito hogareño, haciendo de la familia el término obligado de las interpelaciones. Aún cuando a fines de la década del 40 –y en estrecha relación con los procesos de industrialización y crecimiento urbano experimentados en Córdoba- la audiencia comienza a ser designada sectorialmente destinándose además géneros específicos en función de sexos y edades, las características tecnológicas de los aparatos de recepción refuerzan esa interpelación colectiva. La radio, que transforma la noción de entretenimiento al punto de que ella comienza a ser asociada crecientemente con la utilización de recursos tecnológicos, opera como regulador de relaciones familiares, consolidando roles pero, al mismo tiempo, dotando a los niños y a las mujeres de específicos derechos al consumo de bienes simbólicos, lo que refuerza la noción de acceso a la que me referí.

- La constitución del público de las radios cordobesas se realiza apelando a las nociones de proximidad e interconexión. Proximidad tanto espacio de reconocimiento de lo cordobés e interconexión de lo local con lo nacional. En ese sentido el público de la radio es una formación social cuyo horizonte desborda el carácter local porque es articulado desde las estrategias de producción al ámbito nacional. En 1930, momento en que Radio Nacional inaugura la primera cadena argentina de broadcastings, las emisoras locales retransmiten entre cuatro y seis horas producciones de la Capital Federal que por eso mismo pasan a ser denominadas “argentinas” o “nacionales. Por ello, el público de la radio es una comunidad integrada en torno al idioma, la música, y los datos sobre el país. Da cuenta de ello la importancia que una revista como Radiolandia concede a la promoción de los programas de colectividades extranjeras que hacia 1937 han crecido notablemente en número y duración; pero también el reconocimiento de las pugnas y diferencias, expresadas en notas que informan, por ejemplo, que “la música folklórica entra lentamente en Buenos Aires”, y la valoración de transmisiones realizadas desde puntos alejados del país que permiten conocer geografías y costumbres distintas,

- La constitución del público de las radios de Córdoba como parte de una colectividad integrada a nivel nacional revela, al mismo tiempo, una cesura –característica de la cultura argentina- entre las masas y un sector de la intelectualidad. La minusvaloración que en los primeros años de la radiodifusión local existía hacia ella por parte de los “doctos” en Córdoba, tendría, en la escena nacional y en las páginas de Radiolandia, manifestaciones beligerantes. Así, mientras se celebra la incorporación al medio de escritores y conferencistas tales como Arturo Capdevila, María de Maeztu, Pedro M. Obligado o Gregorio Marañón, las críticas de Victoria Ocampo a una transmisión “interoceánica” son leídas como “ataques al gusto popular”. En tal sentido, la constitución del público de la radio habla de una emergencia: la de los sectores populares que aparecerán en ella no sólo interpelados en sus gustos sino en sus necesidades básicas. Las emisoras asumirán una dimensión “social” que se traduce en campañas solidarias, entregas de “víveres y ropas”, funciones especiales en hospitales y asilos, provisión de albergue a familias sin viviendas. Ciertos programas y conductores se auto presentarán como benefactores y entablarán una exitosa interpelación con un público convertido en beneficiario, rasgo que marcó la radiodifusión cordobesa al menos hasta la década del 90.

- La constitución del público de la radio, como nueva formación social, se realiza a través de verdaderas estrategias “educativas”, necesarias para que la interpelación de las emisoras fuese efectiva. Los directivos de LV2 y LV3, las primeras emisoras cordobesas, apelaban a la necesidad de que el público interactuara con ellas a fin de construir programaciones adecuadas a sus gustos e intereses y confiaban en que los medios gráficos especializados podían contribuir en ese sentido. Y son los medios nacionales quienes cumplen ese papel como lo prueban diversas secciones de Radiolandia . Secciones como “Qué desea Ud. saber?” “Que quiere usted decir?” y los -“Cuentos de ambiente radiofónico”-, están destinadas a la construcción de esa comunidad: a través de una iniciación a las condiciones de producción del medio y a un particular tipo de conocimiento e interacción con sus protagonistas.

- Además de esas estrategias “educativas”, las emisoras y Radiolandia como uno de los órganos oficiales de esta nueva modalidad de interacción comunicativa, instauran bajo el formato “concursos”, un verdadero sistema de entrenamiento estético-técnico en el nuevo lenguaje de la radiodifusión. Concursar redactando “avisos en verso” que den cuenta de las “virtudes” del Jabón Federal, auspiciante de una audición que llevaba su nombre; o sugiriendo títulos para piezas musicales; o mostrando las destrezas musicales para formar la orquesta infantil de Radio El Mundo; o escribiendo “obras radiotelefónicas”, son prácticas que generan un saber hacer compartido entre medios y oyentes.

- Esas estrategias desbordan el marco de las emisoras para articularse con un conjunto de nuevas instituciones orientadas a la formación profesional: academias de “arte radial” dedicadas al canto, la vocalización, la radioteatralización, el arte escénico, la declamación, ofertan sus servicios en radios y diarios locales y nacionales instaurando circuitos que vincularán la radio con el cine, el teatro y las actividades musicales. En ese sentido, el público de la radio es público de una cultura de masas constituida mercantilmente en torno al entretenimiento y en torno a nuevos rituales y competencias sociales. En otras palabras, uno puede afirmar que el mercado que constituye “el público”, constituye al mismo tiempo la figura del “alumno” que durante décadas permitirá a las emergentes clases medias cordobesa y argentina soñar “el sueño común” del ingreso a la cultura a través del cultivo de prácticas reconocidas como artísticas.

- Hasta acá los principales resultados de ese estudio de caso que, en términos generales, me permitió reforzar la hipótesis inicial: ser público es una experiencia cultural, una condición que excede el consumo de medios en tanto remite a modos de vincularse con otros, de reconocerse como parte de unos colectivos no sólo diseñados en torno a ellos. Pero, sin dudas, esa experiencia da cuenta, antes que nada, de una particular interacción con los medios masivos. Por ello, estudiar los públicos, analizar lo que los públicos son en diferentes momentos y escenarios, permite reconocer lo que los medios producen en términos de matrices culturales predominantes.

En ese sentido, consideramos legítimo denominar a nuestra sociedad actual como *sociedad de los públicos*, en tanto sociedad en la cual las interacciones con los medios masivos adquieren inusitada centralidad. Y en la cual, consecuentemente, esas interacciones modelan fuertemente la experiencia cultural de los individuos y su subjetividad.

La ciudadanía

A partir de esa noción de públicos, y a raíz de diferentes motivaciones, realizamos varios estudios acerca de los públicos de la información masiva⁶. Los resultados que obtuvimos nos permitieron afirmar que ese público, el público de la información es un público *indefenso* o *impotente*. Con esa categoría nos referimos a la condición aparentemente contradictoria que relevamos: una notoria insatisfacción con la información proporcionada por los medios masivos de comunicación, una significativa capacidad de crítica expresada en la identificación de causas que hacen a la “mediocridad social de la información”⁷, y al mismo tiempo la certidumbre de que es imposible modificar esa situación y la falta de reconocimiento acerca de los derechos a estar informados que se tienen.

En ese sentido, consideramos que la condición de públicos de los medios masivos parecía comprometer el ejercicio de la ciudadanía si ella se entiende como el reconocimiento y ejercicio de derechos y

6. Entre ellas, *Demandas ciudadanas de información* realizada en la Escuela de Ciencias de la Información de la Universidad Nacional de Córdoba en vísperas de las elecciones nacionales de 2003.

7. Noción que tomamos de Alain Minc, *La borrachera democrática. El nuevo poder de la opinión pública*, Temas de hoy, Madrid, 1995

la búsqueda de su ampliación. Y así, en el cruce de investigaciones empíricas y determinaciones políticas –el convencimiento de que no hay posibilidades de democracia efectivamente representativa y participativa sin el ejercicio de los derechos a la información y la comunicación– fuimos construyendo un nuevo objeto de indagación: la *ciudadanía comunicativa*. Una categoría construida a partir de los aportes de diferentes vertientes de reflexión acerca de la condición ciudadana como lo son la sociología y la filosofía y la teoría política⁸.

Mis actuales investigaciones giran en torno a esa problemática a partir de la cual pensamos que es posible no sólo comprender ciertas dimensiones de la dinámica política de nuestra sociedad sino incluso realizar aportes a quienes desde otros campos trabajan la cuestión de la ciudadanía.

Si se afirma que la ciudadanía es algo más que una condición jurídica, si se la considera un modo específico de aparición de los individuos en la esfera pública, como sujetos capaz de expresar sus derechos y de promover acciones para defenderlos y ampliarlos; es decir, si se asume la ciudadanía como la irrupción en la esfera pública de lo excluido, negado o reprimido que manifiesta “el derecho a tener derechos” por sobre el orden estatuido, debe reconocerse que la comunicación es consustancial a su existencia en un doble sentido. Por un lado porque ella resulta imprescindible para colectivizar necesidades, demandas y proposiciones; por otro, porque ella es necesaria para hacerlas presentes en el espacio público. Consecuentemente, el análisis del reconocimiento y ejercicio de los derechos a la comunicación y la información por parte de los integrantes de nuestra sociedad –lo que denominamos justamente *ciudadanía comunicativa*– puede enriquecer las reflexiones y proposiciones que se realizan desde la teoría política sobre esta cuestión.

Delineado el recorrido tal vez las preguntas iniciales encuentren respuesta. Si la comunicación es indisociable de la cultura porque no existe ninguna posibilidad de producir y colectivizar significados sin los intercambios materiales y simbólicos que nombran lo específicamente comunicativo, lo propio de los objetos que construimos tal vez sea su condición de objetos siempre en tensión porque remiten a diferentes

órdenes de lo social y en consecuencia también a diferentes disciplinas que se han constituido como tales en relación con esos órdenes y los problemas que ellos implican. Y tal vez lo propio de nuestros estudios –en los cuales debemos asumir que las prácticas comunicativas específicas, aquellas cuya finalidad principal, como bien señalaba Raymond Williams es la de significar, no son sino unas entre otras múltiples prácticas en relación con las cuales también se produce significación social– sea suturar, hilvanar, tejer las relaciones entre ambos tipos de prácticas, para tratar de dar cuenta de qué modo se van construyendo las ideas, las nociones, los discursos y sentidos predominantes en nuestras sociedades.

8. Algunos avances al respecto pueden leerse en “Comunicación y ciudadanía. Problemas teórico-políticos de su articulación” en *Fronteiras, estudos midiáticos*, VIII (1):5-15, enero/abril 2006, Universidade do Vale do Rio do Sinos (UNISINOS), Sao Leopoldo, Brasil



¿Cuánto vale el arte? Mercado, especulación y cultura de la celebridad de Isabelle Graw

Ed. Mar Dulce,
Buenos Aires, 2013,
327 páginas

El texto desarrolla los itinerarios que fueron asociando arte a mercado, las resistencias, los límites. La tesis de la autora es provocativa: “No existe una separación entre ambos, como muchas veces se da por sentado: el arte y el mercado son mutuamente dependientes aunque también conservan, ambos, cierto grado de autonomía”. Al parecer, de un modo u otro, todos estamos involucrados con el mercado. Pero el mercado de arte tiene características especiales ya que la obra tiene un valor simbólico y un valor de mercado.

Ahora bien, el empeño de la autora no se centra en el lamento por el acontecer presente para el arte sino marcar espacios potenciales para la acción. Entre los artistas Andy Warhol ocupa un lugar central en el libro “como teórico y como practicante de la cultura de la celebridad”. Sus trabajos oscilan entre la conformidad y la resistencia con respecto al mercado. El texto lleva la inspiración de Pierre Bourdieu, en especial el concepto de *illusio*, creencia colectiva en el juego de un campo social y en el carácter sagrado de lo que se disputa en él. En este caso, se trata de deconstruir el sistema de creencias presente en el campo del arte.

Una pregunta sumamente interesante que el libro intenta responder desde una perspectiva histórica es la de cómo y dónde actúa el arte bajo el mundo del fin de la galería con perfil fijo, qué le sucede al artista, y cómo actúa la crítica. Como concluye la autora: “La crítica de arte en particular parece estar experimentando un cambio en su función. Por un lado, es codiciada más allá de todo por su creación del valor simbólico de suma importancia. Por otro lado, en ciertos segmentos del mercado, solamente se le concede una forma apologetica de informe judicial que recuerda fatalmente a los comunicados de prensa”

En el transcurso del libro, atravesando estas escenas principales, transcurren reflexiones e intervenciones acerca de Duchamp, Hirst, Carpenter, Adorno, Benjamin, Rancière.



Fuera de Cuadro Discursos Audiovisuales desde los Márgenes de Ximena Triquell y Santiago Ruiz (comp..)

Eduvim, Universidad
Nacional de Villa María,
Villa María 2011
207 páginas.

El libro contiene artículos centrados en lo audiovisual elaborados por el grupo de Estudios de la Imagen perteneciente al Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba. Basta con enunciar los títulos para reseñar los contenidos: “El poder de la imagen: de la verdad a la obligación, de la ostensión a la generación de relatos” de Santiago Ruiz, “Imagen, historia y representación: Godard, Galuppo y la práctica del *found footage*” de Melissa Mutchinick ; “La sensibilidad como gesto político en el cine de Chris Marker” de Celina López Seco; “Fantasías animadas argentinas. Las representaciones sociales en el cine-animación argentino en la década del 30 y del 40” de Mara Pelli; “Sobre sujetos, identificaciones y modalidades de representación en el documental etnográfico” de Corina Ilardo; “Representación, mujer y cine” de Sandra Savoini; “Ser chico: representaciones de la infancia en cortos producidos por niños” de Ximena Triquell; “La mirada del otro: análisis de fotografías producidas en el Taller de Fotografía y Video del Hospital Neuropsiquiátrico de Córdoba” de Verónica López, “Yo en la escuela. Imágenes desde un CENMA cordobés” de Diego A. Moreiras; “Miradas ubicuas: Repertorios visuales, identidades juveniles, periferias. Reflexiones a partir de una experiencia fotográfica en el IPEM 320” de Agustina Triquell; “Publicidad, política y audiovisual: La representación del electorado en los spots de campaña a presidente en Argentina (1983-1999)” de Laura Abratte ; “Bombita Rodríguez: Pop y peronismo, parodia y pastiche” de Candelaria de Olmos.

La lista da cuenta de las variaciones en el estudio de formatos y enfoques , pero el eje central consiste en pensar las condiciones bajo las cuales ciertas representaciones sociales son producidas, aceptadas y reproducidas a través de los discursos fotográficos y audiovisuales.

MAESTRÍAS EN COMUNICACIÓN

[+] MAESTRÍA **COMUNICACIÓN E IMAGEN INSTITUCIONAL**

Por convenio con la Universidad CAECE
Res. 1668/99, Ministerio de Educación de la Nación. - Res. CONEAU 705/10

[+] MAESTRÍA **COMUNICACIÓN Y CREACIÓN CULTURAL**

Por convenio con la Universidad CAECE
Res. 75/02, Ministerio de Educación de la Nación. - Res. CONEAU 704/10

CARRERAS DE COMUNICACIÓN

[+] CARRERA **COMUNICACIÓN SOCIAL Y CULTURAL**

Periodismo | Patrimonio | Gestión Cultural
Resolución Ministerial . No 178/MEGC/12

[+] CARRERA **COMUNICACIÓN E IMAGEN**

Fotografía | Video | Arte digital | Animación | Periodismo
Resolución Ministerial . No 4727/07

NUEVOS POSTÚTULOS DE ESPECIALIZACIÓN

[+] ESPECIALIZACIÓN DE NIVEL SUPERIOR **COMUNICACIÓN MEDIOAMBIENTAL**

Plan aprobado por Resolución Ministerial . N° 76/SSGCEP/14

[+] ESPECIALIZACIÓN DE NIVEL SUPERIOR **CURADURÍA Y COMUNICACIÓN DEL ARTE**

Plan aprobado por Resolución Ministerial . N° 120/SSGCEP/14

INFORMES E INSCRIPCIÓN

Fundación Walter Benjamin
Instituto de Comunicación
y Cultura Contemporánea

Lavalleja 1390, Ciudad
de Buenos Aires, Argentina
Tel.: (+54 11) 4833-7086 / 4832-8696,
informes@walterbenjamin.org.ar
info@walterbenjamin.org.ar
www.walterbenjamin.org.ar

DOCENTES

- Norberto Chaves
- Alicia Entel
- Ana Camblong
- Miguel Forte
- Víctor Lenarduzzi
- Silvia Fajre
- Ana Lobo
- Martín Becerra
- Guillermo Brea
- Mariana Lomé
- Jorge La Ferla
- Lucrecia Escudero Chauvel
- Martín Glatzman
- Alcira Bas

[+] Profesores invitados:

- Frederic Lambert (Univ. Paris II)
- Graciela Frigerio
- Margarita Zires (UAMx)
- Pablo Alabarces
- Eduardo Russo
- Albert Chillón (UAB)
- Carmen de la Peza (UAMx)

[+] Directora: Dra. Alicia Entel

Comunicación y creatividad

Lo político de la experiencia artística comunitaria

Por Celeste Choclin



En el presente escrito analizaremos una práctica artística que invita a vecinos sin experiencia en teatro a actuar, a bailar, a cantar. Nos referimos al teatro comunitario argentino. Pondremos énfasis en su carácter político¹, partiendo de la idea de que este potencial transformador se vislumbra más que por los mensajes que proporcionan sus espectáculos, por otorgar la posibilidad a un grupo de vecinos de atravesar esta experiencia creativa. Una vivencia donde, a diferencia de la catarsis producida en un taller en solitario, lo colectivo protagoniza la escena y sobrepasa el momento del espectáculo.

Un recorrido por la historia

En el año 1983, finales de la dictadura, un grupo de vecinos del barrio de Catalinas Sur decidió reunirse en medio de un estado de sitio aún vigente. Una fuerte necesidad de reconstruir las redes sociales rotas durante aquel período negro de la historia argentina, los llevó a encontrarse en una plaza a jugar, danzar y cantar. Así es como este grupo dirigido por el teatrista uruguayo Adhemar Bianchi, armó un primer espectáculo en la Plaza Malvinas que tuvo un éxito inesperado, a los que siguieron obras que se convirtieron en clásicos como *Venimos de muy lejos*, *El fulgor argentino*...

En medio de la frivolidad neoliberal y el “sálvese quien pueda”, en 1996 otro grupo de vecinos, esta vez del barrio de Barracas, formaron el Circuito Cultural Barracas coordinado por un grupo de teatro callejero, Los Calandracas, que venían realizando experiencias ligadas al teatro del Oprimido². A partir del 2001, otro quiebre social impulsó la necesidad de reconstruir lazos sociales rotos. Con la ayuda de los dos grupos pioneros, Catalinas y Barracas, se crearon una gran cantidad de grupos en distintos barrios porteños, en Misiones, en Provincia de Buenos Aires, Santa Fe, Catamarca, Mendoza, Salta, Chaco... En la actualidad esta forma expresiva cuenta con más de 50 grupos y 2500 integrantes en todo el país.

En el año 2002, armaron la Red de Teatro Comunitario que nuclea a los grupos de teatro comunitario, quienes se reúnen una

1. Entendemos por político la posibilidad de lograr transformaciones en la cotidianeidad que impliquen un cambio de mirada en relación a ciertos paradigmas instituidos. Ver Proaño-Gómez, Lola, *Poéticas de la globalización en el teatro latinoamericano*, Ediciones de Gestos, California, 2007

2. Creado por Augusto Boal en Brasil y utilizado por distintas organizaciones sociales en más de 70 países entre ellos en Argentina, el Teatro del Oprimido intenta encontrar soluciones a problemas cotidianos de los “oprimidos” (entendiéndose por tal los grupos sociales más excluidos: inmigrantes, mujeres víctimas de violencia, chicos en situación de calle o grupos de alta vulnerabilidad social) a través de la dramatización.

vez por mes para coordinar tareas comunes y cada año organizan el Encuentro de Teatro Comunitario. El primer encuentro se realizó en el 2003 en la localidad de Patricios a 260 Km. de la Capital Federal, cuyo grupo de teatro resulta uno de los más simbólicos en relación a la capacidad transformadora del arte en una comunidad.

Pero ¿en qué consiste este fenómeno?

El teatro comunitario constituye una expresión artística realizada por vecinos para vecinos donde predomina la actuación, el baile y el canto colectivo. Los protagonistas no son actores, son los vecinos del barrio coordinados por gente con experiencia en teatro. Los elencos son en general numerosos (de 30 a 200 personas) y el protagonismo está constituido por todo el colectivo, hecho que le otorga una gran fuerza expresiva.

Este teatro organizado desde la comunidad y para la comunidad, parte de la idea de que el arte es un derecho de todo ciudadano, todos pueden ser creativos, lo que sucede es que en esta sociedad esta capacidad se ha ido coartando.

Tal como señalaba Ricardo Talento, director del Circuito Cultural Barracas: “Algo que está mutilado en nuestra sociedad. No se desarrolla la creatividad en el ser humano porque creo que es una esencia muy peligrosa. Si se desarrollara en serio, no aceptaríamos vivir en este mundo bastante tonto que hemos construido”. Por lo tanto, sostienen, que el desarrollo de la creatividad es un derecho de todos imprescindible para imaginar cambios en la sociedad.

En la concepción de estos grupos, hay una idea fuertemente inclusiva: cualquiera puede ser parte, todos pueden integrarlo sin limitaciones de edad o de experiencia. A partir de romper prejuicios generacionales y dar lugar a la transmisión de conocimientos de unos a otros, en los grupos participan desde niños hasta gente de edad avanzada y lo hacen sin problemas. Los directores de los grupos son facilitadores para llevar a cabo este proceso creativo, por lo tanto se trabaja desde las particularidades y los tiempos de cada integrante. Tal como nos contaba Ricardo Talento el cuerpo suele venir duro de la cotidianeidad y con el paso por esta experiencia, esa persona se ablanda, empieza a transitar en el espacio y lo hace junto a otros.

Para posibilitar este modo expresivo se trabaja sobre géneros teatrales más grandilocuentes que combinan la expresión propia del teatro callejero, la percusión del estilo murguero, el predominio de la sátira propia de un teatro que critica desde la ironía, la parodia y el estilo grandilocuente característico de la comedia del arte. Además de la influencia del teatro épico brechtiano y, en cierta medida, de la tragedia griega, por la utilización de coros que potencian la fuerza expresiva.

Otra característica importante es la tarea multiplicadora, cuantos más sean en el grupo mejor y cuantos más grupos haya mejor aún. De este modo el protagonismo de las obras está dado por todo el colectivo, lejos de la competencia o de promover talentos individuales, esta forma expresiva establece que es el propio grupo el que potencia la obra.

La idea comunitaria sobrepasa el momento del espectáculo, se trata de la formación de grupos que trabajan juntos, en forma solidaria, que más allá de la figura de los coordinadores, toman las decisiones en conjunto y asumen la responsabilidad entre todos por el preparado de las obras y la generación de recursos para la financiación de las actividades.

Otra característica esencial del teatro comunitario es que está anclado en el barrio, bajo la idea de recuperar los espacios de encuentro, realizan actuaciones en la plaza, en el club o la escuela, en la calle. Todos sus integrantes se llaman “vecinos”, los nombres de los grupos aluden este espacio común y las actividades y las temáticas de las obras remiten a un saber propio de los integrantes de ese territorio. Así se proponen reforzar el sentido de pertenencia, de identificación, recuperar la vida en el barrio.

Además de ese espacio de identidad común, las obras hacen un rescate de la memoria colectiva desde la crítica y la esperanza. A la vez que convocan a la fiesta, a la celebración.

Es de destacar que la pretensión de estos grupos es, además, hacer un producto artístico de calidad. Por lo tanto la preparación de los espectáculos constituye un largo proceso: parte de un tema general a partir del cual los vecinos improvisan situaciones que poco a poco son organizadas por los coordinadores. A lo teatral acompañan la música expresada desde el canto colectivo, la presencia de músicos en escena (hay grupos que además de teatro, tienen orquestas de música) y la actividad plástica desarrollada en la escenografía o en el armado de muñecos, títeres o la exageración de un elemento de un personaje para ayudar a su composición.

Ahora bien, ¿cómo se advierte el carácter político del teatro comunitario?

Veremos a continuación que el potencial transformador de esta forma expresiva se construye en la propia experiencia artística donde el valor dado a la creatividad, el trabajo comunitario, el despliegue sensible, la identificación con el espacio público y la búsqueda desde la memoria social constituyen aspectos centrales.

Creatividad:

“si no la puedo imaginar nada va a suceder”

La creatividad en el teatro se desarrolla a partir de un hacer, de improvisar un tema, de poner el cuerpo para actuar, de accionar junto a los demás, en el diálogo con las propuestas de los otros, en el dar y recibir. “Sólo es posible llegar a una actitud o pensamiento creador, haciéndolo...La expresión es siempre acción, un hacer, un construir”, define Roberto Vega (Vega,1981:10). De allí que lejos de evocar musas inspiradoras la creatividad se pone en juego en la propia experiencia artística. Y esta posibilidad no implica una virtud para unos pocos, sino que desde una visión ligada a la pedagogía de Paulo Freire, el teatro comunitario supone la igualdad de capacidades:

todos pueden ser creativos, todos pueden hacer teatro. El primer punto esencialmente político, entonces, es la clara intención de desarrollar la creatividad del vecino a partir del paso por la experiencia artística. Tal como reflexionaba Edith Scher, directora del Grupo Matemurga:

“El arte no es un medio, una herramienta, el arte es transformador en sí. No es que a través de la expresión artística van a venir cosas realmente importantes. A nosotros nos interesa el arte como una posibilidad transformadora del ser humano, como algo que dignifica la condición humana y que lleva diferentes puntos de vista, controversias, poesía. Porque no se trata de crear un compendio de buenas ideas, sino una poética. Una transformación aparece primero en la cabeza, si no la puedo imaginar nada va a suceder e imaginar juntos no es una tarea menor”.

Por lo tanto un punto fundamental para el cambio o al menos para superar situaciones de parálisis social, se logra a partir del desarrollo de la creatividad que permita, desde la inmersión en una práctica artística, encontrar soluciones, ideas, pareceres y desnaturalizar aquello asentado.

Desde la posibilidad de imaginar es que se abre el primer paso para producir un cambio por más pequeño que sea. La creatividad como ese lugar de búsqueda constituye el primer eslabón.

Define Edith Scher que actuar es jugar a ser otro, darse el permiso para construir otras realidades y animarse a vivirlas, “¿qué pasa si un vecino cualquiera comienza a descubrir que puede jugar otras reglas de las que le fueron asignadas? Actuar se convierte en un modo de intervención, de transformación. Mucho más aún cuando no sólo implica un descubrimiento personal, sino una construcción con otros” (Scher, 2010: 92).

Esta libertad de juego está en todo ser humano, lo que sucede es que en el mundo adulto y racional, esta posibilidad de imaginar se va inhibiendo para acomodarse a la rutina cotidiana. Estimular estas capacidades tiene un profundo carácter político al abrir la mente y el cuerpo hacia nuevos horizontes, recuperar el lugar del placer para la construcción en términos de Herbert Marcuse de “nuevas sensibilidades” que posibiliten un cambio en la sociedad.³ Se trata de pequeñas transformaciones que van contribuyendo a un cambio de mirada respecto de ciertos imaginarios asentados. Para hacer esto posible es necesario recuperar aquello tan constitutivo de lo humano como es la capacidad de inventiva, la imaginación. Y en esta tarea los coordinadores se proponen como facilitadores para que el vecino se abra hacia el mundo creativo. Lejos de aquellas ideas que promueven el hacer individual, la competencia por ser el mejor, en el teatro comunitario se realiza una tarea

3. Marcuse en “La nueva sensibilidad”, imbuido en el clima del mayo francés, considera que a partir de la experiencia del arte se puede crear una nueva sensibilidad que ponga en escena el lugar del placer reprimido e irrumpa en la sociedad para desautomatizar la conciencia alienada. (Entel, 2004:163).

respetuosa de los tiempos y las personas, abierta a las propuestas de los participantes a los que se cuida de no vulnerar su autoestima. Ello no va en desmedro de la calidad de los espectáculos, pero efectivamente, implica tiempos más largos de trabajo, una gran organización y una tarea solidaria a partir de la cual se pasan los conocimientos de unos a otros, lo que denominan los grupos: la “retransmisión de la experiencia”.

Tal como señalaba, Ricardo Talento: “Se va haciendo una retransmisión horizontal no sólo de procedimientos, sino de formas, de actitudes, cómo se deben relacionar, este proyecto no tiene reglas escritas, de qué hay que hacer y que no hay que hacer, ahora no es un caos, hay toda una organización” Allí se advierte el carácter colectivo, ya que esta práctica conlleva dos cuestiones centrales: es teatro y por lo tanto es arte, es búsqueda, es creación y a la vez es comunitario. A continuación reflexionaremos acerca del carácter político de hacer en forma colectiva en tiempos de individualismo.

Arte comunitario

Siguiendo a Le Breton (1995) en el paso del Medioevo a la Modernidad el sujeto atraviesa un proceso de individuación. En este nuevo modo de construcción el hombre se desprende de su trama comunitaria para pensarse como individuo a partir de lo cual se separa de su entorno (separación hombre-naturaleza), de sí mismo (división cuerpo y alma) y de los otros.

En la lucha por la supervivencia cada hombre se despoja de aquello perteneciente a la comunidad, entendida en términos de Roberto Esposito (2003) como “*communitas*”, como aquello que no es una propiedad, ni una esencia, sino aquello por lo cual se recibe y se da en la misma proporción. El teatro comunitario, entonces, se propone recomponer el hacer en comunidad.

¿Cómo se desarrolla este particular modo de hacer en forma comunitaria en el teatro comunitario? Se vive como una tensión entre las individualidades y el hacer común y a la vez como una gran experiencia. Todo un aprendizaje para una sociedad como la nuestra basada en el paradigma del individualismo.

De allí que el hacer en conjunto implica aprender a ceder y a escuchar, dejar lugar a las ideas de otro y poder expresar las propias. El trabajo colectivo lleva implícita esta tensión entre intereses individuales y el bien colectivo. Este proceso donde hay que negociar y a la vez sumar, resulta un aprendizaje sumamente enriquecedor. Asociábamos antes creación con acción. A ésta entonces le sumamos el carácter colectivo. Esta expresión va más allá de realizar un taller individual, ya que la creatividad se construye con los otros. Es acción en conjunto, cuyo fin no es el espectáculo como podría ser otra propuesta teatral, sino la construcción de lazos sociales.

Así se generan relaciones afectivas que van más allá de la obra puntual en la que se participe, tal como afirmaba Talento: “un grupo de teatro profesional dura un tiempo y después se desarma.

Lo que sucede es que en el teatro comunitario hay otros lazos, otra forma de visualizar la construcción.” Por eso los grupos se mantienen en el tiempo ya que intervienen otras cuestiones: lazos afectivos, solidarios, de compromiso, de respeto mutuo. La posibilidad de hacer, decidir, proyectar día a día en forma colectiva.

Frente a ideas tan instituidas en nuestra sociedad como la del éxito individual, esta práctica procura construir entre todos. Su organización es horizontal, por más que tengan un coordinador o director (incluso varios en los grupos más grandes), las decisiones que hacen al grupo más allá de lo artístico se toman en conjunto. Y en esa construcción se aprende y se reconstruyen los lazos sociales, resquebrajados por la desconfianza generalizada. Como grupo autogestionado realizan una serie de actividades y adquieren responsabilidades que los compromete aún más. Porque en esta forma expresiva lo que otorga sentido es el conjunto, uno no vale sin el apoyo del otro. Lejos de segmentaciones de mercado (espectáculos para niños, para adolescentes o para adultos), el teatro comunitario se proclama como un espacio creativo donde participan todas las generaciones juntas. Así adultos y jóvenes procurando desplazar barreras y prejuicios trabajan en un mismo espacio, con el mismo objetivo, toman decisiones en conjunto, aprenden a ceder el lugar al otro, a ayudarse mutuamente.

De esta forma se otorga valor a la experiencia, a la transmisión de saberes, a la posibilidad de compartir un espacio entre niños, jóvenes, adultos y ancianos. Incluso hay casos donde familias enteras participan en el grupo, ello implica que se entablan relaciones afectivas y se otorga la posibilidad de aprender de unos y de otros, quebrando prejuicios y estereotipos acerca de cómo es el joven, el adulto...

A la vez, a través de distintas relaciones que los grupos tienen con el barrio desde talleres, la presentación de espectáculos en distintos espacios comunitarios o el planteo de convocar para formar parte del grupo a todos por igual, esta expresión colectiva llega a sectores más humildes que no suelen acceder a este tipo de propuestas. Tal como afirmaba el director del grupo Catalinas Sur, Adhemar Bianchi: “La división técnica y académica es grande para las clases sociales que están más golpeadas, en cambio el arte les da una autodignidad que les permite crecer”.

Esta socialización de capacidades desde la tarea inclusiva propia de este tipo de propuestas habilita para limar prejuicios hacia aquel que es diferente o que responde a un estereotipo social (“pobre, joven, delincuente”). Además otorga la posibilidad al que suele ser marginado de elevar su autoestima para no autoexcluirse y que pueda sentirse valioso.

Este modo de hacer en forma comunitaria establece una especie de igualdad de origen entre quienes tienen y quienes no, entre locales e inmigrantes u otro tipo de diferenciación social. La tarea inclusiva hacia sectores más vulnerables se advierte sobre todo en los trabajos que muchos integrantes de los grupos realizan en el barrio (Proyecto del Sur al Sur, Payasos Voluntarios de La Boca,

Teatro para Armar, trabajos en la Red Latinoamericana de Arte y Transformación Social).

Hacia el interior de los grupos también se establece esta idea de igualdad. Si bien la mayoría de los miembros de los grupos de teatro comunitario son de clase media, los participantes están allí para hacer teatro sin importar su profesión, sus antecedentes o su trayectoria. Interactúan personas con vidas y expectativas muy diferentes y esta idea de “igualdad de origen”, conlleva a proponer visiones alejadas de la promoción de lo individual.

Desde luego que pueden producirse conflictos propios de entablar una tarea poco frecuente en nuestra cotidianeidad como es la de trabajar en conjunto. No resulta sencillo en ocasiones ponerse de acuerdo para escribir una canción o armar una escena entre muchos, de la misma forma que surgen problemas a la hora de asumir por igual las responsabilidades que traspasan el propio espectáculo (montaje, armado, autogestión de recursos, difusión) o aprender a escuchar las propuestas del otro. Y en este compartir, en esto de dar y dejar hacer al otro, hay un aprendizaje muy grande que hace a la formación de un colectivo y su potencia. Trabajar desde la diversidad de opiniones y pareceres implica poder proponer y ceder ante lo que el otro dice, aprender a tomar responsabilidades y no delegar en una figura central. Negociar, acordar, escuchar, cuestiones propias de un hacer en forma comunitaria.

Justamente en esa tensión y su resolución de cara a la puesta final de la obra está presente el conflicto entre imaginarios de tipo individual y la presencia del valor colectivo. Lo comunitario de esta experiencia no se vive de manera radical, ni de un día para otro sino que constituye todo un proceso. Aprender de ello, pasando por los conflictos propios de una sociedad anclada en las individualidades, permite ir cuestionando este paradigma para comenzar a pensarse como grupo.

Así describía Ricardo Talento: “Cómo nos ponemos de acuerdo para hacer un espectáculo que queremos contar. Hay mucho material, pero algo va a quedar, algo se va. Eso en el fondo no es grave, no es que si yo inventé una canción y después no se pone es que no tuvieron en cuenta mi creatividad. En ese momento esa canción disparó otras cosas, produjo otra canción. Pero en cada cosa, en la respiración de ese espectáculo está todo el trabajo que se hizo durante un año, dos años y ahí en el espíritu aparece lo colectivo.”

Cuando se piensa en términos de conjunto ya no se busca el detalle individual que pudo haber aportado cada uno, sino que se advierte la creación colectiva en todo el tono del trabajo.

Sensibilidades

El teatro hecho por vecinos y para vecinos del barrio se propone también recuperar el contacto. Frente al “embotamiento de los sentidos” desarrollado por Richard Sennett en *Carne y piedra* (1997) y la construcción social del miedo que promueve el

encierro (Reguillo, 1998), esta experiencia comunitaria promueve la interacción de los cuerpos, el entrelazamiento de voces y de un contacto que excede los espectáculos. El valor afectivo, el despliegue de la fiesta, el sentimiento, la expresión, el sentido de pertenencia se propone restablecer el contacto con el Otro.

Esto no sólo ocurre en el interior de los grupos, sino que se desarrolla entre las distintas expresiones y hacia el público-vecino. Muchas de las obras otorgan la posibilidad de que la gente pase por el barrio, y al mismo tiempo que se involucre en la dramatización a través de juegos donde bailan, cantan e interactúan con los vecinos-actores. Lejos del privilegio de la mirada y el consecuente distanciamiento propio de un espectáculo convencional, las obras tienden a relacionarse con los visitantes desde la multiplicidad de sentidos.

Una vivencia que, siguiendo a Le Breton (1995) se fue perdiendo con el proceso de individuación moderno, donde la mirada fue desplazando a la boca y el tacto.

En este proceso, según señala Herbert Marcuse (en Entel, 2004) el placer es racionalizado, medido y controlado. Por lo tanto, se pauta un lugar para el ocio, separado del momento productivo como aquel descanso necesario para seguir luego trabajando, un tiempo que aparece predominantemente organizado por la industria del entretenimiento. Esta industria que según la concepción de T. Adorno y M. Horkheimer (Horkheimer y Adorno, 1971), aliena y mantiene al espectador en relación de pasividad incluso frente a su propia vida.

El teatro comunitario busca el involucramiento, el protagonismo de sus participantes y de la comunidad. Desde esta idea, realizan convocatorias para integrar los grupos todos los años (para el mes de marzo) para que más gente se sume a estas propuestas: “Ay vecino vengase/ a hacer teatro en la plaza/no va a quedarse solo/ que lo tengan en su casa/no va a quedarse solo/vengase para la plaza”, proclama el grupo Catalinas Sur desde Venimos de muy lejos.

Se trata de salir de la pasividad y el distanciamiento de la mirada para activar los sentidos ligados a la cercanía. Lo vemos en propuestas como las del Circuito Cultural Barracas (cuyo nombre “circuito” apela a esta idea de atravesar la experiencia artística) con la obra *Los chicos del cordel*, una obra realizada en 1999 por catorce cuerdas del barrio donde los espectadores recorrían las zonas más pobres y abandonadas de este territorio y lo hacían junto a los otros, percibiendo los olores, los sonidos de una zona dejada a un lado como fruto de las políticas neoliberales de los años 90. En *El casamiento de Anita y Mirko* otra de las obras de este grupo que se realiza desde 2001 ininterrumpidamente se trata de una fiesta de casamiento donde aparece el baile, la fiesta y la interacción con los otros. A la vez los grupos realizan actividades lúdicas con el público antes y después de la presentación del espectáculo.

Se trata de comenzar a socavar cierto distanciamiento, sobre todo en el mundo urbano, para plantear la recuperación del contacto, de

la cercanía con el otro. Y para ello se apela a todos los sentidos, no sólo la mirada propia de cualquier espectáculo sino que proponen involucrarse desde el tacto, gusto, olfato, sentidos que apelan a una cierta intimidad.

Así las obras de teatro comunitario se proponen activar los lugares sensibles mayormente dejados de lado. Desde el convivio teatral (Dubatti, 2011), en ese acontecer en un aquí y ahora proponen reactivar una experiencia que no implica un escape, una catarsis para luego volver a la rutina, sino que tiene la pretensión de producir un cambio.

Todas las voces

Participar, involucrarse y contar aquello que tal vez durante años se tuvo guardado, hace a otro de los aspectos políticos de este teatro. Así definía la capacidad transformadora del teatro una integrante del grupo Patricios Unido de Pie: “El problema contado en voz alta se afloja, es distinto, el teatro hace de esto: de amigo. Y fuimos contando al pueblo lo que nos estaba pasando y eso fue bueno para Patricios”⁴. De esta manera este pueblo al que el cierre del ferrocarril en la última dictadura militar lo había dejado prácticamente sin actividad y sumido en el abandono, pudo canalizar su sentir a partir de esta forma teatral.

Pero además al tratarse de espectáculos y no una terapia individual cuando se dramatiza, se comunica a alguien y si ese relato se muestra, el tema adquiere visibilidad. En el caso de Patricios: “A través del teatro, hemos logrado que se interesen en el pueblo”, sostiene una vecina de esta localidad⁵.

Es de destacar la tarea multiplicadora que en cierta medida se aleja de miradas tendientes al triunfo individual. El teatro comunitario promueve, por el contrario la formación de otros grupos, la labor de retransmisión de esta experiencia. Cuantos más, mejor porque “más” implica una mayor cantidad de personas pasando por esta experiencia, una mayor retroalimentación, mayor fuerza y más enriquecimiento.

Por su parte, se establecen conflictos a la hora de acordar entre todos qué se quiere contar. Incluso puede haber discordancias, relatos individuales que se cruzan, un ejemplo de ello lo señala Clarisa Fernández (2010) cuando narra que en el grupo de teatro comunitario de Sansinera (Partido de Rivadavia) querían representar una escena donde se mostraban disputas políticas y decisiones fraudulentas que involucraban a un hombre cuyos descendientes eran amigos de algunos integrantes del grupo. Hubo conflictos y enfrentamientos en el interior del grupo por la inclusión de la escena que se terminó realizando y el grupo de

vecinos en desacuerdo le fue a pedir disculpas anticipadas a los parientes del personaje involucrado

También puede suceder que cueste mucho tiempo expresar aquello de lo que se quiere hablar y por lo tanto las obras tienen grandes períodos de preparación. Pero lo importante es que esta forma expresiva se basa en creaciones, no en obras ya escritas, sobre la base de lo que el grupo tiene ganas de contar. Aquello que es una preocupación particular de la coyuntura o que durante mucho tiempo se tuvo guardado o simplemente lo que se imagina y desarrolla a partir de una idea común. Y en ello están presentes las vivencias, hay proceso de construcción y un narrar que no es un discurso dado, sino que intenta expresar un espíritu colectivo. Más allá de que después los coordinadores marquen, pulan y busquen la forma de encontrarle el lugar dramático, siempre aparece como un distintivo la huella de esta expresión colectiva.

La identidad barrial

Si algo caracteriza a este tipo de expresiones es la vivencia del espacio público, en particular la revalorización del barrio. Alejados del consumo individual, del encierro en el hogar y la desconfianza por los “fantasmas de la inseguridad”, el teatro comunitario se adueña de la calle y revaloriza lugares públicos, esquinas, monumentos del barrio. Pero además de esta apropiación, invita a los vecinos a sumarse a esta cruzada contra la construcción social de un miedo que nos mantiene aislados unos de otros, para tomar el espacio público y hacerlo propio. Tal como señalaba Talento: “...se empieza a disipar el fantasma de la inseguridad. Porque en el fondo en relación con la inseguridad, más allá de que haya o no casos concretos, existe una fantasía, que el entorno, que el afuera es peligroso. Todo lo que no sea mi casa es peligroso, entonces ese encierro físico en su casa, con sus rejas también es un encierro de tu cuerpo, de tu imaginario, de tu forma de pensar”.

Para evitar este encierro no sólo físico sino de la propia imaginación, es que consideran imprescindible desarrollar la creatividad en forma colectiva, despertar los sentidos y hacerlo en el espacio público. En aquellos ámbitos que por ser comunes, pertenecen a todos. Por tal motivo aquellos grupos como Catalinas Sur o Circuito Cultural Barracas que tienen una sala teatral o Matemurga que ya cuenta con espacio para ensayar, mantienen vínculos permanentemente con la calle ya sea a partir de fiestas, festivales, la choricada, la murga o la realización de murales.

Pero además, se proponen recuperar el barrio como lugar de encuentro, de pertenencia, de identificación. En este sentido no hablamos de una identidad barrial, desde un lugar esencialista. La identidad del barrio no es una única e inamovible.

Para ello, preferimos adoptar el término de identificación (Hall, 1998) como una construcción, un proceso nunca acabado

4. En **Patricios Unido de Pie**, Asociación Civil El Agora, seminario-taller Buenas Prácticas Rodante con dirección de Paulina Zóboli, Buenos Aires, 2010.

5. En **Utopía teatral** de Adolfo Cabanchik, Buenos Aires, 2006.

sometido a procesos de historización.

Desde este lugar, pensamos en la construcción de procesos de identificación barrial como una manera de reconocerse dentro de un colectivo que recupera el espacio público (las calles, la plaza, la escuela) como espacio vivo, que restablece los lazos sociales con los otros vecinos, que vive el barrio como un lugar de contención. Esta identificación implica la exclusión de formas privatizadoras del espacio, modos individualistas de consumo, formas de segregación y modos de pensar el barrio desde el lugar de la sospecha y el miedo.

Sin querer estigmatizar, ya que éstos son procesos dinámicos, abiertos y cambiantes, nos interesa hacer hincapié en la vuelta al barrio como un modo en que vecinos, desde una resignificación particular de un espacio común, encuentran modos de identificación desde donde constituirse como ciudadanos de un territorio.

Esto implica construir una identidad donde la persona se siente “vecino”, no sólo porque vive en el barrio, sino porque pertenece a éste. Volver al barrio, no sólo supone recuperar algo que se perdió en estos tiempos globalizados, líquidos e individualistas, no se trata sólo de volver a un tiempo pasado, sino de recuperar el barrio como una práctica alternativa a los modos dominantes, ¿Por qué? Porque constituye un modo de recuperar los lazos sociales, de construir una cultura ciudadana, de hacer en forma colectiva, de expresarse, de salir de la pasividad y recuperar el protagonismo. Andar por las callecitas, sin temor, recuperar los espacios comunes no para llegar a alguna parte, sino para permanecer.

En este hablar del barrio, consideramos, que no se realiza desde una visión idealizada como el retorno desde la nostalgia a un espacio idílico, sino que se vive desde sus tensiones, haciendo denuncia de la desigualdad, del abandono que sufrieron los espacios públicos en la década del 90, y a la vez desde un lugar afectivo.

Expresar desde la memoria

La memoria está muy presente en estos grupos, a veces no se conoce del todo y hay que ir a buscarla, entonces se recorren archivos históricos, se pregunta a los vecinos más grandes. Pero siempre aparece plasmada en casi todas las obras de los grupos, no desde la nostalgia, sino como un modo de pensar el pasado para construir el futuro.

Lejos de posturas que proponen el olvido del pasado, como si éste fuera una carga que impidiera mirar hacia adelante. Lejos, de una sociedad impaciente que se aferra a mirar hacia el futuro y tiende a no valorar la historia sin pensar que ésta forma parte constitutiva de nuestra identidad. Lejos del desplazamiento de aquellos que ya son mayores y pueden retransmitir las experiencias del pasado, el teatro comunitario toma en forma central en sus obras el tema de

la memoria: del tren que daba vida al pueblo y ya no está en el caso de la obra *Nuestros Recuerdos* de Patricio Unido de Pie, de las luchas sociales en el caso de *La Caravana de Matemurga*, de aquellos inmigrantes que vinieron por una vida mejor en *Venimos de muy lejos* del Grupo Catalinas Sur, entre otros ejemplos.

Y aquellos tiempos no se toman desde la macro historia, sino de la memoria social. Tal como señala Elizabeth Jelin (2002), la historia aparece como un discurso científico acerca de los hechos que requiere de investigación y datos probatorios. En cambio la memoria implica aquellas representaciones subjetivas conformadas por recuerdos, sensaciones, relatos.

Desde este lugar se van construyendo las obras. A partir de testimonios que se van colectivizando hasta hacer una puesta en común. Trabajan desde la memoria colectiva que no por ser tal es única, sino que es diversa, de allí que se advierten distintas miradas, matices.

En los espectáculos aparece la historia reciente de nuestro territorio, contada desde el punto de vista particular de los integrantes de los inquilinos de un hotel, los vecinos del barrio. Esto no significa que tengan una mirada romántica despojada de crítica, desde luego que hay posicionamientos ideológicos y posturas ante los acontecimientos.

En el modo de contar no realizan una “bajada de línea” desde un mensaje “concientizador”, para convencer a los demás, sino más bien procuran recuperar la memoria de una comunidad. Y hacerlo desde la reflexión y la denuncia, pero sin dar lecciones.

En relación con la historia oficial, como se puede ver en la obra *El fulgor argentino* del Grupo Catalinas Sur, se desacralizan héroes, se rompen mitos, para aprender de los errores del pasado desde un lugar cuestionador con la esperanza de construir un futuro mejor.

También se valoran espacios urbanos antes centrales y en la actualidad en estado de abandono como la estación de tren en *Nuestros recuerdos* o lugares en “desuso” que utiliza el Circuito Cultural Barracas en *Los chicos del cordel* para centrar su relato. De esta manera, estos espacios son habitados e incorporados a la arquitectura del barrio.

1. Con motivo de la reedición del libro *Barracas, su historia y sus tradiciones* del historiador Enrique Puccia le pidieron a Ricardo Talento que escriba el epílogo, según nos narra, “porque consideran que el Circuito es el que puede visualizar la historia de Barracas de los últimos tiempos. Podría decir que más que escribir la transitamos y la cantamos”.

Por lo tanto no se trata sólo de recuperación de la memoria para el crecimiento y la maduración como sociedad, sino de transitar estas vivencias pasadas desde la sensibilidad artística, desde este “circular” por las realidades socio-económicas como expresa el Circuito Cultural Barracas.

Arte y transformación

Por todo lo dicho, el teatro comunitario puede producir cambios en la comunidad, no son revoluciones, pero sí pequeñas transformaciones que se van constituyendo como prácticas alternativas a los modos hegemónicos.

En el caso de Patricios, toda una comunidad se transformó con la llegada del teatro. Pero también en el paso por esta experiencia, según nos comentan los directores, hay chicos que lograron salir de la droga, otros que comenzaron a creer en sus propias posibilidades y se reincorporaron al secundario que habían abandonado.

Tal como señalaba Edith Scher la transformación aparece primero en la propia imaginación y en ello cobra importancia el teatro comunitario como un modo de convocar a esa búsqueda, al desarrollo de la creatividad.

Al respecto señalaba Ricardo Talento: “Hemos notado que hay adolescentes que quieren dejar la escuela secundaria porque no saben cómo seguirla. De pronto vienen y descubren que actuando o tocando un instrumento son buenos, que valen y que pueden encarar la escuela desde otro lugar. O el vecino que tiene 70 u 80 años y que nunca se había animado a cambiar un mueble de lugar en su casa y lo hace. Y esto que parece algo tan tonto o superficial en realidad no lo es, porque si vos no te animás ni siquiera a cambiar de lugar el mueble de tu casa, ¿cómo vas a transformar tu vida, tu lugar, tu mundo?”.

De allí su lugar político, su capacidad transformadora. Cambiar el mueble de lugar no resulta un cambio significativo, sin embargo es el indicio de que algo que por años estaba asentado se empieza a mover. A partir de ese pequeño desplazamiento se puede comenzar a desandar estructuras, a cuestionarse verdades asentadas de manera absoluta. Empieza un proceso de búsqueda.

Muchos coinciden en sentir que el grupo los contiene y se preocupa por ellos, que hay una especie de compromiso común, que recuperan la alegría y los motivos de celebración y que toman la voz para expresar lo que desean.

Tal como manifestaba Adhemar Bianchi, “que personas con el mandato individual se vengan los viernes y los sábados, domingos y algún día de semana a crear para volcar esto sin un interés económico implica también una forma de transformación”.

El teatro comunitario va logrando pequeñas transformaciones. Desde luego que hay mucho por recorrer para promover un cambio cultural que saque al consumo y al individualismo como eje central, que desplace el temor y la estigmatización hacia el Otro, sin embargo el camino hacia la creatividad colectiva va abriendo horizontes posibles.

Bibliografía

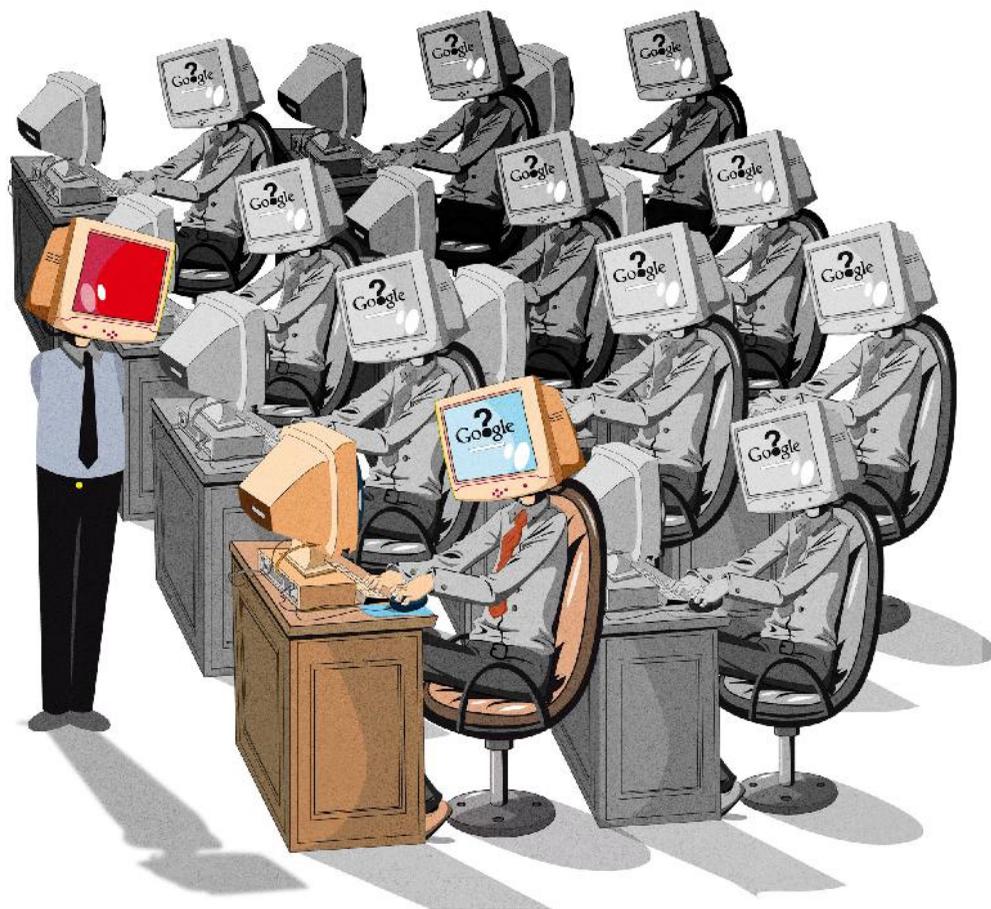
- Bajtín, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Alianza Editorial, Madrid, 2003.
- Benjamin, Walter. *El autor como productor en Tentativas sobre Brecht*, Taurus, Madrid, 1975
- Bidegain, Marcela, *Teatro comunitario. Resistencia y transformación social*, Atuel, Buenos Aires, 2007.
- Boal, Augusto, *Teatro oprimido y otras poéticas políticas*, Alba Editorial, Barcelona, 2009.
- Dubatti, Jorge, *Mundos teatrales y pluralismo*. Micropoéticas V, Ediciones CCC, Buenos Aires, 2011.
- Entel, Alicia, *La ciudad y los miedos*, La Crujía, Buenos Aires, 2007.
- Espósito, Roberto, *Communitas. Origen y destino de la comunidad*, Amorrortu editores, Buenos Aires, 2003.
- Fernández, Clarisa, *Cuando la historia se hace tierra. Teatro comunitario en San Mauricio*, Aletheia, Volumen 1, Número 1, Octubre de 2010.
- Freire, Paulo, *Pedagogía del oprimido*, Biblioteca Mayor, Montevideo, 1971.
- Gramsci Antonio, *Los intelectuales y la organización de la cultura*, JP editor, México, 1975.
- Hall Stuart y du Gay Paul, *Cuestiones de identidad cultural*, Amorrortu, Buenos Aires, 1998.
- Horkheimer, Max y Adorno, Theodor , *Dialéctica del Iluminismo*, Sur, Buenos Aires, 1971.
- Jelin, Elizabeth, *Los trabajos de la memoria*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2002.
- Le Breton, David, *Antropología del cuerpo y Modernidad*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1995.
- Marcuse, Herbert, *La nueva sensibilidad* en Entel Alicia, Acerca de la felicidad, Prometeo, Buenos Aires, 2004.
- Proaño-Gómez, Lola, *Poéticas de la globalización en el teatro latinoamericano*, Ediciones de Gestos, California, 2007
- Rancière, Jacques, *El espectador emancipado*, Ediciones Manantial, Buenos Aires, 2010.
- Reguillo, Rossana, *La invisibilidad resguardada: Violencia (s) y gestión de la paralegalidad en la era del colapso*, Revista Alambre. Comunicación, información, cultura, N°1, marzo de 2008.
- Scher, Edith, *Teatro de vecinos, de la comunidad para la comunidad*, Instituto Nacional del Teatro, Buenos Aires, 2010.
- Sennett, Richard, *Carne y piedra*, Alianza Editorial, Madrid, 1997.
- Vega, Roberto, *El teatro en la educación*, Editorial Plus Ultra, Buenos Aires, 1981.
- Williams, Raymond., *Marxismo y Literatura*, Península, Barcelona, 1977.

LAS NARRATIVAS BLOGGER



SUBJETIVIDADES CONTEMPORÁNEAS EN CONSTRUCCIÓN

Por **Gabriela Samela**



Las experiencias sociales que tienen lugar en Internet, soporte de flujo, circulación e interacción en red de múltiples materias expresivas, deben comprenderse como expresión y parte constitutiva de las socialidades contemporáneas que, a la luz de los cambios políticos, económicos, sociales y culturales propios del contexto de la globalización, están signadas “por la dinámica y flexibilidad de las comunidades y de las identidades” (Dipaola 2010, p. 26). También como parte de los múltiples cambios acontecidos a lo largo del siglo XX, una nueva configuración perceptual, que implicó la multiperspectiva ambiental y un sistema sincrónico de representación frente al ordenamiento espacio temporal propio de la época burguesa clásica (Lowe 1986), acompañó el avance de la proliferación y circulación de imágenes en la era del consumo. Mike Featherstone describe tres sentidos en los que es posible hablar de una estetización de la vida cotidiana: en el sentido del borramiento que las vanguardias históricas intentaron de la frontera entre ella y el arte; en el proyecto de hacer de la vida una obra de arte, que el autor rastrea en las contraculturas artísticas e intelectuales de fines del siglo XIX y que pone en relación con el desarrollo del consumo masivo en general, la búsqueda de nuevos gustos y sensaciones y la construcción de estilos de vida distintivos en la cultura de consumo; y en el sentido que remite “al rápido flujo de signos e imágenes que satura la trama diaria en la sociedades contemporánea” (2000, p.120). En el contexto de esta proliferación de imágenes, publicidades y formas de consumo, “los estilos de vida mismos pasan a constituir a las individualidades como productos que en sus relaciones prácticas se intercambian, flexibilizando sus identidades y dinamizando sus espacios comunitarios” (Dipaola 2010, p. 26). Así, las modalidades de consumo y los estilos de vida se han vuelto aspectos centrales de la construcción de las identidades y las relaciones sociales. Este conjunto de cambios que modifican las prácticas en las que se fundan las socialidades, caracterizadas ahora por la fugacidad y lo sensible, se expresa, entonces, en los sujetos vueltos productores del “sí mismo” como imagen que se ofrece como producto y que en la instancia práctica del darse a consumo se confirma. En este sentido, la realidad se produce como imagen y “comprender los lazos de sociabilidad desde su producción imaginal se corresponde con entender a las imágenes no simplemente como signos, es decir, bajo un carácter indicial y referente, sino en su condición creativa: las imágenes no son lo real, sino su doble, esto es: crean lo real como imagen” (Dipaola 2011, p. 75).

Es pues en los flujos y redes que Internet donde acontece una parte de la construcción en circulación de las subjetividades contemporáneas. En tanto soporte, Internet condensa tanto los nuevos estándares perceptivos como la dinámica de circulación de imágenes propia de la vida cotidiana estetizada. Su lógica es la de las múltiples yuxtaposiciones. En el involuntario collage al que remiten las ventanas que se abren unas sobre otras, conviven e interactúan distintas materias expresivas: textos, imágenes y sonidos fijos o animados, producidos o reproducidos, programados o inactivos. Las dimensiones espacio-temporales virtuales evocan un espacio sin límites aparentes (el hiperespacio) y un tiempo que es pura sincronidad, actualización permanente. Siguiendo a Arlindo Machado, el soporte informático presenta, al menos, una característica que le es específica y que podríamos ver como novedad: reunir en un único soporte al conjunto de los medios de comunicación y atraer en su recepción a muchos sentidos. Y esto “lo hace de manera integral, de manera que textos escritos y orales, imágenes fijas y en movimiento, sonidos o ruidos, gestualidad, texturas y toda suerte de respuestas corporales se combinan para constituir una modalidad discursiva única y holística” (2000, p. 31). Es en este espacio dinámico de flujos y redes donde se expresa la preponderancia de la circulación y el consumo propios de la experiencia social contemporánea. No hay, entonces, identidades fijas, dadas. Para José Luis Brea se trata de un cambio fundamental en el propio sentido de cultura, energía simbólica que abandona su carácter rememorante para volverse productiva, relacional: “Nada hay *auténtico* frente a *simulado*: todo es *producido* en el curso de procesos de flujo, de operaciones secuenciales que van cristalizando desarrollos mutuamente conjugados” (2007, p. 21)¹. Las nuevas herramientas tecnológicas, con su capacidad de interconectar datos, con su arquitectura relacional, son, para el autor, un “factor desencadenante” de la “cultura_RAM”, que implica una “memoria red” que: “se dispersa y clona en todas direcciones, se reproduce y *distribuye* vírica a toda su red de lugares, difundida como onda y eco, deslocalizada en una multiplicidad de no-lugares, hacia los que fluye (y desde los que

1. Todas las itálicas en los textos citados corresponden a subrayados de los autores en los originales.

refluye) activamente y en *tiempo real*" (Ibid, p. 5)². El hacer del sujeto en la cultura RAM es hacerse a sí mismo, producirse en el producir: "un dejarse *advenir*, *caer*, allí donde tiene lugar sus propias prácticas – intelectivas o afectivas, productoras de sentido o emotividad, conocimiento o pasión-" (Ibid, p. 103). Lo puesto en circulación y difuminado en las redes de Internet, entonces, son subjetividades que se instituyen, individual o colectivamente, en el darse a consumo como imágenes, y que en ese darse se confirman y modifican.

Yo como tema

En este contexto, nos propusimos estudiar las narrativas yoicas online en un corpus de blogs argentinos³, entendidas éstas en tanto expresión / producción de sensaciones, memoria, afectividad, conocimientos, opiniones e interpretaciones enunciadas desde la primera persona e insertas en el "modo dialógico de interacción que se produce en el ciberespacio" (Machado 2009, p. 205). La centralidad de los sujetos que se "autonarran" en Internet fue tematizada por Sibilía (2008) en términos de un "show del yo". Frente a la interioridad propia del *homo psychologicus* de la época burguesa se erige la exterioridad de las subjetividades en los tiempos contemporáneos, acicateada por "la lógica de la visibilidad y el mercado de las apariencias" (p. 58) propias de la espectacularización de la intimidad cotidiana. Así, dice Sibilía, la subjetividad "deberá estilizarse como un personaje de los medios masivos audiovisuales" (p. 61). Sin embargo, los flujos de circulación del yo en construcción no necesariamente coinciden con las lógicas de lo espectacular, como si la visibilidad se agotara en el *broadcast*. Para pensar las narrativas del yo desplegadas en un conjunto de weblogs, entonces, es necesario complejizar las ideas simples, pero repetidas, de que en Internet se construyen identidades virtuales por oposición a las "reales" y que las subjetividades online no son otra cosa que la representación que de sí mismos hacen los sujetos

en los modos narrativos posibilitados por el soporte, en el afán de visibilizarse y formar parte del espectáculo. Desde el punto de vista desarrollado en la introducción, las narrativas yoicas en Internet pueden pensarse como parte del proceso de constitución de ese sí mismo como imagen para intercambio y consumo en las relaciones sociales, en el contexto de la estetización de la vida cotidiana, donde el ocio, las modas o el turismo, por caso, se constituyen en experiencias culturales capaces de dar significado a los vínculos entre personas y producir estilos de vida. "El lugar de la producción es ahora el de la producción del propio individuo como identidad que puede y debe ser consumida en las relaciones sociales" (Dipaola 2011, p. 71). Desde esta mirada y potencialmente, Internet parecería un campo de infinita exploración. Sin embargo, este carácter autorreferencial de la producción de las subjetividades no puede pensarse en términos abstractos, como una individualidad que se autorrealiza más allá de las circunstancias sociales. Estamos frente a una construcción que se produce y confirma entre los límites y presiones de las estructuras infocomunicacionales que modelan el soporte. En el plano estético, por ejemplo, las potencialidades del soporte no evitaron que la red haya normalizado una estética homogénea y uniforme dominada por el estilo universal y neutro del diseño web (Alonso 2000). Es en el campo artístico donde se producen, en cambio, apropiaciones de la tecnología que llegan a entrar en tensión con la programación del software e, incluso, con las limitaciones del hardware. En este sentido, Machado se pregunta sobre el artista frente a la máquina: ¿en qué nivel de competencia tecnológica debe operar? ¿como usuario? ¿como ingeniero o programador? ¿o en el plano de la negatividad, desmantelando la racionalidad inscrita en las máquinas? (2000, p. 18). Kozak señala una respuesta al analizar las blogopoeías visuales: "cuando la creación de nuevas formas en el mundo se somete al automatismo de la aplicación (...) la dimensión instrumental queda privilegiada". (2008, p. 16) En cualquier caso, entendemos que el comportamiento ciertamente más activo de los usuarios de Internet con respecto a los medios tradicionales de comunicación no está determinado por las cualidades del medio, sino que expresa, sobre todo, el punto de intersección entre un instrumento más apto para canalizar la pluralidad y la disidencia y un sistema de valores y representaciones en crisis (Samela y Villafañe, 2006).

2. Aunque, aclara Brea, "resultaría muy difícil decidir si ha hecho falta que primero (...) se produjera ese cambio antropológico profundo del significado de nuestra idea de *cultura* (...) para qué – sólo luego- pudiéramos darnos cuenta de que el verdadero potencial del ordenador no era tanto 'almacenar más en menos', sino algo mucho más decisivo: interconectar y distribuir (...) los conocimientos existentes..." (2007, p. 6)

3 Este estudio forma parte de una investigación para la tesis doctoral de la autora, bajo la dirección de la Dra. Alicia Entel (FSOC-UBA).

Narrativas del yo y temporalidad

Para el desarrollo de este trabajo se estudió un conjunto de diez weblogs personales⁴, recorte de un corpus de

análisis más amplio conformado por weblogs activos entre 2009 y 2011, producidos por autores argentinos, desde la Argentina. Se tomó específicamente lo publicado en estos weblogs durante el año 2009, tanto por sus autores como por quienes dejaron comentarios en esas publicaciones durante ese período. En general, los weblogs son entendidos como la versión electrónica de los diarios íntimos, como bitácoras personales en línea⁵. La editorial del sitio [weblogs.com.ar](http://www.weblogs.com.ar) definía un weblog como “un espacio personal de escritura en Internet (...) diseñado para que, como en un diario, cada artículo (post) tenga fecha de publicación, de forma tal que el escritor (weblogger) y los lectores pueden seguir un camino de todo lo publicado y archivado”⁶. Esta caracterización, sin embargo, no da cuenta del conjunto de diferencias que separan al diario íntimo de los weblogs, tanto a nivel de soporte tecnológico como de medio, es decir, considerando el soporte sumado a las prácticas sociales de producción y apropiación de esa tecnología (Verón, 1992) y que afectan a la comprensión de las narrativas autorreferenciales en Internet. Si bien un diario íntimo y un weblog comparten una narrativa hecha de fragmentos organizados cronológicamente que, en términos generales, asume la primera persona como voz enunciativa⁷, la temporalidad narrativa de los weblogs no se organiza según la lógica pasado-presente de los géneros biográficos canónicos, entre ellos el diario íntimo. Incluso siendo posible toda clase de saltos temporales en la narrativa de un diario personal *offline*, su

4. En esta categoría agrupamos aquellos blogs que no explicitan evidencian otro fin en sus publicaciones que no sea la expresión personal del autor, guiada por sus vivencias.

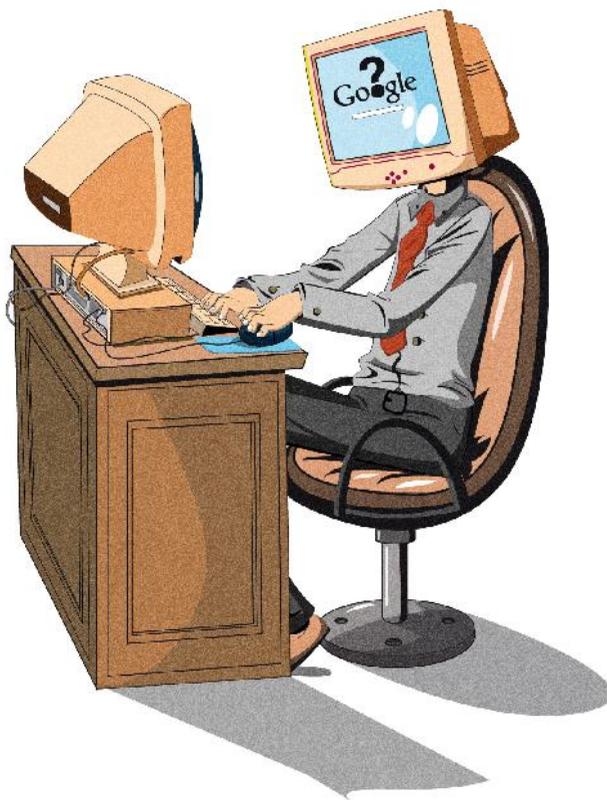
5. Para una caracterización más completa de los weblogs y una discusión de sus alcances, ver el Cuaderno Central del número 65 de la revista *Telos* (octubre-diciembre de 2005).

6. Obtenido el 25 de marzo de 2004 de <http://www.weblogs.com.ar/cont/whatis.php>.

7. Existen usos de las plataformas de publicación de weblogs que excluyen completamente el uso de la primera persona. Por ejemplo, en el caso de los weblogs usados como órganos de difusión de instituciones u organizaciones, o de weblogs de uso comercial o publicitario.

estructura supone la reconstrucción de una vida⁸. Las bitácoras online, en cambio, no alcanzan una forma final para luego circular. La circulación es fragmentaria, la vida está siempre produciéndose y no hay tal cosa como una “obra” que se cierre, ni una lectura capaz de reconstruir esa vida como una totalidad. Como experiencia de lectura, un blog no está por fuera de la lógica general de Internet: la del hipertexto y el multimedia. Así, la narratividad se apoya en múltiples materias de la expresión (el texto escrito es dominante, pero muy rápidamente los weblogs incorporaron imágenes fijas y en movimiento, además de sonido) y, como parte constitutiva de su organización, un conjunto de enlaces permiten la navegación en varias direcciones dentro del weblog y hacia afuera. En el corpus trabajado, se observa una serie de elementos de navegación que hacen estallar el sentido de linealidad cronológica. Por empezar, es siempre el último *post* (artículo) el que aparece en primer lugar en

8. No es menor la cuestión de que un diario íntimo no es escrito para ser leído por otros, mientras que un Weblog nace en un espacio de acceso público. Sibilia (2008) propone la noción de lo éxtimo, por oposición a lo íntimo para pensar los relatos del yo en Internet.



el orden de lectura de la pantalla. Así, aún una lectura que no “vagabundeara” por el laberinto hiperextual (Cuesta y Zelcer 1998) reconstruiría el relato en orden cronológico inverso: del presente al pasado. A este “desorden” en la lógica temporal, hay que sumarle las barras y menús de navegación, las etiquetas, el *blogroll*, y los enlaces dentro de los *posts* o de los comentarios, que actúan interrumpiendo el flujo narrativo lineal, sumando otras voces a la voz del autor:

1) Todos los weblogs que integran el corpus presentan algún menú de navegación, típicamente en la barra lateral derecha, aunque en algunas ocasiones también hay barras superiores que organizan “secciones” dentro del weblog. Así, la lectura puede ser hecha en secuencias diferentes a la propuesta por la cronología de la escritura. Los elementos más recurrentes en estos menús son: la lista de los últimos comentarios publicados, que no coinciden con el orden de publicación de los posts por lo que derivan hacia cualquier punto de la cronología; el archivo, que organiza los contenidos por año y dentro del año, por mes, de manera que el lector puede saltar al cronológico que prefiera; secciones, que organizan el material temáticamente; buscador, a través del cual se accede al contenido relacionado con alguna búsqueda específica del lector. Estas barras de navegación también permiten la salida hacia otros sitios. En este sentido se encontraron: enlaces hacia el perfil del autor y hacia comunidades de bloggers o de otro tipo.

2) Las etiquetas, palabras claves asignadas en este caso a un *post*, agrupan lo publicado en un sentido temático. Pueden estar tanto al pie del artículo, funcionando como señal para leer más sobre un tema determinado, o listadas como parte del menú de navegación. A

veces, aparecen en forma de “nube”, esto significa que se identifican con tipografías más grandes aquellas etiquetas para las cuales hay mayor cantidad de *posts*. Las etiquetas son elegidas de manera personal y no existe un esquema de clasificación previo, ya que se pueden ir agregando según se desee. Así, por ejemplo, la lista del blogger Petrovich incluye:

Agosto (1) And daisy chains (1) and laughs (1) Ars redendi (1) axiomas (5) Cuartetiando así (27) cuento con foto (2) Desde un cyber (3) digo que dicen (4) El criterio de Eugenio Coseriu (6) Epílogo de una siesta vigilante (1) Estrictamente cordobés (3) Gardel (5) Giladero (4) GRACIAS CONDE PASCUAL (17) In labyrints of coral caves (1) INSISTO (8) La bibliografía (6) La foto (130) Literaturas (digo que dicen) (9) McNon y Lenartney (7) MIENTO CON LA FECHA (2) MSN (3) MURIÓ (14) Muy noticioso (3) Nociones (7) Otra pelotudez en latín (13) PINTÓ CENSURA (3) Poco serio para mi otro blog (1) Por todo el Continente de la Provincia (5) Pronominal (7) Queen (3) Queen y Queen (4) Res gestae divi Augusti (35) Siempre nos queda la Mona (16) Socrates dixit et Plato ceditit (1) SON RACHAS (12) Subjuntivo (8) Tantas cosas (60) TELEGRAMA (17) U (1) unos (1) unos tanguitos (22) variaciones sobre misma foto de mierda (11) vos (56) we (1) weblog (115) YO (72) Yo no fui (6)

3) El *blogroll* es una lista de enlaces hacia otros weblogs. Desde la aparición de los primeros blogs, los propios bloggers se han constituido en los principales lectores de estos medios. Así, los enlaces cruzados entre estas publicaciones constituyen redes vinculadas por intereses o temáticas comunes. Todos los weblogs estudiados incluyen este tipo de enlaces. En muchos casos también, hacia sitios institucionales y de medios de comunicación, además de a redes sociales.

4) Por último, en el contenido mismo de los *posts* se incluyen enlaces hacia otros sitios, weblogs y contenidos varios en Internet. Muchos artículos se constituyen como comentarios o simple reproducción de otras publicaciones, a las que citan por medio de enlaces. Al respecto, Estalella (2005) describe a la práctica del weblogging como un género de escritura referencial, que establece jerarquizaciones temáticas a partir de la visibilidad que alcanzan determinados contenidos en este sistema de citas y referencias en red. Así, además de fragmentarse la lectura del weblog como organización cronológica, también una entrada o *post* abre la deriva hacia otros sitios e



Iconos de redes sociales

interrumpe el relato, fragmentando el fragmento. Puede observarse, entonces, en las narrativas yoicas que componen los weblogs, una temporalidad marcada por rupturas y discontinuidades sobre un presente continuo, el que se actualiza cada vez que un contenido se hace presencia en la pantalla. En este sentido, las narrativas blogger del sí mismo se constituyen en el modelo puntillista del tiempo (Maffesoli 2001), propio de las actuales sociedades de consumo. “El tiempo puntillista es más prominente por su inconsistencia y su falta de cohesión que por sus elementos cohesivos y de continuidad”, explica al respecto Bauman (2008, p. 52). Se trata de una “multitud de instantes eternos”, de “mónadas cerradas sobre sí mismas” (Ibid) como sucesión de eventos, incidentes, accidentes, episodios, que resultan de la estructura fragmentada de las narrativas del yo en los weblogs y, por extensión, en las redes del ciberespacio. Porque, así como en el interior de un weblog la continuidad narrativa sólo está dada en la sucesión arbitraria que establece un recorrido de lectura en la deriva de los hipervínculos, también puede llegarse a cualquier fragmento de esa narrativa desde un punto cualquiera de la red, por fuera del contexto del weblog, como respuesta de un buscador, como en enlace en otro sitio, como parte de un lista en un directorio temático, por medio de la sindicación que convierte a la bitácora en fuente de contenido para otro sitio, etc. Sólo falta decir que, además, el tiempo cronológico de una vida en progreso se difumina en el caleidoscopio de géneros y estilos en el que cada weblog se construye. Aún en aquellos que se definen como personales, el recorrido puede pasar del relato de una anécdota a una sentencia moral; de la recomendación o crítica, a la cita textual. Y de un tema a otro, incesantemente. En un sentido, la producción de un weblog tiene las características de una “postproducción”, en términos Bourriaud. Pensando el trabajo artístico, el autor señala que:

“un número cada vez mayor de artistas interpretan, reproducen, reexponen o utilizan obras realizadas por otros o productos culturales disponibles. (...) Podríamos decir que tales artistas que insertan su propio trabajo en el de otros contribuyen a abolir la distinción tradicional entre producción y consumo, creación y copia, *ready-made* y obra original” (2007, p. 7).

Lo que se elabora no tiene como punto de partida una “materia prima”, sino que se trabaja con objetos que ya están circulando en el mercado cultural (Ibid,

p. 8). De la misma forma, la mayor parte de lo que se publica en Internet es reelaboración de algo ya existente. En los weblogs, específicamente, recortes del material circulante son insertados en el contexto de la narrativa del sí mismo: la cita, la reproducción, el recorte y el reenvío de textos, imágenes y sonidos, son operaciones frecuentes. Disponer de los materiales que se encuentran en la web (o fuera de ella) es parte constitutiva del estar en Internet y de sus movimiento colaborativos o a favor del *copy left*, y muchos bloggers toman parte activa en estos procesos. En su blog “Nube de agua”, Flor reúne la letra de una canción con una foto y así compone su post “Pájaro que da cuerda al mundo”. O a una fotografía propia la comenta con una letra de otro e incluye el tema, que puede escucharse mientras se lee el texto, como en “luna de cosecha”¹⁰. En “taquetepariocarajo”¹¹, el blog de Nene, las fotografías tomadas por otros ilustran poemas propios o son motivo o disparadores o funcionan como una apostilla a sus reflexiones. Mientras que en el primer caso cada material es usado citando a sus autores, en el segundo no hay referencia alguna a la autoría de las imágenes y los textos utilizados, lo que vuelve ambigua la cuestión de qué parte de los materiales es de producción propia y qué parte es simplemente reproducida en un nuevo contexto. Por último, un aspecto central en la construcción del yo en estas narrativas son los consumos culturales de los autores: citados, referenciados, comentados, criticados o simplemente mostrados, los consumos culturales (música, películas, literatura, fotografía, ciudades –viajes-, programas de televisión, artículos de la prensa, deportes y consumo de tecnología, los más recurrentes) aparecen como marcas de las identidades flexibles, como señales de estilo que individualizan y a la vez vinculan las subjetividades en las redes. En el encabezado del weblog que publica Taleb se lee, a manera de título general de la publicación, “Un lugar donde dejo parte de lo que soy, que no es mucho...”¹² Lo que “es”, que no es mucho, pero que se ofrece a los demás en el espacio del weblog está principalmente constituido por sinopsis de películas (no comentadas), reproducción de fotografías e imágenes y letras de canciones. La

9. <http://nubedeagua.blogspot.com.ar>

10. Cuando se citan fragmentos de posts se respeta la ortografía original.

11. <http://taquetepariocarajo.wordpress.com/>

12. <http://taleb.blogspot.com>

primera persona aparece en los relatos de sus viajes, ilustrados por fotos, y, esporádicamente, en reflexiones sobre sí mismo, como en “Me llaman antisocial”. Otro ejemplo es el del blog “El no soy lo que debería”¹³. Allí, Sostienenilda estructura parte de sus narraciones a partir de las reflexiones o comentarios sobre sus consumos culturales: “Parece que me gustan las películas que tratan del paso de la infancia (paraiso perdido) a la pubertad. En este, mi blog, hable de mi preferida, Stand by me, recuerdo especialmente Verano del 42, y entre otras tiene un lugar Esperame Mucho” ... (en “La mirada de la pubertad”). “en este mismísimo blog en las primeras entradas esta el iutub del increíblemente bizarro policía anti hippie que hace capusotto. (el gipi es puto) pero como siempre, la realidad supera la ficción. Unos amigos del virtualmundo (salu Tito deMoron) de mágicas ruinas, colgaron un texto de una revista prestigiosa, Primera Plana, de 1968 Paso a copiar.” (en “el Híppie montonero, primera plana y el policía Capusotto”). Los consumos culturales son, así, insumos centrales de la construcción del sí mismo de la propia mirada sobre el mundo.

Tensiones

En un grupo de weblogs se estudiaron las características de las autonarrativas online y se observaron su adecuación al tiempo puntillista (Maffesoli 2001 y Bauman 2008), la fragmentación tanto cronológica como temática y estilística de las narrativas, la circulación de distintas identificaciones entre autor, narrador y personaje, el recurso predominante de la “posproducción” (Bourriard 2007) y la importancia de los consumos culturales en la construcción del yo que narra. Como se señaló en la introducción, en el contexto actual los factores culturales, el ocio y el consumo han cobrado creciente importancia en relación con las formas de comunidad e identidad colectiva. Lash y Urry señalan que imágenes, sonidos y narraciones constituyen “la otra cara de nuestra economía de signos” (1998, p. 167). Así como, por un lado, son parte de la propiedad intelectual mercantilizada de la industria culturales y en ese sentido pertenecen al montaje del poder pos-industrial, por otro “abren espacios virtuales y reales para la popularización de la crítica estética de ese mismo complejo poder/conocimiento” (Ibid, p. 168). Esta popularización de la crítica estética está presente en

los weblogs tanto en la forma de una crítica explícita y conciente de un determinado producto cultural, como en la apropiación de ese material para su reelaboración y uso, a la manera, ya mencionada, de postproducción. Sin embargo, la reelaboración de materiales se produce en un amplio contexto de producción estandarizada de contenidos dentro y fuera del soporte. Al mismo tiempo, lo que es pensado como una de las grandes revoluciones de Internet como medio de comunicación, la posibilidad de que el “público” se convierta en “productor”, depende de una serie de herramientas que facilitan la creación y manipulación de las materias expresivas, así como su publicación en ese soporte específico. Si bien es cierto que la popularización de la producción en el mismo soporte en el que circulan las narrativas de los grandes emisores institucionales necesita de herramientas que lo faciliten, esas mismas herramientas restringen los usos potenciales del soporte. Por eso, cabe preguntarse qué consecuencias tiene que las narrativas del yo que circulan en Internet se produzcan dentro de los límites de las herramientas y los formatos predeterminados por las necesidades de la industria de los contenidos y del software. En el caso específico de los weblogs, las plantillas de publicación acotan las posibilidades expresivas, limitadas a marcos prefijados y a diseños estándar. Esta característica se agudiza en el paso de las narraciones del yo hacia las plantillas de publicación de las redes sociales, donde los límites – de extensión de los textos, tamaños y calidades de las imágenes, organización de los materiales en el espacio de las páginas y movimiento dentro de ellas – se vuelven aún más estrictos. Así, entonces, el modo de producción de sí expresado en las narrativas del yo en Internet atraviesa y es atravesado por esta tensión entre potencialidades y estandarización, entre identidades flexibles y estructuras institucionales que las fijan o intentan fijarlas. Entre esas tensiones aparece una interactividad diversa que excede los marcos que han contribuido a prefigurar hasta ahora los medios de comunicación tradicionales en Internet. No sólo las socialidades contemporáneas son construidas dentro de los límites fijados por las estructuras infocomunicacionales, sino también, y al mismo tiempo, contra ellos. En conjunto, las narrativas estudiadas en el corpus se condicen con las transformaciones en los modos de ver, sentir y pensar propios de los tiempos contemporáneos (Harvey 2008). Así, las narrativas del yo presentes que constituyen los weblogs personales pueden pensarse como parte de los procesos de construcción de identidades y socialidades en el presente, en su dimensión imaginal en el contexto de la estetización de la vida cotidiana y en tensión respecto de las potencialidades y límites del soporte.

13. <http://elnoyloquedeberia.wordpress.com/>

Bibliografía

Alonso, Rodrigo (2000) “La balada del navegante”. En *De la pantalla al arte transgénico*. Jorge La Ferla, comp. Libros del Rojas –Universidad de Buenos Aires.

Arfuch, Leonor (2005). “Problemáticas de la identidad”. En L. Arfuch (Comp.) *Identidades, sujetos y subjetividades* (pp. 21-43). Buenos Aires: Prometeo.

Bauman, Zygmunt (2008). *Vida de consumo*. Buenos Aires: FCE.

Bourriaud, Nicolas (2007). *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

Brea, José Luis (2009). *cultura_RAM. mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica*. Edición en formato PDF bajo licencia Creative Commons: joseluisbrea.net/ediciones_cc/c_ram.pdf. Visita: 20 de mayo de 2011 en <http://joseluisbrea.net>.

Cuesta, A. y Zelcer, M. (1998). “El diario en la pantalla. La transposición de los periódicos a Internet”. Cuartas Jornadas de Investigadores de la Cultura, Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, UBA. Buenos Aires, Argentina.

Dipaola, Esteban (2010). “Socialidades contemporáneas: dinámica y flexibilidad en relaciones comunitarias e identitarias”. *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas* Vol. 26 (2), 159-185.

----- (2011). “La producción imaginal de lo social: imágenes y estetización en las sociedades contemporáneas”. *Cadernos Zygmunt Bauman*, v1 (1), 68-84.

Estalella, Adolfo (2005). “Anatomía de los blogs. La jerarquía de lo visible”. [Versión electrónica] *Telos*, N°65, Segunda época. Visita el 10 de febrero de 2012 en <http://sociedadinformacion.fundacion.telefonica.com/telos/home.asp?idrevistaant=65.htm>.

Featherstone, Mike (2000). *Cultura de consumo y posmodernismo*. Buenos Aires: Amorrortu.

Harvey, David (2008). *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.

Kozak, Claudia (2008). “Blogopoéticas visuales (hasta cierto punto)”. En *Ramona* n° 83, agosto de 2008, pp. 16-22.

Lash, Scott y Urry, John (1998). *Economías de signos y espacios. Sobre el capitalismo de la posorganización*. Buenos Aires: Amorrortu.

Lowe, Donald (1986). *Historia de la percepción burguesa*. México: Fondo de Cultura Económica.

Machado, Arlindo (2009). *El sujeto en la pantalla. La aventura del espectador, del deseo a la acción*. Barcelona: Gedisa.

----- (2000). *El paisaje mediático. Sobre el desafío de las poéticas tecnológicas*. Buenos Aires: Libros del Rojas. Universidad de Buenos Aires.

Maffesoli, Michel (2001). *El instante eterno. El retorno de lo trágico en las sociedades posmodernas*. Buenos Aires: Paidós.

Samela, Gabriela y Villafañe, Leonardo (2006).

“El nacimiento de la Internet periodística”. *Revista Question*, Invierno 2006, Nro. 11. La Plata: Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata.

Sibilia, Paula (2008). *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económico.

Verón, Eliseo (1992). “De la imagen semiológica a las discursividades”. En I. Veyrat-Masson y D. Dayan, (Comp.) *Espacios públicos en imágenes*. Barcelona: Gedisa.

Para pensar

Ecosocialismo: hacia una nueva civilización

Por **Michael Löwy***



Las presentes crisis económica y ecológica son parte de una coyuntura histórica más general: estamos enfrentados con una crisis del presente modelo de civilización, la civilización Occidental moderna capitalista/industrial, basada en la ilimitada expansión y acumulación de capital, en la “mercantilización de todo” (Immanuel Wallerstein), en la despiadada explotación del trabajo y la naturaleza, en el individualismo y la competencia brutales, y en la destrucción masiva del medio ambiente. La creciente amenaza de ruptura del equilibrio ecológico apunta a un escenario catastrófico – el calentamiento global– que pone en peligro la supervivencia misma de la especie humana. Enfrentamos una crisis de civilización que demanda un cambio radical.[1]

Ecosocialismo es un intento de ofrecer una alternativa civilizatoria radical, fundada en los argumentos básicos del movimiento ecológico, y en la crítica marxista de la economía política. Opone al progreso

destructor capitalista (Marx) una política económica basada en criterios no monetarios y extraeconómicos: las necesidades sociales y el equilibrio ecológico. Esta síntesis dialéctica, intentada por un amplio espectro de autores, desde James O’Connor a Joel Kovel y John Bellamy Foster, y desde André Gorz (en sus escritos juveniles) a Elmar Altvater, es al mismo tiempo una crítica de la “ecología de mercado”, que no desafía el sistema capitalista, y del “socialismo productivista”, que ignora la cuestión de los límites naturales.

Según James O’Connor, el objetivo del socialismo ecológico es una nueva sociedad basada en la racionalidad ecológica, en el control democrático, en la equidad social, y el predominio del valor de uso sobre el valor de cambio. Agregaría que este objetivo requiere: a) propiedad colectiva de los medios de producción –“colectiva” quiere decir propiedad pública, cooperativa o comunitaria–; b) planificación democrática que permita a la sociedad definir metas de inversión y producción; y c) una nueva estructura tecnológica de las fuerzas productivas. En

otros términos: una transformación social y económica revolucionaria.[2]

El problema con las tendencias dominantes de la izquierda durante el siglo XX –la socialdemocracia y el movimiento comunista de inspiración soviética– fue la aceptación del modelo de fuerzas productivas realmente existente. Mientras la primera se limita a una versión reformada –a lo sumo keynesiana– del sistema capitalista, el segundo desarrolló una forma colectivista –o capitalista de Estado– de productivismo. En ambos casos, la cuestión del medio ambiente quedó descartada, o fue marginada. Los propios Marx y Engels no ignoraban las consecuencias ambientales destructivas del modo de producción capitalista: hay varios pasajes en *El capital* y otros escritos que muestran esta comprensión.[3] Creían además que el objetivo del socialismo no era producir cada vez más mercancías, sino dar a los seres humanos tiempo libre para el pleno desarrollo de sus potencialidades. De modo que ellos tienen poco en común con el “productivismo”, esto es, con la idea de que la ilimitada expansión de la producción es un objetivo en sí mismo. Sin embargo, hay algunos pasajes en sus escritos que parecen sugerir que el socialismo permitiría el desarrollo de las fuerzas productivas más allá de los límites impuestos a estas por el sistema capitalista. Según este enfoque, la transformación socialista solo tendría que ver con las relaciones de producción capitalistas, convertidas en un obstáculo para el libre desarrollo de las fuerzas productivas existentes (se suele decir que las “encadena”); el socialismo significaría sobre todo la apropiación social de estas capacidades productivas, que las pondría al servicio de los trabajadores. Para citar un pasaje del *Anti-Dühring*, un trabajo canónico para varias generaciones de marxistas: el socialismo permitiría “que la sociedad, abiertamente y sin rodeos, tome posesión de esas fuerzas productivas que ya no admiten más dirección que la suya”.[4] La experiencia de la Unión Soviética ilustra los problemas que se derivan de una apropiación colectivista del aparato de producción capitalista: desde el comienzo, predominó la tesis de la socialización de las fuerzas de producción existentes. Es cierto que, durante los primeros años tras la Revolución de Octubre, pudo desarrollarse una corriente ecológica y algunas (limitadas) medidas proteccionistas fueron tomadas por las autoridades soviéticas. Sin embargo, con el proceso de burocratización stalinista, las tendencias productivas, en la industria y la agricultura, fueron impuestas con métodos totalitarios, en tanto los ecologistas fueron marginados o eliminados. La catástrofe de Chernobyl es un ejemplo extremo de las desastrosas consecuencias que tuvo la imitación de las tecnologías

productivas de Occidente. Un cambio en las formas de propiedad que no sea seguido por la gestión democrática y la reorganización del sistema productivo solo puede llevar a un final terrible.

Los marxistas pueden inspirarse en lo que destacaba Marx en relación con la Comuna de París: los trabajadores no pueden tomar posesión del aparato del Estado capitalista y ponerlo a funcionar a su servicio. Deben “demolerlo” y reemplazarlo por una forma de poder político radicalmente diferente, democrático y no estatal. Lo mismo es aplicable, *mutatis mutandis*, al aparato productivo: por su naturaleza, su estructura, no es neutral, sino que está al servicio de la acumulación de capital y de la ilimitada expansión del mercado. Está en contradicción con las necesidades de protección del ambiente y de la salud de la población. Es preciso, por lo tanto, “revolucionarlo”, en un proceso de transformación radical. Esto puede significar cancelar ciertas ramas de la producción: por ejemplo, las plantas nucleares, algunos métodos masivos/industriales de pesca (responsables por el exterminio de varias especies en los mares), la tala destructiva de selvas tropicales, etcétera (¡la lista es muy larga!). En cualquier caso, las fuerzas productivas, y no solo las relaciones de producción, deben ser transformadas profundamente, comenzando por una revolución del sistema energético, reemplazando los actuales recursos –esencialmente fósiles– responsables de la contaminación y envenenamiento del ambiente, por otros renovables, como el agua, el viento y el sol. Por supuesto, muchos logros científicos y tecnológicos modernos son valiosos, pero el sistema de producción debe ser transformado en su conjunto, y esto solo puede hacerse a través de métodos ecosocialistas, esto es, a través de una planificación democrática de la economía que tenga en cuenta la preservación del equilibrio ecológico. El tema de la energía es decisivo para este proceso de cambio civilizatorio. Las energías fósiles (petróleo, carbón) son grandes responsables de la contaminación del planeta, como ocurre con el desastroso cambio climático; la energía nuclear es una falsa alternativa, no solo por el peligro de nuevos Chernobils, sino también porque nadie sabe qué hacer con las miles de toneladas de desperdicio radioactivo –tóxicos durante cientos, miles y en algunos casos millones de años– y las masas gigantescas de plantas obsoletas contaminadas. La energía solar, que nunca despertó mucho interés en las sociedades capitalistas, por no ser “rentable” ni “competitiva”, se convertiría en un objeto de investigación y desarrollo intensivo, y jugaría un papel central en la construcción de un sistema de energía alternativo.

Sectores enteros del sistema productivo deberían ser suprimidos o reestructurados, y otros nuevos deben desarrollarse, bajo la necesaria condición de pleno empleo para toda la fuerza laboral, en iguales condiciones de trabajo y salario. Esta condición es esencial, no solo porque es un requerimiento de la justicia social, sino para asegurar el apoyo de los trabajadores al proceso de transformación estructural de las fuerzas productivas. Proceso que es imposible sin el control público sobre los medios de producción y planificación, es decir, sin decisiones públicas sobre inversión y cambio tecnológico, que deben tomarse de los bancos y empresas capitalistas para ponerlos al servicio del bien común de la sociedad. La sociedad misma, y no un pequeño grupo de propietarios oligárquicos –ni una élite de tecno-burócratas– deben poder elegir, democráticamente, qué líneas productivas han de privilegiarse, y cuántos recursos deben invertirse en educación, salud o cultura. Los precios de los propios bienes no deben quedar librados a las “leyes de oferta y demanda” sino, hasta cierto punto, determinados de acuerdo con opciones políticas y sociales, así como con criterio ecológico, imponiendo impuestos a ciertos productos y precios subsidiados para otros. En términos ideales, a medida que avance la transición hacia el socialismo, cada vez más productos y servicios se distribuirían libres de cargo, de acuerdo con el deseo de los ciudadanos. Lejos de ser algo “despótico” en sí misma, la planificación es el ejercicio, por la sociedad toda, de sus libertades: libertad de decisión, y liberación de las alienantes y cosificadas “leyes económicas” del sistema capitalista, que determina la vida y muerte de los individuos, y los encierra en una “jaula de hierro” económica (Max Weber). La planificación y la reducción de las horas de trabajo son los dos pasos decisivos de la humanidad hacia lo que Marx llamó “el reino de la libertad”. Un incremento significativo del tiempo libre es una condición para la participación democrática del pueblo trabajador en la discusión democrática y el manejo de la economía y la sociedad. La concepción socialista de planificación no es más que la radical democratización de la economía: si las decisiones políticas no deben ser dejadas en manos de una pequeña élite de gobernantes, ¿por qué no aplicar el mismo principio a las decisiones económicas? Estoy dejando de lado el tema de la proporción específica entre planificación y mecanismos de mercado: durante los primeros pasos de una nueva sociedad, los mercados mantendrían ciertamente un lugar importante, pero al avanzar la transición hacia el socialismo, la planificación se volvería cada vez más predominante, a expensas de la ley del valor de cambio. En tanto en el capitalismo el valor de uso es solo un medio, a veces un engaño,

al servicio del valor de cambio y la ganancia –lo que explica, dicho sea de paso, por qué tantos productos en la sociedad son sustancialmente innecesarios–, en una economía socialista planificada el valor de uso es el único criterio para la producción de bienes y servicios, con consecuencias económicas, sociales y ecológicas de largo alcance. Como observó Joel Kovel: “El acrecentamiento de los valores de uso y la correspondiente reestructuración de las necesidades se convierten ahora en los reguladores sociales de la tecnología, en lugar de ser esta, como bajo el capital, conversión de tiempo en plusvalía y dinero”. [5]

En una producción racionalmente organizada, el plan concierne a las principales opciones económicas, no a la administración de restaurantes, verdulerías y panaderías, negocios pequeños, empresas de artesanos o servicios. Es importante enfatizar que la planificación no es contradictoria con la autogestión por los trabajadores de sus unidades de producción: mientras que la decisión de transformar una planta automotriz en una que produce colectivos y tranvías es tomada por la sociedad como un todo mediante el plan, la organización interna y el funcionamiento de la planta estarán democráticamente manejados por sus propios trabajadores. Mucho se ha discutido sobre el carácter “centralizado” o “descentralizado” de la planificación, pero puede decirse que la cuestión es realmente el control democrático del plan a todos los niveles, local, regional, nacional, continental y, esperemos, internacional: temas ecológicos como el calentamiento global son planetarios y solo pueden ser tratados a escala global. Se podría llamar esta propuesta “planeamiento democrático global”; y es bastante opuesta a lo que usualmente se describe como “planificación central”, dado que las decisiones económicas y sociales no son tomadas por algún “centro”, sino democráticamente decididas por la población en cuestión.

Una planificación ecosocialista está basada entonces en un debate pluralista y democrático, en todos los niveles donde las decisiones deben ser tomadas: las diferentes propuestas son sometidas a la gente en cuestión, bajo la forma de partidos, plataformas, o cualquier otro movimiento político, y de acuerdo con esto se eligen delegados. Sin embargo, la democracia representativa debe ser completada –y corregida– por una democracia directa, donde la gente directamente elige –nivel local, nacional y, por último, global– entre grandes opciones sociales y ecológicas: ¿el transporte público debe ser gratis? ¿Deben impuestos especiales los dueños de autos privados pagar para subsidiar el transporte público? ¿Debe la energía solar ser subsidiada para que compita con la energía fósil?

¿Deben reducirse las horas de trabajo semanal a 30, 25 o menos horas, aunque esto signifique la reducción de la producción? La naturaleza democrática de planificación no es contradictoria con la existencia de expertos, pero el papel de estos no es decidir, sino presentar sus puntos de vista—a veces distintos, si no contradictorios—a la población y dejar que esta elija la mejor solución. ¿Qué garantía hay de que la gente vaya a tomar decisiones ecológicas correctas, al precio de dejar de lado algunos hábitos de consumo? No existe una “garantía” que no sea apostar a la racionalidad de las decisiones democráticas, una vez que el poder del fetichismo de la mercancía esté roto. Por supuesto, existirán errores en las opciones populares, pero ¿quién cree que los expertos mismos no cometen errores? Uno no puede imaginar el establecimiento de dicha nueva sociedad sin que la mayoría de la población haya logrado, por sus luchas, su propia educación, y experiencia social, un alto nivel de conciencia socialista/ecológica; y esto hace razonable suponer que los errores, incluyendo decisiones que son inconsistentes con las necesidades del medio ambiente, van a corregirse. De cualquier modo, ¿no son acaso las alternativas propuestas—el mercado ciego, o una ecológica dictadura de “expertos”. mucho más peligrosas que el proceso democrático, con todas sus contradicciones? El pasaje del “progreso destructivo” capitalista al ecosocialismo es un proceso histórico, una transformación permanentemente revolucionaria de la sociedad, de la cultura y de las mentalidades. Esta transición debe llevar, no sólo a un nuevo modo de producción y a una sociedad igualitaria y democrática, sino también a un modo de vida alternativo, a una nueva civilización ecosocialista, más allá del reino del dinero, más allá de los hábitos de consumo artificialmente producidos por la publicidad, y más allá de la producción sin límites de mercancías innecesarias y/o nocivas para el medio ambiente. Es importante enfatizar que semejante proceso no puede comenzar sin una transformación revolucionaria en las estructuras sociales y políticas, y el apoyo activo, por una vasta mayoría de la población, a un programa ecologista. El desarrollo de la conciencia socialista y la preocupación ecológica es un proceso, donde el factor decisivo es la propia experiencia de lucha popular, desde confrontaciones locales y parciales al cambio radical de la sociedad. ¿Hay que promover el desarrollo, o se debe elegir el “decrecimiento”? Me parece que ambas opciones comparten una concepción meramente cuantitativa del “crecimiento” —positivo o negativo— o de desarrollo de las fuerzas productivas. Hay una tercera postura, que me parece más apropiada: una transformación cualitativa del desarrollo. Esto significa poner fin al monstruoso despilfarro de recursos del capitalismo

basado en la producción a gran escala de productos innecesarios y/o nocivos: las industrias de armamentos son un buen ejemplo de esto, pero una gran parte de los “bienes” producidos en el capitalismo—con sus inherentes obsolescencias— no tienen más utilidad que generar ganancias para las grandes corporaciones. La cuestión central no es el “consumo excesivo” en abstracto, sino el prevaleciente tipo de consumo, basado como está en la apropiación ostentosa, el desperdicio masivo, la alienación mercantilista, la obsesiva acumulación de bienes, y la compulsiva adquisición de seudonovedades impuestas por la “moda”. Una nueva sociedad orientaría la producción hacia la satisfacción de bienes auténticos, comenzando con aquellos que podrían describirse como “bíblicos”—agua, comida, ropa, hogar— pero incluyendo también servicios básicos: salud, educación, transporte, cultura.

Obviamente, los países del Sur, donde estas necesidades están lejos de ser satisfechas, van a necesitar de un nivel de “desarrollo” mucho mayor que los países avanzados industrialmente: construcción de rutas, hospitales, sistemas de cloacas, y otras infraestructuras. Pero no hay razón por la cual esto no pueda llevarse a cabo con un sistema productivo que sea amigable con el ambiente y que esté basado en energías renovables. Estos países necesitarán cultivar grandes cantidades de comida para nutrir su población hambrienta, pero esto puede ser mucho mejor alcanzado—como los movimientos campesinos organizados en el mundo en la red Via Campesina han estado reclamando por años— por una agricultura campesina biológica basada en unidades familiares, granjas cooperativas o colectivistas, más que por los métodos destructivos y antisociales de empresas industriales/ganaderas, basadas en el uso intensivo de pesticidas, químicos y OGMs (Organismos Genéticamente Modificados). En vez del monstruoso sistema actual de endeudamiento y de explotación imperialistas de los recursos del Sur por parte de los países capitalistas/industriales, debería haber una corriente de ayuda tecnológica y económica desde el Norte hacia el Sur, sin que sea necesario—como algunos puritanos y ascéticos ecologistas parecen creer— que la población en Europa o Norteamérica “reduzca su calidad de vida”: solo deberán privarse del consumo obsesivo, inducido por el sistema capitalista, de mercancías inútiles que no corresponden a ninguna necesidad real. ¿Cómo distinguir las necesidades auténticas de las artificiales, falsas y provisionales? Las últimas son introducidas por la manipulación mental, esto es, la publicidad. El sistema publicitario ha invadido todas las

esferas de la vida humana en las sociedades capitalistas modernas: no solo en cuanto al alimento y la ropa, sino también a los deportes, la cultura, la religión y la política que son moldeadas de acuerdo con sus reglas. Ha invadido nuestras calles, casillas de correo electrónico, pantallas de televisión, periódicos, paisajes, de un modo permanente, agresivo e insidioso que definitivamente contribuye a hábitos de consumo indudables y compulsivos. Además, desperdicia una cantidad astronómica de petróleo, electricidad, tiempo de trabajo, papel, químicos, y otras materias primas -todas pagadas por los consumidores- en una rama de producción que no es solo innecesaria desde el punto de vista humano, sino directamente contrapuesta a las necesidades reales de la sociedad. Mientras la publicidad es una dimensión indispensable de la economía de mercado capitalista, no tendría lugar en una sociedad en transición al socialismo, donde sería reemplazada por información sobre bienes y servicios facilitados por asociaciones de consumo. El criterio para distinguir una necesidad auténtica de una artificial, es su persistencia después de la supresión de la publicidad (¡Coca-Cola!). Por supuesto, durante algunos años, los hábitos de consumo persistirán inútiles persistirán; y nadie tiene el derecho de decirle a la gente cuáles son sus necesidades. El cambio en los patrones de consumo es un proceso histórico, así como un desafío educativo. Algunas mercancías, como el auto individual, implican problemas más complejos. Los autos particulares son un problema público: matan y lesionan anualmente a miles de personas a escala mundial, contaminan el aire en las grandes ciudades –con directas consecuencias para la salud de los niños y ancianos– y contribuyen de manera significativa al cambio climático. Sin embargo, responden a necesidades reales, al transportar a la gente a sus trabajos, casas o actividades de ocio. Experiencias locales en algunas ciudades europeas con administraciones con cuidados ecológicos muestran que es posible –con aprobación de la mayoría de la población– limitar progresivamente el porcentaje de automóviles individuales en circulación a favor de colectivos y tranvías. En un proceso de transición al ecosocialismo, donde el transporte público –subterráneo o no– estaría ampliamente extendido y sería gratuito para los usuarios, y donde los peatones y ciclistas tendrían sendas protegidas, el auto privado tendría un papel mucho menor que en la sociedad burguesa, donde se ha convertido en una mercancía fetiche –promovida con una incisiva y agresiva publicidad–, un símbolo de prestigio, un signo de identidad (en los Estados Unidos, la licencia de conducir es un documento de identidad reconocido) central en la vida personal, social y erótica.

El ecosocialismo está basado en una apuesta que ya había promovido Marx: el predominio, en una sociedad sin clases y liberada de la alienación capitalista, del “ser” por encima del “tener”; vale decir, de tiempo libre para la realización personal mediante actividades culturales, deportivas, lúdicas, científicas, eróticas, artísticas y políticas, en lugar del deseo de poseer una infinidad de productos. La adquisición compulsiva es inducida por el fetichismo de la mercancía inherente al sistema capitalista, por la ideología dominante y por la propaganda: no existe ninguna prueba de que esto sea parte de la “eterna naturaleza humana”, como el discurso reaccionario quiere hacernos creer. Como Ernest Mandel enfatizó:

La continua acumulación de cada vez más mercancías (con una “utilidad marginal” decreciente) no es de ninguna manera una característica universal o incluso predominante de la naturaleza humana. El desarrollo de talentos e inclinaciones por su propio bien; la protección de la salud y la vida; el cuidado de los niños; el desarrollo de ricas relaciones sociales [...]; todos estos factores se convierten en motivaciones fundamentales una vez que las necesidades materiales básicas han sido satisfechas.[6]

Esto no significa que no surgirán conflictos, particularmente durante el proceso de transición, entre los requerimientos de la protección del ambiente y las necesidades sociales, entre los imperativos ecológicos y la necesidad de desarrollar infraestructuras básicas, particularmente en los países pobres, entre los hábitos de consumo populares y la escasez de recursos. ¡Una sociedad sin clases no es una sociedad sin contradicciones ni conflictos! Estos son inevitables: resolverlos será la tarea de una planificación democrática, en una perspectiva ecosocialista, liberada de los imperativos del capital y la obtención de ganancias, mediante una discusión abierta y pluralista, que desemboque en la toma de decisiones por la misma sociedad. Esta democracia arraigada y participativa es el único camino, no de prevenir errores, sino de permitir la autocorrección, por parte de la colectividad social, de sus propios errores.

¿Es esta una utopía? En su sentido etimológico –“algo que existe en ningún lado”–, ciertamente lo es. ¿Pero no son las utopías visiones de un futuro alternativo, imágenes deseadas de una sociedad diferente, un aspecto necesario de cualquier movimiento que quiere desafiar el orden establecido? Como explicó Daniel Singer en su testamento literario y político, *Whose Millenium?*, en un intenso capítulo titulado “Utopía realista”:

si el establishment ahora se ve tan sólido, a pesar de las circunstancias, y si el movimiento obrero o la izquierda en general están tan incapacitados, tan paralizados, es por la ineptitud para ofrecer una alternativa radical. [...] La regla básica del juego es que no se cuestione ni lo fundamental del argumento ni los fundamentos de la sociedad. Solo una alternativa global, que rompa con esas reglas de resignación y abdicación, puede dar al movimiento emancipatorio un impulso genuino.[7]

La utopía socialista y ecológica es solo una posibilidad objetiva, no el inevitable resultado de las contradicciones del capitalismo, o de las “leyes de hierro de la historia”. No es posible predecir el futuro sino en términos condicionales: ante la ausencia de una transformación ecosocialista, de un cambio radical en el paradigma civilizatorio, la lógica del capitalismo llevará al planeta a desastres ecológicos dramáticos, amenazando la salud y la vida de billones de seres humanos, y tal vez hasta la supervivencia de nuestra especie.

* * * *

Soñar y luchar por una nueva civilización no significa que no se pelee por concretas y urgentes reformas. Sin ninguna ilusión en un “capitalismo limpio”, uno debe tratar de ganar tiempo, y de imponer, a los poderes existen, algunos cambios elementales: la prohibición de HCFCs que están destruyendo la capa de ozono, una moratoria general en organismos genéticamente modificados, una drástica reducción en la emisión de gases con efecto invernadero, el desarrollo del transporte público, los impuestos para autos contaminantes, el reemplazo progresivo de camiones por trenes, una regulación severa de la industria pesquera, así como del uso de pesticidas y químicos en la producción agroindustrial. Estos y otros temas similares están en el corazón de la agenda del Global Justice Movement y el Foro Social Mundial, que han permitido, desde Seattle en 1999, la convergencia de movimientos sociales y ambientales en una lucha común en contra del sistema.

Estas urgentes demandas ecosociales pueden llevar a procesos de radicalización, a condición de no aceptar que se limiten sus objetivos conforme a los requerimientos del “mercado (capitalista)” o de la “competitividad”. De acuerdo a la lógica de lo que los marxistas llaman “un programa transicional”, cada pequeña victoria, cada avance parcial puede llevar inmediatamente a una demanda mayor, a un objetivo más radical.

Dichas luchas alrededor de temas concretos son importantes, no solo porque las victorias parciales son bienvenidas en sí mismas, sino también porque contribuyen a aumentar la conciencia social y ecológica, y porque promueven la actividad y autoorganización desde abajo: ambos son precondiciones decisivas y necesarias para una transformación radical del mundo, es decir, revolucionaria.

No hay razón para el optimismo: las entrelazadas élites gobernantes del sistema son increíblemente poderosas y las fuerzas radicales de oposición aún son chicas. Pero constituyen la única esperanza de que el catastrófico curso del “crecimiento” capitalista sea detenido. Walter Benjamin no definió la revolución como la locomotora de la historia, sino como el acto por el cual la humanidad acciona los frenos de emergencia del tren antes de caer al precipicio...

[1] Un notable análisis de la lógica destructiva del capital puede encontrarse en Joel Kovel, *The Enemy of Nature. The End of Capitalism or the End of the World?*, N.York,; Zed Books, 2002. [Edición en castellano: *El enemigo de la naturaleza. ¿El fin del capitalismo o el fin del mundo?*, Buenos Aires, Asociación Civil Tesis 11, 2005.]

[2] John Bellamy Foster usa el concepto de “revolución ecológica”, pero argumenta que “una revolución ecológica global merecedora del nombre solo puede ocurrir como parte de una más amplia revolución social; y, yo insistiría, socialista. Dicha revolución [...] demandaría, como insistía Marx, que los productores asociados regulen racionalmente la relación metabólica del hombre con la naturaleza. [...] Debe inspirarse en William Morris, uno de los más originales y ecologistas seguidores de Karl Marx, de Gandhi, y de otras figuras radicales, revolucionarias y materialistas, incluyendo a Marx mismo, llegando tan lejos como a Epicuro”. (“Organizing Ecological Revolution”, *Monthly Review* 57.5 (octubre de 2005), pp. 9-10).

[3] Ver John Bellamy Foster, *Marx’s Ecology. Materialism and Nature*, Nueva York, Monthly Review Press, 2000.

[4] F.Engels, *Anti-Dühring*, París, Ed. Sociales, 1950, p. 318. [Hay muchas ed. en castellano; cf.: México, Ediciones Fuente Cultural, 1945, p. 284.

[5] Joel Kovel, *Enemy of Nature*, p. 215 [ed. en castellano: p. 222]

[6] Ernest Mandel, *Power and Money. A Marxist Theory of Bureaucracy*, Londres, Verso, 1992, p. 206. [Hay edición en castellano: *El Poder y el Dinero. Contribución a la teoría de la posible extinción del estado*, México, Siglo Veintiuno, 1994, p. 294.

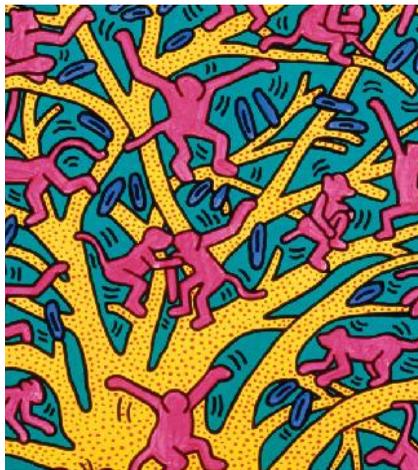
[7] D. Singer, *Whose Millenium? Theirs or Ours?*, Nueva York, Monthly Review Press, 1999, pp. 259-260.

*Michael Löwy nació en Brasil en 1938, hijo de inmigrantes judíos vieneses. Se graduó en Ciencias Sociales en la Universidad de San Pablo en 1960, y se doctoró en la Sorbona, bajo la dirección de Lucien Goldmann, en 1964. Vive en París desde 1969. Es director de investigación emérito en el Centre National de la Recherche Scientifique (Centro Nacional de Investigación Científica); fue profesor en la École des Hautes Études en Sciences Sociales (Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales). Sus obras han sido publicadas en 24 idiomas. Entre sus libros más recientes se encuentran *Redención y utopía. El judaísmo libertario en Europa central* (1988); *Rebelión y melancolía. El romanticismo como contracorriente de la modernidad* (1992); *Walter Benjamin: aviso de incendio* (2001); *Kafka, soñador insumiso* (2004); *Sociologías y religión. Aproximaciones insólitas* (2009); Ediciones Herramienta y El Colectivo publicaron, en 2010, su libro *La teoría de la revolución en el joven Marx*.

(Endnotes)

1 El artículo proviene de la revista Herramienta N° 42 traducido del inglés para la edición por María Luján Veiga. (revista@herramienta.com.ar.)





Constelaciones

Revista de Comunicación y Cultura

Fundación Walter Benjamin
Instituto de Comunicación y Cultura Contemporánea