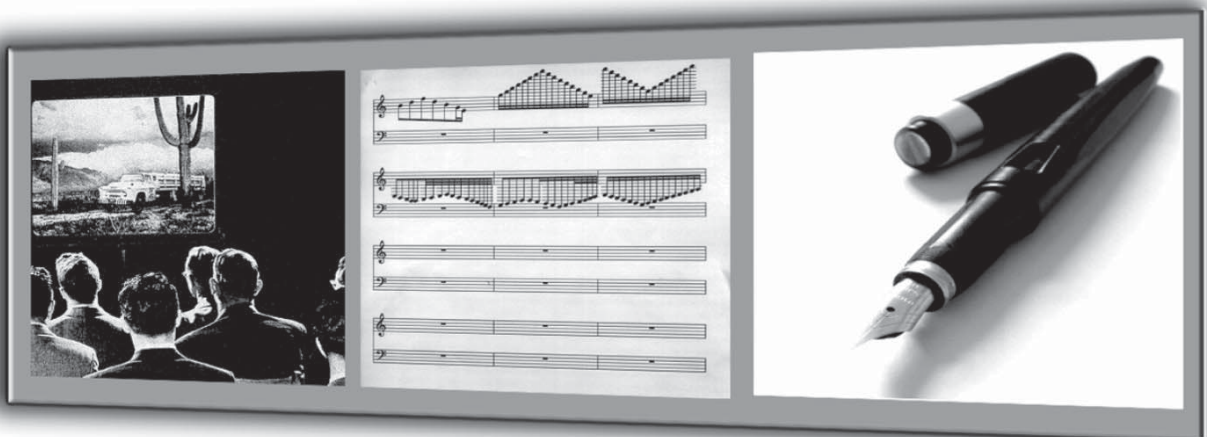


Curso de Ingreso 2010

Producción
de Textos 



facultad de bellas artes
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA



El Arte (frases)

La inspiración es trabajar todos los días.

Charles Baudelaire (1821-1867); poeta francés.

La pintura es el arte de proteger la superficie plana de los daños del clima para exponerla a los daños de la crítica.

Ambrose Bierce (1842-1914); escritor y periodista estadounidense.

El arte es la perfección de la naturaleza. La naturaleza hizo un mundo y el arte otro.

Sir Thomas Browne (1605-1682); escritor y médico inglés.

El arte no reproduce lo visible, sino que hace visible.

Paul Klee (1879-1940); pintor suizo.

El arte es una rebelión contra el destino.

André Malraux (1901-1976); escritor y político francés.

A los doce años sabía dibujar como Rafael, pero necesité toda una vida para aprender a pintar como un niño.

Pablo Picasso (1881-1973); pintor, grabador, escultor, ceramista, muralista, escenógrafo y figurinista español.

Una obra de arte que encierre teorías es como un objeto sobre el que se ha dejado la etiqueta del precio.

Marcel Proust (1871-1922); escritor francés.

El *pop art* es un arte publicitario que se publicita como arte que odia la publicidad.

Harold Rosenberg (1906-1978); escritor y crítico de arte estadounidense.

Arte bello es aquel en el que la mano, la cabeza y el corazón marchan juntos.

John Ruskin (1819-1900); crítico de arte y escritor inglés.

No hay normas o muestras para la producción de una gran obra de arte. No sería arte sino fabricación sobre medida.

John Ruskin (1819-1900); crítico de arte y escritor inglés.

El hombre sin espíritu musical y que no se conmueve con la armonía de dulces sonidos, es capaz de todas las traiciones, insidias y latrocinios.

William Shakespeare (1564-1616); poeta y dramaturgo inglés.

Sólo la realidad tiene derecho a ser inverosímil. El arte, nunca. He aquí por qué el arte no debe confundirse con la vida.

Émile Verhaeren (1855-1916); poeta belga en lengua francesa.

Para un artista la libertad es tan indispensable como el talento y la inteligencia.

Máximo Gorki (nacido Alexei Maximovich Pechkov) (1868-1936); novelista soviético.

Si yo pinto mi perro exactamente como es, naturalmente tendré dos perros, pero no una obra de arte.

Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832); poeta, dramaturgo y polígrafo alemán.

“Pensar la música y pensar el arte es pensar el país también(...). Uno puede creer que hace música porque sí: para entretener, para encantar, para seducir a alguien, transmitirle algo a alguien, tal vez menos para enseñar. Pero uno hace música también porque, de algún modo, uno encarna un pensamiento sobre el país. La voz, cuando canta piensa un territorio, una cultura, una geografía”.

Liliana Herrero. Cantante argentina. Entrevista, octubre de 2007.

“Lo que canto es un diario mío. Uno, con las canciones, se va haciendo un diario de su vida”

Pity Alvarez. Músico argentino. Entrevista, noviembre de 2005.

“Como artista ves la luz que ilumina, jugás con los colores de la llama, tomás un hierro, con temperatura y con golpes le das formas según tu imaginación. Se mezcla el obrero y el artista para crear figuras, cada una de esas obras nos representa.”

Fredy Gonzalez. Obrero naval que participó de una experiencia de “arte obrero” con el artista Alejandro Marmo (2007).

“Con la crisis que hubo, que se hayan estrenado la cantidad de películas que se estrenaron, habla de la fuerte necesidad de contar y expresar las cosas que nos pasan.”

Gastón Pauls. Actor argentino. Entrevista 2005.

“-Con respecto a “Civilización”, tu último trabajo discográfico, ¿tiene algo que ver con el mundo que vivimos?”

-Estamos viviendo tiempos de cambio, espero que se respete ese camino y no el de Bush o el capitalismo, o el de los poderosos.”

Entrevista a Ciro Martínez. Músico argentino. 2007

“En cada línea que escribo trato siempre, con mayor o menor fortuna, de invocar los espíritus esquivos de la poesía, y trato de dejar en cada palabra el testimonio de mi devoción por sus virtudes de adivinación, y por su permanente victoria contra los sordos poderes de la muerte.”

Gabriel García Márquez. Escritor colombiano. Discurso de aceptación del Premio Nobel de literatura. 1982

“Las canciones viven en la memoria personal y colectiva de las gentes. Las canciones viajan y nos transportan a tiempos y lugares donde tal vez fuimos felices. (...) Así son algunas canciones. Personales e intransferibles. Otras aglutinan un sentimiento común y se convierten en himnos. Entonces dejan de pertenecer al autor para ser de todos”.

J. M. Serrat. Discurso al recibir un reconocimiento en la Universidad Complutense de Madrid. 2006.

«Amo la música tradicional de cualquier parte del mundo, porque es en sí misma decir las cosas de frente, un grito auténtico y delator, sensible a las vicisitudes de la gente (...) son cantos ancestrales que tienen relación con las cosas universales, pero a la vez hacen una poesía social que habla de los problemas del pueblo”.

León Gieco. Músico argentino. Entrevista realizada en el 2001.

-¿Por qué un profesional universitario elige vivir y trabajar como artista callejero?

-Porque me hace feliz. Todo lo que aprendí como antropólogo me sirve en este trabajo. Vivimos en un mundo que privilegia la especificidad y yo elegí abrirme a todas mis posibilidades y trabajar desde todas ellas. Soy artista callejero, profesor de circo en proyectos para niños en riesgo social y, junto a Sebastián Larraín, hago un documental sobre el Nuevo Circo en Chile.

Mauricio Orellana. Chile. Noviembre de 2005.

Autobiografía

Rodolfo Walsh

Me llaman Rodolfo Walsh, cuando chico ese nombre no terminaba de convencerme: pensaba que no me serviría, por ejemplo, para ser presidente de la República. Mucho después descubrí que podía pronunciarse con dos yambos alterados, y eso me gustó. Nací en Choele Choel, que quiere decir “corazón de palo”. Me ha sido reprochado por varias mujeres.

Mi vocación se despertó tempranamente: a los ocho decidí ser aviador. Por una de esas confusiones, el que la cumplió fue mi hermano. Supongo que a partir de ahí me quedé sin vocación y tuve muchos oficios. El más espectacular: limpiador de ventanas; el más humillante: lavacopas; el más burgués: comerciante de antigüedades; el más secreto: criptógrafo en Cuba.

Mi padre era mayordomo de estancia, un transculturado al que los peones mestizos de Río Negro llamaban Huelche. Tuvo tercer grado, pero sabía bolear avestruces y dejar el molde en la cancha de bochas. Su coraje físico sigue pareciéndome casi mitológico. Hablaba con los caballos. Uno lo mató, en 1945, y otro nos dejó como única herencia. Este se llamaba “Mar Negro”, y marcaba dieciséis segundos en los trescientos: mucho caballo para ese campo. Pero ésta ya era zona de la desgracia, provincia de Buenos Aires. Tengo una hermana monja y dos hijas laicas. Mi madre vivió en medio de cosas que no amaba: el campo, la pobreza. En su implacable resistencia resultó más valerosa y durable que mi padre. El mayor disgusto que le causo es no haber terminado mi profesorado en Letras. Mis primeros esfuerzos literarios fueron satíricos, cuartetos alusivos a maestros y celadores de sexto grado. Cuando a los dieciséis años dejé el Nacional y entré en una oficina, la inspiración seguía viva, pero había perfeccionado el método: ahora armaba sigilosos acrósticos.

La idea más perturbadora de mi adolescencia fue ese idiota chiste de Rilke: si usted piensa que puede vivir sin escribir, no debe escribir. Mi noviazgo con una muchacha que escribía incomparablemente mejor que yo me redujo a silencio durante cinco años. Mi primer libro fueron tres novelas cortas en el género policial, del que hoy abomino. Lo hice en un mes, sin pensar en la literatura, aunque sí en la diversión y en el dinero. Me callé durante cuatro años más porque no me consideraba a la altura de nadie. *Operación Masacre* cambió mi vida. Haciéndola comprendí que además de mis perplejidades íntimas, existía un amenazante mundo exterior. Me fui a Cuba, asistí al nacimiento de un orden nuevo, contradictorio, a veces épico, a veces fastidioso. Volví, completé un nuevo silencio de seis años. En 1964 decidí que de todos mis oficios terrestres, el violento oficio de escritor era el que más me convenía. Pero no veo en eso una determinación mística. En realidad, he sido traído y llevado por los tiempos; podría haber sido cualquier cosa, aún ahora hay momentos en que me siento disponible para cualquier aventura, para empezar de nuevo, como tantas veces.

En la hipótesis de seguir escribiendo, lo que más necesito es una cuota generosa de tiempo. Soy lento, he tardado quince años en pasar de mero nacionalismo a la izquierda; lustros en aprender a armar un cuento, a sentir la respiración de un texto; sé que me falta mucho para poder decir instantáneamente lo que quiero, en su forma óptima; pienso que la literatura es un avance laborioso a través de la propia estupidez.

Nota:

Texto escrito en 1964 y publicado en el libro *Con vida lo queremos*, editado por la Asociación de Periodistas de Buenos Aires en 1986.

Arte, arte puro, arte propaganda

Oliverio Girondo

El arte no debe «servir» a nadie, pero puede servir de todo . . . hasta de la política. Hay que reconocer, sin embargo, que ésta nunca inspiró obras de verdadera importancia, debido a que los problemas que plantea –por apremiantes, por angustiosos que resulten– son de orden práctico y carecen, por lo tanto, del desinterés y de la libertad que requiere toda creación artística. Esto no implica, en lo más mínimo, que un artista no pueda encontrar en la política la veta que le conviene. La obra de Siqueiros está allí para demostrarlo. Podía o no gustar su pintura; negar que existe en él un pintor me parece arriesgado. Y eso es lo único que le interesa al arte. El contenido ideológico de la obra carece de importancia. Más aún: es su «obra muerta», lo que, en la mayoría de los casos, la hace encallar en el olvido.

De no ser así, una obra cuya ideología nos fuera extraña o contradijera a la nuestra, jamás lograría interesarnos, y un ateo se hallaría incapacitado –por ejemplo– de apreciar los frescos de Giotto cuando, en realidad, puede captar todo lo que hay en ellos de trascendental que, por cierto, no lo constituye el tema, la anécdota que nos cuenta el Giotto, ni tan siquiera su misticismo, sino la belleza que sus frescos encierran, la emoción estética que se desprende de ellos.

La superioridad del arte sobre las otras manifestaciones del espíritu sólo radica en eso. Ella se encuentra más allá de la moral, de la filosofía y por lo tanto de la política, porque, al crear belleza, encuentra una verdad, una «utilidad», una razón de ser en sí misma, y se libera, en cierto modo, de las contingencias del tiempo y del espacio, ya que expresa algo perdurable y universal.

Todo esto no significa, ni mucho menos, que el artista se aparte de la vida e ignore la existencia del calendario. Si una actitud semejante fuera posible, resultaría pernicioso, o, por lo menos, demasiado poco humana. El artista –ser sensible por excelencia– al contacto de la vida que lo rodea y lo modela, capta el ritmo de su época y traduce su acento en la obra que crea. Hasta en las épocas de mayor recogimiento no ha sucedido otra cosa, y es así, como

no es necesario un gran olfato para reconstruir, a través de la obra de arte más abstracta –un poema de Mallarmé, un cuadro de Picasso– la época en que se produjo.

Personalmente, sin embargo –pero aquí ya tocamos una cuestión de epidermis–, creo que un excesivo recato perjudica más bien que beneficia la creación artística. Por mucho heroísmo que entrañe, el sacrificio de la vida no redundo en provecho de la obra, y al menos para mí –y me parece para todo americano– el arte no debe ser una forma elegante de escamotear la vida, sino una posibilidad de vivirla más intensamente, pues así no sólo nos preservaremos de la monstruosidad que significa dejar de vivir para expresar lo que no hemos vivido, sino que nuestra obra resultará más entrañable y más profunda.

De ahí proviene que el «arte puro» –lo que se ha dado en llamar el «arte puro», que en realidad no es tal– jamás consiga entusiasmarme y aunque obligue, a veces, mi admiración, me deja, a pesar de ella, un gustito que me repugna. Me acontece con él lo que me acontece con los reptiles: ¡son admirables, pero me dan frío!

A tanta perfección, a tal pureza, prefiero lo desgajado y lo viviente; aspiro a un arte de carne y hueso, con cerebro y con sexo, menos perfecto, o de una perfección disimulada bajo una trabajosa y cálida espontaneidad; un arte para todos los días, un poco popular, un poco desgarrado –si se quiere– pudoroso en su impureza, contenido dentro de la más absoluta libertad de expresión, un arte, en fin, cuya dignidad le impide hallarse al servicio de nadie, ni de nada, y obedezca, tan solo, a las necesidades de su propia existencia.

NOTA

Texto omitido de las bibliografías sobre Girondo. Publicado en "Contra. Todas las escuelas Todas las tendencias Todas las opiniones. La revista de los francotiradores". Buenos Aires, Número 4, Agosto de 1933. El escrito fue «descubierto» por Alfredo Rubione e integra como apéndice su trabajo Oliverio Girondo en «Contra».

Fútbol y cultura, esa es la cuestión

Entrevista / Alejandro Apo

La línea es muy difusa, casi imperceptible. La vehemencia de Alejandro Apo para argumentar arrastra esa línea contra un extremo. Y no tiene dudas cuando sentencia: «El fútbol y todo lo que tiene que ver con el fútbol es parte de la cultura». Claro, el hombre que habla con postura de profesor está impregnado de fútbol y de barrio casi en partes iguales. Y también de literatura.

El debate se reabre, pues: ¿el fútbol es parte de la cultura? Una duda que intelectuales y futboleros llevaron al límite de la tensión sin mirarse a la cara durante décadas. No es que ahora tenga una sentencia definitiva, pero la aparición del libro *Y el fútbol contó un cuento*, que acaba de salir, es una buena aproximación.

La pluma inolvidable de Isidoro Blaisten, la frescura en la escritura de Roberto Fontanarrosa, la elegancia en el decir de Mempo Giardinelli, la gracia para contar de Juan Sasturain y la profundidad narrativa de Mario Benedetti, por citar sólo algunas espadas de esta antología que editó Alfaguara, se «bajan» al campo de la pelota y su gente para contar historias pícaras, conmovedoras y profundas.

“¿Se bajan?” Salta Apo con su tono de voz grave y resonante: «El fútbol es un vehículo de ideas y de sentimientos. Los intelectuales hacían síntesis cuando te querían atacar, cuando no oían las voces que salían de la ebullición del barrio. Decían: ‘dejalos, son futboleros’. Un ataque a lo popular, en verdad”.

Apo no es ni escritor ni actor, pero seleccionó estos cuentos y prologó este libro y desde hace diez años encabeza con gran éxito un espectáculo sobre el fútbol, la literatura, la música, con el que recorre la Argentina. Claro que su voz se asocia con el comentario dominguero (o cuando sea, hay fútbol todos los días, casi) al lado del Víctor Hugo Morales, por radio Continental, desde donde también le pone calidez a cada madrugada con su ya clásico *Dondequiera que estés*.

Con algunos pergaminos que dan los años y los logros de la profesión, Apo se da el gusto de mantener viva la pelea por hacer entender que el fútbol es parte de la cultura.

"Los futboleros no sólo somos personas que hablamos de fútbol. Somos tipos involucrados en la cultura popular. Algunos intelectuales se cerraron y quisieron hacer creer que, por ejemplo, Fontanarrosa era un escritor menor porque escribía de fútbol y de humor... No, los futboleros también leemos a Unamuno y sabemos qué es *La madre*, de Gorki; no somos estúpidos. Eso es una posición política: la discriminación, los

animales, los cabecitas negras... Ahora los intelectuales están mucho mejor porque ven que pierden el tren si se quedan afuera de la cultura popular ¡Cómo vas a dajar afuera de la cultura popular al Negro Dolina! Los dioses griegos con los muchachos del barrio... El fútbol es un magnífico patio para contar historias de la gente. Muchas veces la pelota es la excusa», dice durante la charla con LA NACION en el reservado de un Café Tortoni repleto.

Alejandro Apo se reconoce como un tipo de barrio. Era de Villa Urquiza. Y recuerda aquellos años de su niñez y juventud con añoranza. «En casa el fútbol era un lenguaje: mi viejo, el verdadero Apo [Alfredo, el creador de la Polémica en el fútbol] me mostró el camino... la vocación la tenía dirigida. A mi casa venían Panzeri, Ardizzone. Y Mario Trucco, un maestro para mí”, memora.

Es cierto que no hace falta indagar demasiado en por qué tiene marcado a fuego el sello del fútbol. Hay también una explicación para su pasión por la literatura: "En casa, mi mamá, que aún ahora sigue enseñando a leer cuentos, organizaba después de cada comida, por la noche, lecturas en voz alta. Cada uno de ellos y de mis hermanos leía un cuento y después lo discutíamos. ¿Sabés lo que era para un chico que su opinión fuera escuchada y respetada? Yo aprendí a leer a Cortázar y a Borges de pibe, con mi familia...”

Con esos argumentos como pilares retoma el debate.

"El fútbol es un juego de hombres, no de matones. A los futboleros nos discriminaron mucho, nos metieron en el clima de que somos todos violentos, energúmenos... ¿Por qué? Decían ellos, los intelectuales, que sólo se habla de la pelota o de la jugada. Es como un mandato para degradar.

-Pero el fútbol da argumentos con la violencia, la discrecionalidad...

-No hablemos, no hablemos. Ahora el fútbol no tiene salida. Pero ése no es el fútbol que añoro... éste es un fútbol de la TV, del show bussines. ¡Los árbitros le dan un beso a los jugadores! Mirá si el Pato Pastoriza, Perfumo, el Coco Basile se iban a bancar eso.

-Entonces el fútbol...

-...es cultura popular. Es una fascinante mezcla de libros y calles. Y el fútbol es también eso: el potrero y el mundial.

Por Alejandro Di Lázzaro de la Redacción de LA NACION para *adn cultura*. Sábado 8 de setiembre de 2007.

Memorias de un wing derecho

Roberto Fontanarrosa

Y aquí estoy. Como siempre. Bien tirado contra la raya. Abriendo la cancha. Y eso no me enseñó nadie. Son cosas que uno ya sabe solo. Y meter centros o ponerle al arco como venga. Para eso son wines. No me vengan con eso de wing “ventilador” o wing “mentiroso” o las pelotas. Arriba y contra la raya.

Abriendo la cancha para que no se amontonen los forwards en el medio. Nada de andar bajando a ayudar al marcador de punta ni nada de eso. Si el marcador de punta no puede con el wing de él... ¿para qué m... juega de marcador de punta? Lo que pasa es que ahora cualquier mocoso le sale con esas teorías nuevas y nuevas formas de juego o te viene con la “holandesa” o la brasileña y otras estupideces.

¡Por favor! El fútbol es uno solo y a mí no me saca de la formación clásica: el arquero bien parado en la raya y atento. Por ahí escucho decir que Gatti juega por toda el área o sale hasta el medio de la cancha... Y bueno, así le va. Yo al arquero lo quiero paradito en su arco y nada más. Para eso es arquero. Después una línea de tres. Después otra de cinco. Y arriba que nos dejen a nosotros tres. Más de veinte años hace que jugamos así y nos hemos podrido de hacer goles. De a siete hacemos. Yo ya debo llevar como 6.800. Yo solo... ¡Después me dicen de Pelé! O arman tanto despelote porque Maradona hizo cien. Cien yo hago en una temporada. Y en verano, cuando los pibes se quedan en el club como hasta las dos de la mañana, me atrevo a hacer cuarenta, cincuenta goles por semana. Cuarenta, cincuenta. Yo solo... Maradona... ¡Por favor! Y eso para no hablar del centroforward nuestro. Debe llevar más de 12.000 goles. Por debajo de las patas... Y... ¡el tipo está ahí! donde deben estar los centroforward. En la boca del arco. En el área chica. Pelota que recibe, ¡Pum! adentro. A cobrar. Y ojo, que el nueve de los de Boca no es maño tampoco. Es el mismo estilo que el nuestro. Siempre ahí: en la troya. Adonde están los japoneses. ¡Nos ha amargado más de un partido, eh! Yo no he visto los goles que nos ha hecho pero escucho los gritos y el ruido de la pelota adentro del arco.

Le da con un fierro el guacho. Pero, claro, tiene dos wines que son dos salames. Por ahí si jugara al lado mío él también habría hecho como 12.000 goles. ¡Si le habré servido goles al nueve! ¡Si le habré servido goles! Me acuerdo el día del debut. Le estoy hablando de hace 25 años, 25 años, un cuarto de

siglo. Sacaron la lona que cubría la cancha y le juro que nos encegueció la luz. Un solazo bárbaro. Yo casi no podía ver por el resplandor en las camisetas, especialmente en las nuestras. Claro, por el blanco. Las bandas rojas parecían fuego. No como ahora, que está saltando todo el esmalte y se ve el plomo. O el piso, del verde ya no queda casi nada. ¡Cómo está ésta cancha! ¡Qué lástima! Qué poco cuidada está. Pero bueno, ese día fue algo inolvidable. Era domingo al mediodía y se ve que los muchachos estaban alborotados porque esa tarde jugaban River y Boca en el Monumental y ellos se habían reunido en el club para irse todos juntos en el camión para el partido. ¡Huy, lo que era ese día! Y claro, llegaron ahí y se encontraron con que la Comisión Directiva había comprado el metegol.

Yo había escuchado desde abajo de la lona que pensaban inaugurarla esa noche cuando los socios se juntaban en la sede social a comentar los partidos o tomarse un fernet antes de cenar. Pero... ¡qué!... apenas los muchachos vieron el metegol al lado de la cancha de básquet ni siquiera se molestaron en meterlo adentro.

¡Además, esto es pesado, eh! No sé cuántos kilos debe pesar esto, pero es pesado. Puro fierro, de las cosas que se hacían antes. Bueno, ahí nomás lo destaparon y se armó el partido. Yo calculo, calculo, que había de haber entre 20 y 25 personas viendo el partido. ¡No menos, eh! No menos. Una multitud. Y había apuestas y todo. Le digo que calculo que había esa gente porque yo ni miré para arriba, le juro, no me atrevía a levantar la vista del cagazo que tenía. Le juro. Uno escuchaba bramar esa tribuna y temblaba.

¡Qué cosa inolvidable! Nosotros, los tres de adelante, tuvimos suerte porque el tipo que nos manejaba se ve que sabía. Yo apenas sentí que se movía, dije: “Hoy vamos a andar bien”. Porque también es importante el tipo que a uno le toque para manejarlo. Usted podrá tener condiciones, es más, podrá ser un fenómeno, pero si el que está afuera es un queso, va muerto. Y yo le digo, ahora, con experiencia, yo apenas noto cómo el tipo me mueve ya me doy cuenta si conoce o no. Es una cuestión de experiencia, nada más. No es que uno sea sabio. Escúcheme, usted ve un tipo cómo se para en la cancha y ya sabe cómo juega al fútbol. No tiene necesidad ni de verlo correr. ¡Por favor! Pero ese día se ve que el tipo conocía. No era ni improvisado ni uno que agarra la manija

porque está aburrido y para matar el tiempo se juega un metegol. De esos que usted trata de ayudarlos, de darles una mano pero al final el que queda como un patadura es usted. Cuando el culpable es el que tiene la manija. Y usted los escucha gritar: “¡Qué tronco es el siete ese! ¡Qué animal el wing!”. Hay que aguantar cada cosa. ¡Por favor! Pero ese día no. Ese día tuve suerte, lo que es importante en un debut. Y más en un River–Boca. Usted sabe bien cómo son estos partidos. Un clásico es un clásico, digan lo que digan ahora yo ya tengo como 30.000 clásicos jugados y así y todo, le digo, todavía cuando escucho el pique de la primera pelota en la mitad de la cancha me pongo nervioso. Parece mentira. Es que son partidos muy parejos. Somos equipos que nos conocemos mucho. Pero aquél día tuvimos suerte, por lo menos los de adelante. De la mitad de la cancha para adelante la rompimos, la hacíamos de trapo. “Tachola”, me acuerdo que se llamaba el que tenía la manija. Me acuerdo porque le gritaban permanentemente y además porque durante cuatro años vuelta a vuelta venía al club y jugaba. ¡Cómo sabía ese tipo! Lo arruinó la bebida. Cuando llegaba en pedo yo me daba cuenta porque nos hacía hacer molinetes y cada cagada que ni le cuento. Un día me hizo hacer un molinete y yo cacé un chute que la pelota saltó del metegol e hizo sonar un vaso. Me quería hacer pagar a mí el desgraciado. Pero cuando estaba sobrio era un león. Y ese día la gasté. En la defensa no andábamos tan bien porque el que maneja a los tres era un salame. Un paspado. Pero con los de adelante bastaba.

No hay mejor defensa que un buen ataque, mi amigo, eso lo sabe cualquiera. ¡Por favor! Ahora se meten todos abajo. Están locos. Tres pepas hice ese día. Y las otras tres se las serví al nueve, al morochón. Y no tenía bigotes. Lo que pasa es que algún mocoso se los pintó con birrome para que se pareciera a Luque. Un gol, me acuerdo, un gol, la bola rebotó en el corner y se me vino. Íbamos perdiendo uno a cero, porque ¡ojo! habíamos arrancado perdiendo, y la hinchada bramaba. La puse debajo de la suela

y casi la astillo. La empecé a pisar y me la traje despacito para el medio. El nueve se fue para la izquierda y el once también, para abrirme un buco. Yo la masé y un par de veces amagué el puntazo, pero el fullback me tapaba el tiro y no veía ángulo para el taponazo. Le cuento que yo no le hago asco a patear y cuando veo luz le sacudo. A mí no me vengan con boludeces. Pero el rubio que me marcaba me tapaba bien. Entonces yo agarro y la engancho de nuevo para afuera, para mi lado, como para meterle un rechazazo cruzado, al segundo palo, a la ratonera. ¡Si habré hecho goles así! Y cuando el rubio me sigue para taparme y el arquero cubre el primer palo, de revés nomás, cortita, la toco para el medio. Y el nueve, sin pararla ché, le puso semejante quema que abolló la chapa del fondo del arco. ¡Qué golazo! ¡Lo que fue eso! Yo lo había escuchado al Negro, lo había escuchado. Cuando yo me abrí para la derecha vi que la defensa se venía conmigo. Y lo escuché al Negro que me grita: “¡Ah!”. Y se la toqué. Lo mató el Negro. Lo mató. La hacemos siempre a ésa. Diga que ya nos conocen. ¡Qué partido fue ése! Y para esta noche tenemos uno lindo. Si es que vienen los muchachos. Porque los escuché decir que iban a las maquinitas. Siempre hablan de las maquinitas. Vaya a saber qué es eso. Acá una vez al club trajeron una. Yo siempre escuchaba unos ruidos raros, unas cosas como “pluic”, “plinc”, “clun” y unas sacudidas. Unas luces. Pero después no lo sentí más. Dicen que se le jodió algo adentro a la máquina, algún fusible y nunca hay guita para comprarlo. Son máquinas delicadas. De ésas que hacen los yanquis. Por eso los muchachos siempre vuelven. Porque el fútbol es el fútbol. Esa es la única verdad. ¡Qué me vienen con esas cosas! Son modas que se ponen de moda y después pasan. El fútbol es el fútbol, viejo. El fútbol. La única verdad.

¡Por favor!

Fontanarrosa, Roberto. "Memorias de un wing derecho" en *El mundo ha vivido equivocado*, Ed. De la Flor, Bs.As., 1997.

El premio

Leo Masliah

Estoy contento porque ahora puedo considerarme una persona culta. Y digo culta en el sentido más corriente en que se usa esa palabra, sin meterme a buscar la quinta pata del gato, con todas esas historias de que cultura es todo, de que cualquier cosa que uno haga, desde atarse los cordones de los zapatos hasta tomar mate, mirar televisión, usar un bidet, comprarse ropa o hacer cola para esperar un colectivo, es parte de su cultura. Todo eso ya lo sé y no lo niego, pero yo no hablo de ese tipo de cultura. Yo digo que soy un tipo culto y vos me entendés. Voy a museos. Asisto a conferencias. Escucho música contemporánea. Miro películas de Mona Hatoum, y tengo abono para un ciclo de cine mudo noruego de la década del veinte. Me inscribo en seminarios y participo en coloquios y simposios. Y, sobre todo, leo. Ultimamente devoré la obra completa de J. L. Austin, por ejemplo. Y la de Ernest Cassirer. Y los cuatro últimos libros de Susan Sontag. Y dos de Julia Kristeva. Y diecisiete de Umberto Eco. Y la mitad de uno de Jean Allouch. También me castigué arduamente con Jacques-Alain Miller, Elisabeth Roudinesco, Geoffrey Hartman y el polifacético Noam Chomsky. Y descifré la gravitación de las sonoridades no discursivas en Jacques Derrida, que te queda grande. Y sufrí el anti-Edipo y las visiones puras de Gilles Deleuze. Y estudié a Hugo Bleichmar y a Roland Chemama. Y me familiaricé con el enfoque de Sherry Turkle sobre la construcción de la identidad en la era de Internet. Exploré las actuales tendencias críticas a las obras de Laforgue y Morgenstern. Indagué a Slavoj Zizek. Formé y sostuve un grupo de discusión sobre el aporte de Françoise Dolto al psicoanálisis y otro sobre los de Carlo Ginzburg y Bernard Ogilvie a la epistemología actual. Desmenucé una a una las ingeniosas objeciones de Alan Sokal y Jean Bricmont al uso de vocabulario científico por parte de autores humanísticos como Bruno Latour, Jean Baudrillard, Félix Guattari, François Lyotard, Michel Serres y Paul Virilio, así como la insoslayable impronta que las tendencias francófonas de ciertos intelectuales americanos está dejando sobre los horizontes de la posmodernista. (Medi-

té asimismo sobre la posibilidad de desacreditar análogamente a Georgescu-Roegen, en su intento de utilizar la segunda ley de la termodinámica para demostrar que el crecimiento económico se da necesariamente a expensas de los ecosistemas y de su degradación.) Exploré la ética de Hillis Miller y los múltiples modos de acercamiento a la semiótica esteticista de Herman Parret. Me suscribí a Exégesis (publicación del Colegio Universitario de Humacao, en Puerto Rico), a las revistas mexicanas Razón y Palabra y Alter, al Dossier de la Universidad de Guadalajara, al Boletín de la Academia Nacional de Educación de la Argentina, a la Revista Filosófica Utopía y Praxis Latinoamérica, a la Kritik der reinen Vernunft y a la Metaphysische Anfangsgründe der Naturwissenschaft. Qué te parece. Y no fueron lecturas superficiales. No asumí ciegamente todo lo dicho por los autores consultados. La experiencia me generó múltiples interrogantes cuya satisfacción, seguramente, habrá de generar nuevas dudas y la necesidad de nuevas lecturas y polémicas constructivas con personas que, como yo, decidieron no dejarse llevar por la corriente y cuestionarse el entorno socio-económico-político-ideológico en que les tocó vivir. Y bueno, la lista de tratadistas que leí y analicé es mucho más extensa que lo consignado aquí hasta ahora. Estoy convencido de haber llegado al nivel cultural de que me vanaglorié al principio -y no temo a las acusaciones de pedantería, porque yo no me cultivo para hacer pública ostentación de conocimientos, sino para tratar de mejorar mi calidad de vida y la de quienes me rodean-. Y haber alcanzado este nivel, aunque esto parezca presuntuoso, me da cierta tranquilidad de espíritu y la seguridad de que con todo derecho puedo recompensarme yendo al quiosco y comprándome, junto a Investigación y Ciencia y el Diario de Poesía, el último número de la revista Caras, para enterarme de qué está haciendo ahora Valeria Mazza y con quién está saliendo Natalia Oreiro.

Masliah, Leo. "El premio" en *Textualmente I*, octubre de 2002.

“Apocalípticos e integrados”

Umberto Eco

Cultura de masas y “niveles” de cultura

“Pero cuanto se trata de la escritura: ‘Esta ciencia oh, rey, dijo Theut, hará a los egipcios más sabios y más aptos para recordar, porque este hallazgo es remedio útil a la memoria y la doctrina.’ Y dijo el rey: ‘Oh artificiosísimo Theut, unos son aptos para generar artes, otros para juzgar qué ventajas o qué daños se derivarán para quienes se sirvan de ellas. Y ahora tú, como padre de las letras, en tu benevolencia hacia ellas has afirmado lo contrario de lo que pueden. Las letras, al dispensar del ejercicio de la memoria, serán causa de olvido en el ánimo de quienes las hayan aprendido, como aquellos que confiando en la escritura, recordarán por estos signos externos, no por ellos mismos, por un esfuerzo suyo interior...’”

Hoy, naturalmente, no podemos estar de acuerdo con el rey Thamus. Si no por otra cosa, porque, a varias decenas de siglos de distancia, el rápido crecimiento del repertorio de “cosas” a saber y a recordar, ha hecho muy dudosa la utilidad de la memoria como único instrumento de sabiduría. Y por otra parte el comentario de Sócrates al mito de Theut (“tú estás dispuesto a creer que ellos [los escritos] hablan como seres pensantes; pero si, deseoso de aprender, les formulas alguna pregunta, no responden más que una sola cosa, siempre la misma”) ha sido superado por el distinto concepto que la cultura occidental ha elaborado del libro, de la escritura y de sus capacidades expresivas, al establecer que a través de la palabra escrita puede tomar cuerpo una forma capaz de resonar en el ámbito de quien fruye de ella de modos siempre varios y cada vez más ricos.

El párrafo de *Fedro* que acabamos de citar, nos recuerda además que toda modificación de los instrumentos culturales, en la historia de la humanidad, se presenta como una profunda puesta en crisis del “modelo cultural” precedente; y no manifiesta su alcance real si no se considera que los nuevos instrumentos operarán en el contexto de una humanidad profundamente modificada, ya sea por las causas que han provocado la aparición de aquellos instrumentos, ya por el uso de los propios instrumentos. El invento de la escritura, reconstruido a través del mito platónico, es un ejemplo; el de la imprenta o los nuevos instrumentos audiovisuales, otro.

Valorar la función de la imprenta condicionándola a las medidas de un modelo de hombre típico de una civilización basada en la comunicación oral y visual es un gesto de miopía histórica y antropológica que

no pocos han cometido. [...] Algo semejante ocurre con los *mass media*: se les juzga midiendo y comparando el mecanismo y los efectos con un modelo de hombre del renacimiento, que evidentemente (si no por otras, a causa de los *mass media*, y también de los fenómenos que han hecho posible el advenimiento de los *mass media*) no existe ya.

Es evidente, por el contrario, que deberemos discutir los distintos problemas partiendo del supuesto, histórico y antropológico-cultural a la vez, de que con el advenimiento de la era industrial y el acceso al control de la vida social de las clases subalternas, se ha establecido en la historia contemporánea una civilización de *mass media*, de la cual se discutirán los sistemas de valores y respecto a la cual se elaborarán nuevos modelos ético-pedagógicos. Todo esto no excluye el juicio severo, la condena, la postura rigurosa: pero ejercitados respecto del nuevo modelo humano, no en nostálgica referencia al antiguo. Dicho de otro modo, se pide a los hombres de cultura una postura de investigación constructiva; allí donde habitualmente se adopta la postura más fácil: dónde, frente al prefigurarse de un nuevo panorama humano, del cual es difícil situar los confines, la forma, las tendencias de desarrollo, se prefiere adoptar la postura de Rutilio Namaziano de la nueva transición. Y es lógico que un Rutilio Namaziano no arriesgue nada; tiene siempre derecho a nuestro conmovido respeto y logra pasar a la historia sin comprometerse con el futuro.

La cultura de masas bajo acusación

Las actas de acusación contra la cultura de masas, cuando son formuladas y sostenidas por escritores agudos y atentos, tienen su función dialéctica en una discusión sobre el fenómeno. Los *pamphlets* contra la cultura de masas deberán ser leídos y estudiados como documentos a incluir en una investigación equilibrada, teniendo en cuenta, no obstante, los equívocos en que con frecuencia se fundan.

En el fondo, la primera toma de posición ante el problema fue la de Nietzsche con su identificación de la “enfermedad histórica” y de una de sus formas más ostentosas, el periodismo. Más aún, en el filósofo alemán existía ya en germen la tentación presente en toda polémica sobre este asunto: la desconfianza hacia el igualitarismo, el ascenso democrático de las multitudes, el razonamiento hecho por los débiles y para los débiles, el universo construido no a me-

didada del superhombre sino a la del hombre común. Idéntica raíz anima la polémica de Ortega y Gasset. Y no carece ciertamente de motivos buscar en la base de todo acto de intolerancia hacia la cultura de masas una raíz aristocrática, un desprecio que sólo aparentemente se dirige a la cultura de masas, pero que en realidad apunta a toda la masa. Un desprecio que sólo aparentemente distingue entre masa como grupo gregario y comunidad de individuos auto-responsables, sustraídos a la masificación y la absorción gregaria: porque en el fondo existe siempre nostalgia por una época en que los valores culturales eran privilegio de clase y no eran puestos a disposición de todos indiscriminadamente.

Pero no todos los críticos de la cultura de masas pueden adscribirse a este grupo. Dejando aparte a Adorno, cuya postura es demasiado notoria para que necesite ser comentada aquí, recordemos toda la hueste de *radicals* americanos que sostienen una feroz polémica contra los elementos de masificación existentes en el cuerpo social de su país. Su crítica es indudablemente progresista en sus intenciones, y la desconfianza hacia la cultura de masas es desconfianza hacia una forma de poder intelectual capaz de conducir a los ciudadanos a un estado de sujeción gregaria, terreno fértil para cualquier aventura autoritaria. Ejemplo típico es Dwight MacDonald, que en los años treinta adoptó posiciones trotskistas, y por tanto pacifistas y anárquicas. Su crítica representa quizá el punto más equilibrado alcanzado en el ámbito de esta polémica, y como tal se cita.

MacDonald parte de la distinción, hoy ya canónica, de los niveles intelectuales, *high*, *middle* y *low brow*. Cambia la denominación llevado por un intento polémico más violento: contra las manifestaciones de un arte de elite y de una cultura de masas, que no es tal, y que por esto él no llama *mass culture* sino *masscult*, y de una cultura media, pequeño burguesa, que llama *midcult*. Es obvio que son *masscult* los cómics, la música gastronómica tipo rock'n roll o los peores telefilms mientras el *midcult* está representado por obras que parecen poseer todos los requisitos de una cultura puesta al día y que, por el contrario, no constituyen en realidad más que una parodia, una depauperación, una falsificación puesta al servicio de fines comerciales. Algunas de las páginas críticas más sabrosas de MacDonald están dedicadas al análisis de una novela como *El viejo y el mar*, de Hemingway, que considera producto típico de *midcult*, con su lenguaje intencionalmente artificioso y tendente al lirismo, su inclinación a presentar personajes "universales" (pero de una universalidad alegórica y manierista) Y en igual plano coloca *Nuestra ciudad*, de Wilder.

Los ejemplos aclaran uno de los puntos sustan-

ciales de la crítica de MacDonald: no se reprocha a la cultura de masas la difusión de productos de nivel ínfimo y de nulo valor estético (como, pongamos por caso, algunos comics, las revistas pornográficas o los telequizzes), se reprocha al *midcult* que 'explote' los descubrimientos de la vanguardia y los 'banalice' reduciéndolos a elementos de consumo. Crítica esta que da en el blanco y nos ayuda a comprender por qué tantos productos de fácil salida comercial, aun ostentando una dignidad estilística exterior, suenan a falso; pero crítica también que, a cuentas, refleja un concepto fatalmente aristocrático del gusto. ¿Debemos admitir que una solución estilística sólo es válida cuando representa un descubrimiento que rompe con la tradición y por ello es compartida por unos pocos elegidos? Admitido esto, si el nuevo estilo alcanza a inscribirse en un círculo más amplio y a difundirse en nuevos contextos, ¿pierde de hecho toda su fuerza, o adquiere una nueva función? Y si posee una función, ¿es fatalmente negativa, y el nuevo arte sirve sólo para disimular bajo una pátina de novedad formal una banalidad de posturas, un complejo de ideas, gustos y emociones pasivos y esclerotizados?

Se plantean aquí una serie de problemas que, una vez expuestos teóricamente, deberán someterse a un complejo de probaciones concretas. Pero ante ciertas tomas de posición nace la sospecha de que el crítico se refiere constantemente a un modelo humano que, aunque él no lo sepa, es clasista: es el modelo del gentilhomme del Renacimiento, culto y meditabundo, a quien una determinada condición económica le permite cultivar con amorosa atención las propias experiencias interiores, le preserva de fáciles conmixtiones utilitarias y le garantiza celosamente una absoluta originalidad. El hombre de una civilización de masas, empero, no es ya este hombre. Mejor o peor, es otro, y otras deberán ser sus vías de formación y de salvación. Identificarlas es por lo menos una de las tareas. El problema sería distinto si los críticos de la cultura de masas creyesen que el problema de nuestra civilización consiste en elevar a todo miembro de la comunidad a la fruición de experiencias de orden superior, proporcionando a todos la posibilidad de acceder a ellas. La posición de MacDonald, sin embargo, es otra: en sus últimos escritos confiesa que en tiempos creyó en la posibilidad de la primera solución (elevar las masas a la cultura "superior"), ahora cree que la empresa es imposible, y que la fractura entre ambas culturas es definitiva, irreversible, irremediable. Desgraciadamente, surge espontánea una explicación más bien melancólica: los intelectuales del tipo de MacDonald se comprometieron, en los años veinte, en una acción progresiva de tipo político, que fue frustrada por acontecimientos internos de la política norteamerica-

na. Y estos hombres han pasado de la crítica política a la cultural; de una crítica empeñada en cambiar la sociedad, a una crítica aristocrática sobre la sociedad, colocándose casi fuera de la contienda y rehuyendo toda responsabilidad. Con ello demuestran, quizá contra su voluntad, que existe una forma de resolver el problema, pero que no es sólo una forma cultural, dado que implica una serie de operaciones políticas y en todo caso una política de la cultura.

Cahier de doléances

De las varias críticas a la cultura de masas emergen algunas “acusaciones principales” que es necesario tener en cuenta.

a) Los *mass media* se dirigen a un público heterogéneo y se especifican según “medidas de gusto”, evitando las soluciones originales.

b) En tal sentido, al difundir por todo el globo una “cultura” de tipo “homogéneo”, destruyen las características culturales propias de cada grupo étnico.

c) Los *mass media* se dirigen a un público que no tiene conciencia de sí mismo como grupo social caracterizado; el público, pues, no puede manifestar exigencia ante la cultura de masas, sino que debe sufrir sus proposiciones sin saber que las soporta.

d) Los *mass media* tienden a secundar el gusto existente sin promover renovaciones de la sensibilidad. Incluso cuando parecen romper con las tradiciones estilísticas, de hecho se adaptan a la difusión, ya homologable, de estilos y formas difundidas antes a nivel de la cultura superior y transferidas a nivel inferior. Homologando todo cuanto ha sido asimilado, desempeñan funciones de pura conservación.

e) Los *mass media* tienden a provocar emociones vivas y no mediatas. Dicho de otro modo, en lugar de simbolizar una emoción, de representarla, la provocan; en lugar de sugerirla, la dan ya confeccionada. Típico en este sentido es el papel de la imagen respecto al concepto; o el de la música como estímulo de sensaciones en lugar de cómo forma contemplable.

f) Los *mass media* inmersos en un circuito comercial, están sometidos a la “ley de oferta y la demanda”. Dan, pues, al público únicamente lo que desea, o peor aún, siguiendo las leyes de una economía fundada en el consumo y sostenida por la acción persuasiva de la publicidad, sugieren al público lo que debe desear.

g) Incluso cuando difunden productos de cultura superior, los difunden nivelados y “condensados” de forma que no provoquen ningún esfuerzo por parte del receptor. El pensamiento es resumido en fórmulas, los productos del arte son antologizados

y comunicados en pequeñas dosis.

h) En todo caso, los productos de cultura superior son propuestos en una situación de total nivelación con otros productos de entretenimiento. En un semanario de rotograbado, la información sobre un museo de arte se equipara al chisme sobre el matrimonio de la estrella cinematográfica.

i) Los *mass media* alientan así una visión pasiva y acrítica del mundo. El esfuerzo personal para la posesión de una nueva experiencia queda desalentado.

j) Los *mass media* alientan una inmensa información sobre el presente (reducen dentro de los límites de una crónica actual sobre el presente incluso las eventuales informaciones sobre el pasado) y con ello entorpecen toda conciencia histórica.

k) Hechos para el entretenimiento y el tiempo libre, son proyectados para captar sólo el nivel superficial de nuestra atención. Vician desde un principio nuestra postura, y por ello incluso una sinfonía, escuchada a través de un disco o de la radio, será disfrutada del modo más epidérmico, como indicación de un motivo tarareable, no como un organismo estético que penetra profundamente en nosotros por medio de una atención exclusiva y fiel.

l) Los *mass media* tienden a imponer símbolos y mitos de fácil universalidad, usando “tipos” reconocibles de inmediato, y con ello reducen al mínimo la individualidad y la concreción de nuestras experiencias y de nuestras imágenes, a través de las cuales deberíamos realizar experiencias.

m) Para realizar esto, trabajan sobre opiniones comunes, sobre los *endoxa*, y funcionan como una continua reafirmación de lo que ya pensamos. En tal sentido desarrollan siempre una acción socialmente conservadora.

n) Se desarrollan pues, incluso cuando fingen despreocupación, bajo el signo del más absoluto conformismo, en la esfera de las costumbres, de los valores culturales, de los principios sociales y religiosos, de las tendencias políticas. Favoreciendo proyecciones hacia modelos “oficiales”.

o) Los *mass media* se presentan como el instrumento educativo típico de una sociedad de fondo paternalista, superficialmente individualista y democrática, sustancialmente tendente a producir modelos humanos heterodirigidos. Llevando más a fondo el examen, aparece una típica “superestructura de un régimen capitalista”, empleada con fines de control y de planificación coaccionadora de las conciencias. De hecho ofrecen aparentemente los frutos de la cultura superior, pero vaciados de la ideología y de la crítica que los animaba. Adoptan las formas externas de una cultura popular, pero en lugar de surgir

espontáneamente desde abajo, son impuestas desde arriba (y no tienen la sal, ni el humor, ni la vitalísima y sana vulgaridad de la cultura genuinamente popular). Como control de masas, desarrollan la misma función que en ciertas circunstancias históricas ejercieron las ideologías religiosas. Disimulan dicha función de clase manifestándose bajo el aspecto positivo de la cultura típica de la sociedad del bienestar, donde todos disfrutaban de las mismas ocasiones de cultura en condiciones de perfecta igualdad.

Todas y cada una de las proposiciones enumeradas es adscribible y documentable. Cabe preguntarse si el panorama de la cultura de masas y su problemática se agotan con esta serie de imputaciones. A tal fin, es precioso recurrir a los “defensores” del sistema.

Defensa de la cultura de masas

Hay que advertir ante todo que entre aquellos que demuestran la validez de la cultura de masas muchos emplean un medio simplista, desde el interior del sistema, sin perspectiva crítica alguna, y no raramente ligado a los intereses de los productores. Es típico el caso de Ernest Dichter, que en su *Estrategia del deseo* formula una apasionada apología de la publicidad sobre el fondo de una “filosofía” optimista del incremento de las experiencias que no es otra cosa que el enmascaramiento ideológico de una estructura económica precisa, fundada en el consumo y para el consumo. En otros casos, sin embargo, tenemos estudiosos de las costumbres, sociólogos y críticos a los que, ciertamente, no debemos criticar un optimismo que les permite ver más allá de cuanto puedan ver sus adversarios “apocalípticos”. Si bien nos mantendremos en guardia ante el fervor de un David Manning White o un Arthur Schesinger (detenido en posiciones de un reformismo un poco demasiado iluminista), no soslayaremos muchas de las revelaciones de Gilber Seldes, Daniel Bell, Edgard Shils, Eric Larrabee, Georges Friedmann y otros. También aquí procuraremos elaborar un resumen de proposiciones.

a) La cultura de masas no es típica de un régimen capitalista. Nace en una sociedad en que la masa de ciudadanos participa con igualdad de derechos en la vida pública, en el consumo, en el disfrute de las comunicaciones: nace inevitablemente en cualquier sociedad de tipo industrial. Cada vez que un grupo de presión, una asociación libre, un organismo político o económico se ve precisado a comunicar algo a la totalidad de los ciudadanos de una país, prescindiendo de los distintos niveles intelectuales, debe recurrir a los sistemas de la comunicación de masas y experimenta la inevitable regla de la “adecuación a la media”. La cultura de masas es propia de una

democracia popular como la China de Mao, donde las polémicas políticas se desarrollan por medio de grandes carteles y de publicaciones ilustradas; toda la cultura artística de la Unión Soviética es una típica cultura de masas, con todos los defectos a ella inherentes, y entre ellos el conservadurismo estético, la nivelación del gusto a la media, el rechazo de las proposiciones estilísticas que no corresponden a lo que el público espera, la estructura paternalista de la comunicación de valores.

b) La cultura de masas no ha ocupado en realidad el puesto de una supuesta cultura superior; se ha difundido simplemente entre las masas enormes que antes no tenían acceso al beneficio de la cultura. El exceso de información sobre el presente, en menoscabo de la conciencia histórica, es recibido por una parte de la humanidad que antes no recibía información ninguna sobre el presente (y era por lo tanto mantenida apartada de toda inserción responsable en la vida asociada) y no poseía otros conocimientos históricos que anquilosadas nociones sobre mitologías tradicionales.

Cuando imaginamos al ciudadano de un país moderno que lee en el mismo periódico noticias sobre la estrella de moda e informaciones sobre Miguel Ángel no debemos compararlo con el humanista antiguo que se movía con límpida autonomía en los varios campos del saber, sino con el obrero o el pequeño artesano de hace unos siglos que se hallaba excluido del disfrute de los bienes culturales. El cual, pese a que en la iglesia o el palacio comunal podía ver obras de pintura, las disfrutaba con la superficialidad con que el lector moderno echa una distraída ojeada a la reproducción en colores de una obra célebre, más interesado en los detalles anecdóticos que en los complejos valores formales. El hombre que tararea una melodía de Beethoven porque la ha oído en la radio, es un hombre que, aunque sólo sea a nivel de la simple melodía, se ha acercado a Beethoven (no puede negarse que a este nivel se manifiesta ya, en medida simplificada, la legalidad formal que rige en otros niveles, armónico, contrapuntístico, etc., la obra entera del músico), mientras que semejante experiencia, en otros tiempos, estaba sólo reservada a las clases privilegiadas; muchos de cuyos miembros, aun sometiéndose al ritual del concierto, gozaban de la música sinfónica al mismo nivel de superficialidad. La cantidad impresionante de música válida difundida actualmente por la radio y los discos, ¿no desemboca en muchos casos en un estímulo eficaz para adquisiciones culturales auténticas? ¿Cuántos de nosotros no nos hemos labrado una formación musical a través precisamente del estímulo de los canales de masa?

c) Es cierto que los *mass media* proponen en medida

masiva y sin discriminación varios elementos de información en los que no se distingue el dato válido del de pura curiosidad o entretenimiento. Pero negar que esta acumulación de “información” pueda resolverse en *formación*, equivale a tener un concepto marcadamente pesimista de la naturaleza humana, y a no creer que una acumulación de datos cuantitativos, bombardeando con estímulos la inteligencia de una gran cantidad de personas, pueda resolverse, en algunas, en mutación cualitativa. Este tipo de reacciones es de utilidad precisamente porque deja al descubierto la ideología aristocrática de los críticos de los *mass media*. Y por otra parte demuestra que esta ideología es peligrosamente igual a la de aquellos que sienten lástima por los habitantes de pueblecillos perdidos entre montañas a quienes los anticuarios han cambiado la vieja artesa y la maciza mesa “de hermandad” por un endeble mobiliario de aluminio y formica; sin tener en cuenta que este mobiliario lavable y más alegre, proporciona mayores posibilidades de higiene en unas casas en las que el mobiliario antiguo, de madera pasada y carcomida, no constituía por cierto ningún elemento de educación del gusto; y que la estimación de aquel mobiliario tradicional es sólo una deformación estética de nuestra sensibilidad, que considera valiosa antigüedad lo que, sin el advenimiento de las superficies de formica, habría quedado en miserable ejemplo de cotidianidad abandono.

d) A la objeción de que la cultura de masas difunde también productos de entretenimiento que nadie se atreve a juzgar como positivos (cómic de fondo erótico, transmisiones de lucha por televisión, telequiz que constituyen un incentivo para los instintos sádicos del gran público) se responde que, desde que el mundo existe, las turbas han amado el “circo”; es normal, pues, que en nuestras condiciones actuales, tan diversas de producción y de difusión, los duelos de gladiadores y las luchas de osos hayan sido sustituidos por otras dogmas de distracción inferior, que muchos censuran pero que no cabe considerar como signo especial de decadencia de costumbres.

e) Una homogeneización del gusto contribuiría en el fondo a eliminar a ciertos niveles las diferencias de casta, a unificar las sensibilidades nacionales, desarrollaría funciones de descongestión anticolonialista en muchas partes del globo.

f) La divulgación de conceptos bajo forma de *digest* ha ejercido evidente funciones de estímulo, puesto que en nuestro tiempo hemos asistido a lo que en América se llama “revolución de los paperbacks”, o sea la difusión de enorme cantidad de obras culturales de valía a precios muy bajos y en edición íntegra.

g) Es cierto que la difusión de bienes culturales, aun los más válidos, al tornarse intensiva embota

la capacidad de recepción. Pero esto constituye un fenómeno de “consumo” del valor estético o cultural que se da en todas las épocas, con la salvedad de que actualmente tiene lugar en dimensión macroscópica. También en el siglo pasado, si alguien hubiese oído muchas veces consecutivas una cierta composición, habría acabado habituando el oído a una recepción esquemática y superficial. A tal “consumo” queda yuxtapuesta toda manifestación, en una sociedad dominada por la cultura de masas, y buena prueba de ello es que las propias críticas a la cultura de masas, realizadas a través de libros de gran tirada, diarios, revistas, se han convertido en perfectos productos de una cultura de masas, se han repetido como eslogan, se han comercializado como bienes de consumo y como ocasiones de distracción esnob.

h) Los *mass media* ofrecen un cúmulo de informaciones y de datos sobre el universo sin sugerir criterios de discriminación, pero en definitiva sensibilizan al hombre contemporáneo en su enfrentamiento con el mundo, ¿ya acaso las masas sometidas a este tipo de información no nos parecen más sensibles y más partícipes, para bien y para mal, en la vida asociada, que las masas de la antigüedad propensas a una aceptación tradicional ante escalas de valores estables e indiscutible? Si ésta es la época de los grandes cambios sociales y de los renacimientos nacionales de los pueblos subdesarrollados? Signo, pues, de que los grandes canales de comunicación difunden informaciones indiscriminadas, pero de que al propio tiempo provocan conmociones culturales de cierto relieve.

i) Y, finalmente, no es cierto que los medios de masas sean conservadores desde el punto de vista del estilo y de la cultura. Como constituyentes de un conjunto de nuevos lenguajes, han introducido nuevos modos de hablar, nuevos giros, nuevos esquemas perceptivos (basta pensar en la mecánica de percepción de la imagen, en las nuevas gramáticas del cine, de la transmisión directa, del cómic, en el estilo periodístico...). Bien o mal, se trata de una renovación estilística que tiene constantes repercusiones en el plano de las artes llamadas superiores, promoviendo su desarrollo.

Una problemática mal planteada

La defensa de los *mass media* tendría numerosos títulos de validez, si no pecase casi siempre de cierto “liberalismo” cultural. Se da por descontado el convencimiento de que la circulación libre e intensiva de los diversos productos culturales de masa, dado que ofrece sin duda aspectos positivos, es en sí naturalmente “buena”. Como mucho, se adelantan proposiciones para un control pedagógico-político de las manifestaciones inferiores (censura sobre los comics sado-pornográficos) o de los canales de transmisión

(control sobre redes de televisión). Raramente se tiene en cuenta el hecho de que, dado que la cultura de masas en su mayor parte es producida por grupos de poder económico con el fin de obtener beneficios, permanece sometida a todas las leyes económicas que regulan la fabricación, la distribución y el consumo de los demás productos industriales: “El producto debe agradar al cliente”, no debe ocasionarle problemas, el cliente debe desear el producto y debe ser inducido a un recambio progresivo del producto. De ahí los caracteres culturales de los propios productos y la inevitable “relación de persuasor a persuadido”, que en definitiva es una relación paternalista interpuesta entre productor y consumidor.

Huelga decir que en un régimen económico distinto, la relación paternalista puede muy bien permanecer inalterable, por ejemplo, en aquel caso en que la difusión de cultura de masas se halle en manos, no de grupos de poder económico, sino de grupos de poder político, que pongan a contribución dichos medios con finalidad de persuasión y dominio. Pero todo esto sirve sólo para demostrarnos que la cultura de masas es un hecho industrial, y que, como tal, experimenta muchos condicionamientos típicos de cualquier actividad industrial.

El error de los apologistas estriba en creer que la multiplicación de los productos industriales es de por sí buena, según una bondad tomada del mercado libre, y no que debe ser sometida a crítica y a nuevas orientaciones.

El error de los apocalíptico-aristocráticos consiste en pensar que la cultura de masas es radicalmente mala precisamente porque es un hecho industrial, y que hoy es posible proporcionar cultura que se sustraiga al condicionamiento industrial.

Los problemas están mal planteados desde el momento en que se formulan del siguiente modo: “¿Es bueno o malo que exista la cultura de masas?” (Entre otras razones porque la pregunta supone cierta desconfianza reaccionaria ante la ascensión de las masas, y quiere poner en duda la validez del progreso tecnológico, del sufragio universal, de la educación extendida hasta las clases subalternas, etc.)

El problema, por el contrario, es: “Desde el momento en que la presente situación de una sociedad industrial convierte en pilar aquel tipo de relación comunicativa conocida como conjunto de los medios de masa, ¿qué acción cultural es posible para hacer que estos medios de masa puedan ser vehículo de valores culturales?”.

No es utópico pensar que una intervención cultural pueda modificar la fisonomía de un fenómeno de este tipo. Pensemos en lo que se entiende hoy por “industria editorial”. La fabricación de libros se ha convertido en un hecho industrial, sometido a todas las reglas de producción y de consumo. De ahí derivan una serie de

fenómenos negativos, como la producción por encargo, el consumo provocado artificialmente, el mercado sostenido con creación publicitaria de valores ficticios. Pero la industria editorial se distingue de la de dentífricos en lo siguiente: se insertan en ella hombres de cultura, para lo que la finalidad primera (en los casos mejores) no es la producción de un libro para la venta, sino la producción de valores para la difusión de los cuales es el libro el instrumento más idóneo. Esto significa que, según una distribución porcentual que no sabría precisar, junto a “productores de objetos de consumo cultural”, operan “productores de cultura” que aceptan el sistema de la industria del libro para fines que la desbordan. Por pesimista que sea, la aparición de ediciones críticas o de colecciones populares son muestra de una victoria de la comunidad cultural sobre el instrumento industrial con el que felizmente se halla comprometida. A menos que se crea que la misma multiplicación sea ya un hecho negativo (con lo cual se vuelve a la posición aristocrático-reaccionaria que mencionaba previamente).

El problema de la cultura de masas es en realidad el siguiente: en la actualidad es maniobrada por grupos económicos, que persiguen finalidades de lucro, y realizada por ejecutantes especializados en suministrar lo que se estima de mejor salida, sin que tenga lugar una intervención masiva de los hombres de cultura en la producción. La postura de los hombres de cultura es precisamente la de protesta y reserva. Decir: “El sistema en que nos movemos representa un ejemplo de Orden tan perfecto y acabado que todo acto aislado de modificación de fenómenos aislados queda en puro testimonio” es una posición aceptable en el plano místico, pero resulta singular cuando es sostenida, como ocurre a menudo, basándose en categorías pseudomarxistas. En este caso, una situación histórica dada queda petrificada en un modelo, en el cual las contradicciones originarias se componen de una especie de sistema sólido, relacional, puramente sincrónico. En este punto, toda la atención se centra en el modelo como un todo irrevocable, y la única solución parece ser la negación total del modelo. Nos hallamos en el campo de las abstracciones y de las malentendidas presunciones de totalidad: ignorar que en el interior del modelo continúan agitándose contradicciones concretas, y que por tanto se establece una dialéctica de fenómenos tal que todo hecho que modifique un aspecto del conjunto, aunque aparentemente pierda relieve ante la capacidad de recuperación del sistema-modelo, en realidad nos restituye no ya el sistema A inicial sino un sistema A1. Negar que una suma de pequeños hechos, debidos a la iniciativa humana, puedan modificar la naturaleza de un sistema, significa negar la misma posibilidad de alternativas revolucionarias, que se manifiestan sólo en un momento dado a consecuencia de la presión

de hechos infinitesimales, cuya agrupación (incluso puramente cuantitativa) estalla en una modificación cualitativa.

Se apoya a menudo sobre equívocos semejantes la idea de que, proponer intervenciones modificadoras parciales en el *campo cultural*, equivale a aquella postura que *en política* es el “reformismo”, opuesto a la postura revolucionaria. No se calcula ante todo que, si reformismo significa creer en la eficacia de las modificaciones parciales, con exclusión de alternativas radicales y violentas, ninguna postura revolucionaria ha excluido nunca la serie de intervenciones parciales que tienden a crear las condiciones para alternativas radicales, y que se mueven a lo largo de la línea directiva de una hipótesis más amplia.

En segundo lugar, nos parece que la categoría del reformismo es absolutamente inaplicable al mundo de los valores culturales (y que por tanto un razonamiento válido para los fenómenos de “base” es inaplicable a ciertas leyes específicas de algunas manifestaciones superestructurales). A nivel base socioeconómica, una modificación parcial puede atenuar ciertas contradicciones y evitar su explosión por un largo tiempo; en tal sentido la operación reformista puede adquirir valor de contribución a la conservación del *statu quo*. Pero a nivel de una circulación de las ideas, por el contrario, no sucede nunca que una idea, aun puesta en circulación aisladamente, se transforme en punto de referencia estático de deseos ya pacificados: ocurre a la inversa, exige una ampliación de la discusión.

A nivel de los valores culturales no se da cristalización reformista; se da solamente la existencia de procesos de conciencia progresiva que, una vez iniciados, no son ya controlables por quien los ha desencadenado.

De ello se desprende la necesidad de una intervención activa de las comunidades culturales en la esfera de las comunicaciones de masa. El silencio no es protesta, es complicidad; es negarse al compromiso.

Naturalmente, para que la intervención sea eficaz, es preciso que vaya precedida por un conocimiento del material sobre el que se trabaja. Hasta hoy, la polémica aristocrática sobre los medios de masa nos ha disuadido del estudio de sus modalidades específicas (o ha orientado hacia tal estudio sólo aquellos que dan por descontada la pacífica bondad de tal medios, y que por lo tanto examinan su modalidad para usarlos del modo más desconsiderado o más interesado). Este desdén ha sido también favorecido por otra convicción: que las modalidades de las comunicaciones de masa constituyen sin sombra de duda aquella serie de características que tales comunicaciones asumen en un preciso sistema socioeconómico, el de una

sociedad industrial fundada en la libre competencia. Sin embargo, muchos de los fenómenos relacionados con la comunicación de masa pueden sobrevivir en otros contextos socioeconómicos, puesto que son debidos a la naturaleza específica de la relación comunicativa que tiene lugar cuando, queriendo comunicarse a vastas masas de público, debe acudir a procedimientos industriales con todos los condicionamientos debidos a la mecanización, a la reproducción en serie, a la nivelación del producto según una media. Anticipar cómo estos fenómenos podrán configurarse en otros contextos, corresponde a la planificación política. En el plano científico se ofrece por ahora una sola alternativa fructífera: examinar cómo se configura *ahora* el fenómeno, en el ámbito en que es posible ejercitar una investigación concreta, fundada en datos experimentales.

En este punto se puede llevar el razonamiento, desde el plano de los problemas generales, al de las decisiones particulares. En tal caso todo se limita a una simple llamada: la llamada a una intervención que se actualice en la doble forma de la colaboración y del análisis crítico constructivo. Los medios de masa, para muchos, no han sido nunca objeto de un análisis científico que no fuese deprecatorio, o de un comentario crítico asiduo y orientativo. Cuando esto ha sucedido se han observado cambios. El ejemplo de la televisión es sintomático.

Nadie puede negar que a través de una crítica cultural ceñida (no divorciada, esto es importante, de una acción a nivel político) se ha obtenido la mejora de cierto sector de los programas y de una apertura a la discusión. En este sentido la crítica cultural crea mercado y ofrece a los productores orientaciones capaces de asumir aspecto coactivo. La comunidad de los hombres de cultura constituye aún, por fortuna, un “grupo de presión”.

La intervención crítica puede ante todo conducir a la corrección de la convicción implícita de que cultura es producción de alimento cultural para las masas realizada por una élite de productores. Puede replantear el tema de una cultura de masas como ‘como cultura ejercida a nivel de todos los ciudadanos’. Lo cual no significa en modo alguno que cultura de masas sea cultura producida por las masas; no existe forma de creación ‘colectiva’ que no esté mediatizada por personalidades mas dotadas que se hacen intérpretes de una sensibilidad de la comunidad en la que viven. No se excluye, pues, la presencia de un grupo culto de productores y de una masa que disfruta de los productos; salvo que la relación pase de dialéctica a paternalista: los unos interpretan las exigencias y solicitudes de los otros.

Eco, Umberto, *Apocalípticos e integrados*. Ed. Tusquets, Barcelona, 2001. Pp. 51-70.

Puente Cultural: Entrevista a Umberto Eco

La televisión no es enemiga de los libros

Para el semiólogo italiano, la TV aumentó la lectura. Y es una cura contra el analfabetismo. Dice que ahora hay más lectores que hace 30 años. Según Eco, con las computadoras vuelven a triunfar las palabras sobre la imagen.

Umberto Eco es el mayor intelectual mediático. Y utiliza su erudición para provocar. Divertido, lúcido y arbitrario, el autor de libros emblemáticos de semiología, como *La estrategia de la ilusión* y de novelas, como *El nombre de la rosa*, describió su estrategia como consumidor de información.

-¿Por cuáles medios se informa?

-Todavía soy un fiel lector de los diarios, aunque cada vez se ponen peores. Veo también el noticiero a la noche, pero no siempre. No uso más la radio para informarme, sólo para escuchar música. Tampoco me informo por Internet, salvo la semana pasada, cuando estuve en Nueva York. Gracias a la Red, pude leer los diarios italianos.

-¿Por qué piensa que los diarios están cada vez peor?

-Porque como la noticia ya fue dada por la TV el día anterior, sólo les queda repetirla. Podrían profundizarla, pero suelen alargarla, repitiéndola a lo largo de cuatro páginas. Pongamos por caso la noticia de que Monica Lewinsky dijo tal cosa. Aparece un título en la primera página. En la segunda, un artículo cuenta las reacciones de Clinton. En la tercera página, una entrevista al fiscal Kenneth Starr. Y en la cuarta, las reacciones de Washington y Wall Street. Parece una profundización, pero no lo es. Al final, la verdadera noticia se agotaba en la primera página.

-¿Cuál es su diario ideal?

-Siempre recuerdo la historia del Fidji journal. En 1990 me encontraba en la isla de Fidji. Allí circula un tabloide de ocho páginas. Cuatro son de publicidad, dos de eventos locales -por ejemplo, el nacimiento de una vaca con dos cabezas- y dos de informaciones internacionales. Ese día comenzaba la guerra del Golfo. A través del Fidji journal yo supe todo lo que era necesario saber sobre el tema. Lo importante estaba en dos páginas. Mi sueño es un Fidji journal en cada país.

-¿Entonces, usted no critica solamente a los diarios italianos?

-No, es un fenómeno mundial. The New York Times puede ser una excepción. Otro problema

es que los diarios hablan de la televisión, su peor enemiga, pero se lo pasan haciéndole publicidad. Le dicen al público: Si no vio la TV, no sabe nada. Y ya no buscan la noticia sino el chisme. Si no está, lo encuentran a través de la entrevista inútil.

-¿Cuál es la entrevista inútil?

-Aquella en la que empujan al entrevistado mientras toma café a decir una cosa imprudente que aparecerá en primera plana y que no es cierta porque fue dicha en un momento de distracción. Una entrevista sólo se justifica cuando se quiere conocer la opinión privada de alguien que no habla. Por ejemplo, una entrevista al Papa diciendo lo que piensa de Clinton. Entonces tenemos una noticia.

-¿El diario debería aportar más ideas?

-Debería dar noticias y comentarios, no entrevistas. Yo creo que la entrevista es la muerte del periodismo. Usted está participando ahora en la muerte del periodismo.

-¿Pasa mucho tiempo frente a la computadora?

-Sí. Ya es como una neurosis. Antes iba a los videojuegos y jugaba con flippers y guerras intergalácticas. Ahora no voy más porque mato palabras en lugar de naves.

-¿Por qué dijo que viajar lo estimula a leer?

-Para mí los dos mayores enemigos de la lectura son el teléfono y la biblioteca. El teléfono, porque cuando uno lee interrumpe. Y la biblioteca porque, mientras se lee un libro, se encuentran cosas que invitan a buscar algo en otro. En cambio, en el tren o en el avión no hay interrupciones ni dispersión hacia otro libro.

-¿Coincide con Giovanni Sartori, el autor de Homo videns, en que las imágenes reemplazarán a las palabras?

-Es una idea vieja. Hace veinte años se pensaba que iba a desaparecer la civilización alfabética y entraríamos en la civilización visual. Sin embargo, hoy con la computadora volvemos a una civilización alfabética. Creo que el problema es más complejo. Podríamos tener un mundo futuro con una clase dirigente que maneja la computadora e Internet. Una clase media que usa la computadora de modo pasivo, como el empleado del banco o de una aerolínea que busca el horario de vuelo. Y un proletariado que sólo mira televisión.

-¿Usted cree que un lector de libros será en el futuro un personaje tan poco común como un ebanista?

-Tengo que repetir algo que siempre digo: vayan por las calles, vean cuántas librerías hay, qué tamaños tienen, cuánto público reúnen. Este es el siglo en que hubo más libros en toda la historia de la humanidad. Hace 200 años el que leía libros era raro como un ebanista, hoy no.

-¿O sea que estamos muy bien?

-En general, tenemos una proporción baja de lectores de libros respecto de la población general. Pero hay, sin duda, muchos más lectores que hace 30 años.

-¿La TV es enemiga del libro?

-La TV no es enemiga del libro, sino que aumentó la lectura. El mundo está lleno de gente que no lee libros ni diarios y sólo mira la TV. Estas personas hace 50 años habrían sido analfabetas. Por lo tanto, no fue una pérdida para los libros. Mira todo el tiempo la TV quien jamás hubiese leído o quizá después comience a leer... Claro que existe el loco que a las 9 de la mañana prende la tele y sigue todo el día mientras toma cerveza. Pero, seguramente, su

padre tampoco leía libros.

-¿Entonces, los medios de comunicación no producen analfabetismo de masas?

-Por el contrario, la gente habla mejor. El problema es que se producen estereotipos de masas. Todos piensan y usan las mismas palabras. Pero usan más palabras que antes. Hubo un episodio muy curioso en la TV italiana, en el primer juicio televisado del juez Di Pietro. El primer proceso era a dos familias que vivían juntas y no se sabía quién estaba con quién. Eran unos ladrones y habían matado a una de estas mujeres. Además, era una relación sexualmente muy confusa. Entonces, uno de los interrogados dijo: Lo nuestro era una relación estupenda. Ese hombre era una víctima de la TV porque había aprendido de ella a hablar en forma elegante, pero no que no debía comportarse como una bestia ni matar.

Halperin, Jorge. "La televisión no es enemiga de los libros", en *Diario Clarín*, Buenos Aires, Argentina, 2000.

Tribuna abierta: ¿el final de la cultura del libro impreso? Una nueva etapa de la escritura

Del e-book a la tinta electrónica, las nuevas tecnologías cuestionan el futuro del libro tradicional. Para algunos, asistimos a una transformación radical de la experiencia de la lectura, no necesariamente positiva o negativa. Para otros, la clave es garantizar el respeto por las obras y los derechos de sus autores.

Para saber cómo vamos a terminar, hace falta estar al tanto de lo que sucede hoy en los Estados Unidos. Dos o tres años después, nos pasará lo mismo a nosotros. Días atrás, *The Washington Post* analizaba las bondades de la "Book Builder", máquina que inventó un tal Harvey Ross y que permitiría imprimir, encuadernar y entregar un libro en cualquier idioma en sólo cinco minutos.

La máquina en cuestión imprime las páginas de ambos lados, luego las ordena, las une, les pega una tapa y el libro sale terminado de un canal de plástico transparente oliendo a goma y a tinta. Parece más eficiente que los que ya se producían en Atlanta, artefactos similares pensados para que uno pueda generar su propio libro en casa.

Esto preocupa a un tal Y.S. Chi, de la *Lightning Print*, una imprenta informática que transforma versiones digitales en libros de papel con una tirada limitada. Unas 400 editoriales ya le enviaron versiones digitales de sus libros out of print para que los imprima.

Pero mientras Chi cree en la pequeña imprenta, Ross y su máquina apuestan al fin de las librerías. Su idea es más bien la de quioscos donde un extraño híbrido de encuadernador y diariero será quien venda los libros. Contempla, en definitiva, un retorno al pasado en el que el impresor volverá a ser librero. Me parece que algo de razón tiene.

Si hay algo que no se dice de esta bendita economía electrónica, es que supone una combinación de avance y retroceso, que implica también una paradójica vuelta al pasado. En el debate que se publicó en el último número de la revista *Surplus*, tres especialistas italianos coincidieron en que Internet disuelve los vínculos laborales tradicionales, crea trabajos solitarios y nichos comunitarios. Esto es lo más interesante de todo lo que está ocurriendo. La desarticulación de la economía tradicional dará lugar a una comunidad fragmentada, y uno de esos fragmentos será el de los amantes de libros impresos.

La industria anglófona del libro apunta en realidad a cosas muy diversas. *The Random House* ya está digitalizando sus títulos, mientras que *Simon & Schuster* y *McGraw-Hill* se disponen a hacerlo. La *Encyclopaedia Britannica* eliminó el plantel de 2.300 personas que conformaba su famosa estructura de venta domiciliaria. Las versiones electrónicas en CD y el Web site ya se convirtieron en su principal fuente de ingresos. Por otra parte, en marzo, 400.000

lectores bajaron a su computadora *Riding the Bullet*, la última novela de Stephen King.

Avances y retrocesos

Parece un hecho consumado: un mundo feliz para todos gracias a Internet. Sin embargo, sería imprudente descuidar un aspecto de la evolución general. El disco y la amplificación transformaron la música; la pólvora hizo lo propio con la guerra; pero Internet cambiará de manera mucho más radical la naturaleza del libro. El libro del futuro sólo seguirá siendo igual para unos pocos extravagantes. Para los demás, se transformará en otra cosa, que tendrá aspectos regresivos.

Se leerán envíos y rebotes con imágenes virtuales, sonido u otras experiencias sensoriales. Todo en una lengua empobrecida. Una suerte de libro medieval escrito en jerga que resuena con múltiples voces que nos distraen: dibujos animados, juegos virtuales e historietas conforman un flujo opiáceo que se desliza por una página continua. Uno de los especialistas que entrevistó *The Washington Post* parece darse cuenta del dilema: "Será el nacimiento de una nueva etapa de la escritura o el fin de la civilización occidental".

Nos guste o no, el lenguaje de una página escrita

es más preciso que el de una imagen. Es una única voz en la que concentrarse y mediante la cual la mente puede enriquecerse. En 1950, el vocabulario medio de un chico estadounidense de 14 años constaba de 25.000 vocablos. En la actualidad, es de apenas 10.000. A muchos docentes de hoy les resulta evidente la creciente dificultad de las nuevas generaciones para concentrarse.

Los exégetas de Internet consideran que todo es muy sencillo. Pasaron milenios entre la historia de Gilgamesh escrita en tablas o los primeros escritos en caparazones de tortuga y la invención de Gutenberg. Poco después estamos presenciando un salto de importancia similar, pero eso no significa necesariamente un avance: pone en peligro la lengua en aras de algo que aún resulta poco claro e inquietante.

Los libros impresos ya no le servirán a nadie. Tal vez los mejores comiencen a dedicarse al habla. A caso en el futuro la competencia se dé entre aquellos que, sin libros, se hayan convertido en maestros de la palabra hablada y, como héroes homéricos, restituyan un nombre a las cosas; y aquellos que (me temo, los más) se hayan perdido ante una pantalla de figuras y sonidos, y hayan dejado de hablar.

Alvi, Geminello: "Una nueva etapa de la escritura", *Diario Clarín*, Buenos Aires, Argentina, 2000.

Cassette

Enrique Anderson Imbert

Año 2132, lugar: aula de cibernética, personaje: un niño de 9 años, se llama Blas.

Por el potencial de su genotipo Blas ha sido escogido para la clase Alfa. O sea que, cuando crezca, pasara a integrar ese medio por ciento de la población mundial que se encarga del progreso. Entre tanto, lo educan con rigor. La educación, en los primeros grados, se limita al presente: el método de la ciencia y el uso de los aparatos de comunicación. Después, en los grados intermedios, será una educación para el futuro: que descubra...que invente. La educación en el conocimiento del pasado todavía no es materia para su clase Alfa.

Está en penitencia. Su tutor lo ha encerrado para que no se distraiga y termine su deber de una vez.

Blas sigue con la vista una nube que pasa. Quizás es la misma nube que otro niño, antes que él naciera, siguió con la vista una mañana como esta. Y al seguirla pensaba en un niño que también la miró en una época anterior, y en tanto la miraba creía recordar que otro niño y en otra vida...y la nube ha desaparecido.

Ganas de estudiar Blas no tiene. Abre su cartera y saca, no el dispositivo calculador, sino un juguete. Es un Cassette.

Empieza a ver una aventura de cosmonautas.

Cambia y se pone a ver un concierto de música estocástica. Mientras ve y oye, la imaginación se le escapa hacia aquellas gentes primitivas del siglo XX, a las que justamente se refirió el tutor en un momento de distracción: “Pobres!, como se habrán aburrido sin este Cassette!...”

Blas, en su vertiginoso siglo XXII, tiene a su alcance miles de entretenimientos...el Cassette admite los más remotos sonidos e imágenes: transmite noticias desde satélites que viajan por el sistema solar; remite cuerpos en relieve; permite que él converse, viéndose las caras, con un colono de Marte; remite sus preguntas a una máquina computadora (voces, voces, nada mas que voces, pues en el año 2132 el lenguaje es únicamente oral: las informaciones importantes se difunden mediante fotografías, diagramas, guiños eléctricos, signos matemáticos).

En vez de terminar el deber, Blas juega con el Cassette. Es un paralelepípedo de 20 x 12 x 3 que, no obstante su pequeñez, le ofrece un variadísimo repertorio de diversiones. Sí, pero él se aburre. Esas diversiones ya están programadas. Un gobierno de tecnócratas resuelve qué es lo que debe ver y oír. Blas da vuelta el Cassette en las manos. Lo enciende... lo apaga. ¡Ah, podrán presentarle cosas para que él piense sobre ellas, pero no obligarlo a que piense así o asá!

Ahora, por la derecha de la ventana, reaparece la nube. No es nube: es él mismo que anda por el aire. En todo caso, es alguien como él, exactamente como él. De pronto a Blas se le iluminan los ojos. - ¿No sería posible -se dice- mejorar este Cassette, hacerlo más simple, más cómodo, más personal, más íntimo, más libre, sobre todo más libre?

Un Cassette también portátil, pero que no dependa de ninguna energía microelectrónica; que funcione sin necesidad de oprimir botones; que se encienda

apenas se lo toque con la mirada y se apague en cuanto se le quite la vista de encima; que permita seleccionar cualquier tema y seguir su desarrollo hacia adelante, hacia atrás, repitiendo un pasaje agradable o saltándose uno fastidioso...Todo eso sin molestar a nadie, aunque se esté rodeado de muchas personas, pues nadie, sino quien use tal Cassette, podría participar de la fiesta. Tan perfecto sería ese Cassette que operaría dentro de la mente... proyectaría imágenes y sonidos en una pantalla de nervios. La cabeza se llenaría de seres vivos. Entonces uno percibiría la entonación de cada voz, la expresión de cada rostro, la descripción de cada paisaje, la intención de cada signo...Porque, claro, también habría que inventar un código de signos. No como esos de la matemática, sino signos que transmitan vocablos: palabras impresas en láminas cosidas a un volumen manual. Se obtendría así una potentosa colaboración entre un artista literario que crea formas simbólicas y otro artista solitario que las recrea.-

¡Esto sí que será una despanpanante novedad! - exclama - El tutor me va a preguntar: “¿Terminaste tu deber?”. “No”, le voy a contestar. Y cuando, rabioso por mi desparpajo, se disponga a castigarme otra vez, ¡zaz!, lo dejo con la boca abierta: “¡Señor, mire en cambio el proyectazo que le traigo!”... (Blas nunca ha oído hablar de su tocayo Blas Pascal, a quien el padre encerró para que no se distrajera con las ciencias y estudiase las lenguas. Blas no sabe, que así como en 1632 aquel otro Blas de nueve años, dibujando con una tiza en la pared, reinventó la Geometría de Euclides, él, en 2132, acaba de reinventar el libro).

Anderson Imbert, Enrique. "Cassette" en *Ciencia Ficción: cuentos hispanoamericanos*. Buenos Aires. Brama Huemel, 1993.

La soledad de América Latina

[Discurso de aceptación del Premio Nobel 1982]

Gabriel García Márquez

Antonio Pigafetta, un navegante florentino que acompañó a Magallanes en el primer viaje alrededor del mundo, escribió a su paso por nuestra América meridional una crónica rigurosa que sin embargo parece una aventura de la imaginación. Contó que había visto cerdos con el ombligo en el lomo, y unos pájaros sin patas cuyas hembras empollaban en las espaldas del macho, y otros como alcatraces sin lengua cuyos picos parecían una cuchara. Contó que había visto un engendro animal con cabeza y orejas de mula, cuerpo de camello, patas de ciervo y relincho de caballo. Contó que al primer nativo que encontraron en la Patagonia le pusieron enfrente un espejo, y que aquel gigante enardecido perdió el uso de la razón por el pavor de su propia imagen.

Este libro breve y fascinante, en el cual ya se vislumbran los gérmenes de nuestras novelas de hoy, no es ni mucho menos el testimonio más asombroso de nuestra realidad de aquellos tiempos. Los Cronistas de Indias nos legaron otros incontables. Eldorado, nuestro país ilusorio tan codiciado, figuró en mapas numerosos durante largos años, cambiando de lugar y de forma según la fantasía de los cartógrafos. En busca de la fuente de la Eterna Juventud, el mítico Alvar Núñez Cabeza de Vaca exploró durante ocho años el norte de México, en una expedición venática cuyos miembros se comieron unos a otros y sólo llegaron cinco de los 600 que la emprendieron. Uno de los tantos misterios que nunca fueron descifrados, es el de las once mil mulas cargadas con cien libras de oro cada una, que un día salieron del Cuzco para pagar el rescate de Atahualpa y nunca llegaron a su destino. Más tarde, durante la colonia, se vendían en Cartagena de Indias unas gallinas criadas en tierras de aluvión, en cuyas mollejas se encontraban piedrecitas de oro. Este delirio áureo de nuestros fundadores nos persiguió hasta hace poco tiempo. Apenas en el siglo pasado la misión alemana de estudiar la construcción de un ferrocarril interoceánico en el istmo de Panamá, concluyó que el proyecto era viable con la condición de que los rieles no se hicieran de hierro, que era un metal escaso en la región, sino que se hicieran de oro.

La independencia del dominio español no nos puso a salvo de la demencia. El general Antonio López de Santana, que fue tres veces dictador de México, hizo enterrar con funerales magníficos la pierna derecha que había perdido en la llamada Guerra de los Pasteles. El general García Moreno go-

bernó al Ecuador durante 16 años como un monarca absoluto, y su cadáver fue velado con su uniforme de gala y su coraza de condecoraciones sentado en la silla presidencial. El general Maximiliano Hernández Martínez, el déspota teósofo de El Salvador que hizo exterminar en una matanza bárbara a 30 mil campesinos, había inventado un péndulo para averiguar si los alimentos estaban envenenados, e hizo cubrir con papel rojo el alumbrado público para combatir una epidemia de escarlatina. El monumento al general Francisco Morazán, erigido en la plaza mayor de Tegucigalpa, es en realidad una estatua del mariscal Ney comprada en París en un depósito de esculturas usadas.

Hace once años, uno de los poetas insignes de nuestro tiempo, el chileno Pablo Neruda, iluminó este ámbito con su palabra. En las buenas conciencias de Europa, y a veces también en las malas, han irrumpido desde entonces con más ímpetus que nunca las noticias fantasmales de la América Latina, esa patria inmensa de hombres alucinados y mujeres históricas, cuya terquedad sin fin se confunde con la leyenda. No hemos tenido un instante de sosiego. Un presidente prometeico atrincherado en su palacio en llamas murió peleando solo contra todo un ejército, y dos desastres aéreos sospechosos y nunca esclarecidos segaron la vida de otro de corazón generoso, y la de un militar demócrata que había restaurado la dignidad de su pueblo. En este lapso ha habido 5 guerras y 17 golpes de estado, y surgió un dictador luciferino que en el nombre de Dios lleva a cabo el primer etnocidio de América Latina en nuestro tiempo. Mientras tanto 20 millones de niños latinoamericanos morían antes de cumplir dos años, que son más de cuantos han nacido en Europa occidental desde 1970. Los desaparecidos por motivos de la represión son casi los 120 mil, que es como si hoy no se supiera dónde están todos los habitantes de la ciudad de Upsala. Numerosas mujeres arrestadas encintas dieron a luz en cárceles argentinas, pero aún se ignora el paradero y la identidad de sus hijos, que fueron dados en adopción clandestina o internados en orfanatos por las autoridades militares. Por no querer que las cosas siguieran así han muerto cerca de 200 mil mujeres y hombres en todo el continente, y más de 100 mil perecieron en tres pequeños y voluntariosos países de la América Central, Nicaragua, El Salvador y Guatemala. Si esto fuera en los Estados Unidos, la cifra proporcional sería de un

millón 600 mil muertes violentas en cuatro años.

De Chile, país de tradiciones hospitalarias, ha huido un millón de personas: el 10 por ciento de su población. El Uruguay, una nación minúscula de dos y medio millones de habitantes que se consideraba como el país más civilizado del continente, ha perdido en el destierro a uno de cada cinco ciudadanos. La guerra civil en El Salvador ha causado desde 1979 casi un refugiado cada 20 minutos. El país que se pudiera hacer con todos los exiliados y emigrados forzosos de América latina, tendría una población más numerosa que Noruega.

Me atrevo a pensar que es esta realidad descomunal, y no sólo su expresión literaria, la que este año ha merecido la atención de la Academia Sueca de la Letras. Una realidad que no es la del papel, sino que vive con nosotros y determina cada instante de nuestras incontables muertes cotidianas, y que sustenta un manantial de creación insaciable, pleno de desdicha y de belleza, del cual éste colombiano errante y nostálgico no es más que una cifra más señalada por la suerte. Poetas y mendigos, músicos y profetas, guerreros y malandrines, todas las criaturas de aquella realidad desafortunada hemos tenido que pedirle muy poco a la imaginación, porque el desafío mayor para nosotros ha sido la insuficiencia de los recursos convencionales para hacer creíble nuestra vida. Este es, amigos, el nudo de nuestra soledad.

Pues si estas dificultades nos entorpecen a nosotros, que somos de su esencia, no es difícil entender que los talentos racionales de este lado del mundo, extasiados en la contemplación de sus propias culturas, se hayan quedado sin un método válido para interpretarnos. Es comprensible que insistan en medirnos con la misma vara con que se miden a sí mismos, sin recordar que los estragos de la vida no son iguales para todos, y que la búsqueda de la identidad propia es tan ardua y sangrienta para nosotros como lo fue para ellos. La interpretación de nuestra realidad con esquemas ajenos sólo contribuye a hacernos cada vez más desconocidos, cada vez menos libres, cada vez más solitarios. Tal vez la Europa venerable sería más comprensiva si tratara de vernos en su propio pasado. Si recordara que Londres necesitó 300 años para construir su primera muralla y otros 300 para tener un obispo, que Roma se debatió en las tinieblas de incertidumbre durante 20 siglos antes de que un rey etrusco la implantara en la historia, y que aún en el siglo XVI los pacíficos suizos de hoy, que nos deleitan con sus quesos mansos y sus relojes impávidos, ensangrentaron a Europa con soldados de fortuna. Aún en el apogeo del Renacimiento, 12 mil lansquenetas a sueldo de los ejércitos imperiales saquearon y devastaron a Roma, y pasaron a cuchillo a ocho mil de sus habitantes.

No pretendo encarnar las ilusiones de Tonio Kröger, cuyos sueños de unión entre un norte casto y un sur apasionado exaltaba Thomas Mann hace 53 años en este lugar. Pero creo que los europeos de espíritu clarificador, los que luchan también aquí por una patria grande más humana y más justa, podrían ayudarnos mejor si revisaran a fondo su manera de vernos. La solidaridad con nuestros sueños no nos haría sentir menos solos, mientras no se concrete con actos de respaldo legítimo a los pueblos que asuman la ilusión de tener una vida propia en el reparto del mundo.

América Latina no quiere ni tiene por qué ser un alfil sin albedrío, ni tiene nada de quimérico que sus designios de independencia y originalidad se conviertan en una aspiración occidental.

No obstante, los progresos de la navegación que han reducido tantas distancias entre nuestras Américas y Europa, parecen haber aumentado en cambio nuestra distancia cultural. ¿Por qué la originalidad que se nos admite sin reservas en la literatura se nos niega con toda clase de suspicacias en nuestras tentativas tan difíciles de cambio social? ¿Por qué pensar que la justicia social que los europeos de avanzada tratan de imponer en sus países no puede ser también un objetivo latinoamericano con métodos distintos en condiciones diferentes? No: la violencia y el dolor desmesurados de nuestra historia son el resultado de injusticias seculares y amargas sin cuento, y no una confabulación urdida a 3 mil leguas de nuestra casa. Pero muchos dirigentes y pensadores europeos lo han creído, con el infantilismo de los abuelos que olvidaron las locuras fructíferas de su juventud, como si no fuera posible otro destino que vivir a merced de los dos grandes dueños del mundo. Este es, amigos, el tamaño de nuestra soledad.

Sin embargo, frente a la opresión, el saqueo y el abandono, nuestra respuesta es la vida. Ni los diluvios ni las pestes, ni las hambrunas ni los cataclismos, ni siquiera las guerras eternas a través de los siglos y los siglos han conseguido reducir la ventaja tenaz de la vida sobre la muerte. Una ventaja que aumenta y se acelera: cada año hay 74 millones más de nacimientos que de defunciones, una cantidad de vivos nuevos como para aumentar siete veces cada año la población de Nueva York. La mayoría de ellos nacen en los países con menos recursos, y entre éstos, por supuesto, los de América Latina. En cambio, los países más prósperos han logrado acumular suficiente poder de destrucción como para aniquilar cien veces no sólo a todos los seres humanos que han existido hasta hoy, sino la totalidad de los seres vivos que han pasado por este planeta de infortunios.

Un día como el de hoy, mi maestro William

Faullkner dijo en este lugar: «Me niego a admitir el fin del hombre». No me sentiría digno de ocupar este sitio que fue suyo si no tuviera la conciencia plena de que por primera vez desde los orígenes de la humanidad, el desastre colosal que él se negaba a admitir hace 32 años es ahora nada más que una simple posibilidad científica. Ante esta realidad sobrecogedora que a través de todo el tiempo humano debió de parecer una utopía, los inventores de fábulas que todo lo creemos, nos sentimos con el derecho de creer que todavía no es demasiado tarde para emprender la creación de la utopía contraria. Una nueva y arrasadora utopía de la vida, donde nadie pueda decidir por otros hasta la forma de morir, donde de veras sea cierto el amor y sea posible la felicidad, y donde las estirpes condenadas a cien años de soledad tengan por fin y para siempre una segunda oportunidad sobre la tierra.

Agradezco a la Academia de Letras de Suecia el que me haya distinguido con un premio que me coloca junto a muchos de quienes orientaron y enriquecieron mis años de lector y de cotidiano celebrante de ese delirio sin apelación que es el oficio de escribir. Sus nombres y sus obras se me presentan hoy como sombras tutelares, pero también como el compromiso, a menudo agobiante, que se adquiere con este honor. Un duro honor que en ellos me pareció de simple justicia, pero que en mí entiendo como una más de esas lecciones con las que suele sorprendernos el destino, y que hacen más evidente nuestra condición de juguetes de un azar indescifrable, cuya única y desoladora recompensa, suelen ser, la mayoría de las veces, la incompreensión y el olvido.

Es por ello apenas natural que me interrogara, allá en ese trasfondo secreto en donde solemos trasegar

con las verdades más esenciales que conforman nuestra identidad, cuál ha sido el sustento constante de mi obra, qué pudo haber llamado la atención de una manera tan comprometedora a este tribunal de árbitros tan severos. Confieso sin falsas modestias que no me ha sido fácil encontrar la razón, pero quiero creer que ha sido la misma que yo hubiera deseado. Quiero creer, amigos, que este es, una vez más, un homenaje que se rinde a la poesía. A la poesía por cuya virtud el inventario abrumador de las naves que numeró en su Iliada el viejo Homero está visitado por un viento que las empuja a navegar con su presteza intemporal y alucinada. La poesía que sostiene, en el delgado andamiaje de los tercetos del Dante, toda la fábrica densa y colosal de la Edad Media. La poesía que con tan milagrosa totalidad rescata a nuestra América en las Alturas de Machu Pichu de Pablo Neruda el grande, el más grande, y donde destilan su tristeza milenaria nuestros mejores sueños sin salida. La poesía, en fin, esa energía secreta de la vida cotidiana, que cuece los garbanzos en la cocina, y contagia el amor y repite las imágenes en los espejos.

En cada línea que escribo trato siempre, con mayor o menor fortuna, de invocar los espíritus esquivos de la poesía, y trato de dejar en cada palabra el testimonio de mi devoción por sus virtudes de adivinación, y por su permanente victoria contra los sordos poderes de la muerte. El premio que acabo de recibir lo entiendo, con toda humildad, como la consoladora revelación de que mi intento no ha sido en vano. Es por eso que invito a todos ustedes a brindar por lo que un gran poeta de nuestras Américas, Luis Cardoza y Aragón, ha definido como la única prueba concreta de la existencia del hombre: la poesía. Muchas gracias.

Navajo*

Leo Masliah

Yo ser indio navajo. Yo vivir lugar tranquilo hasta que hombre blanco venir. Todo comenzar así: navajo conjugar siempre verbos en infinitivo y así vivir en paz, sin presente ni futuro, sin Kant. Pero hombre blanco llegar y hablar mismo idioma que nosotros, castellano, pero hombre blanco empezar a conjugar verbos en modo indicativo y subjuntivo, y también implantar modo imperativo y ordenar nosotros retirar a reservaciones. En otros lugares hombre blanco hacer indio trabajar para él. Y pagar con caries dental. Y indio empezar a necesitar escarbadientes. Y hombre blanco decir que astilla de árbol

no servir por no ser esterilizada. Y nosotros comprar escarbadientes a hombre blanco. Y pagar con oro y plata. Oro y plata ser nuestra caca, pero hombre blanco no saber y acuñar monedas con material, y pasar monedas de mano en mano. Y cuando casarse hombre blanco poner en dedo de novia y en suyo propio sendo anillo fecal. Esto acontecer en lo que hombre blanco llamar sur. Nosotros no hablar de sur porque pensar que extremos ser intercambiables, ya que como decir cacique Oreja Cortada el mundo ser un pañuelo.

Hombre blanco siempre poner cosas de un lado

y cosas de otro, y muchas veces confundirlas. Gran cacique Oreja Cortada siempre decir que Van Gogh equivocarse de oreja cuando cortársela. Esto ser porque él estar alienado de tanto mirar sus cuadros, ya que izquierda del cuadro ser derecha de Van Gogh, y viceversa. Por misma razón ser que biblia de hombre blanco equivocarse al decir que dios crear hombre a su imagen y semejanza, dios de hombre blanco crearlo a él desde fuera del mundo (ya que haber creado también mundo), y entonces para poder verlo a su imagen y semejanza haberlo creado con corazón a la izquierda, pero él tenerlo a la derecha. Además corazón de hombre blanco latir, pero corazón de dios de hombre blanco estar atrofiado, ya que él no necesitarlo para vivir. También pulmones de dios estar chiquitos y arrugados, ya que él no necesitar respirar. Dios de hombre blanco ser flaco y tener apariencia raquítica. Dios de hombre blanco crear niños de nordeste brasileño a su imagen y semejanza de como él verse en espejo. Pero yo divagar mucho. Yo empezar hablando de caries dental y terminar hablando de nordeste brasileño. Además yo acabar de emplear gerundio. Eso ser porque yo estar aculturado. Recibir mucha influencia de hombre blanco. Mi mujer querer que yo hacerle una peluca con cabellera arrancada a hombre blanco. Mi mujer querer parecerse a Juan Sebastián Bach. Y gran cacique Oreja Cortada criticarme también por llevar en cabeza escamas de pescado en lugar de plumas. Pero esto ser porque yo tener cruz. Mi padre ser navajo, pero mi madre ser cuchilla de cortar pescado. Cacique también decir que

yo estar aculturado porque querer blanquearme la piel como Michael Jackson. Pero él no saber que yo hacer eso como táctica de camuflaje. Yo mimetizarme entre hombres blancos y con medio quilo de caca comprar apartamento en barrio residencial. Entonces invitar hombres blancos a tomar licor, y cuando tenerlos alcoholizados traer cuchilla y arrancarles cuero cabelludo. Luego yo sacar pelos al cuero y hacer artesanías con el. Vender trabajos en ferias artesanales donde hombre blanco comprar para adornar casa. Hombre blanco siempre necesitar aditivos para todo: necesitar collar para cuello, necesitar anillo para dedo, necesitar cuadros para paredes, necesitar colchón para cama, necesitar sábana para colchón, necesitar condimento para comida, necesitar edulcorante para café, necesitar impermeabilizante para techo, necesitar timbres postales para cartas, necesitar queso rallado para pastas, necesitar herradura para caballo, necesitar plumas para cabeza de indio. Cuando encontrar indio sin cabeza hombre blanco quedar desorientado porque no saber donde poner plumas.

Hombre blanco a veces criar gallinas, y zorro de hombre blanco comérselas. Indio ser más astuto: criar zorros y gallinas que venir no poder comérselos. Pero hombre blanco acabar por aniquilar navajo. Por eso yo ahora parar de hablar. Yo ya no ser nada. Gran cacique Oreja Cortada ya habérmelo dicho muchas noches al mirar firmamento: pucha, no ser nada.

*Inédito

Prefacio a Los Condenados de la tierra de Franz Fanon

Jean Paul Sartre

No hace mucho tiempo, la tierra estaba poblada por dos mil millones de habitantes, es decir, quinientos millones de hombres y mil quinientos millones de indígenas. Los primeros disponían del Verbo, los otros lo tomaban prestado. Entre aquéllos y éstos, reyezuelos vendidos, señores feudales, una falsa burguesía forjada de una sola pieza servían de intermediarios. En las colonias, la verdad aparecía desnuda; las «metrópolis» la preferían vestida; era necesario que los indígenas las amaran. Como a madres, en cierto sentido. La élite europea se dedicó a fabricar una élite indígena; se seleccionaron adolescentes, se les marcó en la frente, con hierro candente, los principios de la cultura occidental, se les introdujeron en la boca mordazas sonoras, gran-

des palabras pastosas que se adherían a los dientes; tras una breve estancia en la metrópoli se les regresaba a su país, falsificados. Esas mentiras vivientes no tenían ya nada que decir a sus hermanos; eran un eco; desde París, Londres, Ámsterdam nosotros lanzábamos palabras: «¡Partenón! ¡Fraternidad!» y en alguna parte, en África, en Asia, otros labios se abrían: «¡...tenón! ¡...nidad!» Era la Edad de Oro. Aquello se acabó: las bocas se abrieron solas; las voces, amarillas y negras, seguían hablando de nuestro humanismo, pero fue para reprocharnos nuestra inhumanidad. Nosotros escuchábamos sin disgusto esas corteses expresiones de amargura. Primero con orgullosa admiración: ¿cómo?, ¿hablan solos? ¡Ved lo que hemos hecho de ellos! No dudábamos de que

aceptasen nuestro ideal, puesto que nos acusaban de no serles fieles; Europa creyó en su misión: había helenizado a los asiáticos, había creado esa especie nueva. Los negros grecolatinos. Y añadíamos, entre nosotros, con sentido práctico: hay que dejarlos gritar, eso los calma: perro que ladra no muerde. Vino otra generación que desplazó el problema. Sus escritores, sus poetas, con una increíble paciencia, trataron de explicarnos que nuestros valores no se ajustaban a la verdad de su vida, que no podían ni rechazarlos del todo ni asimilarlos. Eso quería decir, más o menos: ustedes nos han convertido en monstruos, su humanismo pretende que somos universales y sus prácticas racistas nos particularizan. Nosotros los escuchamos, muy tranquilos: a los administradores coloniales no se les paga para que lean a Hegel, por eso lo leen poco, pero no necesitan de ese filósofo para saber que las conciencias infelices se enredan en sus gemidos. Después, su infelicidad, no surgirá sino el viento. Si hubiera, nos decían los expertos, la sombra de una reivindicación en sus gemidos, sería la de la integración. No se trataba de otorgársela, por supuesto: se habría arruinado el sistema que descansa, como ustedes saben, en la sobreexplotación. Pero bastaría hacerles creer el embuste: seguirían adelante. En cuanto a la rebeldía, estamos muy tranquilos. ¿Qué indígena consciente se dedicaría a matar a los bellos hijos de Europa con el único fin de convertirse en europeo como ellos? En resumen, alentábamos esa melancolía y no nos parecía mal, por una vez, otorgar el premio Goncourt a un negro: eso era antes de 1939. 1961. Escuchen: «No perdamos el tiempo en estériles letanías ni en mimetismos nauseabundos. Abandonemos a esa Europa que no deja de hablar del hombre al mismo tiempo que lo asesina por dondequiera que lo encuentra, en todas las esquinas de sus propias calles, en todos los rincones del mundo. Hace siglos... que en nombre de una pretendida ‘aventura espiritual’ ahoga a casi toda la humanidad.» El tono es nuevo. ¿Quién se atreve a usarlo? Un africano, hombre del Tercer Mundo, ex colonizado. Añade: «Europa ha adquirido tal velocidad, local y desordenada... que va... hacia un abismo del que vale más alejarse.» En otras palabras: está perdida. Una verdad que a nadie le gusta declarar, pero de la que estamos convencidos todos — ¿no es cierto, queridos europeos?

Hay que hacer, sin embargo, una salvedad. Cuando

un francés, por ejemplo, dice a otros franceses: «Estamos perdidos» —lo que, por lo que yo sé, ocurre casi todos los días desde 1930— se trata de un discurso emotivo, inflamado de coraje y de amor, y el orador se incluye a sí mismo con todos sus compatriotas. Y además, casi siempre añade: «A menos que...». Todos ven de qué se trata: no puede cometerse un solo error más; si no se siguen sus recomendaciones al pie de la letra, entonces y sólo entonces el país se desintegrará. En resumen: es una amenaza seguida de un consejo y esas ideas chocan tanto menos cuanto que brotan de la intersubjetividad nacional.

Cuando Fanon, por el contrario, dice que Europa se precipita a la perdición, lejos de lanzar un grito de alarma hace un diagnóstico. Este médico no pretende ni condenarla sin recurso —otros milagros se han visto— ni darle los medios para sanar; comprueba que está agonizando, desde fuera, basándose en los síntomas que ha podido recoger. En cuanto a curarla, no: él tiene otras preocupaciones; le da igual que se hunda o que sobreviva. Por eso su libro es escandaloso. Y si ustedes murmuran, medio en broma, medio molestos: «¿Qué cosas nos dice!», se les escapa la verdadera naturaleza del escándalo: porque Fanon no les «dice» absolutamente nada; su obra —tan ardiente para otros— permanece helada para ustedes; con frecuencia se habla de ustedes en ella, jamás a ustedes. Se acabaron los Goncourt negros y los Nobel amarillos: no volverá la época de los colonizados laureados. Un ex indígena «de lengua francesa» adapta esa lengua a nuevas exigencias, la utiliza para dirigirse únicamente a los colonizados: «¡Indígenas de todos los países subdesarrollados, uníos!» Qué decadencia la nuestra: para sus padres, éramos los únicos interlocutores; los hijos no nos consideran ni siquiera interlocutores válidos: somos los objetos del razonamiento. Por supuesto, Fanon menciona de pasada nuestros crímenes famosos, Setif, Hanoi, Madagascar, pero no se molesta en condenarlos: los utiliza. Si descubre las tácticas del colonialismo, el juego complejo de las relaciones que unen y ponen a los colonos y los «de la metrópoli» lo hace para sus hermanos; su finalidad es enseñarles a derrotarnos.

En una palabra, el Tercer Mundo se descubre y se expresa a través de esa voz...

Sartre, Jean Paul. *Prefacio a Los Condenados de la tierra de Franz Fanon*, 1968.

Festival de Cine de Mar del Plata

Crónica de una tragedia

Fernando Solanas reflexiona sobre “Memoria del saqueo”, la película documental sobre los sucesos de diciembre de 2001 que dará a conocer en el festival marplatense.

Pino Solanas vive en un caserón antiguo de Olivos pintado de rojo. El living donde desembocan varias puertas (entre ellas, la del jardín con perro, rosas chinas y pileta) se aboveda bien alto y contiene un primer piso que desde abajo se ve como anillo flotante. Una de estas tardes ajetreadas previas al estreno de su documental *Memorias del saqueo*, el director condensa su postura ideológica hasta en su forma de vestir: mientras la remera es una pintura de Berni, las ojotas son —vaya gesto irónico— marca “Solanas”. Un zoom hacia su asiento para ratificar en un mueble sus ideas: un elegante sillón estilo colonial está tapizado con una tela de guardas incaicas. Recientemente premiado por su trayectoria con el Globo de Oro en el Festival de Berlín, el cineasta se sienta frente al grabador para dar rienda suelta a un parlamento cuya mínima interrupción podría resultar irrespetuosa. Lo que sigue son extractos temáticos de sus palabras que fueron transcurriendo a largo de dos horas, casi un monólogo de Solanas. Sólo los timbres o la aparición de alguno de sus hijos permitieron un cambio de Cuestión de equilibrio

“En *Memoria del saqueo*, me planteé dos cosas: ser didáctico y sacudir. Tanta frustración y tanta muerte son hechos muy dolorosos. La dificultad era mantener el equilibrio entre información y didáctica, y zonas de descanso emotivas. La otra dificultad era hacer síntesis: el primer montaje llevaba ocho horas. Después, había que darle unidad formal. Encontré que una constante formal cíclica ayudaba a la heterogeneidad: armé una división en diez capítulos. También quise hacer un homenaje al cine mudo con sus cartones negros y su guarda clásica, con leit motifs musicales y escritura en pantalla.”

El decálogo

“La película se plantea primero qué paso el 19 y el 20 de diciembre y luego desarrolla diez grandes capítulos: la deuda eterna, la crónica de la traición, la degradación republicana, el modelo económico, las privatizaciones, el remate del petróleo, el corporativismo. El capítulo ocho es la mafocracia, el vaciamiento financiero y las grandes operaciones de saqueo. El capítulo nueve es el genocidio social.

La película termina marcando que ese genocidio se lleva más de 30.000 vidas al año, y muestra la fiesta que el FMI le hace a Menem en 1998 como mejor alumno. La idea es subrayar que la responsabilidad de nuestros gobernantes no exime al FMI, al Banco Mundial y a los gobiernos que los mandan de estos crímenes de lesa humanidad en tiempos de paz.”

Diccionario

“En cada una de mis películas me propuse modelos diferenciales. El exilio de Gardel está entre el filme musical, la suite de cuentos y la suite de tangos. Allí compuse mi propia salsa, la tanguedia: cuentos-tangos entre la comedia y las historias tangueras. *Sur* es una balada nocturna, un novelón de amor inspirado en el tango *Sur*: es el regreso de un pueblo de la noche al día, de la dictadura a la democracia. El viaje plantea un choque entre lo melancólico, lo lírico y la burla, en una expresión que yo llamo grotética, mezcla de grotesco y patético, surgida de las actitudes de Menem, de las barbaridades que se hacían y decían entonces. La nube muestra una sociedad resignada, el ventajerismo u oportunismo que termina en hipocresía. El viaje y *La nube* son las únicas dos películas en las que el menemismo está como tema, pero *La nube* no funcionó, la gente no quiso verla.”

Falta cine

“En estas décadas, el cine se ha empequeñecido por la invasión de la televisión. Hay muchas películas pero pocas grandes películas. El espectador no se forma en las salas de cine. Mi generación fue la última o la anteúltima que se formó en las salas de cine; las generaciones actuales se forman en el zapping. La televisión no está en el lugar litúrgico de la sala y el espectador actual se acostumbra a la dispersión. Por eso el cine ha tomado hoy las reglas del montaje rápido, del causa y efecto de la TV y de la historieta, lejos de la novela. Hoy, buena parte de las películas tiene un nivel más bajo que el de las buenas tiras de TV. El cine de Hollywood es el de los grandes efectos y las grandes reconstrucciones; el mismo cine de antes filmado mejor, con más espectacularidad. Pero creatividad en serio, poca.”

Siempre tarde

“Con esta película yo sentía: Estoy llegando siempre tarde. Todo esto ya salió en los diarios y

los noticieros. Son temas que la gente conocía y necesitó olvidar para que su conciencia no se sintiera lesionada. Y también llegaba tarde porque en los meses de enero, febrero y marzo de 2002 habían desembarcado los equipos de TV de Canadá, Japón, Estados Unidos, Suecia, Dinamarca, Bélgica, Inglaterra, España, Francia, Italia y Alemania para filmar los cacerolazos. Cuando aparecí en Europa con mi proyecto, en julio de 2002, todos ya habían filmado. Recién me creyeron cuando volví con un primer montaje. Estaban frente a una película. Finalmente la hice porque necesitaba reescribir esta historia, contar a las generaciones siguientes qué había pasado. Era mi explicación.”

Contrainformación

“Una película es un gran testimonio, como un libro contundente. Pero la película lo es aún más porque contiene el testimonio visual. Toda la dirigencia política se acostó en la cama con Moria, hasta Altamira ¡No se puede creer! El arte no explica, expresa. La información y la reflexión son necesarias para explicar; ese es el trabajo de los investigadores y los periodistas. Y cuando uno hace una película así el tema es tan fuerte que lo único de lo que se habla es del tema pero el hecho que hace relevante el tema y lo desnuda es el hecho mismo de la película. Si es floja, no pasa nada. Escribí esta película 10 ó 15 veces, por lo menos. Dije los textos y los grabé 20 ó 30 veces, buscando el tono. Aunque el tema esté próximo a la investigación sociológica, su expresión es la del cine: un espectáculo en el que juegan las emociones.”

Culpando a Europa

“Una película es un largo proceso. Hay ocho meses de montaje en que se da forma a una propuesta de comunicación y emotiva. Cuando hago una película así, no la hago para ser complaciente. Memoria del saqueo termina culpando dos veces a Europa. La hace en parte responsable de los planes del FMI y señala que en los últimos años Argentina perdió 150.000 millones de dólares a causa de los subsidios agrícolas europeos y norteamericanos. Además, denuncia a grandes compañías como Deutsche Bank y el Crédit Suisse, que era mi co-productor. Cuando encaro una película de este tipo, no tengo otra fidelidad que a la verdad y la historia.”

El cine argentino joven

“Estoy en deuda con las películas argentinas. He visto pocas porque el trabajo del año pasado fue demoleedor, pero espero ponerme al día. He visto las

películas de Pablo Trapero y Adrián Caetano, que son buenas. Una que me gustó mucho es *La ciénaga*, sobre todo la primera parte, luego se va cayendo. Caetano tiene fuerza y talento. La nueva generación nace con las consecuencias de una historia muy fea pero tendrían que sacársela de encima. Se nota en ellos como una vocación de no contaminarse con la realidad y con la historia. El bonaerense está bien pero está lejos de la realidad, que es diez veces peor. El autor no puede recortar tanto, no puede callar cosas. El que hace cine dispone de recursos extraordinarios, por lo tanto hay una exigencia ética respecto de la comunidad que te concede la utilización de esos recursos.”

Miseria y estética

“Memoria del saqueo es la historia de una película de la que todo el mundo conoce ya el argumento. Pero la gente sale y dice: “Me había olvidado” y con eso me siento feliz por haber reunido todos esos elementos con paciencia de hormiga y con excelentes colaboradores. También hubo gente que me dijo: ¿Le parece estetizar la miseria? Es curioso porque ante un hecho contundente y novedoso empiezan a buscarle la mala intención y la especulación.”

La reflexión

“Además de mostrar grandes contrastes, esta película era mi viaje de redescubrimiento de la realidad de mi país. La cámara en mis ojos se desplaza y camina por los más diversos escenarios. La clave formal es un travelling (una cámara que viaja con el camarógrafo), con una mirada de gran angular (lente que capta tomas generales, ampliando el ángulo). Creo que el ritmo cadencioso, plástico del travelling ayuda a la reflexión.”

Kirchner y la esperanza

“El final de la película es absolutamente esperanzado. La figura de Kirchner es de excepción porque llega a la presidencia con las banderas del PJ y hace un esfuerzo para colocarlas a su servicio. Desde el PJ, Kirchner, cuyos diputados votaron las principales leyes del menemismo, comenzó a autocriticarse. Todavía no ha cambiado —esa es la gran carencia— el modelo económico pero lo veo bienintencionado. Hasta ahora, el modelo de distribución de la riqueza del gobierno de Kirchner sigue siendo el mismo de la década pasada.”

Schanton, Pablo. "Crónica de una tragedia", en *Revista Ñ, Clarín*, 6 de marzo de 2004.

Arte y sociedad

Pintar la crisis

A partir de dos fechas clave del 2001, el 11-S en el mundo y el 20 de diciembre en la Argentina, buena parte de los artistas vuelve a reflejar en su obra la guerra, la pobreza y otros males del tercer milenio.

Sucedió el año pasado y es una historia que ilustra con claridad la carga política que puede tener una obra de arte, hasta qué punto puede cuestionar al poder, mantener su vigencia y cobrar nuevos sentidos según pasan los años. El tapiz que reproduce el «Guernica» de Picasso en la entrada del Consejo de Seguridad de las Naciones Unidas, en Nueva York, fue completamente cubierto durante días con una pesada cortina azul. No eran días comunes: el mundo estaba en vísperas de la guerra de Irak y el secretario de Estado norteamericano, Colin Powell, se aprestaba a anunciar al mundo, precisamente en ese hall de entrada, el bombardeo masivo de Bagdad. No habría sido elegante —por decirlo de una manera aterciopelada— hacerlo teniendo a sus espaldas los gritos de horror de niños y mujeres bajo las bombas de la aviación nazi, en 1937. No era el fondo apropiado para las cámaras de TV, si se tiene en cuenta que la obra fue colocada allí en 1985 como un recordatorio de las atrocidades que la ONU tiene la misión de evitar.

En el mundo y en la Argentina, el arte parece haber revalorado su poder —casi olvidado en los 90— a partir de dos momentos clave de 2001: el 11 de setiembre, a nivel internacional, y el 19 y 20 de diciembre a nivel doméstico. El atentado a las Torres Gemelas y la caída de De La Rúa, son sólo marcas en dos largos procesos, pero las imágenes de esos días quedaron grabadas —aquí y allá— como símbolos de la crisis. ¿Cómo dan cuenta de esa crisis, con qué lenguajes, con qué recursos y qué expectativas —ya lejos del arte político de los 60 y los 70— los artistas de la Argentina y el mundo? ¿Es en el museo o en la calle donde esto se expresa?

Hace tiempo que las estrategias más radicales y experimentales del arte se deslizan con naturalidad en el campo de la acción política. Tanto, que ya no son novedad; nadie pregunta por su origen ni por su nombre, sólo importan sus efectos. Eso sí, una vez probadas con éxito en la calle, suelen ser reorientadas hacia el museo, el espacio de arte, la bienal o la exhibición internacional de turno. Es el caso de los afiches internacionales de la muestra **Usted está aquí**, que se exhibe en estos días en el

Espacio Casa de la Cultura junto a las acciones de diversos grupos argentinos, entre los que se cuentan Bs. As. Stencil, Doma, Fase, ABTE, Suscripción y Fantasma Heredia.

Y también las acciones de los colectivos Etcétera, Situaciones o el Grupo de Arte Callejero (GAC) que, tras haber nacido en los escraches a los genocidas de la dictadura y en las marchas post-diciembre 2001, integraron la muestra **Ex Argentina**, que cerró hace 15 días en el Museo Ludwig de Colonia, Alemania, luego de haber pasado (como en el caso del GAC) por la última Bienal de Venecia.

Ex Argentina fue precedida por un extenso trabajo de investigación de 35 artistas sobre el derrumbe económico y social del país en 2001. Alice Creischer y Andreas Siekmann, sus curadores alemanes, integraron entrevistas a especialistas de distintas disciplinas con objetos y estrategias artísticas de clara intención política. El resultado, según Azul Blaseotto (29), una de las artistas participantes, «es una muestra muy grande, con muchísima información: no es sólo para mirar, hay mucho para leer, datos, curvas económicas... Cada obra tenía una pequeña ubicación contextual».

En su charla con Ñ, Blaseotto se apresura a marcar diferencias con otros tiempos: «El nuestro no es un arte sesentista ni setentista, tampoco se propone la toma del poder. Aquí el planteo es más acotado: se limita a lo que uno puede hacer desde su lugar de artista». La obra que expuso Blaseotto en **Ex Argentina**, llamada «Cabezas», es una denuncia sobre un negociado de los habituales en el país durante los 90, una pintura de gran formato que identifica a cada uno de los involucrados de una manera que evoca la de los *escraches* callejeros. «Pinté esa obra —explica— porque quiero que quede memoria, testimonio de lo que hicieron, que no se la lleven de arriba».

Hay, desde luego, artistas argentinos que conservan las convicciones de los 60 y los 70. Es el caso de Diana Dowek, que critica en durísimos términos a «una cantidad de operadores ideológicos que venían de la militancia política y son actualmente referentes ideológicos del establishment porque viraron de una posición revolucionaria al escepticismo». Para Dowek, que en 1973 pintaba insurrecciones populares en la calle y ahora pinta escenas de cansancio de piqueteros y desocupados en sus marchas callejeras —su última muestra, el año pasado, se llamó precisamente **Una larga marcha**, aludiendo

a la vez a esos 30 años, a una marcha piquetera de La Matanza al Centro y tal vez a la historia de las luchas populares—, en la década pasada el arte se banalizó y se vació de contenido. Y, en la que quizá sea la única coincidencia con Azul Blaseotto, considera que el 19 y 20 de diciembre de 2001 fueron días fundamentales: «Esos días —dice— abren un momento de la Argentina en el cual todo se pone en discusión. Y también se pone en discusión el arte. Por eso a partir de ahí se empieza a reformular todo lo que antes se daba por muerto».

Las convicciones de Dowek no cambiaron en 30 años, pero sus pinturas sí. En las de 1973 hay manifestantes en plena insurrección, activos, despiertos. En las de 2003 hay manifestantes dormidos. También se modificó su tratamiento pictórico: sus trabajos recientes partieron de fotografías de los manifestantes mientras descansaban, rendidos, frente al Ministerio de Trabajo al que habían llegado a pie desde La Matanza para reclamar planes sociales. Y sus lienzos conservan la atmósfera documental de la fotografía.

Si bien el trabajo de Dowek es mucho más explícitamente político, ambicioso respecto de las transformaciones sociales y apegado a la tradición del arte comprometido, es evidente que la obra de los artistas que participaron en **Ex Argentina**, aun con expectativas más posibilistas, intenta operar como disparador de conciencia.

Para el politólogo John Holloway, entrevistado en el catálogo de la muestra, el hecho de que hubiera sido organizada desde Alemania no es una cuestión secundaria. «No se trata de solidaridad sino de entender que la lucha de los argentinos es también nuestra, su lucha y también la de todos los alemanes».

Hay, sin embargo, algunas prevenciones acerca del entusiasmo europeo por las realidades de países periféricos. Federico Zukerfeld, del Colectivo Etcétera, otro de los que participaron en **Ex-Argentina** con reproducciones gigantescas de sus acciones de protesta y esculturas que reflexionan sobre la utilización de los medios de las imágenes mundiales de la protesta social, observa el fenómeno desde una prudente distancia: «Nuestra preocupación —dice— se debe, por un lado a una especie de agotamiento cultural de Europa y de los Estados Unidos, que se revierte en un extremo interés por la fuerza vital, la pasión y el sentido del arte del llamado Tercer Mundo, tanto de una tribu artística de Kenia como de una del Gran Buenos Aires».

Los códigos del arte

Pero con todo el interés que esta muestra suscitó en Alemania, no ha despertado excesivos entusiasmos en Argentina. «Mi idea es que la tradición

argentina de arte y política siempre tuvo que ver con el espacio público. Ahora, cuando ese tipo de arte es llevado al ámbito del museo o a la sala de exhibición, pierde su fuerza», opina Juan Carlos Romero, un veterano de las acciones políticas del arte en la Argentina. «Por otro lado —agrega—, el circuito del arte impone otros códigos y estrategias de formalización. Tenemos el caso del Grupo de Arte Callejero (GAC) que cuando fue a la Bienal de Venecia terminó haciendo algo que no convenció ni a sus propios integrantes».

Otra cuestión es si los activistas políticos que adoptan estrategias artísticas deben ajustarse a los códigos de arte o no. Y si no es así, ¿qué beneficio les aporta integrarse a espacios clave del circuito institucional del arte como el Museo Ludwig, en Alemania, o la Bienal de Venecia?

Muchos sospechan del reciente interés de estos circuitos (la Bienal de Venecia y la Documenta Kassel, incluidas) por las producciones del llamado arte político o comprometido. No dejan de interrogarse si no se trata de una mera coyuntura que está haciendo lugar a un nuevo estilo o «tendencia» de las habituales en las pujas por el poder que involucran a artistas, museos, curadores, críticos, etc. en la definición de los límites de lo que es arte y «merece» exponerse.

También es posible preguntarse por la eficacia del lenguaje del arte para develar la crisis del sistema capitalista. Lo cierto es que como señala Marcelo Expósito, autor de **De la desobediencia civil a la desobediencia social: la hipótesis imaginativa**, a diferencia de otros momentos, el actual ciclo de las luchas globales apenas si afecta, al menos por el momento, a las instituciones de la cultura globalizada. A diferencia de las prácticas artísticas derivadas del 68, que terminaron por subvertir y poner en crisis la estructura tradicional del museo, hoy no ocurre nada de eso. Lejos de ello, es el Museo Ludwig de Colonia —que en 1999 fue sede de la reunión del G8— el que exhibe la acción «El Mierdazo» y «Gente Armada», del colectivo argentino Etcétera y los trajes realizados por las obreras de la fábrica Brukman.

Hay quienes opinan, Expósito entre ellos, que en consonancia con los movimientos sociales de oposición, politizar realmente las prácticas del arte, significa abrir nuevas brechas de reflexión que apunten a un pensamiento crítico en el controlado universo de los medios y los grandes sistemas de poder.

Algo de esto proponen las obras de León Ferrari, Luis Camnitzer y Francois Bucher que integran la muestra **Dando vuelta al poder**, exhibida ahora en el Centro Cultural Recoleta. Y en cierta medida lo que intentan, sin asumirse como artistas políticos, los argentinos Gabriel Valansi y Gustavo Romano, que muestran la ingenuidad que anida en los usos de la

tecnología. O Hernán Marina, cuya obra trata sobre los lenguajes y posturas corporales que sugieren los manuales de eficiencia corporativa.

La cuestión central del arte y la política, o más bien de las políticas del arte hoy, es en gran medida el poder que detentan las imágenes mediáticas. Y la pregunta es hasta dónde es posible enfrentarlo y cómo. «Algunos artistas —como señalan Marta Almeida y Marcelo Morán, los curadores de la muestra **Usted está aquí**— intervienen en los sistemas de comunicación visual. Se trata, básicamente, de mediaciones de sentido: desvíos que llaman la atención sobre estos sistemas e intentan transformarlos».

A esta lucha desigual, infinidad de artistas responden con imágenes totalmente opuestas a la estética de los medios. Como observan varios teóricos contemporáneos, entre ellos Paul Virilio, la tecnología es la base de los proyectos actuales de dominación.

Con su capacidad de entretener, apunta el artista y escritor Claudio Zulian en un artículo publicado en la revista española **Lápiz**, los espectáculos esconden la verdad política que subyace en el orden tecnológico. El orden artístico, por oposición, puede mostrar esa contradicción. Cuanto más intimidad pueda conseguir en un acto de contemplación, más evidente será el carácter insoportable de la alienación que propone el espectáculo.

El artista lúcido lo percibe bien: ¿cuáles son los elementos de la tradición del arte que ya han sido absorbidos por los medios y cuáles conservan todavía un potencial crítico? Lo que es seguro es que si el arte político no es capaz de transformarse a sí mismo de manera acorde con las formas del poder que desea enfrentar, corre el riesgo de transformarse en mera retórica que sólo perpetua valores y contenidos trajinados por décadas.

La guerra y la paz

La guerra es uno de los temas del momento. En

la Argentina, fue tema de recientes exhibiciones de artistas tan diversos como Karina El Azem, Hernán Dompé y Carmen Piaggio, entre muchos otros. Pero en Europa es hoy una de las preocupaciones centrales del arte. En España, por ejemplo, varias exposiciones coproducidas por el Forum Barcelona 2004 invitan a reflexionar sobre la guerra y la paz.

La más impactante es tal vez la muestra *En guerra*, que desde el 18 de mayo se exhibe en el Centro de la Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCB). El conjunto reúne dibujos, pinturas, fotografías, instalaciones, que pertenecen a artistas del siglo XX, entre ellos, Picasso, Oskar Kokoschka, Fernand Léger, Robert Capa, Henry Moore y hasta los polémicos hermanos Jacke y Dino Chapman. De todos modos, y a pesar de las excelentes intenciones de quienes produjeron la exposición, muchos se preguntan si, antes de ilustrar la guerra, no sería más interesante indagar el sistema de poder que lleva a ella.

En el Museo Picasso se presenta la muestra *Picasso: guerra y paz*, que reúne en 2000 metros 370 obras de Pablo Picasso. El gran ausente es —igual que en la ONU pero por muy distintas razones— el «Guernica», inamovible del Reina Sofía de Madrid.

La Fundación Joan Miró presenta una exposición con un título hermosamente poético, *La belleza del fracaso / El fracaso de la belleza*, un recorrido por la historia de las utopías vistas desde el terreno del arte. Son 150 obras en las que artistas como Antonin Artaud, Marcel Duchamp, Kandinsky y Mondrian repasan el anarquismo, la revolución del arte en los 60 y el arte contra los horrores de la guerra.

Nadie cree que una pintura puede parar una guerra, cambiar el mundo. Y sin embargo, cuánta belleza hay en ese fracaso.

Battistozzi, Ana María y Villar, Eduardo. "Pintar la crisis" en *Revista Ñ, Clarín*, 12 de junio de 2004.

Cuando en la villa subieron el volumen

En paralelo a la debacle de 2001, la cumbia villera se consolidó como un género de alcance masivo. Musicalmente precarias y con letras que retratan con orgullo biografías marginales, las canciones villeras les otorgaron a los excluidos su ciudadanía mediática y revelaron un mundo (que muchos prefieren silenciar) donde el delito y las drogas son el pan de cada día.

En pleno despertar del nuevo milenio, la entrada en escena de la cumbia villera les otorgó a los sectores más postergados de la sociedad su credencial de ciudadanía mediática. Sus historias, sus códigos, sus costumbres, sus vicios, sus conflictos y, sobre todo, su particular lenguaje, irrumpieron sin pedir permiso en los hogares del país a través de portavoces como Damas Gratis, Flor de Piedra, Los Pibes Chorros y otros. Obviamente, el fenómeno tuvo su epicentro

en las bailantas, las radios tropicales y los programas del sábado a la tarde. Pero su impacto también se hizo sentir en los ciclos más populares de la tele, en los boliches top y en las fiestas de los barrios más acomodados. A su paso, despertó tanto polémicas como adhesiones. En medio de la debacle (social, política, económica), jamás pasó inadvertida. ¿Habrá sido entonces una mera casualidad que 2001, el peor año en la historia argentina reciente, también haya marcado a fuego su explosión a escala masiva?

En parte, el surgimiento del subgénero puede leerse como una reacción ante la aceptación alcanzada por la cumbia a secas en el gusto medio de la audiencia a lo largo de los noventa. Frente a los grandes valores de la vieja guardia (Ricky Maravilla, Gilda), al componente edulcorado de la cumbia romántica (Leo Mattioli, Los Mensajeros del Amor), a los combos tropi-pop (Sombras, Ráfaga) y al avance de la fiesta neocuartetera (Rodrigo, Walter Olmos), la cumbia villera vino a reflejar la aspereza de la vida en los márgenes del conurbano bonaerense. Hubo otros productos culturales más o menos contemporáneos que pusieron el foco sobre los excluidos del sistema (la película *Pizza, birra, faso*; el unitario *Okupas*), aunque tuvieron menos difusión y permanencia.

La cumbia villera sonó casi como un salvavoz punk en el rostro de la realidad circundante. Pero, al igual que con el punk, sus exponentes quedaron presos de la lógica mercantilista del mismo circuito que los vio nacer: el éxito de la movida alentó la rápida proliferación de clones, alimentada por los productores y las discográficas bailaneros. Si hablamos de música, su sello distintivo lo encontró en el sonido estridente del teclado y una percusión machacona. Pero el estilo villero extendió sus dominios más allá de las notas. Y pronto apareció un vestuario que identificaba a sus cultores: zapatillas de marca, pantalón de gimnasia, campera deportiva y gorrita ad hoc. Los músicos y el público comparten un mismo look, un mismo idioma. En ese factor radica la «autenticidad» del fenómeno, una base de identificación mutua emparentada con el «aguante» del rock chabón o barrial de La Renga y Los Piojos: la fantasía de borrar los límites que separan a los que están arriba de los que están abajo del escenario.

El ida y vuelta de guiños y modismos entre los discos y las calles se retroalimentó constantemente, y fue moldeando un repertorio lingüístico propio. Las letras de esta subespecie cumbiera pusieron en circulación una serie de expresiones provenientes de una jerga o una geografía urbana determinadas, que se fueron entretejiendo con el habla popular: guachín

(pibe o chabón), llantas (zapatillas) o rescatarse (ponerse las pilas). Esas mismas letras, apenas captaron la atención de los medios, instalaron la polémica. Y las mentes bienpensantes de turno encendieron la voz de alarma: ¿Qué era esa música, sino una apología del delito y el consumo de drogas? Como consecuencia de eso, a mediados de 2001 una cruzada del Comfer intentó -en vano- controlar su difusión.

Simplificaciones al margen, lo cierto es que sus canciones lograron trascendencia masiva al costo de manejarse con ciertos estereotipos, que de alguna manera reforzaron los estigmas que los habitantes de las villas cargan sobre sus espaldas. Por caso, el delincuente común glorificado como héroe suburbano: «Hoy es un día especial/ porque el Monito a la villa llegó/ dos años guardado estuvo/ y al fin la yuta hoy lo largó» («La canción del Yuta», *Yerba Brava*). O la mirada degradante sobre el sexo femenino que campea en una buena parte de sus temas. Un ejemplo clásico: «Ay, Andrea, vos sí que sos ligera/ Ay, Andrea, te gusta la fija/ Ay, Andrea, qué astuta que sos» (Andrea, *Los Pibes Chorros*).

Basta con cambiar alguna que otra consonante para captar su verdadera intención, algo que se pone de manifiesto cuando el público corea estribillos como el citado, en las bailantas. En cierta ocasión, le pregunté a un grupo de chicas de Fuerte Apache cuál era su opinión acerca de este tipo de letras. La respuesta fue casi unánime: «Cuando vamos a bailar las cantamos igual, para divertirnos. Pero en el fondo nos da mucha bronca lo que dicen, porque hablan mal de todas las mujeres».

Aunque su recepción nunca es lineal, la cumbia villera plantea a su público primario una disyuntiva entre el orgullo de la autoafirmación y la vergüenza de saberse excluidos. La clase media también parece escucharla con una mezcla de simpatía y rechazo. Esa misma incomodidad a la hora de abordarla estuvo a punto de alcanzar la categoría de asunto de Estado con el actual gobierno, a partir de las posiciones encontradas del jefe de gabinete Alberto Fernández y del presidente Néstor Kirchner. La cuestión de fondo, en todo caso, podría plantearse de la siguiente manera: ¿la banda de sonido de la extrema pobreza que supimos conseguir después de una década de neoliberalismo brutal podría ser, acaso, agradable, tolerante y políticamente correcta?

Andrade, Juan, periodista especializado en temas musicales. *El monitor*, Nº 3, Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología de la Nación, mayo de 2005.

Algunas pautas para una (auto)corrección

Todo puede ser corregido. Por eso, si bien no se puede enseñar a escribir sí se puede enseñar a corregir. Borges corregía sus textos sin parar. Váley sólo publicaba cuando llegaba al hartazgo de la corrección. Abelardo Castillo eliminaría todas las ediciones anteriores de sus libros para meter mano en ellos a voluntad. Y por esto afirmaba con vehemencia: “*En la literatura y en la vida en general, hacer menos de lo que se puede hacer me parece que es un rasgo de mala conducta.*”

1- Aspectos gráficos

La lengua escrita, más allá de si es o no una “representación” de la lengua hablada, es un código que sigue ciertas reglas que hacen a su materialidad gráfica. Estas deben ser respetadas por todo tipo de texto escrito; seguirlas permite evitar malentendidos y facilita la comprensión del texto. Por ello, es preciso manejar correctamente:

- a) Ortografía
- b) Tildación
- c) Uso de la mayúscula / minúscula

2- Aspectos sintácticos

La sintaxis es el modo en que se combinan las palabras para formar oraciones con sentido. Cada lengua tiene sus propias reglas sintácticas o de combinación de palabras. Algunas de estas reglas sintácticas, que hacen al sentido de lo expresado, se refieren a:

- a) La concordancia de género y número.
- b) La correlación de tiempos verbales.
- c) Los conectores intraoracionales (coordinación y subordinación): los coordinantes de palabras o proposiciones, así como los subordinantes, deben corresponder al tipo de relación que se establece entre las ideas y los hechos referidos. Por ejemplo, no es correcto decir: *A pesar de que este estudiante es muy bueno, se sacó una nota excelente en el examen.*

3- Aspectos semánticos

La semántica es el ámbito del significado de las palabras y de sus combinaciones. Son las palabras (y sus combinaciones) las que transmiten el significado de un mensaje verbal. Por ello, la precisión de un texto se logra, en principio, al seleccionar las palabras adecuadas para transmitir lo que se desea expresar. Para lograr un texto preciso conviene evitar:

- a) El empleo de palabras de significado muy vago o muy general.
- b) La repetición innecesaria de palabras: conviene buscar sinónimos adecuados que favorezcan la precisión léxica.
- c) El empleo de una palabra que nos “suena” pero que en realidad, significa algo diferente de lo que se quiere expresar. Ej. La *asignación* de docentes se realiza por medio de una resolución. (Por *designación*).
- d) Detectar adjetivos que no aportan nada.
- e) Traducir o eliminar oraciones sobrecargadas.

4- Aspectos discursivos/textuales

Un texto correctamente escrito es aquel que resulta adecuado a la situación de comunicación correspondiente, y, por otro lado, es claro en la información que brinda. Los elementos fundamentales en este sentido son:

- a) La puntuación. Los signos de puntuación son decisivos para organizar el sentido de las oraciones y del texto y para jerarquizar la información.

Por ejemplo, dada una misma frase, la ubicación de la coma puede dar lugar a sentidos distintos: Juan, vino Pedro / Juan vino, Pedro.

- b) La cohesión: los conectores y otros procedimientos que dan unidad al texto determinan relaciones entre las ideas y los hechos referidos.
- c) La organización de la información: la información que el texto provee debe exponerse progresivamente, es decir, hay que evitar las *lagunas* de información. Por otra parte, también conviene evitar la redundancia, esto es, la repetición innecesaria de ideas o la explicitación de la información que se sobreentiende o que es obvia.