

dixit

comunicación :: profesión :: conocimiento

ROCK URUGUAYO
DE LOS OCHENTA

La inesperada reinven-
ción
de las tradiciones

¿CÓMO HACEN CULTURA
LOS MEDIOS?

Entrevista a Ana Carolina
D. Escosteguy

Departamento de Comunicación
Facultad de Ciencias Humanas
Universidad Católica del Uruguay
21 :: DICIEMBRE 2014

ISSN: 1688-3497
ISSN (en línea): 0797-3691



Universidad
Católica del
Uruguay

La revista *dixit* es una publicación bianual, arbitrada e indexada del Departamento de Comunicación de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Católica del Uruguay. Desde diciembre de 2006 se publica en versión impresa y digital, y ha sido declarada revista de fomento artístico cultural por el Ministerio de Educación y Cultura del Uruguay.

Su objetivo es publicar artículos de investigación, reseñas, artículos de divulgación y actualización, entrevistas, y obra (fotografía, ilustración, guión, creación literaria) sobre Comunicación, que puede estar en diálogo con otras disciplinas con una línea editorial que propicia la lectura ágil de trabajos rigurosos.

Dirección

Mónica Arzuaga
marzuaga@ucu.edu.uy

Comité Editorial

Mónica Arzuaga
Carola Kweksilber
Amalia Lejavitzer
Pablo Porciúncula
Graciela Rodríguez-Milhomens

Consejo Consultivo

Carolina Aguerre
Universidad de San Andrés, Argentina
Alejandra Bretón
Universidad Católica del Uruguay, Uruguay
Andrew Calabrese
University of Colorado, Estados Unidos
John Cheney-Lippold
The University of Michigan, Estados Unidos
Richard Danta
Universidad Católica del Uruguay, Uruguay
María Aparecida Ferrari
Universidade de São Paulo, Brasil
Loup Langton
Western Kentucky University, Estados Unidos
Roberta Lentz
McGill University, Canadá
Humberto Orozco
ITESO, Universidad Jesuita de Guadalajara, México
Ana Inés Pepe
Universidad Católica del Uruguay, Uruguay
Xosé Pereira Fariña
Universidad de Santiago de Compostela, España
María Teresa Quiroz
Universidad de Lima, Perú
Mariluz Restrepo
Universidad Externado de Colombia, Colombia
Mauricio Tolosa
Fundación de la Comunicología, Chile

Equipo de Producción

Dirección, Mónica Arzuaga
Coordinación y producción, Carola Kweksilber
Edición de la sección arbitrada, Amalia Lejavitzer
Edición de las secciones no arbitradas, Maqui Dutto
Edición de fotografía, Pablo Porciúncula
Corrección, Maqui Dutto
Traducción, Raquel Domínguez (inglés), Mabel Zeballos (portugués)
Diagramación, Gabriela González
Tratamiento digital de fotos, Gabriel Cousté
dixit digital, Betina Gersberg

Universidad Católica del Uruguay
Dirección: Av. 8 de Octubre 2738,
Montevideo, Uruguay
Correo electrónico: dixit@ucu.edu.uy
Teléfono: [+598] 2487 2717
Tiraje: 2.500 ejemplares
Período: julio-diciembre de 2014

La revista *dixit* está incluida en:
las bases de datos de EBSCO
www.ebsco.com



el catálogo LATINDEX
<http://www.latindex.unam.mx/>



Política editorial

Objetivo

La revista *dixit* publica artículos de investigación, reseñas, artículos de divulgación y actualización, entrevistas, y obra (fotografía, ilustración, guion, creación literaria) sobre comunicación, que puede estar en diálogo con otras disciplinas, con una línea editorial que propicia la lectura ágil de trabajos rigurosos.

Estructura

La revista se estructura en tres secciones: "Desde la academia" son artículos originales e inéditos de investigación y análisis (entre 4 000 y 8 000 palabras de extensión); "Rapport" presenta artículos inéditos de actualización y entrevistas (entre 2 000 y 4 000 palabras), y reseñas (entre 1 000 y 2 500 palabras); "Obra en comunicación" publica fotografía de autor (hasta ocho fotos), ilustración (hasta dos páginas), creación literaria y guion (hasta 4 000 palabras de extensión).

Periodicidad

La revista es bianual y recibe trabajos durante todo el año.

Comité Editorial

El Comité Editorial decide si los trabajos recibidos son acordes con la línea editorial de *dixit*. También decide en qué número se publican y qué ilustraciones acompañan los textos.

Arbitraje

Los artículos de investigación y análisis publicados en la sección "Desde la academia" son evaluados por pares, en sistema de doble ciego, esto es, el autor no conoce el nombre de los árbitros, ni estos el nombre del autor.

El sistema de arbitraje recurre a evaluadores externos a la Universidad Católica del Uruguay y también a especialistas de la propia institución. Cada artículo es evaluado por dos árbitros, quienes dictaminan si el artículo es "Publicable", si es "Publicable con correcciones" o si es "No publicable". El dictamen se comunica a sus autores en un plazo no mayor de tres meses, a partir de la fecha de recepción del trabajo.

La evaluación se entrega de manera anónima al autor, y se basa en los siguientes aspectos: cumplimiento de las normas editoriales; originalidad y aportes del artículo al campo de conocimiento; fundamentación sólida del tema; coherencia interna; enunciación clara de la idea principal del artículo; adecuación de las conclusiones a lo propuesto inicialmente; manejo amplio y pertinente de las referencias bibliográficas; corrección ortográfica y sintáctica del texto.

Editorial Policy

Objectives

Dixit journal publishes articles on Communications, which can be in dialogue with other disciplines: research and analysis papers, book reviews, divulgation articles, interviews and pieces of work (photography, illustrations, scripts, literary creation).

Structure

The journal has three sections: "Desde la Academia" are original research and analysis papers (between 4000 and 8000 words); "Rapport" includes original articles and interviews (between 2000 and 4000 words) and reviews (between 500 and 1000 words); "Obra en comunicación" publishes author photographs (up to eight pictures), illustrations (up to two pages), literary creation and script (up to 4000 words).

Frequency

The journal is biannual and receives papers and articles all year long.

Editorial Committee

The editorial committee decides whether the articles received comply with dixit's editorial line. It also decides the number in which they will be published and which illustrations accompany the texts. Arbitration (Peer review) The research and analysis papers published in the "Desde la Academia" section are assessed by peers, through the double blind system, meaning that the author does not know the name of the referees nor these know the name of the author.

Each article is evaluated by two referees, who determine whether the article is "Publishable", if it is "Publishable with corrections" or if it is "Not publishable". The authors of the articles will be informed of the decision in a period of no more than three months, from the date of reception of the article.

The assessment is anonymously delivered to the author and it is based on the following aspects: complying with the editorial rules; originality and contribution of the article to the field of knowledge; solid foundation of the topic; internal coherence; clear enunciation of the article's main idea; coherence of the conclusions with the initial proposal; wide and pertinent use of bibliography; orthographic and syntactic correction of the text.



dixit:: verbo en latín
que significa "dijo", "ha dicho".

dixit n.º 21 :: julio-diciembre 2014
Departamento de Comunicación
Facultad de Ciencias Humanas
Universidad Católica del Uruguay

tapa

Foto: Pablo Porciúncula (detalle).
Vitrina en París.

desde la academia

Rock uruguayo de los ochenta: la inesperada reinención de las tradiciones

Uruguayan rock in the eighties: traditions unexpectedly reinvented

Leandro Delgado
04-19

La representación de la violencia en tres películas de Adrián Caetano

Depiction of violence in three films by Adrián Caetano

Alfredo Dillon
20-35

El acceso a la información, un derecho que se desdibuja ante un Estado clientelar y patrimonialista

Access to information, a human right blurred by the State acting on the patronage system and government officials treating public property as if it were their own

Silvio Gramajo
36-55

Revista *dixit* digital <http://revistadixit.ucu.edu.uy>
dixit@ucu.edu.uy

El contenido de los artículos y obra es responsabilidad de los autores.
dixit. Comunicación. Profesión. Conocimiento.
Universidad Católica del Uruguay. Av. 8 de Octubre 2738, Montevideo.
Tel. 2487 2717.

Revista de distribución gratuita registrada ante el MEC a los efectos del art. 4º de la Ley N° 16.099, n° de registro 2135/07, Tomo XV, Foja 47.
Impreso y encuadernado en Mastergraf srl. Depósito legal 340.585.
Comisión del Papel. Edición amparada al Decreto 218/96.
Periodicidad: 2 números al año.

rapport

Teoría de redes y fenómenos de comunicación: problemas metodológicos

Network Theory and Communication phenomena: methodological problems

José Luis Plottier
56-67

¿Cómo hacen cultura los medios?

Aportes de los estudios culturales a la comunicación

Entrevista a Ana Carolina D. Escosteguy

How do media actually manufacture culture? Contributions to Communication from the area of cultural studies

Interview with Ana Carolina D. Escosteguy

Germán Silveira
68-74

obra en comunicación

Ilustración

Illustration

David de la Mano
75

Fotografía de Stéphane Arnaud

Photograph by Stéphane Arnaud

76-81





Rock uruguayo de los ochenta: la inesperada reinvención de las tradiciones

Leandro Delgado

RESUMEN

Varios testimonios de los músicos de los ochenta señalan la existencia de circuitos marginales donde esta generación estableció contacto indudable –aunque conflictivo– con los músicos de la generación anterior. Tal contacto les permitió construir una identidad generacional definida. Esto cuestiona la idea de que el rock de los ochenta habría nacido sin padres artísticos, como se afirma en las críticas musicales de la época. Este artículo analiza, en primer lugar, las críticas y crónicas que contribuyeron a formar esta idea, que fue central en la construcción de un discurso identitario para la nueva subcultura juvenil. En segundo lugar, cuestiona la idea de la orfandad y analiza cómo los músicos y periodistas adoptaron y resignificaron los elementos de la tradición cultural existente para hacer del rock de los ochenta el elemento definitorio de la cultura de la década.

Palabras clave: rock uruguayo, punk-rock, cultura juvenil, década de los ochenta, estudios culturales.

ABSTRACT

Evidences of musicians from the Eighties indicate that they played music in the same stages than musicians of the prior generation. Such a contact – that was conflictive occasionally – allowed the new musicians to build an idiosyncratic generational identity, and challenges the idea that the rock of the Eighties in Uruguay would have been born without artistic parents, as stated in the musical critic reviews of the time. This article examines, first, how critical reviews and chronicles contributed to the building of an eloquent discourse for the new youth subculture. Second, it questions the idea of orphanhood describing how musicians and journalists rejected and resignified certain elements of existing cultural tradition thus making the rock from the Eighties the defining cultural element of the decade.

Keywords: Uruguayan rock, punk-rock, youth culture, eighties, cultural studies.

Leandro Delgado::

Departamento de
Comunicación, Facultad de
Ciencias Humanas,
Universidad Católica del
Uruguay, Uruguay.
ledelgad@ucu.edu.uy

Recepción: julio de 2014.
Aceptación: setiembre de 2014.

Fotografías de

Marcel Jean Loustau::

Las fotografías que se
presentan integraron la
exposición "Bailando en la
oscuridad", realizada en la
Sala Dina Pintos de la
Universidad Católica del
Uruguay, entre junio y
agosto de 2009.

Foto de la izquierda: Los Estóma-
gos, filmación del videoclip *Avril*.

El rock uruguayo de los ochenta, como expresión cultural de una parte de la juventud del período, se puede considerar la expresión de una subcultura juvenil particular, tal como fue definida por la Escuela de Birmingham.¹ En el entendido de que la sociedad está formada por clases como sus grupos principales, John Clarke y otros autores (2003) señalan que las culturas de clase son configuraciones culturales mayores donde las subculturas se presentan como partes de esta cultura *mayor* o *matriz* (*parent culture*, en inglés), las cuales serían más reducidas, más localizadas y con diferencias significativas respecto a otras subculturas dentro de la cultura mayor. Esta cultura mayor, aclaran, no debe ser confundida con la cultura de los mayores ni con las relaciones particulares entre los jóvenes y sus padres. Lo importante en la consideración de las subculturas como parte de una cultura mayor es la existencia de elementos comunes a ambas, independientemente de los intereses y actividades particulares de las subculturas. Esta consideración es pertinente para este trabajo, porque permite ver cómo la subcultura juvenil del rock de los ochenta intercambió, reordenó o resignificó elementos de la cultura mayor, de la cultura de sus padres y de otras subculturas que participaron en la arena cultural con sus expresiones, actitudes e intereses particulares.

En su intento por transformar el término *cultura juvenil* por *subcultura*, los autores de la escuela de Birmingham parten de considerar a la juventud como una metáfora del cambio social, en el período que sigue a la segunda guerra mundial. En este sentido, la juventud se presenta, en sí misma, como la gran novedad luego de la guerra.

Los autores señalan una serie de cambios en la sociedad que habrían creado las condiciones de esta novedad. Por ejemplo, la nueva prosperidad (*affluence*), es decir, la importancia creciente del mercado y del consumo, así como del crecimiento de una industria del entretenimiento orientada a los jóvenes. Otro cambio, de gran importancia para este estudio, es el desarrollo de los medios de comunicación, de la cultura de masas y del entretenimiento para las masas. Esto será impor-

tante, tanto por la posibilidad de la subcultura juvenil del rock para expresarse en el contexto de una nueva conformación y crecimiento explosivo de los medios de comunicación como por la posibilidad de distinguirse a sí mismos como integrantes de una subcultura en su rechazo a una cultura dominante, que también se expresaba en el mismo contexto de expansión de los medios de comunicación.²

En Uruguay, el concepto de subcultura fue empleado por Rafael Bayce, desde las ciencias sociales, para referirse a una subcultura política en lucha por la hegemonía cultural, la cual, para el autor, no se configura políticamente, sino en términos culturales y generacionales. Esta subcultura estuvo integrada por “islas de resistencia cultural y generacional”, es decir, subdividida en subidentidades culturales de gran riqueza simbólica que el autor identifica con las actuales tribus urbanas: hippies, punks, metaleros, surfers, etcétera. Todas ellas estuvieron unidas por un nexo generacional, compartiendo el rechazo al autoritarismo de derecha que se identificaba con la dictadura; a la clase política que había obtenido el poder en las recientes elecciones, el cual se veía como un intento de volver al pasado; a la izquierda armada, por su fracaso, y a la izquierda política, por su militancia “de vocación mártir-héroe” que desestimaba la riqueza del presente para evocar ideales que ya no conmovían (Bayce, 1989, pp. 76-77).

Estas tribus, en primer lugar, se conciben como actitudes determinadas que surgieron junto con el consumo de géneros musicales de la cultura de masas (rock, punk-rock, surf-rock, heavy metal, etcétera). En segundo lugar, también es importante el énfasis de Bayce en la diversidad expresiva de estos grupos, no tanto por la diversidad en sí misma, sino porque esa característica diversa es compartida con otras subculturas que habían surgido con igual intensidad en otras ciudades de “sociedades industriales avanzadas”. El autor llama *dionisiaca*³ a esta subcultura por su potencia expresiva, al tiempo que la legitima en la medida en que puede ser equiparada con subculturas similares de las ciudades del mundo industrializado.

1::

En un trabajo clave para comprender el surgimiento de las culturas juveniles en la posguerra británica, el Centro de Estudios Culturales Contemporáneos de la Universidad de Birmingham las definió inicialmente como “subculturas” (Hall y Jefferson, 1975). Si bien esta definición obtuvo algunas críticas de parte del mismo Centro de Estudios Culturales décadas después, sigue siendo oportuna su apelación por cuanto establece las relaciones entre subculturas juveniles y culturas dominantes.

2::

En este sentido, se puede revisar el fenómeno del crecimiento explosivo de los semanarios políticos en los ochenta en Uruguay, en Raquel Guinovart (2012; 2014) y Daniel Álvarez Ferretjans (1985).

3::

El término fue presentado por Carina Perelli y Juan Rial (1986) a partir de la definición de una tercera generación *dionisiaca*, que creció y recibió educación durante la dictadura y que intentó distinguirse de las generaciones de los *autistas* (una generación de mayores que ya tenía responsabilidades familiares antes del golpe de Estado, que se replegó al ámbito familiar preservando el mito del Uruguay como modelo de democracia) y de los *marranos* (adolescentes en el momento del golpe de Estado, quienes en su tránsito a la vida adulta acataron las reglas impuestas al tiempo que mantenían a escondidas sus rituales propios de resistencia). El término *dionisiaco* refiere al componente que Friedrich Nietzsche concibe para el arte en oposición a su aspecto apolíneo. En este sentido, lo dionisiaco refiere al exceso, a la embriaguez y al abandono de sí mismo (Nietzsche, 1952).



Foto: público en un recital de rock.

Abril Trigo retoma y complejiza el concepto de subcultura dionisiaca adjudicándole, además, la capacidad de apropiarse y resignificar distintos textos culturales “equivocadamente hegemónicos”, de forma de realizar una “transculturación radical” que tiene parentesco con otras operaciones culturales fundamentales de la historia cultural latinoamericana en lo que refiere a su relación con las culturas hegemónicas o cultura de masas.⁴ La reflexión es significativa porque ubica a la subcultura juvenil de los ochenta en una tradición cultural latinoamericana donde se establecen relaciones conflictivas, *inestables*, con la cultura hegemónica. Aún más, como carácter distintivo de esta generación, los dionisiacos establecen estas relaciones no solo en el momento creativo, sino también en el acto del consumo, lo cual permite sugerir o inferir complicidades o subjetividades compartidas entre productores y consumidores hasta el punto de que no es posible distinguir entre autor y espectador.⁵

En este punto, y a partir de las reflexiones presentadas, defino la subcultura juvenil de los ochenta en Uruguay como una subcultura unida por un nexo generacional que rechazó al autoritarismo de derecha, a la clase

política que obtuvo el poder en las primeras elecciones democráticas y a la izquierda política, todo a un tiempo. Esta subcultura surgió en un contexto de crecimiento del mercado, del consumo y de la industria del entretenimiento, así como del desarrollo de los medios de comunicación. Se trata de una subcultura que tuvo una relación menos conflictiva con la cultura de masas y que estableció relaciones estrechas de complicidad entre productores y consumidores configurando formas particulares de subjetividad grupal. Estas comunidades, integradas por artistas, periodistas y consumidores, lograron intercambiar, reordenar y resignificar elementos tanto de la cultura mayor como de la cultura de sus padres, así como de otras subculturas que participaron en la arena cultural con sus expresiones, actitudes e intereses particulares. Esta subcultura, dividida a su vez en subidentidades o tribus, tuvo al punk-rock como el grupo representativo no solo de la subcultura juvenil sino de toda la juventud del período, por las razones que se presentan en este artículo.

Aunque no lo veamos

A fines de los setenta, el estado del rock en Uruguay resultaba confuso y elusivo: se componía y se tocaba

4:: “Calibanismo (Roberto Fernández Retamar) o antropofagia (Oswald de Andrade), cimarronaje cultural (René Depestre) o *métissage* (Edouard Glissant), cultura de mezcla (Beatriz Sarlo) o hibridismo (García Canclini), los jóvenes dionisiacos practican una radical transculturación, proceso por/en el cual agentes culturales antagónicos [...] entran en formaciones hegemónicas intrínsecamente inestables, relacionales, de sutura imposible [...]. Una transculturación radical porque, a diferencia de la transculturación moderna/zante postulada por Ángel Rama (que privilegiaba el momento creativo), los dionisiacos la realizan en el momento y acto de consumo [...]. Cultura de usuario, estética del reciclaje, política del *bricoleur*” (Trigo, 1997, p. 309).

5:: Esta indefinición entre productores y consumidores es señalada por Michel de Certeau (1988) y por Jean-François Lyotard (2004) en los modos idiosincrásicos de ciertas comunidades definidas por “juegos de lenguaje” que borran las fronteras entre productores y consumidores.

6::

Entre fines de los setenta e inicios de los ochenta existen bandas de jazz rock y rock *duro* como Gary Rótulo, Libertad Mental, Siddharta, Cántaro, El Barón Rampante, Luz Roja, Polenta, Omar Herrera, Crisol y Zaffaroni. Estas bandas no lograron gran convocatoria y recibieron escasa atención de los medios de comunicación (Lourenço y Petroroia, 6 de diciembre de 2007).

7::

A fines de 1973, el programa radial de CX26 SODRE difundía las bandas de rock de la vanguardia de aquel momento: Led Zeppelin, Deep Purple, Pink Floyd, Yes, Frank Zappa. En los ochenta se incorporaron bandas de las nuevas generaciones con la presencia de columnistas invitados y se convirtió en una referencia central del movimiento de rock en Uruguay en las tres décadas que estuvo al aire (Scampini, 2004). También se puede mencionar *Discodromo*, de Rubén Castillo. Antes de la dictadura, era un programa de televisión donde se presentó la mayoría de los músicos populares de entonces, en una selección abarcadora y ecléctica que incluyó el rock. La tendencia continuó durante la dictadura en un espacio radial de CX8 Radio Sarandí.

8::

Los discos son *Goldenwings* (1975) y *Magic Time* (1977), ambos editados por Milestone Records, sello discográfico dedicado a la música de jazz.

9::

Rock progresivo se denomina a un subgénero dentro del rock de los sesenta y setenta, principalmente en el Reino Unido, que en un intento por ofrecer legitimidad artística al rock incorpora instrumentaciones complejas, orquestaciones y el virtuosismo de los intérpretes. De esta forma se intentaba "llevar más allá los recursos musicales y la preocupaciones temáticas del rock" (Hardy y Laing, 1990, p. X).

10::

Banda central en el rock de los ochenta, nacida a principios de 1983 y desaparecida en 1989 al transformarse en Buitres Después de la Una. Los Estómagos fueron influidos por el punk inglés y por el rock español de los ochenta.

en garajes y sótanos, y se presentaba en los pocos lugares donde los músicos podían tocar.⁶ Existían muy escasos circuitos y ámbitos de difusión de rock: algunos recitales en clubes o las transmisiones del legendario programa radial *Meridiano juvenil*.⁷ De esta manera era difícil establecer las características del público de rock, las transformaciones del propio género y las formas de expresión de la nueva cultura juvenil en la década que se iniciaba.

El 8 de abril de 1981, los hermanos Hugo y Osvaldo Fattoruso llegaron a Montevideo, después de haber emigrado a Estados Unidos en 1969, cuando aún formaban Los Shakers, grupo emblemático del rock rioplatense. En Estados Unidos habían abandonado el género *beat*, por el cual habían sido reconocidos masivamente en el Río de la Plata, para transformarse en Opa, un grupo que integró el candombe con el jazz de fusión. Su llegada a Montevideo fue un reencuentro con la comunidad roquera que los había despedido, pero el rock de Los Shakers no era más que un recuerdo y esto no era una sorpresa para su público, que venía escuchando los discos de Opa grabados en Estados Unidos con un fanatismo de culto.⁸

En diciembre de ese mismo año, se organizó el festival Mont-Rock en el Velódromo Municipal de Montevideo. Allí se intentó mostrar la producción roquera del momento, básicamente bandas de rock progresivo.⁹ La convocatoria apenas logró reunir mil espectadores en dos días de duración, de los tres previstos inicialmente (Carbone y Forlán Lamarque, 1987, pp. 9-10). Sin embargo, una semana después, la reunión póstuma del dúo pop-rock argentino Sui Generis reunió a 16.000 jóvenes en el estadio Luis Franzini convocados por Radiomundo, una radio de músicaailable y pop romántico en inglés. Para el pesar de los roqueros progresivos, los jóvenes estaban en otro lado.

La desorientación de la *vieja guardia* roquera en aquellos primeros ochenta es manifiesta en el testimonio de Deco Núñez, conductor y productor de *Meridiano juvenil*, quien logró mantener una audiencia cautiva del rock durante la dictadura. Núñez percibía que algo

nuevo estaba pasando, que una nueva generación de músicos y un nuevo público estaban surgiendo, pero aún era difícil detectarlos y acceder a ellos:

Me enteré del punk [...] allá por el 82 o el 83, cuando Jaime Roos me hizo escuchar a The Clash. Esa era una época en la que Meridiano Juvenil casi no tenía contacto con los músicos uruguayos que eran los que estaban realmente informados. Y la información tampoco corría: no existía Internet, y no había muchas revistas donde poder enterarse de la existencia y la importancia de ese movimiento (Núñez en Scampini, 2004, s/p).

En 1983, en el marco de la reapertura democrática, el músico Eduardo Oviedo (también conocido como *el Gato Eduardo*) abrió un local en el centro de Montevideo conocido como El Templo del Gato. Era un sótano que recuperaba la tradición de las *cuevas* del rock de los sesenta y setenta, locales de espectáculos de rock que poco a poco habían tenido que cerrar sus puertas, ante la continua represión policial durante la dictadura, hasta su completa desaparición. La reapertura de El Templo del Gato marcó el reinicio de los recitales del rock en Montevideo. En ese escenario se presentaron los músicos de la *vieja guardia* junto con los músicos adolescentes que se estaban iniciando, entre ellos la banda Los Estómagos,¹⁰ quienes serían los iniciadores del punk-rock uruguayo (Rodríguez, 2012).

Como género musical, el punk-rock había surgido a mediados de los setenta en el hemisferio norte, principalmente en Estados Unidos y el Reino Unido. Sus músicos reaccionaban contra las megabandas consagradas de los setenta, que habían dejado de transmitir el espíritu de rebeldía del rock a través de un virtuosísimo instrumental vacío de todo intento de ruptura. De esta forma, las bandas punks se caracterizaron por componer canciones muy breves, de acordes simples, con instrumentación muy despojada y una *performance* de gran violencia en el escenario. Todo esto buscó, y logró, romper la barrera física entre músicos y espectadores. Sus letras también fueron violentas, dirigidas

contra el sistema (o *establishment*) y bajo la consigna “*no future*”.¹¹ En sus inicios, toda la producción musical del punk-rock estuvo afirmada en la ética del *do it yourself*, es decir, la autoproducción o autogestión —de base anarquista— que incluía recursos propios y rudimentarios de grabación y distribución, por fuera de la industria musical.¹²

En 1983, ocurrió en Uruguay un hecho decisivo en la historia del rock nacional: una noche de diciembre, en *Telecataplúm*, programa de televisión humorístico que tuvo una presencia importante en la reapertura democrática, se presentaron Los Estómagos. El vocalista de la banda estaba vestido con gabardina gris y los músicos llevaban extraños cortes de pelo. El tema presentado era “La barométrica”, que terminaba con el sonido de una cisterna descargando agua, un final aún más provocador que el nombre del tema y la presencia del grupo. Para los oídos “educados”, entre los que se incluía los oídos de los roqueros tradicionales, Los Estómagos sonaban muy mal. Pero lo que más parecía molestar era, precisamente, que Los Estómagos sabían que sonaban muy mal. Esa noche, el punk-rock uruguayo salía de los márgenes y se presentaba en sociedad como la expresión cultural de la nueva generación.

Cuatro meses después de aquella presentación, apareció una nota en el semanario *Jaque*, titulada “En la tele”, firmada por el crítico y músico Carlos da Silveira. La crítica de Da Silveira no estaba referida a la actuación de Los Estómagos, sino a un programa musical en Canal 5 (el canal estatal) que se llamó *Alternativa*, conducido por el productor Alfonso Carbone. El programa analizado en aquella crónica había presentado clips de músicos extranjeros (Bob Dylan, Paul McCartney, Caetano Veloso, Gal Costa) y músicos uruguayos vinculados con la música popular como Leo Masliah y el grupo Travesía, además de Polenta, “un conjunto de ‘rock duro’”. Es relevante citar el pasaje donde se observa el nuevo surgimiento del rock en Uruguay como “tendencia musical”.

Párrafo aparte merece la sección periodística que en los dos últimos programas se ocupó del

rock nacional. La intención es loable y lo visto muestra a las claras la seriedad con que se enfocó el tema: en el primer programa se recabó la opinión de diversos críticos musicales sobre qué se entendía por rock nacional y si era viable tal tendencia musical en nuestro medio y en el siguiente emitieron opiniones de tres músicos de rock y un conductor de programa radiofónico. Restaría preguntar lo mismo al público y a músicos de otras tendencias pero no deja de tener su interés ya desde la intención el hacer salir a la luz controversias y polémicas producidas por las diferentes opciones creativas en el fecundo territorio de la música popular (Da Silveira, 1984, p. 19).

Es importante señalar que el semanario *Jaque* fue, en aquel momento, una de las publicaciones más importantes de resistencia a la dictadura y novedosa desde el punto de vista periodístico. Se trató de un proyecto de periodismo político y cultural de gran impacto en la reapertura democrática, identificado con el sector más liberal del Partido Colorado.¹³ Desde su aparición, en noviembre de 1983, la publicación ofrecía gran cantidad de información y crítica musical referidas, en su gran mayoría, a los músicos identificados con el *canto popular* y al regreso paulatino a Uruguay de muchos de los músicos del exilio, como Los Olimareños, Alfredo Zitarrosa o José Carbajal, más aquellos otros que, sin haber sido exiliados políticos, volvían luego de una larga temporada en el exterior, como el mencionado Hugo Fattoruso.

Recién en octubre de 1984 se publicó una crítica en *Jaque* referida a una banda de rock de la nueva generación. Era la banda Los Tontos, trío que formaba parte de “De los bueyes perdidos”, un ciclo de presentaciones en Montevideo que integraba artistas de distintas corrientes y géneros, todos vinculados por el nexo generacional. En esta oportunidad, el cronista también fue Carlos da Silveira, y es llamativo el espacio dedicado a la descripción de las características de la banda, con “parentesco con algunas variantes del rock contemporáneo” dada su formación de guitarra, bajo y batería.

11::

La expresión, que marcó el espíritu pesimista de toda una generación, surgió del estribillo de “God save the Queen”, tema de la banda inglesa Sex Pistols: “no future, no future, no future for you”.

12::

Las bandas inglesas más conocidas e influyentes fueron Sex Pistols, The Clash y The Damned en Gran Bretaña, y Ramones y Television en Estados Unidos. Las raíces culturales que caracterizaron al punk inglés están analizadas en profundidad en Greil Marcus (1993).

13::

Empleo aquí el término *liberal* en sentido estricto y no en términos de *liberal conservador* ni de *neoliberal*, es decir, no el referido a posiciones conservadoras en lo político y liberales en lo económico. Las características de *Jaque* como proyecto periodístico y político se pueden consultar en Raquel Guinovart (2012; 2014).

La idea es atractiva y saludable porque es bueno sacudir la modorra a los oyentes habituados a algunos de los productos en serie del llamado “canto popular” [...] Pero también es necesaria una buena dosis de análisis, dedicación, evaluación de las propuestas y los logros obtenidos [...] En “Los Tontos” las ideas no han pasado aún de la mesa de bosquejos, no hay claridad en lo armónico y lo melódico queda diluido entre lo desafinado de las versiones y las imprecisiones en lo rítmico, sobre todo de la guitarra. Por ahora no pasan de un conjunto con muchas ganas de trabajar pero sin trabajo efectivo. Se impone un análisis y una revisión de lo realizado para poder funcionar más efectivamente en el futuro (Da Silveira, 19 de octubre de 1984, p. 21).

Ante todo, la cita ilustra una imposibilidad para acceder a los nuevos modos de expresión de la cultura juvenil. En primer lugar, advierte sobre el agotamiento del movimiento de canto popular, diagnóstico que se percibía y se vería continuado en las crónicas de esa misma publicación en números siguientes, y sobre la necesidad de detectar nuevos autores para renovar ese movimiento con músicos de la nueva generación.¹⁴ En segundo lugar, el tono didáctico, admonitorio del cronista resulta anacrónico para referirse a la obra de un grupo de músicos cuya búsqueda expresiva no estaba pautada por criterios determinados de comprender la música como “proyecto” ni mucho menos planteada en términos de una apuesta al “futuro”, dado que la generación de rock de los ochenta apelaba al eslogan “no future” casi como único credo.

Un día después de la publicación de esta escéptica crítica, el periodista Guillermo Baltar publicó la suya en *La Semana*, suplemento del diario *El Día*, también perteneciente al Partido Colorado. El artículo parecía ser una respuesta y una toma de posición frente al punk-rock, que estaba alcanzando un público mayor que el limitado a sus seguidores. Si bien Baltar ya venía publicando artículos referidos al rock y a las vertientes más roqueras del canto popular en el suplemento, se trató de la primera crítica suya referida exclusi-

vamente al punk-rock uruguayo. En esta oportunidad, trata sobre un recital realizado pocos días atrás por el grupo Los Estómagos —es decir, a nueve meses de su presentación primera e inesperada en el programa televisivo—, donde destaca el carácter inaugural de la presencia del punk-rock en la prensa de Uruguay.

Señoras y señores, aquí están Los Estómagos: quizás a muchos les asombra que estemos escribiendo sobre este grupo de “punk-rock”, que ha comenzado a sonar fuerte en Montevideo. Pero son tiempos de cambio y otros son los vientos que soplan luego de haber vivido de espaldas al mundo por más de diez años. Pues bien, aquí hay un nuevo grupo de jóvenes que están construyendo su lenguaje, y que ha sabido captar el fondo (y no sólo la forma); de la eclosión musical que comenzó a gestarse en Londres a mediados de los setenta con los Sex Pistols, y en el Soho neoyorkino mediante Richard Hell, Television, y los aún incipientes Talking Heads. Los Estómagos presentan una nueva música, vital y dinámica, y si bien son un grupo de rock inspirado en los fundamentos del “punk”, han sabido asimilar el desarrollo paulatino de esta corriente, logrando un sonido propio y característico (Baltar, *La Semana*, 20 de octubre de 1984).

En esta entusiasta presentación, el periodista toma, no obstante, ciertas precauciones, ya que venía acercándose al género escribiendo notas referidas al rock inglés y argentino y así delineando una aproximación cauta para presentar el punk-rock uruguayo. Esta cautela parece trasuntar la resistencia o indiferencia de parte de la crítica establecida a la nueva corriente, como se pudo observar en las críticas de Da Silveira. De esta forma, el crítico se adelanta al posible “asombro” del lector, o de otros críticos, por tratar seriamente un fenómeno que había sido marginal hasta el momento, con la excepción de la emisión en *Telecataplúm*.

En cualquier caso, el “asombro” será justificado por los “tiempos de cambio” que respira la década, de esta

14::

Las críticas musicales de *Jaque* tienen el interés de haber sido escritas por músicos que hacen crítica musical, como es el caso de Da Silveira. En números posteriores de *Jaque*, el músico Fernando Cabrera reseña y valora nuevos autores y bandas con fuerte influencia del rock y del pop: Alberto Wolf, Cuarteto de Nos y el argentino Charly García, entre otros.

forma incluyendo al punk-rock como parte de una cultura de resistencia a la dictadura que le permite legitimarlo y, lo más importante, presentándolo como una manifestación juvenil reciente con la mención, casi redundante, de los “nuevos jóvenes”. De esta forma, Baltar no solo estaba marcando una diferencia generacional como elemento central y definitorio de las nuevas líneas musicales del rock, sino que, en su celebración, él mismo se ubicaba dentro de esta generación estableciendo conexiones generacionales entre músicos y críticos y definiendo un nuevo espacio en la cultura de los ochenta. Esta primera manifestación, desde el periodismo y la crítica, de la construcción de un discurso original y legitimador de la nueva cultura juvenil ubicaba al punk-rock como su cara más visible.

En los tres años siguientes, el género se fue consolidando en Uruguay con gran rapidez y como la voz de la nueva cultura juvenil. En 1985, el sello Orfeo editó *Graffiti*, un álbum donde se presentaron por primera vez varios grupos trascendentes para el rock de los ochenta.¹⁵ Este disco permitió una mayor difusión de las bandas que empezaron a ser difundidas a través de las nuevas emisoras de FM¹⁶ y de *Video clips*, un programa musical en Canal 5, conducido también por Alfonso Carbone, que promovía las nuevas bandas en el nuevo soporte del VHS. Al año siguiente, se realizó el concierto Montevideo Rock, un recital de tres días en la Rural del Prado organizado por productores privados, con la participación de bandas uruguayas y argentinas, y con el apoyo de la Intendencia Municipal de Montevideo, que logró reunir a 45.000 jóvenes.¹⁷ En 1987, Los Estómagos grabaron su tercer disco, *Los Estómagos*, ya convertidos en la banda principal del rock uruguayo.¹⁸

Ese mismo año, el productor Alfonso Carbone y el periodista Raúl Forlán Lamarque publicaron *Fuera de control*, un libro que relata los comienzos del rock de los ochenta. El libro condensa el sentimiento generalizado sobre la cultura del rock en la segunda mitad de la década y consagra el punk-rock como el género musical representativo de la cultura juvenil. El

siguiente pasaje, a pesar de su brevedad, expresa con claridad los rasgos principales de esta generación que resulta una ampliación de la presentación inicial de Baltar tres años atrás. Un análisis pormenorizado puede ofrecer muchos datos acerca de las sutilezas de la construcción del discurso de la nueva cultura.

La propia generación que canaliza sus pasiones a través de la música rock se ha autodefinido como una promoción que creció —y despertó a la vida intelectual— bajo una generación de generales. Por lo tanto, dada la situación histórica en contra que padeció el país en largos, traumáticos 12 años de dictadura, es esta una generación que se fue procreando y configurando sin modelos *interiores*, esto es, de la propia geografía natal. Niegan prácticamente todo tipo de referencia interna: el Canto Popular Uruguayo, la literatura de los últimos años y la tónica triunfalista y todopoderosa de los lejanos años '60, no representan nada (Carbone y Forlán Lamarque, 1987, p. 122, énfasis de los autores).

Para los autores antes citados, la característica principal de la generación es la falta de referencias culturales, tanto por la ausencia de una generación anterior (que había emigrado o estado en prisión) como por una desconexión con el contexto cultural del momento que estaría conformado por la producción literaria, el movimiento de canto popular (un movimiento político-musical urbano de raíz folklórica identificado con la izquierda política) y, finalmente, los “lejanos años” sesenta, entendidos sin discriminar corrientes, movimientos ni orientaciones ideológicas.

La cita ilustra la sensibilidad de una generación en particular y cómo esa generación se estaba presentando a sí misma como huérfana y sin ninguna conexión aparente con ninguna tradición cultural anterior o contemporánea. Sin embargo, al ser planteada en tales términos, se ubica inevitablemente en una tradición cultural. En primer lugar, la dictadura se presenta como la gran fractura cultural que separó a la generación de los ochenta de todas las

15::

Entre las bandas que grabaron para esta recopilación se encuentran ADN, Los Traidores, Zero, Guerrilla Urbana, Los Tontos y Los Estómagos.

16::

En los últimos meses de la dictadura, el gobierno adjudicó en forma directa 53 ondas radiales de FM y llamó a licitación pública para la adjudicación de otras 58. Esto fue interpretado como una forma de “premiar” a quienes habían apoyado el régimen militar. En cualquier caso, las nuevas bandas de rock tuvieron, a través de las nuevas emisoras, una gran difusión, entre ellas El Dorado FM (100.3) y Emisora del Palacio (93.9), que después se convirtió en Océano FM (Rodríguez, 2012).

17::

Se realizó el 21, 22 y 23 de noviembre y reunió a solistas y bandas de cuatro países: los argentinos Sumo, Fito Páez, La y GIT; los brasileños Paralamas do Sucesso y Legião Urbana; los chilenos Los Prisioneros Torre y Valija Diplomática, y los uruguayos Alvacast, Los Estómagos, Los Tontos, José Pedro Beledo, Zero, Los Traidores, Neoh 23, La Tabaré Riverock Banda, Cuarteto de Nos, Zaffaroni, Fernando Cabrera, Cross y Ácido.

18::

Una descripción exhaustiva del crecimiento del rock en el período se puede consultar en Mauricio Rodríguez (2012) y en Verónica Lourenco y Wanda Masi (2007).

anteriores. Sin perjuicio de considerar esta fractura como cierta, la cultura del punk-rock inglés de fines de los setenta estaba presentándose exactamente con énfasis y virulencia similares, es decir, como una ruptura respecto de toda tradición cultural. En todo caso, la referencia cultural se ubica, para el caso uruguayo, fuera del territorio, en un lugar *exterior*, que es el mundo cultural punk anglosajón. Al negar cualquier tradición *interior*, los críticos de la generación de los ochenta presentaban, a un tiempo, la posibilidad de rechazar la dictadura y de ponerse a tono con la cultura de los focos productores de tendencias culturales.

En segundo lugar, el rechazo a toda tradición cultural *interior* y la búsqueda y adaptación de modelos *exteriores* resulta una forma de entender la cultura en el Río de la Plata, con una tradición claramente definida y puesta de manifiesto en muy diversos movimientos culturales, tal como señala Trigo (1997): calibanismo, antropofagia, cultura de mezcla o hibridismo.¹⁹ Además, si el discurso de la crítica cultural del momento hizo explícito el rechazo a toda tradición cultural *interior*, las nuevas producciones musicales de rock, sin embargo, hicieron referencia permanente al tango, no en lo musical sino a partir de su poesía y de su estética urbana, marginal y pesimista. De esta forma, Los Estómagos llamaron “Tango que me hiciste mal” a su primer disco y grabaron una versión de “Cambalache” para una recopilación de canciones de rock (el mencionado *Graffiti*). Asimismo, periodistas y escritores de esa generación (Andrea Blanqué, Fernán Cisnero, Tabaré Couto y Danilo Iglesias, entre otros) se expresaron en el semanario *Brecha* en la columna “Amasijo habitual”, nombre tomado de un clásico del tango lunfardo compuesto por Carlos de la Púa y Edmundo Rivero.

Aparece entonces una suerte de contradicción en el discurso construido por la propia generación: esta se presenta a sí misma como rechazo a toda tradición cultural nacional, pero al mismo tiempo apela a elementos de esa tradición cultural, en este caso la dimensión estética y poética del tango. En este punto,

la diferencia no debe considerarse una *contradicción*, pues según Clifford Geertz (1988) el análisis cultural no aspira a ser una ciencia en busca de certezas, sino de interpretaciones y sentidos. De esta forma, cabe señalar la capacidad de los músicos y productores musicales para integrar y hacer dialogar muy oportunamente una cultura autóctona, la referida al tango, con otra extranjera, la generada alrededor del punk-rock, unidas por el mismo carácter marginal y al borde del orden establecido.

En el caso del tango, la marginalidad estaba ofrecida por su conocida estetización de formas de vida al borde de la legalidad o simplemente ilegales que caracterizaron gran parte de la vida social y cultural de comienzos del siglo XX (el mundo del hampa, la prostitución, el juego clandestino), mientras que el punk-rock se presentaba no solo con toda su impronta de destrucción de base anarquista del orden establecido: también se agregaba la ilegalidad donde era forzosamente ubicado por la represión militar primero y la policial después, otorgándole un novedoso carácter disidente.

Por último, en la cita de Forlán Lamarque, el crítico se presenta con cierta distancia respecto de la generación de los ochenta, es decir, no construyendo un *nosotros*. Esto se puede explicar por una mínima diferencia de edad en términos de generación (tenía 28 años en 1987) que lo habría habilitado a generar una empatía desde cierta distancia crítica. Existe también la posibilidad de que el lenguaje empleado fuera el dominante en los medios tradicionales, es decir, erudito y algo admonitorio, estableciendo un puente legitimador entre la cultura juvenil y la cultura *mayor* o *matriz* de los ochenta, conexión que hizo de Forlán Lamarque un periodista cuya importancia trasciende la cultura de rock de esa época.²⁰

En cualquier caso, los conflictos generacionales existieron no solo entre los jóvenes adolescentes y la generación de sus padres, sino entre varias generaciones que disputaron su lugar en el agitado mundo cultural y político de la reapertura democrática (Delgado, 2014).

19::

Los inicios de esta hibridación se pueden apreciar, por ejemplo, en la apropiación sarmientina de la oposición entre civilización y barbarie, luego en el modernismo literario y poético del 900 y su incorporación de la métrica francesa o en la incorporación del rock de los cincuenta y sesenta, como casos paradigmáticos.

20::

El testimonio de Víctor Nattero, guitarrista y fundador del grupo Los Traidores, reafirma el discurso marcado por Carbone y Forlán Lamarque: “Las condiciones en aquel momento, eran mil y una vez más duras que ahora. El ‘Rock Nacional’ de los 70, había sido prácticamente paralizado por la dictadura. Sin un espejo ‘criollo’ donde mirarnos, prácticamente tuvimos que inventarnos a nosotros mismos. Y más o menos fue lo que hicimos. Tomando los modelos de las bandas británicas que nos gustaban construimos así, nuestra propia y humilde plataforma. Teníamos la clave y más que nada, todas las ganas” (Nattero, 2002, s/p).



El rock son los padres

Esta visión de una generación que se habría creado a sí misma (que se “autodefinió”, según Forlán Lamarque, 1987) induce a pensar que el rock tuvo un corte prácticamente definitivo durante la dictadura, por el cual los músicos de los ochenta no tuvieron la oportunidad de reaccionar contra una generación anterior, la que habría desaparecido a causa de la represión o el exilio. Esta idea es dominante en la historia del rock uruguayo y fue presentada por el investigador Fernando Peláez en su historia del rock uruguayo *De las cuevas al Solís*, trabajo de envergadura que se concentra en el rock de los sesenta y setenta en Uruguay. Según el autor, la dictadura clausuró un movimiento y una cultura que habían alcanzado la aceptación masiva hasta ese momento. A partir de entonces, los medios de comunicación (prensa, radio y televisión) dieron la espalda al

rock nacional luego de haber sido sus principales difusores en las décadas previas. La represión policial y militar contra los hábitos de vida de los jóvenes crecidos en esas décadas culminó con la emigración o la reclusión voluntaria de sus músicos (Peláez, 2002).

Peláez señala la muerte del movimiento de rock de los sesenta y setenta como producto de la represión y agrega —como causa de su desaparición en los años de dictadura— la indiferencia de la mayoría de la izquierda, cuyo proyecto cultural no incluía el rock en su manifestación más ortodoxa. Este doble rechazo se infiere de su afirmación:

A comienzos de 1975 no quedó prácticamente nada. Casi todos habían emigrado o abandonado (al menos momentáneamente) la música. La

Foto: recital de Los Traidores en Pando.

dictadura primero, y *la lucha contra la misma después*, sepultaron al movimiento de rock uruguayo de esos primeros setenta y lo condenaron al olvido (Peláez, 2002, p. 15, énfasis mío).

Además del resultado de una profusa investigación, el trabajo de este autor es también el testimonio de quien perteneció a esa generación y fue ávido consumidor del rock de los sesenta y setenta.²¹

Sin embargo, hay testimonios que registran el encuentro y que evocan la reacción de los músicos adolescentes contra los roqueros de los sesenta y setenta, así como testimonios de músicos de los setenta que presentan su opinión y rechazo respecto de las generaciones posteriores. También hay testimonios de músicos de los ochenta que reconocen la influencia de los músicos de los setenta, tal como se va a analizar. La renuncia o la marginación de los músicos de rock de los setenta no implicó su completa desaparición del panorama del rock nacional y por lo tanto su inevitable presentación como “padres artísticos” de los músicos de los ochenta. Los pocos músicos de los setenta y de los primeros ochenta convivieron, a veces conflictivamente, en los mismos ámbitos y escenarios.

Los Estómagos cuentan la hostilidad vivida en los circuitos de aquellos años. Muy ilustrativa es su experiencia en El Templo del Gato, donde hicieron sus primeras armas con el lenguaje de la provocación y donde con osadía compartieron escenario con músicos y público más veteranos. Así lo expresa uno de sus integrantes:

Tocábamos 22 temas y al volumen que los tocábamos, ya la gente no podía escuchar más nada porque la cabeza les quedaba reventada. Cuando chiflaban, tocábamos otro, hasta que nos cansábamos y entonces sí, no tocábamos más. Y entonces el “Gato” [músico y dueño del local] nos vuelve a tirar al final de los espectáculos y a decir que teníamos que tocar solamente 12 temas. Cuando llegamos al número 11, alguien viene por detrás de los equipos

y saca un fusible de uno de ellos. Y por esa sacada del fusible terminábamos tocando todo el repertorio otra vez. No era un ambiente fácil... y además estaba cargado de una *violencia increíble* (Músico de Los Estómagos en Carbone y Forlán Lamarque, 1987, p. 18, énfasis mío).

En el testimonio hay una observación simple, pero importante, en términos de diferencia generacional. Los músicos más jóvenes lograban imponerse a base de su mayor rendimiento físico: eran capaces de tocar dos veces seguidas su repertorio entero y podían soportar el sonido de la música a mucho mayor volumen. Por otro lado ilustra, más que la posición crítica de los músicos de los ochenta respecto de los músicos mayores, la importancia de la *performance* como forma de imponerse sobre un panorama cultural existente y establecido con sus propias reglas. El ataque performático a las formas establecidas reeditaba la rebeldía roquera, que se expresaba dentro del mismo género como el rechazo al virtuosismo instrumental que había dejado de expresarla.

Hay otra observación posible: la apelación a la violencia con una cierta cualidad positiva, deseable y gozosa (“increíble”), es decir, como parte de una *performance* que exigía la violencia para hacerse efectiva. Es posible especular que las nuevas generaciones, tanto por tratarse de generaciones menores como porque comenzaba el período del fin de la dictadura, se sentían habilitadas a estetizar la violencia de manera más efectiva que los roqueros mayores, quienes seguramente habían sufrido la violencia represiva en carne propia durante la adolescencia o primera juventud imposibilitando, de algún modo, la estetización de una violencia constitutiva de su identidad generacional contra su voluntad.

En el contexto represivo de la dictadura, los viejos roqueros que sobrevivieron en aquellos circuitos marginales posiblemente podían sentirse tan rebeldes como cualquiera de los músicos más jóvenes. Pero las nuevas generaciones, por lo dicho, fueron capaces de expresar culturalmente la rebeldía con un lenguaje

21::

El doble rechazo que Peláez señala, tanto desde el poder autoritario como desde la resistencia cultural, no pasó desapercibido a los primeros protagonistas de los ochenta, como Gabriel Peveroni, periodista, escritor y dramaturgo de esa generación: “Los cancioneros de la resistencia, salvo excepciones en los casos paradigmáticos de [Eduardo] Darnauchans, [Fernando] Cabrera y [Jorge] Galemire, optaron por un explícito latinoamericanismo, en ocasiones en evidente contraposición a la cultura rock. El enemigo [para la izquierda cultural] era la dictadura, pero también la guitarra eléctrica” (Peveroni, s/f, s/p). El rechazo de la izquierda cultural hacia el punk-rock de los ochenta merece una atención especial que trasciende los límites de este artículo.

nuevo, heredado de la cultura punk, que permitía reeditar el mito roquero de lo auténtico, reordenando, ridiculizando o poniendo en evidencia elementos determinados dentro del género que se percibían agotados en manos de la generación anterior.²²

Al mismo tiempo, algunos músicos de rock de la generación inmediatamente anterior expresaron su abierto rechazo, no tanto a los músicos que los siguieron, sino, precisamente, a los productores que promovieron el punk-rock y que fueron indiferentes a las corrientes del rock *duro*, *progresivo* o *psicodélico*. En una entrevista al grupo Polenta, muy activo a fines de los setenta y primeros ochenta, sus integrantes resienten la indiferencia de aquellos productores y reclaman a los músicos de los ochenta ser reconocidos como quienes garantizaron su existencia, es decir, ser reconocidos como sus *padres* artísticos, tal como lo expresa el baterista Gastón Aguilera.

El señor Alfonso Carbone trajo el gran invento punk de Inglaterra y se trabajó una imagen de hombre de derechos cuando estaba defendiendo una música porque le convenía. Una música de gente que invadió las Malvinas y hoy sigue estando en esas islas. [...] Me gusta que la gente joven se esté interesando en ese bache de la historia musical de este país, que está faltando. Y no porque seamos la mejor banda del mundo, ni porque seamos mejores que otros, sino simplemente porque hubo algo. Una época de músicos que estuvimos en cana, que cantábamos en clave, que escribíamos una letra para presentar en Jefatura para después ir y cantar otra. [...]

Y hay algo que el uruguayo tiene que aprender: respetar a los que estaban antes. [...] Lo que quiero decir es que la generación 86 se tiene que acordar de que llegaron a algo por alguien, porque si no la música tropical se los hubiese comido (Aguilera en Pasarisa, *La Diaria*, 8 de mayo de 2014).

El reclamo de Aguilera deja ver su pertenencia a una generación mayor, en primer lugar, por su carácter

marcadamente político, es decir, la crítica a Carbone por haber llevado adelante la promoción de la cultura inglesa y por lo tanto asumiendo, tácitamente, una posición en el conflicto entre Inglaterra y Argentina por las islas Malvinas en 1982 o, de otra forma, despolitizando las manifestaciones de la cultura en el período. Por otra parte, en su llamado de atención a los grupos de su generación, el músico deja entrever un nacionalismo en sus expresiones (“el uruguayo tiene que entender”) difíciles de encontrar en los músicos de las generaciones posteriores, que siempre adoptaron posiciones irreverentes frente a los símbolos e instituciones nacionales.²³ En cualquier caso, la cita presenta un nuevo elemento: la disputa entre el rock y la música tropical, que, si bien tendrá una mayor relevancia a fines de los noventa y primeros dos mil, parece marcar la necesidad de establecer un *frente común* entre distintas generaciones frente a otros géneros musicales y subculturas juveniles que ya se veían como *amenaza*. Finalmente, son numerosos los músicos de los ochenta que reconocen la influencia de las bandas de generaciones anteriores, tanto del rock como del pop melódico en español.²⁴

El rechazo de los músicos de los ochenta hacia los músicos de las generaciones anteriores se puede ver ahora problematizado a la luz de los testimonios. Si bien este rechazo fue evidente y manifiesto, no significó, sin embargo, que el contacto no hubiera existido ni que los músicos de los ochenta hubieran crecido musicalmente sin referencias contra las cuales reaccionar. Además de la actitud específica del rechazo, existió un contacto entre músicos de los ochenta y setenta. Más aún, los conflictos surgidos ayudaron a definir con mayor fuerza una identidad generacional que afirmaba unas subjetividades grupales que se conformaban a partir de identificaciones con grupos determinados y de rechazo a otros, siempre de acuerdo con opciones estéticas determinadas.

Así lo señala Michel Maffesoli en su estudio sobre las tribus urbanas: en este caso, las subculturas de estética punk (de los ochenta) se definían por oposición a las subculturas de estética hippie (de los setenta).

22::

Es importante señalar la crítica a Carbone por haber llevado adelante la promoción de la cultura inglesa y por lo tanto asumiendo, tácitamente, una posición en el conflicto entre Inglaterra y Argentina por las islas Malvinas en 1982 o, de otra forma, despolitizando las manifestaciones de la cultura en el período. Por otra parte, en su llamado de atención a los grupos de su generación, el músico deja entrever un nacionalismo en sus expresiones (“el uruguayo tiene que entender”) difíciles de encontrar en los músicos de las generaciones posteriores, que siempre adoptaron posiciones irreverentes frente a los símbolos e instituciones nacionales.²³ En cualquier caso, la cita presenta un nuevo elemento: la disputa entre el rock y la música tropical, que, si bien tendrá una mayor relevancia a fines de los noventa y primeros dos mil, parece marcar la necesidad de establecer un *frente común* entre distintas generaciones frente a otros géneros musicales y subculturas juveniles que ya se veían como *amenaza*. Finalmente, son numerosos los músicos de los ochenta que reconocen la influencia de las bandas de generaciones anteriores, tanto del rock como del pop melódico en español.²⁴

23::

El 15 de mayo de 1988, durante el Festival del Parque Rock-dó, el vocalista de la banda Clandestinos, Esteban de Armas, insultó a militares y parlamentarios. El 18 de mayo, De Armas fue procesado por “desacato” (Aguilar y Sempol, 2014).

24::

Juan Casanova, vocalista de Los Traidores, no duda en recordar su admiración por los discos de Psiglo y Los Iracundos que se escuchaban en su casa. En su temprana adolescencia, el vocalista de Los Estómagos, Gabriel Peluffo, imitaba al argentino Sandro. Leonardo Baroncini, baterista de Los Tontos, creció escuchando a Palito Ortega y Los Iracundos. Tabaré Rivero, líder y vocalista de la Tabaré Riverock Banda, quizá sea el ejemplo más claro de un músico de los ochenta que reivindicó siempre el rock uruguayo de los sesenta y setenta: Días de Blues, Opus Alfa, Psiglo y El Sindykato son algunas de las bandas mencionadas por el músico como sus referencias (Rodríguez, 2012).



Foto: Puticlub en el recital Arte en la Lona.

Sin embargo, este presunto rechazo de los jóvenes de los ochenta no responde solamente al *mandato* punk de combatir toda forma del orden establecido, entre las que se cuenta, con énfasis particular, el rock de la generación anterior. Antes bien, el rechazo debe ser visto también a la luz de la “cultura de la tradición selectiva” (Raymond Williams, 1998), es decir, de aquellas formas en que una generación determinada selecciona elementos culturales de la generación anterior de modo de conformar una “estructura de sentimiento” específica del tiempo que le tocó vivir. En esta tradición selectiva, los jóvenes de los ochenta recuperaron elementos de la tradición cultural al tiempo que desestimaron otros, de tal manera que los rechazos específicos (no solo al rock

de los sesenta y setenta) fueron también definitorios para la conformación de su identidad generacional. Este rechazo se hizo manifiesto y explícito, incluso violento en ocasiones, en la elaboración de un discurso generacional elocuente, aunque hayan existido intercambios específicos, conflictivos o no, entre las culturas de ambas generaciones.

Conclusiones

La construcción de un discurso de la subcultura juvenil del punk-rock en Uruguay no habría seguido el mismo camino sin el crecimiento explosivo de las estaciones de FM que surgieron al final de la dictadura y la proliferación de semanarios políticos que caracterizaron la

vida cultural de los ochenta. En el primer caso, los nuevos programas radiales conformaron circuitos de difusión, hasta el momento inexistentes, estableciendo un alcance impensado una década atrás con el público adolescente.

Sin duda, esta difusión generó un contacto más estrecho entre los creadores y sus públicos, dado que los músicos pudieron tener un contacto más directo y subjetivo (a través de entrevistas) que el obtenido a partir de un lanzamiento discográfico o en el ámbito multitudinario de un recital. En el segundo caso, los semanarios fueron un ámbito privilegiado donde periodistas y críticos dieron a conocer, discutir y elaborar, con la sofisticación y legitimación que permite la escritura, las características de una subcultura determinada en detrimento de otras.

Existen varias razones para haber logrado con éxito la prevalencia de la subcultura del punk-rock en los ochenta, a lo largo de la década, por encima de otras subculturas juveniles. En primer lugar, el punk-rock y la estética involucrada permitía a las nuevas generaciones, y por lo tanto a la cultura en su totalidad, ponerse a tono con las nuevas tendencias musicales y expresivas del primer mundo en su afán por recuperar el tiempo perdido luego de un decenio de aislamiento durante la dictadura. En segundo lugar, las características de la estética y la música punk, principalmente como rechazo a la tradición cultural de los mayores, reeditaba el mito roquero de rebeldía en su carácter marcadamente generacional de la misma forma en que estaba ocurriendo en las grandes ciudades del mundo. En tercer lugar, la impronta nihilista del punk y su aparente rechazo a todas las tradiciones culturales presentaban un panorama desierto de referencias de la tradición. Posiblemente, esta visión pudo reflejar el sentimiento de devastación cultural que efectivamente existió en Uruguay, sobre todo en la primera mitad de la dictadura.

El pesimismo expresado por el punk-rock no dejaba de ser elocuente y convincente para expresar el daño producido aun en circunstancias en que otros actores

culturales, y subculturas, estaban ocupados en rescatar esas mismas tradiciones, que se sentían agredidas o deformadas por el nacionalismo exacerbado que había llevado adelante el gobierno militar.

Sin embargo, tal como fue analizado, el discurso de un “desierto cultural” en el que se formó la subcultura juvenil del punk-rock no dio cuenta de las múltiples apropiaciones e hibridaciones realizadas por esta misma subcultura entre los elementos de una tradición cultural existente y los de la subcultura del punk-rock. En este sentido, es central la resignificación del tango y sus elementos estéticos como un dato ilustrativo de esta apropiación. El carácter pesimista, escéptico e individualista del tango se integró muy oportunamente con el descreimiento de los jóvenes en el contexto de crisis económica de los setenta en Inglaterra y Estados Unidos. Asimismo, se integró con los márgenes sociales en los que había nacido, principalmente el punk-rock inglés, en una mezcla original de dos formas de observar el arrabal urbano, en ambos casos reviviendo la mística de la ilegalidad y de lo prohibido, que en el contexto del fin de la dictadura adquiría relevancia política, además de estética.

Esta resignificación de las tradiciones culturales no solo estuvo dirigida a la apropiación del tango como elemento de la cultura de los mayores, sino también a establecer resignificaciones con elementos de otras subculturas. En particular, se puede señalar, para futuros estudios, la necesidad de analizar las letras de las canciones de las bandas del rock de los ochenta. Apenas como un ejemplo, resulta muy clara la resignificación de la noche urbana en el caso de la letra de “En la noche” de Los Estómagos. En esta y en otras letras del punk-rock uruguayo, la noche adquiere un sentido oscuro y ominoso, que puede atribuirse tanto a la represión policial como a un creciente clima de inseguridad, que se oponía completamente al hábito de salir a bailar pop romántico en inglés en las noches de los fines de semana, una tendencia masiva y promovida por las radios musicales de los setenta y ochenta.²⁵ En este sentido, se puede entender el uso particular de la noche que hicieron los consumidores del punk-rock,

25::

Esta tendencia se volvió hegemónica hasta el punto de ser institucionalizada, años después, en una fiesta oficial (24 de agosto) denominada Noche de la Nostalgia, declarada de interés cultural por el Ministerio de Educación y Cultura. En esta fiesta, las parejas salen a bailar, principalmente, viejos éxitos del pop romántico en inglés de los setenta y ochenta.

donde la ciudad nocturna, en particular la calle, fue no solo el ámbito de encuentros y consumos particulares e idiosincrásicos, sino el escenario que daba sentido a subjetividades grupales en formación.

Para un estudio más completo del proceso de crecimiento y desarrollo del rock de los ochenta, también es necesario considerar otras disputas de sentido que ocurrieron fuera del conflicto generacional, en particular las polémicas que hubo sobre la legitimación del punk-rock en la segunda década de los ochenta frente al ataque de los críticos y músicos identificados con la izquierda cultural. Releer estos debates permite comprender otras formas que adoptaron los músicos y críticos de los ochenta elaborando conceptos y discursos que lograron legitimarse frente a los nuevos públicos en disputa, ya que, en definitiva, sería el punk-rock de los ochenta el punto de partida y la inspiración para muchas de las bandas de los noventa y los dos mil que han logrado masividad.

A partir del análisis de estos debates, es posible identificar, para el punk-rock, un público determinado que comenzó a adquirir autonomía en términos generacionales, ideológicos y de producción. De esta forma, queda por analizar también estas fracturas y disputas como parte de una fragmentación de públicos que fue característica de todos los ámbitos culturales en la medida en que se diversificaron y especificaron los consumos, como consecuencia no solo de un alejamiento progresivo de un *frente común* de resistencia a la dictadura, sino del desarrollo que comenzaron a tener las tecnologías audiovisuales y su capacidad para individualizar todas las formas de consumo.

Por último, es posible seguir profundizando en el análisis propuesto en este artículo para preguntarse hasta dónde la nueva subcultura juvenil se presentó como un rechazo a una cultura dominante en sus ámbitos res-

pectivos y hasta dónde se trató de un reordenamiento de los elementos de tradiciones culturales existentes, en este sentido presentándose, al mismo tiempo, como continuidad y ruptura. La búsqueda de voces y testimonios numerosos y contradictorios puede alimentar y complejizar aún más la evidencia de las múltiples fracturas que existieron en la cultura de esta fermental década, que no se limitó ni a las subculturas juveniles ni al conflicto generacional, pero que incluye, en todos los casos, relecturas muy diversas de la tradición cultural. ■■

Referencias bibliográficas

- Aguíar, Sebastián y Diego Sempol (2014). "Ser joven no es delito", en *Transición democrática, razzias y gerontocracia*. Montevideo, mimeo.
- Álvarez Ferretjans, Daniel (1985). *La prensa en el período de la transición*, Montevideo, El Libro Libre.
- Baltar, Guillermo (2007). "La celebración del cadáver. La generación de los 80: ¿dónde estabas tú?", *45RPM n.º 7*, Montevideo. Recuperado de <http://www.45rpm.com.uy/200711/08.htm>
- _____ (1984). "Los órganos están bien: recital de Los Estómagos", *La Semana n.º 295*, suplemento del diario *El Día*, 20 de octubre, p. 7.
- Bayce, Rafael (1989). *Cultura política uruguaya. Desde Batlle hasta 1988*. Montevideo, Fundación de Cultura Universitaria.
- Bukowski, Charles et al. (1988). *Amasijo habitual*. Montevideo, Ediciones del Somorgujo.
- Butazzoni, Fernando (1990). "Una visión cultural del Uruguay de los ochenta", en Hugo Zemelman (coord.). *Cultura y política en América Latina*. México, Siglo XXI.
- Capagorry, Juan y Elbio Rodríguez Barilari (1980). *Aquí se canta. Canto popular. Uruguay 1977-1980*. Montevideo, Arca.
- Carbone, Alfonso y Raúl Forlán Lamarque (1987). *Fuera de control*. Montevideo, Forum Gráfica Editora.
- Casanova, Guillermo (1988). *Mamá era punk*. Montevideo, CEMA. Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=l822azA0cXg>

- Clarke, John, Stuart Hall, Tony Jefferson y Brian Roberts (2003). "Subcultures, cultures and class", en Stuart Hall y Tony Jefferson (eds.). *Resistance through Rituals: Youth Subcultures in post-war Britain. Working Papers in Cultural Studies 7/8*. The Center for Contemporary Cultures Studies. University of Birmingham. Routledge, [1975].
- da Silveira, Carlos (1984). "En la tele", en *Jaque n.º 16*, 23 de marzo. Montevideo, p. 19.
- _____ (1984) "Empujando la puerta", en *Jaque n.º 45*, 19 de octubre. Montevideo, p. 21.
- De Certeau, Michel (1998). "The practice of Everyday Life", en John Storey (ed.). *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*. Essex, Pearson-Prentice Hall.
- Delgado, Leandro (2014). "Los ochenta: la década de los senderos que se bifurcan", *Cuadernos de Historia de la Biblioteca Nacional vol. 13*. Montevideo, Biblioteca Nacional. En prensa.
- Frank, Thomas (1997). *The Conquest of Cool: Business Culture, Counterculture, and the Rise of Hip Consumerism*. Chicago, Chicago University Press.
- Geertz, Clifford (1988). *La interpretación de las culturas*. Madrid, Gedisa.
- Guinovart, Raquel (2012). La amnistía en *Jaque*, la construcción del discurso de la transición democrática [ponencia], en *XI Congreso Latinoamericano de Investigadores en Comunicación*. Montevideo, mayo. Recuperado de http://alaic2012.comunicacion.edu.uy/sites/default/files/gt14_guinovart_raquel_1.pdf
- _____ (2014). "Jaque: entre la ideología y el partido", *Cuadernos de Historia de la Biblioteca Nacional*. Montevideo, Biblioteca Nacional. En prensa.
- Hall, Stuart y Tony Jefferson (eds.) (2003). *Resistance through Rituals: Youth Subcultures in post-war Britain. Working Papers in Cultural Studies 7/8*. The Center for Contemporary Cultures Studies. University of Birmingham. Routledge, [1975].
- Hardy, Phil y Dave Lang (1990). *The Faber Companion to 20th Century Popular Music*. Londres, Faber and Faber.
- López, Vanina Soledad (2012). Reflexión sobre la aplicabilidad de los conceptos "subcultura" y "contracultura" elaborados por el Centro de Estudios Culturales de Birmingham en el estudio del underground porteño de los años 80 [ponencia], en *XI Congreso Latinoamericano de Investigadores en Comunicación*. Montevideo, mayo. Recuperado de http://alaic2012.comunicacion.edu.uy/sites/default/files/gt11_lrpez_soledad.pdf
- Lourenço, Verónica y Wanda Masi Pietroroia (2007). "Un poco de historia", en *Guía del rock nacional*. Recuperado de <http://guiadelrocknacional.blogspot.com>
- Lytard, Jean-François (2004). "The postmodern condition: a report on knowledge", en Michael Drolet (ed.). *The Postmodernism Reader*. Nueva York, Routledge.
- Marcus, Greil (1993). *Rastros de carmin: una historia secreta del siglo XX*. Madrid, Anagrama.
- Meridiano Juvenil (s/f). Recuperado de <http://www.meridianojuvenil.com/page/2/> [15 de agosto de 2012].
- Maffessoli, Michel (1990). *El tiempo de las tribus*. Barcelona, Icaria.
- Nattero, Víctor (2002). "Viviendo en Uruguay", en *Rock uruguayo 80: la página del rock nacional ochentero*. Recuperado de <http://www.freewebs.com/rockuruguayo80/Nattero.htm> [26 de agosto de 2012].
- Pasarisa, Ernesto (2014). "30 años es rabia: Polenta, pionera del hard rock vuelve al escenario", *La Diaria*. Montevideo, 8 de mayo. Recuperado de <http://ladiaria.com.uy/articulo/2014/5/30-anos-es-rabia/>
- Peláez, Fernando (2002). *De las cuevas al Solís, 1960-1975: cronología del rock uruguayo*. Montevideo, Perro Andaluz.
- Perelli, Carina y Juan Rial (1986). *De mitos y memorias. La represión, el miedo y después...* Montevideo, Banda Oriental.
- Peveconi, Gabriel (s/f). "Rock que me hiciste mal", en *Henciclopedia*. Recuperado de <http://www.henciclopedia.org/autores/Peveconi/RockUruguayo.htm> [12 de agosto de 2012].
- Pujol, Sergio (2005). *Rock y dictadura: crónica de una generación (1976-1983)*. Buenos Aires, Emecé.
- Restuccia, Luis (1981). "Opa y Rada en Montevideo. Emoción, reencuentro y... música", *Audío Técnica n.º 17*, Montevideo, 1981. Recuperado de <http://www.ururock.com/notas/opa.html> [29 de agosto de 2012].
- Rodríguez, Mauricio (2012). *En la noche: el rock uruguayo postdictadura (1982-1989)*. Montevideo, Fin de Siglo.
- Rozzak, Theodore (1970). *El nacimiento de una contracultura: reflexiones sobre la sociedad tecnocrática y su oposición juvenil*. Barcelona, Kairós.



La representación de la violencia en tres películas de Adrián Caetano

Alfredo Dillon

RESUMEN

El objetivo de este trabajo es dar cuenta de los modos de representación de la violencia en el cine de Adrián Caetano, director nacido en Uruguay y uno de los representantes más emblemáticos del denominado Nuevo Cine Argentino. Para eso, nos proponemos trazar una lectura crítica de tres de sus películas más importantes: *Bolivia* (2001), *Un oso rojo* (2002) y *Crónica de una fuga* (2006). En dichas obras, el fenómeno de la violencia constituye el núcleo de la trama y permea las formas narrativas, aunque de maneras diferentes en cada largometraje. En el cine de Caetano la comunidad siempre está amenazada por el fantasma de la disolución; en medio de ese peligro prolifera la violencia, entendida como una fuerza capaz de restituir las fronteras sociales que la crisis ha vuelto endeblés.

Palabras clave: narrativa audiovisual, cine latinoamericano contemporáneo, Nuevo Cine Argentino, crisis, violencia.

ABSTRACT

The aim of this work is to analyze the ways in which violence is represented in Adrián Caetano's cinema. Born in Uruguay, Caetano is one of the most iconic directors of the New Argentine Cinema. This article focuses on three of his most important films: Bolivia (2001), Un oso rojo (A Red Bear, 2002) and Crónica de una fuga (Chronicle of an Escape, 2006). In all of these movies, violence is central to the plot and shapes the narrative forms in different ways. In Caetano's cinema, community is always threatened by the menace of dissolution. Violence flourishes as a consequence of this permanent threat, and it functions as a force that restores the social barriers weakened by the collective crisis.

Keywords: audiovisual narrative, contemporary Latin American cinema, New Argentine Cinema, crisis, violence.

Alfredo Dillon::

Programa de Estudios en Comunicación Audiovisual, Facultad de Ciencias Sociales, Políticas y de la Comunicación, Universidad Católica Argentina, Argentina. alfredodillon@yahoo.com

Recepción: octubre de 2014.
Aceptación: octubre de 2014.

Ilustran este artículo escenas de la película *Un oso rojo*, recuperadas del portal New York Films <http://www.newyorkerfilms.com>

Introducción

Este artículo forma parte de una investigación más amplia sobre las representaciones de la crisis en el cine argentino de la primera década del siglo XXI (2001-2010). El recorte temporal se basa en la concepción de la crisis de 2001 como una *bisagra cultural*. Los hechos del 19 y el 20 de diciembre¹ de ese año marcan el final de un período político y económico caracterizado fundamentalmente por la hegemonía neoliberal. Sin embargo, el 2001 también supone un cambio en las maneras en que los argentinos imaginan la Argentina. En este sentido, se puede hablar de una transformación –no inmediata ni directa, pero susceptible de ser rastreada en una lectura crítica– de los modos en que esa sociedad se narra a sí misma.

Entendemos aquí la *crisis* no solo como un hecho puntual circunscrito a los acontecimientos de diciembre de 2001, sino como un *espacio* temático que nuclea una serie de significados contiguos: el colapso colectivo, el derrumbe personal y las trayectorias de movilidad descendente, la catástrofe individual y social, la visibi-

lización de las desigualdades, el desempleo, la precarización de las condiciones materiales de vida, la proliferación de miradas pesimistas y el desvanecimiento de los horizontes de futuro. Si la crisis puede entenderse, al decir de Viñas (2005), como una “mancha temática” que atraviesa a un corpus más o menos amplio de relatos, sin duda la violencia es uno de los elementos centrales en la reconstrucción de ese “núcleo traumático del imaginario nacional” (Drucaroff, 2011, p. 292).

En las películas de Adrián Caetano,² la violencia se presenta como un fenómeno normal de la vida social, potenciado por la incertidumbre, el agotamiento y la precariedad de las condiciones de existencia de los personajes. En estas narraciones, la crisis opera como la coyuntura propicia para que la violencia normalmente contenida aflore, se exprese y se contagie. Circula, sobre todo, entre las miradas de los personajes, pero también en sus cuerpos y en el lenguaje: hablar y mirar, en el cine de Caetano, suelen ser sinónimos de amenaza y, tarde o temprano, de agresión. Impregnadas de fatalismo y protagonizadas por personajes

1::

El 19 y el 20 de diciembre de 2001, en Buenos Aires y en las principales ciudades de la Argentina, hubo protestas masivas que dejaron un saldo de 39 muertos y concluyeron con la renuncia del presidente Fernando de la Rúa. Cacerolazos, saqueos y movilizaciones populares bajo la consigna “Que se vayan todos” fueron las marcas de estas jornadas, que dieron lugar a un período de profunda inestabilidad institucional en el país.

2::

Adrián Caetano (Montevideo, 1969) estudió cine en Francia y trabaja en Argentina. Su primer largometraje es *Pizza, birra, faso* (1998), seguido por *Bolivia* (2001), *Un oso rojo* (2002), *Crónica de una fuga* (2006), *Francia* (2009) y *Mala* (2013). También dirigió en la televisión argentina las series *Tumberos* (2002), *Disputas* (2003) y *Lo que el tiempo nos dejó* (2010), y en la televisión chilena, la segunda temporada de *Prófugos* (2013). Sus películas han recorrido los principales festivales internacionales y han ganado numerosos premios.

condenados de antemano, estas películas parecen *reactualizar* el vínculo indisoluble que Girard (2005) supo rastrear en la tragedia griega entre violencia, crisis y disolución social.

La crisis en el Nuevo Cine Argentino

Adrián Caetano es uno de los referentes emblemáticos del denominado Nuevo Cine Argentino (NCA, según la sigla acuñada por la crítica). Existe un consenso más o menos generalizado en torno a la idea de que *Rapado*, la ópera prima de Martín Rejtman, estrenada en 1992, es la obra precursora de este cine que para Aguilar (2010) constituye un nuevo régimen creativo caracterizado por rupturas fundamentales tanto en el terreno de la producción como en el de la estética.

Resulta imposible delinear una propuesta estética común a todo el NCA, entre cuyos representantes se encuentran, además de Rejtman y Caetano, autores tan diversos como Lucrecia Martel, Pablo Trapero, Lisandro Alonso y Albertina Carri, por nombrar algunos. En medio de esa heterogeneidad, que se vuelve aún más diversa con el avance de la primera década del 2000, Horacio González reconoce el impacto de la crisis como una de las características comunes en estas películas: “Hay un 'cine nacional' que se está viendo, y que, en toda la extensión de sus términos, está tratando la crónica de la disolución nacional” (2003, p. 156). Los universos que Adrián Caetano construye en sus películas no son ajenos a esta *disolución* colectiva.

En su estudio sobre el cine argentino contemporáneo, Page (2009) reconoce que la crisis es la marca propia de este “nuevo” cine, caracterizado por la opacidad y la búsqueda deliberada de la ilegibilidad de las imágenes. Algunas características que enumera Page: los personajes actúan por medio de sus gestos y posiciones; los individuos son individuos y no símbolos de otra cosa; se rechazan las formas narrativas clásicas y los temas

políticos tradicionales (aunque, Page aclara, no es un cine apolítico).

La crisis también constituye un hito fundamental para lectura crítica de Amado: “El clima de convulsión popular, el paisaje humano y social de la crisis, inspiró un gran activismo simbólico en distintas manifestaciones del arte” (2009, p. 208). En este contexto, la pobreza, la exclusión y los márgenes se volvieron temas recurrentes en los escenarios sociales retratados por el NCA.

La obra de Caetano ha sido definida, justamente, como “cine del margen” (Mullaly, 2009, p. 160). En su universo narrativo, los lazos sociales están al límite de la desintegración. La degradación atraviesa todos los espacios sociales y, cuando las fronteras entre el centro y el margen parecen en riesgo de desvanecerse definitivamente, la violencia surge con total contundencia para restablecer las diferencias. Entre los referentes del NCA, ninguno explora la violencia con la precisión y minuciosidad del director uruguayo.

La violencia como producto (y productora) de la crisis

Según Bataille (1974), la violencia está en el núcleo de lo social: pertenece a la parte *heterogénea* de la sociedad, que es aquella que comprende el conjunto de los resultados del “gasto improductivo”. La violencia, para Bataille, se ubica entre los fenómenos que la sociedad homogénea rechaza como desechos, pero que a la vez ejercen un poder de fascinación como valores superiores trascendentes. En otras palabras, la violencia forma parte de lo “sagrado” que constituye a la sociedad. El autor recoge la ambivalencia de la palabra *sacer*, que en la Edad Media aludía a la vez a lo sagrado y a la sífilis.

Desde esta perspectiva, el terror sagrado que inspira la violencia radica, precisamente, en su capacidad de contagio: una vez desatada, las consecuencias sociales pueden ser impredecibles.

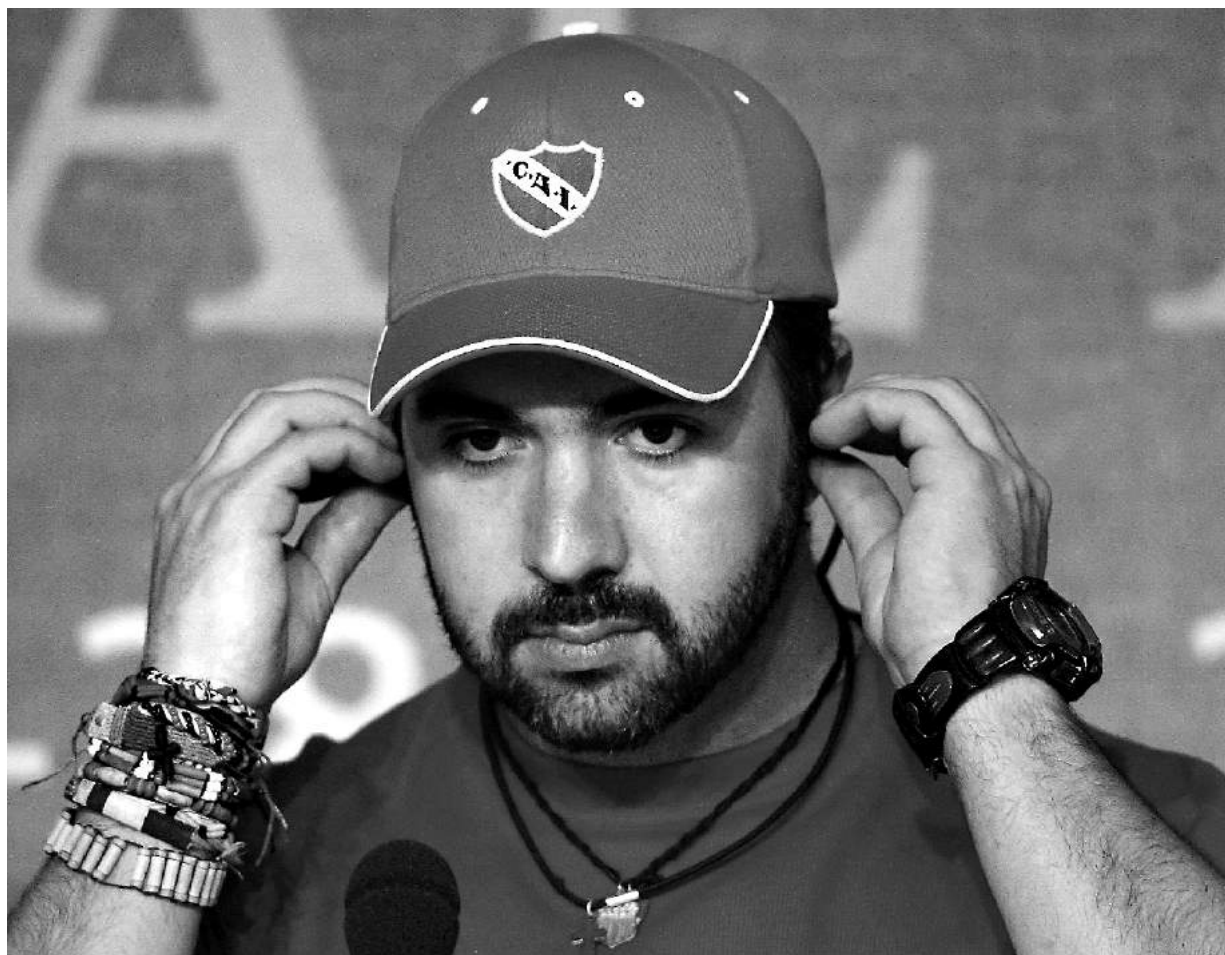


Foto: Pascal Guyot. AFP.
Adrian Caetano durante el Festival
Internacional de Cine de Cannes,
Francia, mayo de 2006.

A partir de la relectura del mito de la horda primitiva en *Tótem y tabú*, Tonkonoff (2012) explica que la prohibición de la violencia da lugar a un *nosotros*: aquello que una sociedad considera violento responde a una definición cultural y habilita la posibilidad de crear alteridades radicales eliminables. El problema de la violencia pone en juego, entonces, la cuestión de la identidad social: el violento siempre es el otro. Dicho de otro modo, la violencia tiene siempre una dimensión imaginaria.

Bauman (1996) sostiene que la marca de nacimiento de la modernidad es la aparición de una “conciencia de orden”, cuya contracara es la incertidumbre y el caos (la desaparición de las diferencias) que traen consigo las crisis. La violencia desempeña una función doble: es a la vez destructora (esta es su faceta repulsiva, amenazadora), pero también purificadora (y esta es su cara *amable*, atractiva). Por eso, desde la perspectiva de Bauman, hay violencias que son imprescindibles para la producción y la reproducción de la sociedad: “La

intolerancia [...] es la inclinación natural de la práctica moderna. La construcción del orden pone límites a la incorporación y admisión” (1996, p. 82).

Por su capacidad para producir fronteras sociales, el problema de la violencia se vuelve especialmente acuciante en situaciones de crisis, cuando esas fronteras se resquebrajan y las estructuras sociales amenazan con desarticularse. En consecuencia, resulta significativo analizar las representaciones cinematográficas de la violencia en relación con las figuras de la crisis: hay una relación indisoluble entre violencia, crisis y disolución social. Este triple vínculo fue analizado por Girard (2005), quien explica la violencia en la tragedia griega a partir de la crisis religiosa –él la denomina *crisis sacrificial*– que atravesaba la sociedad griega clásica. Girard lo sintetiza en estos términos:

En todos los monstruos sedientos de sangre humana, en las epidemias y pestilencias diversas, en las guerras civiles y extranjeras que

constituyen el fondo bastante brumoso de la acción trágica, adivinamos, sin duda, unos ecos contemporáneos. [...] El drama de los protagonistas sólo es la punta del iceberg: lo que está en juego es la suerte del conjunto de la comunidad (2005, p. 51).

En su lectura de *Edipo rey*, de Sófocles, Girard sostiene que la violencia borra las diferencias entre personajes “buenos” y “malos”; para él, la lectura maniquea que restituye esas diferencias tajantes es una herencia distorsionadora del romanticismo. La sucesión de actos violentos –asesinatos, mutilaciones, suicidios– termina produciendo, para Girard, la desaparición de las diferencias en la ciudad, es decir, una crisis del orden cultural en su conjunto: se desmoronan los valores familiares junto con las jerarquías religiosas y sociales. Una vez desatada, la violencia se vuelve contagiosa como la peor de las epidemias y conduce a la desintegración de la sociedad.

De todas maneras, resulta evidente que la presencia de la violencia en el arte –se trate de la literatura o el cine– trasciende ampliamente los contextos de crisis particulares. En el caso específico del cine (y la televisión), la proliferación de la violencia audiovisual durante al menos las últimas tres décadas suele ser percibida como un motivo de preocupación: la mayoría de los estudios sobre violencia en el cine y la televisión se preguntan cómo erradicarla, y raras veces se dedican a analizar los modos como se la representa.

Tal vez la gran excepción es el trabajo de Mongin (1999), quien señala que en el cine contemporáneo la exhibición de la violencia resulta cada vez más intensa, tanto en términos cuantitativos como cualitativos. En este sentido, analizar las representaciones de la violencia en el NCA supone, por un lado, un esfuerzo por comprender la experiencia de la crisis que favorece o potencia la emergencia de acciones violentas. Por otro

lado, más allá de las debacles sociales y económicas coyunturales, analizar la construcción imaginaria de la violencia constituye probablemente una de las más directas vías de acceso a los miedos que, al mismo tiempo, aterran y fascinan a una sociedad.

La violencia en el cine de Caetano

Los mecanismos de la violencia atraviesan toda la obra cinematográfica de Caetano,³ desde su ópera prima, *Pizza, birra, faso* (1998), codirigida con Bruno Stagnaro, hasta su último largometraje estrenado, *Mala* (2013), un sangriento *thriller* de venganza con claras reminiscencias del cine de Quentin Tarantino. También la historia de *Tumberos*, la serie televisiva dirigida por Caetano en 2002, aparece marcada por una violencia que se desborda en el desenlace, y que está presente tanto dentro como fuera de la cárcel donde permanece encerrado el protagonista. Sin embargo, este trabajo se centra en otras violencias: la de la intolerancia xenófoba (en *Bolivia*), la del espacio hostil de un suburbio sin ley (en *Un oso rojo*) y la del terror durante la última dictadura militar (en *Crónica de una fuga*).

Bolivia: la amenaza del extranjero

El protagonista de *Bolivia* es Freddy, un boliviano que llega a Buenos Aires en busca de trabajo y de una vida mejor, y se encuentra con una ciudad en plena crisis económica. La película, filmada entre múltiples dificultades y obstáculos, transcurre antes del estallido de diciembre de 2001. Bolivia es a la vez el lugar de origen del protagonista y su destino imposible: la canción que cierra el largometraje (titulada precisamente *Bolivia*, de Los Kjarkas) habla sobre la necesidad de un hogar y un futuro que “sonría prometedor”. Bolivia representa, para el protagonista inmigrante, una utopía imposible: la de reencontrar en su país de *destino* –aquí la expresión adquiere todo su peso– la posibilidad de un hogar como el que tenía en su tierra natal. Bolivia es, para el resto de los personajes (el patrón de Freddy y los clientes de la parrilla donde consigue trabajo), un lugar *otro*,

3::

Tal vez la única excepción sea *Francia* (2009), una película centrada en el universo familiar y el esfuerzo cotidiano de sus protagonistas por sobreponerse a los problemas económicos y sentimentales.



que ni siquiera podrían ubicar con precisión en un mapa. La película deja en evidencia que debajo del prejuicio subyace, entre otras cosas, la ignorancia. Para el Oso y Marcelo, los dos principales clientes de la parrilla, la única distinción clara y tajante es entre los argentinos y los extranjeros. Para ellos, *paraguayo* y *boliviano* funcionan como sinónimos, y dentro de esas categorías quedan incluidos todos los inmigrantes de países sudamericanos; ni siquiera los uruguayos se salvan.

La mayor parte de la historia transcurre en el interior de la parrilla, que opera como un micromundo masculino en el que es posible leer los rastros de la crisis económica nacional. Todos los personajes están endeudados y agobiados por los problemas de dinero; los billetes son un *leitmotiv* fundamental de la película, con varios planos en los que los personajes cuentan

dinero o se lo reparten. Además de las deudas, el desempleo es la gran amenaza que erosiona las seguridades de los personajes.

La precariedad absoluta de la situación económica deja a estos sujetos al borde del abismo –en el que finalmente caerán muchísimas familias argentinas de clase media cuando llegue el punto más agudo de la crisis– y los pone en nerviosa ebullición: al límite del estallido. Este clima crispado funciona como caldo de cultivo para la violencia, que primero aparece contenida y latente, pero que no tardará en descargarse sobre la figura más débil de ese micromundo: el parrillero indocumentado. La fatalidad de ese desenlace es anunciada desde el comienzo: la primera imagen que vemos al empezar la película es la de un reloj, que funcionará como otro *leitmotiv* crucial. La recurrencia de ese reloj va puntuando la historia y

parece operar como una cuenta regresiva hacia la muerte. En este sentido, en *Bolivia* pesa el fatalismo de las tragedias clásicas.

El clima de violencia latente se expresa, en primer lugar, en las miradas de los personajes. Bernardes (2002) describe esta película como “un tratado cinematográfico sobre las distintas formas de mirar mal”: las miradas hostiles, torcidas, amenazantes entre los clientes de la parrilla van tiñendo el ambiente y volviendo más espeso el aire, hasta que resulta irrespirable. Si la mirada suele ser un elemento fundamental de la actuación cinematográfica, aquí alcanza una potencia descriptiva y narrativa infrecuente: en los ejes que van trazando los cruces de miradas de los personajes se construye el clima y se anticipa el curso indeclinable de la narración hacia la violencia física.

El otro elemento clave que hace circular la violencia en la historia es el lenguaje verbal: Freddy es objeto de los insultos de los clientes; las palabras son las primeras armas que los personajes usarán en su contra: “Lo que hace el lenguaje de odio es colocar al sujeto en una posición subordinada” (Butler, 1997, p. 41). El lugar subordinado de Freddy en la estructura social se ratifica cada vez que los clientes de la parrilla le dicen “negro de mierda”, “negro muerto de hambre”, “boliviano de mierda”, “paraguayo de mierda”, “bolita”. El discurso agresivo afirma permanentemente la frontera entre *nosotros* y *ellos*: la violencia verbal expulsa al *otro* y ratifica la pertenencia de quien la ejerce a una comunidad imaginaria. Esa comunidad, la de la Argentina (blanca), está en plena decadencia económica y social, asediada por el fantasma de la desintegración. La violencia de la injuria permite conjurar ese terror, subrayando una supuesta homogeneidad nacional en contra de los diferentes, es decir, los extranjeros.

El estallido final se precipita a raíz de un conflicto *menor* en la parrilla. En ese momento cambia el ritmo

de la película: los planos se vuelven más cortos y se fragmentan; la acción se acelera. Esto sucede cuando Freddy se atreve a desafiar su lugar de subordinación, y con una trompada –en defensa propia– le rompe la nariz al Oso. Marcelo lo atiende y el otro grita “¡Lo voy a matar!”, una amenaza que aún parece retórica. Pero cuando los dos clientes están afuera, en el taxi de Marcelo, a punto de irse, se consuma la tragedia: desde el auto, el Oso saca una pistola de la guantera y le dispara a Freddy, que permanecía parado en la puerta. Como anota Aguilar (2010, p. 172), en este punto el encuadre apela, por primera vez, a un plano subjetivo: vemos la mira del revólver del Oso, a Freddy de espaldas en el umbral, y escuchamos el disparo. El homicidio quiebra las normas de la representación que la película se había impuesto hasta ese momento: la “objetividad” deja lugar, por un instante, a la “subjetividad”; el sonido se extingue y se instala el silencio absoluto; la acción se desacelera y se vuelve cámara lenta.

En las últimas dos escenas, el sonido regresa para restablecer la situación inicial. El dueño de la pensión donde se alojaba Freddy recoge sus cosas, sin saber exactamente qué sucedió con él. Luego vemos que Enrique, el personaje que daba las órdenes y encabezaba la pirámide social dentro de la parrilla, por primera vez se muestra sumiso y servil cuando lo visita la policía. En otras palabras, la cadena de poder –y, por lo tanto, de violencia– no se agota en el universo que nos mostró la película: siempre puede haber un agente más poderoso que humille o uno más débil a quien humillar.

La historia cierra su círculo cuando Enrique cuelga en la ventana de la parrilla el mismo cartel que atrajo a Freddy hasta ese espacio trágico: “Se necesita cocinero-parrillero”. El silencio y la cámara lenta confirman ahora el restablecimiento de la rutina: no hay nada que decir, porque es como si nada hubiera sucedido. La muerte de Freddy no ha tenido ningún efecto: el tiempo, fatal, impone el olvido y la indiferencia a través de



las costumbres que se seguirán reiterando día tras día, acaso hasta que la violencia estalle de nuevo.

Bolivia es no solo un tratado cinematográfico sobre la mirada, sino sobre todo una indagación sobre la violencia como productora de identidad social. El Oso sacrifica a Freddy para aferrarse a su propia pertenencia a una comunidad en proceso de disolución. La película, construida en gran medida a partir de planos generales de la parrilla (muchos de ellos picados, desde el techo o el televisor), observa esta violencia con neutralidad, como asistiendo al funcionamiento de un mecanismo. La puesta en escena de *Bolivia* no juzga la violencia: más bien la considera inevitable, constitutiva de una sociedad asfixiada por la crisis. La crudeza y la imparcialidad se ven acentuadas por el uso del blanco y negro; el único acontecimiento que conmueve este “registro documental” es la emergencia de la vio-

lencia máxima, la transgresión de la prohibición fundamental del homicidio. En ese momento, la película, que había acumulado –desde el comienzo– la violencia de las palabras, se llama a silencio: la representación se conmueve (pero no se conmisera) con el asesinato de Freddy. El Oso actúa en nombre de los demás personajes y, podríamos agregar incluso, del espectador: de ahí ese plano subjetivo justo en el momento del disparo. Ese crimen, en el que se descarga el odio contra el extranjero, quiebra los códigos de representación sostenidos hasta ese momento porque toca el núcleo más íntimo de la comunidad: en ese acto se pone en juego la posibilidad de la supervivencia del *nosotros*.

Un oso rojo: violencia y justicia en un mundo sin ley

Un oso rojo es la historia de un hombre condenado que no puede eludir su destino. En este caso, el protagonista (Rubén, alias *el Oso*, interpretado por Julio Chávez)



es un exconvicto que intentará recuperar a su familia (su mujer, que formó una nueva pareja, y su hija Alicia) después de pasar siete años en la cárcel. En el transcurso de la película entenderá, como le explica el dueño de la remisería donde consigue trabajo, que “a veces, para hacerle bien a la gente que uno quiere, lo mejor es estar lejos”.

En esta película Caetano explora la utilización de uno de los géneros más convencionales del cine norteamericano: el *western*, género violento por definición. Se trata, claro, de un *western* del conurbano bonaerense, protagonizado por un expresidiario que, como los viejos *cowboys*, ejerce “justicia” por mano propia y de manera directa, al margen de la ley y de las instituciones. No faltan aquí las escenas de tiroteo, ni la cons-

trucción del personaje principal como un hombre duro, taciturno y *nómada* (que, en vez de andar a caballo, recorre de noche la ciudad en su *remís*), ni el rescate de una mujer en problemas (en este caso, económicos).

El Turco, oscuro personaje que le debe dinero al Oso y lo atrae nuevamente hacia el delito, hace explícita la relación de la película con el género, cuando compara a San Justo con el Lejano Oeste: “Tené cuidado con ese pueblo, es medio jodido. Siempre andan a los tiros, como en el *Far West*”. La construcción espacial refuerza esa continuidad entre el oeste del Gran Buenos Aires y el oeste norteamericano: vemos antros donde se reúnen delincuentes, apostadores y borrachos; bares inundados de humo de cigarrillo y cerveza, donde los personajes juegan al *pool* y lanzan miradas hostiles al

desconocido; calles de tierra polvorientas, y, como últimos reductos habitables, el hogar familiar y la escuela.

Como en *Bolivia*, los personajes también están asediados por la crisis económica, que aquí funciona una vez más como el sustrato que desata la violencia: al final de la película, el Oso volverá a robar (y a matar) para saldar las deudas de su familia. Su exmujer, Natalia (Soledad Villamil), trabaja como mucama en una casa cercana pero ubicada en una zona más acomodada, mientras que Sergio (Luis Machín), la nueva pareja de ella, está desempleado desde hace tiempo y se ha endeudado apostando en las carreras de caballos. La decadencia económica se hace evidente en contraste con las escenas del pasado (como la del festejo de cumpleaños de Alicia, justo antes de que el Oso cayera preso), cuando la familia parecía instalada en la clase media. Ahora la pobreza acecha como una amenaza concreta. Natalia y Sergio pierden el auto; al final de la película están a punto de perder también la casa; en los comercios del barrio ya nadie les fía. La crisis se lee sobre todo en las caras de los personajes: rostros cansados, agobiados por las presiones económicas y las deudas, gastados por la incertidumbre.

La familia es el principal valor que motiva las acciones del protagonista: en el universo desencantado de la película, es lo único por lo que vale la pena luchar. Cuando el Turco le pregunta al Oso por qué decidió *agarrar* (sumarse al nuevo asalto), las imágenes responden por él: vemos a su familia. El esfuerzo del protagonista por recuperar el afecto de su hija y los intentos de Natalia por mantener a flote el hogar aportan a la historia un registro melodramático, que funciona como contrapeso de las escenas de acción. Por medio de la familia como hilo conductor, la película combina el drama y el *western*, y señala la inevitabilidad de la violencia como el precio (el sacrificio) que hay que pagar para sostener la red familiar. La última imagen del filme es justamente una foto familiar, la misma que

Natalia le había entregado al Oso en el comienzo de la película, cuando estaba en prisión, y que él conservó como el más preciado de sus recuerdos. La foto familiar, colocada al final en un portarretratos sobre la mesa de luz de su hija, señala el triunfo del protagonista: ha reconquistado el afecto de la niña.

Esa foto y el oso de peluche rojo que el protagonista compra para su hija funcionan casi como *amuletos* a los que este personaje se aferra para comprender su destino. Para Amado (2009, p. 227), el Oso es “un asocial que se reivindica como padre, convertido en una máquina del bien con dinero robado a sangre y fuego en una asunción personal del salvajismo capitalista”. La paternidad es un asunto central en el cine de Caetano (basta pensar en *Bolivia*: allí también la principal motivación de Freddy al emigrar es poder sostener a su familia), y en *Un oso rojo* el rol de padre no admite ningún escrúpulo a la hora de proveer y proteger: la violencia se justifica en función de la subsistencia y del ejercicio de la paternidad (“A la gente hay que cuidarla”, afirma el protagonista, refiriéndose a la familia). El Oso roba para los suyos, convencido de que su transgresión es apenas una más, realizada en una sociedad fundada, estructurada y reproducida por medio de la violencia y el crimen. “Toda la guita es afanada”, le dice el Oso a Sergio cuando este no quiere aceptar el bolso de dinero robado: según su visión, la violencia se aloja en los resortes más íntimos del funcionamiento social, y la única justicia válida es la que garantiza la supervivencia del individuo y sus afectos. La violencia está en el corazón y en el origen de lo social: la crisis económica no es otra cosa que la máxima expresión de la naturaleza violenta del capitalismo.

A la vez, el Oso lleva la violencia inscripta en su nombre: el apodo remite a la animalidad y, por lo tanto, a los impulsos y fuerzas primitivas que la “civilización” suele asociar con las acciones violentas.

La caracterización de Julio Chávez es uno de los pilares de la película: el Oso es un hombre parco, a la vez tierno y agresivo, capaz de renunciar a su hija para no lastimarla, pero también de matar a sangre fría por la espalda. La cumbia opera aquí como un *leitmotiv* musical que lo acompaña en sus trayectos por el conurbano y que subraya la filiación popular del personaje (al igual que en *Bolivia* la música del altiplano aludía a la identidad de Freddy). La primera imagen de la película muestra al protagonista saliendo de la celda, como un animal enjaulado que finalmente se asoma de nuevo a la jungla. Pero, aunque haya saldado sus cuentas con la Justicia estatal, el Oso sigue condenado por la mirada de los otros, y arrastra esa condena hasta en el nombre: es un violento. Aunque ya no vuelve a la cárcel, la película insiste con las rejas, los alambrados y las persianas: el Oso siempre está *del otro lado*; sus afectos están adentro y él afuera. El expresidiario (el criminal) no logra reincorporarse a la sociedad que amenazó con su violencia; los prejuicios –de los vecinos, pero también de su propia hija, que le pregunta si el *remís* que maneja es robado– lo devuelven al espacio (físico e imaginario) del convicto.

Mientras en *Bolivia* la violencia se acumula a lo largo de la película y estalla al final con el asesinato de Freddy, en *Un oso rojo*, por el contrario, los brotes de violencia son impredecibles y pueden suceder en cualquier momento. Aquí no hay silencios ni cámara lenta: el montaje es vertiginoso; los disparos y los gritos aturden; la cámara se mueve nerviosa; vemos sangre, armas, muertos. Hay tres secuencias fundamentales en las que la película apela a los códigos del cine de acción: la del primer asalto, que termina con el Oso preso (presentada como *flashback* en el comienzo del filme); la del segundo asalto, que permite al Oso salvar la situación económica de su familia, y la del tiroteo final en el bar del Turco, donde el protagonista consume su venganza en un enfrentamiento de *uno contra todos*.

Si el *western* clásico escenifica –de manera análoga a la literatura gauchesca– el enfrentamiento de la civilización con la barbarie mientras los Estados Unidos avanzaban hacia el oeste, aquí ese conflicto alcanza su máxima tensión en una de las secuencias finales de la película, cuando el Oso sale nuevamente a robar, a menos de un mes de haber obtenido la libertad. La película alterna esas escenas con las del acto escolar del 25 de Mayo en el que participa la pequeña Alicia. Las imágenes del tiroteo, el asalto y la muerte suceden con el Himno Nacional argentino de fondo: esta secuencia pone en primer plano la violencia fundacional que las celebraciones y los mitos patrios ocultan.

A la vez, el montaje acelerado señala con ironía que la barbarie no ha sido erradicada y no podrá serlo jamás: en esa “identidad” argentina que el himno funda y reafirma está inscrita la violencia del asesinato, el robo y la traición. La épica de la memoria, exaltada (y parodiada) desde el sonido, se degrada en el plano visual: los patriotas quedan asimilados con los criminales; los balazos y los gritos se superponen con las voces infantiles que le cantan “al gran pueblo argentino”. Al final de esta potente secuencia, el montaje cínico convierte “los eternos laureles” en un asesinato por la espalda (el Oso le dispara a un policía desde atrás, sin que este lo haya visto; el policía muere sin enterarse de lo que le pasó), y escuchamos la última línea del himno (“O juremos con gloria morir”) mientras vemos el auto de los ladrones escapando y el cadáver del policía tirado en medio de la calle.

Crónica de una fuga: violencia política y terror

A diferencia de *Bolivia*, en *Crónica de una fuga* Caetano trabaja con actores profesionales (Rodrigo de la Serna, Nazareno Casero, Lautaro Delgado y Pablo Echarri) y construye una película *de género*. La principal diferencia con sus antecesoras es el contexto en que transcurren los hechos: mientras *Pizza, birra, faso*, *Bolivia* y *Un oso rojo* comparten el paisaje de la crisis de fines de



los noventa y principios de los 2000, ahora el director elige mirar el pasado para narrar un episodio de la historia argentina: la fuga de cuatro prisioneros de la Mansión Seré, uno de los centros clandestinos de detención de la última dictadura cívico-militar. La película transcurre entre 1977 y 1978 y está basada en la novela testimonial *Pase libre: la fuga de la Mansión Seré*, de Claudio Tamburrini, uno de los detenidos que logran fugarse, interpretado aquí por De la Serna.

La película se presenta como una *crónica*, y lo es: contabiliza puntualmente el paso del tiempo por medio de placas negras que van dividiendo el relato en capítulos y marcando la prolongación del cautiverio (“Día 1”, “Día 75”, “Día 118”, etcétera). La historia se divide en tres grandes etapas: la primera, más breve, es la del secuestro de Claudio; la segunda corresponde al encierro del protagonista y sus compañeros en la Mansión; la tercera, anunciada desde el título, es la de la fuga.

Con *Crónica de una fuga*, Caetano se inscribe en la larga lista de directores que han tomado la última dictadura militar (1976-1983) como tema de sus películas. Desde la vuelta de la democracia, el denominado Proceso de Reorganización Nacional ha sido objeto privilegiado del cine argentino. Como explica Amado (2009, p. 14), “el ciclo abierto en la posdictadura se caracteriza por el clima de conmoción de una sociedad ante la dimensión de los crímenes cometidos”. Tal vez el referente más célebre en este terreno sea *La historia oficial* (1985), de Luis Puenzo, la primera película argentina en ganar un Premio Oscar.⁴ De esa misma época son otros clásicos, como *La noche de los lápices* (1986), de Héctor Olivera, y *Darse cuenta* (1984), de Alejandro Doria. En la primera década del 2000 aparecen nuevos abordajes, como el que propone Albertina Carri en *Los rubios* (2003), que coincide con el filme de Caetano en señalar la complicidad de los vecinos, testigos silenciosos de lo que sucedía al lado

Foto: François Guillot, AFP. Rodrigo De la Serna, Adrián Caetano y Pablo Echarri durante el Festival Internacional de Cine de Cannes, Francia, mayo de 2006.

4:: La segunda, *El secreto de sus ojos* (2009), de Juan José Campanella, se ubica justo en los años previos al golpe militar de 1976, cuando la represión paraestatal ya operaba por medio de la Triple A, durante el gobierno de Isabel Perón.

de sus casas. Otras películas, como *Kamchatka* (2002), de Marcelo Piñeyro, *La mirada invisible* (2010), de Diego Lerman, e *Infancia clandestina* (2012), de Benjamín Ávila, ponen el foco en la mirada infantil sobre este período histórico.

El filme escenifica el período de mayor terror en la historia argentina reciente. La desnudez de los personajes durante los últimos días de encierro y durante la secuencia de la fuga hace explícito aquello que Agamben señala sobre el funcionamiento del poder biopolítico: “El estado de excepción [...] es precisamente aquel en que la nuda vida, que en la situación normal aparece engarzada en las múltiples formas de vida social, vuelve a plantearse en calidad de fundamento último del poder político” (2001, p. 15). Reducidos prácticamente a su nuda vida, a los prisioneros les cuesta incluso reconocerse a sí mismos: cuando Lucas, el carcelero responsable del centro clandestino, los enfrenta con el espejo –desnudos, rapados, heridos y deteriorados por los meses de cautiverio–, ellos se rehúsan a mirar el reflejo de sus caras. “Afuera tampoco te reconocen”, le advierte Lucas a uno de ellos, sugiriendo que el poder ha logrado transformar a sus rehenes en monstruos o bestias y los ha vuelto, así, irreconocibles. En la secuencia de la fuga, los cuerpos de los detenidos parecen definitivamente animalizados: se arrastran agachados (solo en el tramo final los veremos de pie), con los brazos colgando delante, casi como monos, privados hasta de la ropa, el último elemento que podría haberlos vinculado con la cultura y su vida social previa al encierro. “Hay que pensar como antes de entrar acá”, dice Guillermo: para restituir la racionalidad, los personajes necesitan revertir la involución a la que los ha sometido la violencia.

Schwarzböck (2007, p. 41) sostiene que la “suspensión de la moralidad” que propone la película –y que es un

rasgo propio del cine de terror– puede leerse en relación con el “estado de excepción” en el que suceden los hechos: dentro del campo de concentración, la normalidad queda entre paréntesis. La cámara de Caetano evita juzgar a los personajes: la discusión política queda fuera de la película, y en ningún momento se reivindica a las víctimas como héroes (de hecho, la película escatima información con respecto a quiénes forman parte de organizaciones guerrilleras y quiénes no). Incluso los *villanos* –los guardias– aparecen en cierta medida humanizados detrás de algunos pequeños gestos, como brindar en Navidad con los prisioneros, jugar con ellos al truco o saludarlos cada mañana con un *Buen día* que, a los oídos del espectador, no puede sonar sino irónico.

En el cine argentino contemporáneo, las películas sobre el Proceso son casi un género en sí mismo, pero la originalidad de la mirada de Caetano radica en haberse atrevido a hacer una película sobre el terror (real) de la dictadura apelando a algunas convenciones del género (ficcional) de terror. La iluminación opresiva de la habitación, la distorsión de los sonidos, las puertas que se abren –y que siempre anuncian la llegada del victimario–, el juego entre lo que se ve y lo que se retacea por medio de las vendas que cubren los ojos de los protagonistas, y el suspenso permanente –nunca se sabe cuándo puede tocar una nueva sesión de tortura; las conductas de los guardias son tan arbitrarias que resulta imposible prever las consecuencias del más mínimo acto– son algunos de los elementos que permiten emparentar a la película con ese género.

A estos recursos se suma la luz intermitente de los rayos y el sonido de los truenos durante la tormenta espectacular que se desata durante la fuga de los prisioneros, y los encuadres que agigantan la ventana desde donde se realiza el escape. La Mansión Seré es casi un personaje más de la película. Esto coloca a la

película en sintonía con una tradición particular del género terror: el gótico. En los relatos góticos (basta pensar en “La caída de la casa de Usher”, de Edgar Allan Poe) hay siempre una casa maldita, suntuosa pero decadente, que está aislada de la ciudad y funciona como espacio del horror. Los encuadres de la fachada de la Mansión en *Crónica de una fuga*, generalmente contrapicados, construyen esa atmósfera lúgubre, que permite adivinar que en el interior de ese edificio majestuoso suceden los acontecimientos más sórdidos. Muchas narraciones góticas terminan con la destrucción de esa casa maldita: aquí apenas llegamos a atisbar, al final, cómo empieza a desmontarse el centro clandestino, que los militares luego incendiarán justamente para eliminar toda evidencia, tras la fuga de los cuatro prisioneros.

De todos modos, el recurso fundamental al que apela Caetano para inscribir su película en el género de terror es el fuera de campo. De manera consistente a lo largo del filme, el director elige no mostrar las escenas de tortura, aunque sí permite que las escuchemos. En cierto sentido, el aprovechamiento de aquello que no se ve emparenta al espectador con los protagonistas, que viven con los ojos vendados. El sonido sin imagen acrecienta los efectos del terror: oímos los golpes, pero no sabemos en qué parte del cuerpo ni con qué objetos se ejecutan; sentimos los gritos pero no vemos la sangre, aunque sí las cicatrices que marcan los cuerpos después de esas sesiones. Como consecuencia de que no *vemos* la violencia, tampoco llegamos a acostumbrarnos a ella. El sadismo de la tortura se despliega solo en la imaginación del espectador: al escatimar la violencia física, la película logra una conmoción aun mayor de la que obtendría si se regodeara en mostrar la agresión. Esta decisión estética es, en buena medida, también una opción ética: *Crónica de una fuga* no admite un espectador morboso. Y construye, como explica Schwarzböck, uno que se

identifique con los protagonistas: “La originalidad [de la película] está en valerse de códigos del género de terror sin por eso usar su sistema de catarsis.⁵ En el filme de Caetano, el espectador tiene que identificarse con el dolor de la víctima y no con el placer del victimario” (2007, p. 53).

En *Crónica de una fuga*, Caetano transgrede la solemnidad del subgénero *película sobre la dictadura* y, en vez de ofrecer un drama testimonial, realiza una película que apela al género de terror para contar la violencia de la represión ilegal, pero cuyas expectativas están puestas desde el comienzo en la fuga, garantizada por el título del filme. Para representar la violencia, el director sustrae las imágenes de la tortura y apuesta a la potencia del sonido y a la imaginación del espectador: de ese modo, evita que la violencia se cosifique y se vuelva espectáculo.

Paradójicamente, tal vez esta sea la más esperanzadora de las tres películas analizadas en este trabajo. Por un lado, los prisioneros logran fugarse –aunque en ese sentido constituyen una minoría: el relato histórico indica que 30.000 personas no lograron huir–; las placas informativas del final reseñan la participación de los protagonistas en el Juicio a las Juntas de 1985 (y reenvían, en 2006, a los juicios reabiertos durante el gobierno de Néstor Kirchner). Por otro lado, en la última escena de la película, Claudio se encuentra en la estación de tren con la mujer a quien había cedido el asiento en el colectivo el mismo día que lo secuestraron. En aquel primer encuentro, la mujer estaba embarazada; en este último, ya ha dado a luz y espera el tren con su bebé. En línea con las otras películas de Caetano, esta imagen final afirma que la vida sigue, y parece apelar al valor de la paternidad y la posibilidad de que el futuro sea diferente, mediante la transmisión del legado de aquello que han vivido –y sufrido– los protagonistas de estas historias.

5:: La autora se refiere a que el género de terror demanda que el espectador se distancie de la desgracia de las víctimas y, en sus versiones más contemporáneas, incluso se identifique con el asesino.

Conclusiones

“Caetano plasma las consecuencias de la crisis que difumina las fronteras, restándoles legitimidad a los límites antes admitidos y respetados por los ciudadanos”, afirma Mullaly (2009, p. 160), en una síntesis que describe con precisión las tres películas analizadas en este trabajo.

En el cine argentino contemporáneo, Caetano es probablemente el director que ha señalado con mayor contundencia el vínculo entre violencia y crisis, entendiendo este concepto en sentido amplio. Mientras *Bolivia* y *Un oso rojo* transcurren en medio de la debacle de principios de siglo (la crisis económica, social e institucional de 2001-2002), *Crónica de una fuga* se ubica en un período histórico distinto, pero no menos crítico: el de la última dictadura militar. En ambos momentos se ponen en cuestión las fronteras sociales –basta pensar en la cantidad de familias de clase media que cayeron en la pobreza en 2001– y los límites que habían regulado la vida social se desdibujan –lo que deriva, por ejemplo, en que el Estado se encargue de secuestrar y *desaparecer* personas–.

En el cine de Caetano, la comunidad está amenazada por el fantasma de la disolución. Acaso esa posibilidad siempre latente sea una de las herencias imaginarias de la crisis con la que Argentina ingresó en el siglo XXI. Lejos de las certezas del cine de los ochenta en relación con la identidad –expresadas en la recurrente elaboración de alegorías nacionales–, en las películas de Caetano lo común se ha vuelto frágil; los lazos sociales se han precarizado.

En medio de ese peligro de desintegración prolifera la violencia. Por un lado, aparece como la fuerza capaz de restituir las fronteras endebles, expulsando –o eliminando– al otro: en *Bolivia* los personajes necesitan castigar al extranjero; en *Un oso rojo*, al delincuente; en

Crónica de una fuga, a los “zurdos de mierda”. Por otro lado, la violencia aparece como un mecanismo que rige el funcionamiento social: es un conjunto de gestos y hábitos cotidianos; circula entre los sujetos por medio del lenguaje, las miradas, las acciones. Más aún, la violencia está en el fundamento de lo social: en el cine de Caetano la primera violencia es la que ejerce el capitalismo sobre los sujetos, al privarlos de trabajo, de certezas, de estabilidad y, en última instancia, de futuro. En la secuencia del último asalto en *Un oso rojo*, donde el himno argentino suena sobre las imágenes del robo y el asesinato, Caetano parece dar incluso un paso más: el crimen permea el nacimiento de la nación; no hay patria sin sangre y muerte.

Tal vez la gran paradoja de estas películas es que dan cuenta de la circulación social de la violencia sin espectacularizarla, sino más bien escatimándola. La cámara de Caetano no se obsesiona con la agresión física, la administra: el uso del fuera de campo en *Crónica de una fuga*, por ejemplo, impide ver las secuencias de tortura, que habrían hecho virar la película desde el género de terror al del cine *gore*. En *Bolivia*, los encuadres no juzgan, sino que apelan al registro documental: la cámara busca las posiciones más distanciadas, no se identifica con los personajes sino que se limita a describir cómo funcionan las cosas en la parrilla.

En este sentido, aunque las historias puedan conmover al espectador y logren su identificación con el protagonista, la puesta en escena tiende siempre a la suspensión de la moralidad: de esa manera, Caetano elude el sensacionalismo y la ultraviolencia –una opción estética que habría contribuido a naturalizar esa violencia a los ojos del espectador–.

Como consecuencia de esa suspensión del juicio moral, resulta muy difícil separar a los personajes en *buenos* y

malos, ya que su construcción apuesta deliberadamente a la ambigüedad. Una concepción fatalista atraviesa estas películas –sobre todo las dos primeras–, en las que los personajes son incapaces de torcer su destino, y en las que toda transgresión tiene, tarde o temprano, una respuesta violenta. Como los personajes están condenados de antemano, para el espectador resulta difícil juzgarlos en términos morales. Tal como lo indica el reloj de *Bolivia*, el paso del tiempo en estas películas no es más que el cumplimiento de una sentencia ineludible.

De todas maneras, hay una esperanza en este cine desencantado. La paternidad aparece en los filmes como un valor capaz de devolver un sentido a esas existencias que parecen condenadas a la repetición y el fracaso. En las tres películas se señala la posibilidad de dejar un legado mejor, de que las próximas generaciones construyan un *nosotros* diferente. Es una herencia modesta, que no admite grandes ilusiones, pero que deja abierta, en historias asfixiadas por un presente insoportable, una grieta hacia el futuro. ■■

Referencias bibliográficas

- Agamben, Giorgio (2001). *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Valencia, Pre-textos.
- Aguilar, Gonzalo (2010). *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires, Santiago Arcos.
- Amado, Ana (2009). *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires, Colihue.
- Bataille, Georges (1974). "La estructura psicológica del fascismo". En *Obras escogidas*. Barcelona, Barral.
- Bauman, Zygmunt (1996). "Modernidad y ambivalencia". En Josexo Beriain (comp.): *Las consecuencias perversas de la modernidad. Modernidad, contingencia y riesgo*. Barcelona, Anthropos.
- Bernardes, Horacio (2002). "Odio a la parrilla". En *Página 12*, 7/4/2002. Recuperado de www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-147-2002-04-07.html
- Butler, Judith (1997). *Lenguaje, poder e identidad*. México, Síntesis.
- Di Paola, Esteban (2010). "Crítica de la representación estética: realismos y nuevo cine argentino". En *Imagofagia*, n.º 1, Buenos Aires. Recuperado de www.asaeca.org/imagofagia
- Drucaroff, Elsa (2011). *Los prisioneros de la torre*. Buenos Aires, Emecé.
- Girard, René (2005). *La violencia y lo sagrado*. Barcelona, Anagrama.
- González, Horacio (2003). "Sobre *El bonaerense* y el nuevo cine argentino". En *El ojo mocho*, n.º 17, Buenos Aires, pp. 156-158.
- Mongin, Olivier (1999). *Violencia y cine contemporáneo. Ensayo sobre ética e imagen*. Barcelona, Paidós.
- Mullaly, Laurence (2009). "La (est)ética del margen en el cine de Adrián Caetano". En *Pandora*, n.º 9, Saint-Denis, pp. 149-162.
- Page, Joanna (2009). *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema*. Durham y Londres, Duke University Press.
- Schwarzböck, Silvia (2007). *Estudio crítico sobre Crónica de una fuga*. Buenos Aires, Picnic.
- Tonkonoff, Sergio (2012). "La cuestión criminal. Ensayo de (re)definición". En *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, n.º 35, Universidad Complutense de Madrid, pp. 201-221.
- Viñas, David (2005). *Literatura argentina y política*. Buenos Aires, Santiago Arcos.

Filmes

- Caetano, Adrián (2001). *Bolivia*. Argentina, Fundación PROA-Hubert Bals Fund-lacam.
- _____ (2002). *Un oso rojo*. Argentina, Lita Stantic Producciones-TS Productions-Wanda Visión.
- _____ (2006). *Crónica de una fuga*. Argentina, 20th Century Fox de Argentina-Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA)-K&S Films.



Foto: Johan Ordóñez, AFP. Guatemala, marzo 2013.

El acceso a la información, un derecho que se desdibuja ante un Estado clientelar y patrimonialista

Silvio Gramajo

RESUMEN

El presente artículo expone los problemas que enfrentó la aprobación de la Ley de Acceso a la Información Pública, Decreto 57-2008, en Guatemala, debido a los legados autoritarios que aún perviven a pesar de haber transitado a la democracia. Estos legados se manifiestan no solo en instituciones, sino también en algunas prácticas (clientelismo y patrimonialismo) que han sido el asidero perfecto para que el Estado funcione de tal forma que algunos actores políticos continúen teniendo privilegios y prebendas. Estas herencias y sus expresiones han afectado el diseño de una norma, pero además han tenido tal peso que han llegado a poner en riesgo su implementación e institucionalización. Esto quedó demostrado en un ejercicio de solicitudes de acceso a la información pública que hizo el periódico digital *Plaza Pública*. Después de cinco años de la entrada en vigencia de la ley, el camino para garantizar el derecho de acceso a la información y promover acciones que representen claras derrotas a la opacidad y el secretismo aún es escabroso.

Palabras clave: legados autoritarios, secreto, acceso a la información, patrimonialismo y clientelismo.

ABSTRACT

The article describes the challenges faced in the process of approval of the legislation for Access to Public Information, Decree 57-2008, in Guatemala, mainly due to the legacy of authoritative regimes —despite the fact that the country has formally transitioned to democracy. This legacy manifests itself not only in the government institutions but also in numerous amounts of common practices (such as clientelism and patronage) that have created the perfect environment for the State to function in a way that privileges and favors certain sectors or groups. The weight of this legacy and its expressions has not only impacted the design of a piece of legislation, but it has gone so far as to endanger its implementation and institutionalization. This became evident through an exercise of request to public records that the digital newspaper "Plaza Publica" carried out. After four years since the approval of the legislation, the path to guarantee free access to public information and the promotion of actions that would prevent blatant secrecy and abstruseness, remains a long and rocky one.

Keywords: Authoritarian legacies, secret, access to information, patronage and clientelism.

Silvio Gramajo::
Departamento de Ciencias
de la Comunicación,
Universidad Rafael
Landívar, Guatemala.
srgramajo@yahoo.com

Recepción: mayo de 2014.
Aceptación: agosto de 2014.

Introducción

Guatemala es uno de los países que garantizan el derecho de acceso a la información pública en su carta magna. La Constitución, aprobada en 1985, establece en el artículo 30 la publicidad de la información que obra en poder del Estado. No obstante, el referido artículo no fue desarrollado en una ley específica hasta 23 años después. Debido a las características de la democracia y de la transición hacia ella, en este tiempo, a pesar de que se garantizaba dicho derecho, el poder público negó sistemáticamente el acceso a la información al privilegiar más las excepciones del texto constitucional que los principios que tutela el artículo.

El contexto internacional que promueve las acciones de transparencia y la apertura de las decisiones y la información pública, así como el desarrollo de las discusiones en torno a los estudios de la consolidación a la democracia, entre otros factores, favorecieron una

corriente de deliberación para la aprobación de una ley de acceso a la información pública en Guatemala. Desde el año 2000 hasta la fecha de aprobación, se presentaron nueve iniciativas de ley relacionadas con este tema al Congreso de la República. Diversos motivos propiciaron la oposición a la aprobación de la ley. Unos anteproyectos solo lograron pasar el trámite inicial que establece la Ley Orgánica del Organismo Legislativo. Otros, cuando ya estaban encaminados para su aprobación, fueron revocados utilizando diversos procedimientos permitidos por la propia dinámica legislativa.

La principal sospecha en torno a esta oposición es que el sector político no tuvo los incentivos necesarios para aprobar una norma que permitiera orientar al Estado hacia un proceder más público. Y no es para menos: el sistema autoritario y sus herencias han desempeñado un papel determinante en el sistema político guatemalteco, pues lo configuraron de tal

manera que todo lo relativo a lo público, como sinónimo de ser transparente, visible y abierto a todos, pone en crisis su funcionamiento, sus bases y su capacidad de obtener réditos. No obstante, el 23 de septiembre de 2008, las preferencias de los legisladores cambiaron de rumbo. Tras una serie de fuertes presiones políticas, el Organismo Legislativo aprobó el Decreto 57-2008, Ley de Acceso a la Información Pública.

Casi una década de deliberaciones implicó la aprobación de esta ley, cuyo proceso de discusión permite comprobar no solo la existencia de dichos legados autoritarios, sino sus mecanismos de acción, la forma en que están insertados en el entramado institucional guatemalteco, las lógicas de operación en una arena democrática, pero sobre todo los modos en que el propio Estado los ha permitido y los promueve.

Lo anterior adquiere sentido a la luz de lo que implicó la transición en Guatemala, donde la instauración del nuevo régimen político, las tensiones que este enfrenta con el Estado y, en especial, el impacto de la aprobación e institucionalización de la normativa sobre el acceso a la información pública y transparencia cohabitan con una serie de resabios del régimen anterior que aún condicionan el ejercicio del poder.

Por ello, uno de los propósitos del presente artículo es analizar el peso que ha tenido el legado autoritario en el desarrollo de la democracia en Guatemala. Es decir, establecer el papel determinante que cumplió durante el proceso de la transición democrática, así como su pervivencia en la actualidad. Se parte de las dificultades del diseño de la Ley de Acceso, pero sobre todo de aquellas acciones del poder público que marcan un camino incierto para su implementación y su desarrollo. También se quiere dar cuenta de que, a cinco años de vigencia de la ley, un proyecto que implicó una avalancha de solicitudes de información pública ha puesto de manifiesto la resistencia del Estado a ser transparente y la existencia de redes clien-

telares y patrimonialistas en un sistema que no solo las tolera, sino las promueve.

El peso del pasado que marca el presente

“El derecho a saber”, como también es conocido el derecho de acceso a la información pública, ha enfrentado una serie de dificultades para su institucionalización en Guatemala. Desde que el tema fue incluido en la agenda pública, su deliberación se ha enfrentado con varios obstáculos, entre ellos, la falta de comprensión conceptual y su aplicación práctica, el desconocimiento de sus alcances y beneficios dentro de un sistema democrático, la incapacidad del sistema político para apropiarse de dicha temática, la negativa del Estado a transitar a un estadio que favorezca la transparencia, y el rechazo de diversos actores políticos.

No obstante, la amplia lista de obstáculos enumerados ha evidenciado otra realidad. El proceso de institucionalización del acceso a la información pública, por ser un asunto tan crítico para el desarrollo y la consolidación del régimen político, saca a flote un obstáculo de mayor envergadura: la existencia de legados autoritarios que aún perduran en el Estado guatemalteco. A pesar de que el país transitó de un régimen autoritario a uno democrático hace más de un cuarto de siglo,¹ la deliberación pública sobre el acceso a la información hizo que emergieran y se evidenciaran dichos legados.

Tras varias décadas de dictadura militar, Guatemala transitó a un régimen democrático a mediados de los años ochenta del siglo pasado; formó parte de la denominada “tercera ola de democratización” (Huntington, 1998). Las primeras investigaciones planteadas en torno a la democratización (más precisamente, relativas a la tercera ola en América Latina) han tenido como objeto de estudio la transición a la democracia.

Diversos autores buscaron explicaciones a los factores que impulsaron el cambio de un régimen a otro, especialmente debido al desgaste y la deslegitimación del

1::

No existe un consenso para ubicar la fecha de inicio de la transición a la democracia ni mucho menos su finalización. Cf. Silvio Gramajo (2009). *Un pasado que aún pesa. Los legados autoritarios imprimen su huella en la Ley de Acceso a la Información Pública en Guatemala* [tesis doctoral]. México, FLACSO.



régimen anterior. En este campo se encuentran estudios sobre el planteamiento de precondiciones de la democracia (Lipset, 1991; Huntington, 1972), el modelo genético versus el funcional (Rustow, 1970), otros escritos considerados fundadores o seminales en esta materia (O'Donnell, Schmitter y Whitehead, 1986; Linz y Stepan, 1996; Karl, 1970), y el planteamiento del enfoque estratégico de la transición pactada (Colomer, 1998).

Muchos de ellos realizaron sus estudios centrándose en el concepto *shumpeteriano* de la democracia, que la entiende como un sistema de reglas que rigen el acceso al poder, y en cuáles de esas reglas configuran un mínimo que permita caracterizar un Estado como democrático, siguiendo la tipología de Dahl (1997). Durante dos décadas, los estudios de la transición a la democracia se elaboraron y se justificaron sobre

sólidas bases normativas y analíticas. Según Mazzuca (2002), estos son los primeros defensores sistemáticos de las definiciones “minimalistas” o “procedimentales” de la democracia.

Sin embargo, para Munck (2002), esta perspectiva de investigación dejó de lado otras preocupaciones de la teoría democrática. Es decir, dichos estudios únicamente analizaron el fenómeno del *acceso al poder* y desviaron la mirada de otra perspectiva también decisiva dentro de los estudios de la democracia: el *ejercicio del poder*. La realidad da cuenta de que es necesario realizar estudios más allá de la institucionalidad electoral como factor determinante de la democracia. Un país (Guatemala no es la excepción) que ha logrado pasar el umbral de unas elecciones competitivas y democráticas y que es capaz

Foto: Johan Ordóñez, AFP. Guatemala, agosto 2011.

de preservar dichas prácticas también puede presentar ciertos elementos críticos que ponen en riesgo la consolidación de la democracia.

La democratización como objeto de estudio ha enfrentado algunas dificultades debido a la falta de consenso sobre su definición y, por ende, no ofrece un foco delimitado para la investigación. Para Munck (1995), estos problemas conceptuales no han sido completamente resueltos, pero ha habido una gran cantidad de contribuciones sobre el quiebre de las democracias, la naturaleza de los regímenes autoritarios, las transiciones a partir de estos gobiernos y el proceso de consolidación democrática. En este contexto, Guatemala está en la transición entre dejar de ser un régimen autoritario-militar y consolidarse en un nuevo régimen que surge de esa transición. Ciertamente las transiciones han dado lugar a gobiernos de corte democrático en el aspecto formal de su estructura de poder, pero todavía son parte de una herencia autoritaria debido a la supervivencia de sus códigos, leyes, reglas, símbolos y, por supuesto, de intereses de actores conservadores, como señalan Poitevín y Sequén (2002).

Pero ¿cómo entender el proceso de transición de Guatemala cuando este surge en el marco de un conflicto armado? Al igual que otros países de la región, Guatemala ha sido el ejemplo de continuos regímenes autoritarios que ascendieron al poder de diversas formas, menos aquellas socorridas y exigidas en un régimen democrático. Prácticamente toda la literatura referida a la temática de la transición da por sentado el hecho de que, antes de que se realice el pacto que permita la creación de nuevas reglas para la instauración del nuevo régimen político, se plantea la finalización de cualquier conflicto armado que haya forzado dicho tránsito.

Sin embargo, Guatemala ha sido una de las pocas excepciones a este supuesto. Primero se plantea el

cambio de régimen y posteriormente (doce años después) se concreta el fin del conflicto armado; es decir, se construye una “democracia que sale de la boca del cañón”, en palabras de Torres-Rivas (Gramajo, 2009, p. 25). La experiencia guatemalteca muestra que la organización de elecciones y otras instituciones propias de la democracia pueden tener una fachada de legalidad que no modifica la índole autoritaria del poder. Las negociaciones propias de la transición no lograron acotar el poder autoritario.

Las complejidades de un conflicto armado no resuelto llevan a que la transición guatemalteca ponga en tela de juicio algunos de los modelos de transición a la democracia.

Pero ¿por qué hubo democracia, si había un conflicto armado? ¿Cómo fue posible la existencia de tales escenarios de manera paralela? Salvar la institución militar debido a problemas internos ha sido un argumento muy utilizado al hablar de la transición guatemalteca.²

Entonces, al observar el caso de Guatemala a la luz de la literatura de la transición a la democracia, persisten ciertas interrogantes: ¿por qué las fuerzas armadas permiten la realización de elecciones libres?, ¿cómo encajan estas en la lógica de un conflicto armado?, ¿cómo se explica que haya guerra y democracia al mismo tiempo? Las posibles respuestas a estas interrogantes están en la lógica misma de la transición. Como se señaló, la transición debe ser entendida como el momento en que hay un acuerdo entre las élites para modificar las reglas del juego que permitan la instauración del nuevo régimen (Garretón, 1996).

En Guatemala, la transición permite un cambio de reglas del juego, en este caso, las de la guerra: la insurgencia ya no pelea contra un régimen militar y autoritario, sino contra un régimen civil democráticamente electo. Sin embargo, los problemas que enfrenta el sistema político guatemalteco en la actualidad tienen

2:: Existe prácticamente un acuerdo generalizado acerca de que entre los factores que habrían provocado la transición están la crisis interna de las fuerzas armadas, el desgaste de la imagen del país en el ámbito internacional por las violaciones a los derechos humanos y las tensiones en aumento del conflicto social generadas por el enfrentamiento interno.



otra fuente. Como dice Mazzuca (2002), el acceso al poder ya está resuelto e incluso fortalecido, pero el ejercicio del poder —escenario en el cual se ubica el tema del acceso a la información pública— aún enfrenta complicaciones, herencia del viejo régimen. La transición ha dejado una serie de legados cuya solución está pendiente. Al respecto Colomer (1998) señala que las virtudes de la transición se han convertido en los vicios de la consolidación.

En los estudios a los que se ha hecho referencia prima una preocupación por el desarrollo de la democracia: los efectos que en esta han representado las inercias o los rasgos que han quedado de los regímenes que les dieron vida, en especial aquellos de corte autoritario y militar (Garretón, 1991; Alcántara y Crespo, 1995; Huntington, 1972 y 1998; Mainwaring y Hagopian, 2005).

Como se ha señalado, Guatemala inició el proceso hacia la democracia, pero evidentemente aún algunas instituciones propias de esta no logran institucionalizarse del todo; por ejemplo, el derecho a saber, la transparencia, la publicidad y la efectiva rendición de cuentas por parte de los poderes públicos. Como señala Garretón (1991, p. 48)

no pueden obviarse de los procesos de transición y consolidación, la presencia de instituciones no democráticas que obligan a complicadas reformas, así como la existencia de actores autoritarios que no se definieron por la opción democrática, sino que fueron forzados y arrasados por ella, pero que mantienen cierta cuota de poder e influencia y requieren reciclaje o aprendizaje democrático.

Foto: Johan Ordóñez, AFP.
Guatemala, setiembre 2008.

La existencia de restricciones en el momento de la negociación del cambio deja pervivir elementos significativos de continuidad con el pasado y se refleja en el diseño del ulterior régimen democrático, el cual tiende a ser relativamente restrictivo. Colomer (1998) lo denomina *democracia de bajos niveles*. Muchos estudios concluyen que, durante la transición, las pautas de negociación entre las élites políticas, por una parte, favorecieron los iniciales impulsos democratizadores y, por otra, se constituyeron en frenos que terminaron por dificultar la consolidación. Según Alcántara (1995), una vez superada la etapa de lo político en la agenda transicional, y desde la perspectiva de un legado histórico inmediato mal resuelto, las transiciones pueden engendrar quistes cuya permanencia en los procesos políticos normalizados afecta su propio desarrollo, con independencia del éxito o el fracaso en la puesta en marcha de otro tipo de políticas.

Ante esta situación, Crespo (1995, p.18) se cuestiona: “¿es posible que los acomodamientos realizados durante las transiciones y ahora convertidos en legados de las mismas debiliten la eficacia y la representatividad de las instituciones democráticas durante el proceso de consolidación?”. Un problema de la transición sigue siendo, entonces, la preservación, dentro del régimen democrático, de prerrogativas e intereses de algunos actores que imposibilitan el establecimiento de instituciones que coadyuven a fortalecer la democracia.

Hite y Cesarini (2004, p. 4) señalan que los legados son

aquellas reglas, procedimientos, normas, patrones, prácticas, disposiciones, relaciones y memorias originadas en una definida experiencia autoritaria del pasado que, como resultado de configuraciones históricas específicas o de luchas políticas, sobrevivieron la transición democrática e intervienen en la calidad y práctica de las democracias posautoritarias.

Siguiendo el planteamiento de estas autoras, los legados autoritarios se pueden ubicar en casi todas las democracias posautoritarias, que normalmente presentan patrones contradictorios, tanto en instituciones formales como en prácticas informales. Los legados autoritarios pueden reconocerse tanto en estructuras formales fácilmente identificables e instituciones heredadas del pasado como también en prácticas y manifestaciones vividas (memorias, miedo, desconfianza) y en instituciones informales (clientelismo y patrimonialismo) que pueden ser ubicadas directamente en dicha experiencia autoritaria.

La persistencia de tales enclaves presenta problemas a largo plazo para la calidad y consistencia de la democracia, tanto en el ámbito de las instituciones políticas y económicas como en el de la percepción ciudadana de la democracia. Los legados autoritarios no existen o no se presentan como un ente concreto, inmóvil y contrario a la contingencia. Todo lo contrario, estos legados se expresan en la interacción entre instituciones y actores (que buscan estar presentes y mantenerse dentro de las esferas del poder político), cuyos comportamientos y prácticas pretenden moldear y generar cambios institucionales que les permitan seguir conservando sus prerrogativas y beneficios.

Durante el periodo autoritario, muchos de esos actores estuvieron cerca del poder o fueron el poder mismo, pero ahora, en el tránsito a la democracia, han tenido que desarrollar habilidades que les permitan permanecer vigentes en una lógica distinta.

El tránsito a la democracia implicó un acotamiento a determinados comportamientos y actores autoritarios (Garretón, 1991). No obstante, muchos de estos actores favorecieron la transición misma y aprendieron a convivir en un ambiente ya no de imposición, sino de concesión y simulación. La lógica de la política y el entramado institucional de las nuevas democracias les ha permitido permanecer vigentes, enfrentar guerras que

no se ganan con las armas, sino con la negociación política y la adquisición de espacios.

Desde esta perspectiva se entiende entonces que, durante ocho años, la resistencia a la aprobación de la Ley de Acceso a la Información Pública en Guatemala haya representado una evidente persistencia de su poder y su capacidad de movilización de intereses para cumplir su objetivo. No obstante, el desarrollo de la discusión democrática, el avance y la institucionalización del nuevo régimen democrático, así como las exigencias internas y externas del país que apostó a la transparencia y a la publicidad del ejercicio del poder lograron restringir esta resistencia, la cual cedió a un cambio institucional a favor de la legislación en la materia.

Al aprobar la ley, el Congreso de la República modificó el statu quo y puso en entredicho la capacidad que los legados autoritarios habían ostentado para defender sus prerrogativas e intereses. Pero de ninguna manera la aprobación legislativa de la norma implica que las herencias autoritarias hayan desaparecido. Hite y Cesarini (2004) señalan que la presencia de las herencias autoritarias es el resultado de pugnas políticas durante momentos críticos de la democratización. La adaptación a las nuevas reglas del juego impuestas por la democracia ha permitido a los legados autoritarios desarrollar una capacidad de convivir en espacios de negociación, en los que el ganador no necesariamente se lleva todo.

Garretón (1991) señala que la capacidad de reciclaje y de aprendizaje democrático permite la pervivencia de los legados autoritarios y su capacidad para gestionar, proponer, aceptar o simular situaciones tendientes a defender y sostener sus privilegios.

El Estado guatemalteco: un traje hecho a la medida
En Guatemala, durante varias décadas del siglo pasado, el Gobierno fue presidido por un militar. Su llegada

al cargo fue producto de dictaduras, golpes de Estado o elecciones fraudulentas. Asirse al poder permitió al Ejército adquirir una gran influencia en casi todas las instituciones del Estado. En ese contexto surgió a inicios de los años sesenta el conflicto armado, el cual se convirtió en el pretexto perfecto para que los militares permanecieran aferrados al poder y dirigieran el Estado bajo la sombra de la doctrina contrainsurgente.

Desde 1953, con el derrocamiento del presidente Jacobo Arbenz, el Ejército prácticamente asumió el poder y comenzó el proceso de militarización.³ El poder, la presencia y la influencia militar llegaron a su máxima expresión durante la época más cruenta del enfrentamiento, las décadas de los setenta y los ochenta. Este período se caracterizó por un ejercicio de poder totalmente autoritario que sembró terror, violencia, represión y muerte. El Ejército gozaba de plenos poderes para ello, porque no solo poseía toda la capacidad de fuerza, sino también la dirección del Gobierno y la plena libertad en la utilización de cualquier recurso.

No obstante, el enfrentamiento armado mermó las finanzas del Estado; por ello un grupo de militares planteó una estrategia: la forma (quizá la única) de ganar la guerra a sus contrincantes era transitar hacia la democracia. Con ello no solo lograban modificar el escenario de la guerra, sino que abrían la posibilidad del retorno de ayuda internacional. En 1984, el último militar que ocupó la jefatura de Estado convocó a una Asamblea Nacional Constituyente para que redactara una nueva Constitución política y se iniciara la construcción de instituciones que facilitaran el tránsito a la democracia.

En Guatemala, el peso del Ejército en la transición fue decisivo. De ahí que en la Constitución las fuerzas armadas tuvieron un apartado específico. De hecho, los artículos relativos a su funcionamiento fueron redactados por los propios militares, quienes luego los

3::
El militarismo, entendido como el control de los militares sobre los civiles y la creciente penetración de los intereses de carácter militar en el tejido social, se produjo en América Latina en el siglo pasado. A partir de la década de los sesenta, en una significativa proporción de las sociedades latinoamericanas, esta concepción fue superada por la de militarización del Estado, que se define ya no como un fenómeno de pura intervención de lo militar en la esfera de lo político, sino de colonización de la mayoría de las estructuras estatales y paraestatales por los militares y la fusión total o parcial entre los aparatos represivos y los otros aparatos del sistema de dominación política (Crespo, 1995).

enviaron a la Asamblea Nacional Constituyente para su análisis, pero ninguno de esos artículos sufrió cambio alguno. Además de las prerrogativas de rango constitucional⁴ y de su desdén por otros marcos legales que ponen en tela de juicio su autonomía y poder, el Ejército también cooptó otras instituciones del Estado.

No obstante, con el paso del tiempo, el desarrollo democrático e institucional y la firma de los acuerdos de paz, el Ejército ha perdido influencia. Su presencia cada vez es más escasa, aunque mantiene el poder de veto en ciertos ámbitos importantes del Estado. Su poder se ha reducido hasta llegar a lo que es ahora: una fuerza importante, pero no como lo fue en el pasado. Tiene un poder de defensa de sus intereses como cualquier otro actor, aunque no hay que olvidar el peso que tiene dentro del sistema el hecho de que el Ejército posea las armas.

En los primeros años de la transición esta impronta autoritaria podía ser más evidente en instituciones y actores; ahora algunos de esos actores ya no son tan visibles, pero se han ido diluyendo en otros espacios e instancias para lograr darle permanencia a ese tipo de comportamiento. En este caso, como señala Stepan (1971), el largo e incierto camino hacia la democracia implica una apuesta: hay que aceptar el juego propuesto por los que están en el poder a fin de derrotarlos en esa misma partida.

Como señalan Garretón (1996) y McCleary (1999), no cabe duda de que el cambio de un sistema determinado por el dominio de los militares hacia un sistema gubernamental de legitimación democrática real fue y sigue siendo difícil, ya que los regímenes militares al inicio de la democracia formal están poco dispuestos a renunciar a sus facultades tutelares y dominios reservados. Los militares no solo programaron, acompañaron y negociaron la transición, sino que, al asegurarse el poder político y una amnistía, se reservaron el papel de árbitros, en última instancia, reteniendo la capaci-

dad de intervenir para corregir situaciones indeseables (Przeworski, 1988).

Otro sector considerado parte de los legados del autoritarismo es el económico. Este actor ha sido de suma importancia en la transición debido a su gran influencia en la configuración del Estado guatemalteco. Antes de la reforma liberal de 1871, la oligarquía, junto con los militares, fue conformando estructuras e instituciones nacionales que delimitaron un Estado completamente jerarquizado y autoritario al servicio del sector económico. A este le ofrecieron fuerza de trabajo barata y le permitieron toda la libertad posible para su desarrollo, sin reprimirlo en materia impositiva ni mediante normas que restringieran sus posibilidades de crecimiento.

Desde su nacimiento como Estado moderno hasta la última reforma constitucional de 1994, así como en todas las reformas tributarias, se pone en evidencia que Guatemala fue creado como un Estado débil fiscal y financieramente. El sector económico se ha opuesto a toda reforma contraria a sus intereses y eso ha incluido al proyecto de la democracia, en especial, en un país en donde siempre se ha registrado la concentración del poder económico y la ausencia de una élite dispuesta a rendir cuentas.

El Estado de Guatemala diseminó su aparato militar coercitivo para controlar la organización política y social, para promover la concentración de tierras y riquezas en pocas manos y para repartir la fuerza de trabajo en las grandes plantaciones de café, desde el siglo XIX. En la decadencia del período conservador, los grandes grupos capitalistas y cafetaleros ya gozaban de grandes beneficios por parte del Estado. En el siguiente período, el liberal (1871), sus demandas se incrementaron a favor de una mejor infraestructura, ayuda estatal para controlar y obtener fuerza laboral, titulación de tierras no registradas y mayor prestación de servicios públicos (McCreery, 1994). Los setenta

4::

Para más detalles sobre la influencia del Ejército dentro del marco legal e institucional, ver Silvio Gramajo (2009).

años que sucedieron a la reforma liberal, como dice Yashar (1997), sirvieron para institucionalizar un nuevo y coercitivo Estado cuyo fin primordial fue promover el capitalismo agrario. La militarización del poder del Estado dejó que una nueva oligarquía, junto con una creciente burocracia estatal, asegurara el trabajo, promoviera la concentración de la tierra, construyera instituciones financieras y se dedicara a mantener la ley y el orden.

En resumen, estas reformas sirvieron para crear las bases de un Estado coercitivo y autónomo, una oligarquía cafetalera económicamente poderosa pero políticamente débil, y una gran mayoría excluida de la política y explotada (McCreery, 1994). Esta oligarquía cafetalera se diseminó en otras grandes empresas, que comenzaron a construir grandes fortunas a partir del cemento, la cerveza, la avicultura, etcétera. Estas fortunas crecieron con la protección del Estado.

Para el inicio de las dictaduras militares, a mediados del siglo pasado, el sector económico ya había logrado obtener cierto poder político, pues se había convertido en el aliado estratégico del Ejército, con el fin de evitar que llegara al poder cualquier partido o facción política que pusiera en riesgo los privilegios de ambos actores. De hecho, tras la caída del presidente Arbenz, todos los eventos políticos que se sucedieron fueron componendas entre estos sectores.

Durante la dictadura, en esta alianza, unos fueron los financistas de ciertas campañas y otros los guardaespaldas de las grandes familias. Se concentraron el poder económico y el poder político. El sector económico ingresó a la arena política al financiar partidos que entraron en el juego electoral y que llevaron a varios presidentes, casi todos militares, al poder. Cabe señalar que las elecciones celebradas fueron fraudulentas.

En este tiempo se gobernó con Constituciones o estatutos de gobierno, pero en ambas figuras legales siempre

hubo privilegios y prebendas para el sector económico. Además, durante las dictaduras, varios militares se convirtieron en dueños de grandes fincas; por lo tanto, los intereses ya no eran tan distintos, pues ambas partes estaban completamente involucradas dentro de la esfera política y la económica.

Para el momento de la transición, especialmente durante los últimos años de dictaduras militares (1982-1986), la relación entre el Gobierno y el sector económico había entrado en un cierto distanciamiento. Las conveniencias estratégicas que se habían dado durante la dictadura se diluían. De hecho, el sector económico buscó alejarse del Ejército, debido a que este intentó incorporar completamente al Estado y sus estructuras en la campaña contrainsurgente poniendo los medios de producción nacional y la política económica bajo el control del régimen. Esto provocó la oposición del sector privado y el retiro de sus recursos económicos hasta que tuvo lugar la transición, señala McCleary (1999). Las relaciones entre estas dos élites durante esos años pueden caracterizarse como *el ganador se lleva todo*, particularmente en lo referente a la política tributaria y el control de los recursos productivos.

No obstante, ya en el momento de la construcción constitucional del nuevo régimen, los intereses volvieron a confluir y el sector privado se posicionó centralmente para participar en esta nueva tarea de diseño institucional, una tarea que permitió tanto al sector privado como al Ejército volver a luchar por no perder los privilegios que durante muchos años han conservado.

La transición cambia las formas, se pasa de una lógica de la guerra a una lógica de la política, dice Torres-Rivas (2008). La convocatoria a la Asamblea Nacional Constituyente fue la causa de que el sector privado entrara en el juego de los partidos políticos y compitiera por algunas bancas en la Constituyente, objetivo que, en efecto, consiguió.

La participación de este sector fue tan determinante en la redacción de la Constitución que, al menos en lo referido al tema financiero y fiscal, logró delimitar al Estado y configurarlo según sus conveniencias. El sector económico vivió en bonanza durante la dictadura y la transición; su capacidad de acción le permitió imprimir a la nueva democracia una dinámica en la cual la estructura fiscal y tributaria tiene amarrado al Estado a favor de sus intereses como grupo.

Para evitar cualquier riesgo, el sector económico organizado se aseguró de que los principios liberales de derechos de propiedad privada y libertades individuales fueran garantizados por la Constitución de 1985.⁵

Al final, en ese contexto y con esas características, con esas herencias y esas prácticas, se transitó a un estadio más democrático.

La Ley de Acceso y su diseño mutilado

La publicidad, la transparencia, la rendición de cuentas y el acceso a la información pública se han convertido en elementos constitutivos de una democracia. Su incorporación e implementación mediante normas, prácticas y procedimientos son ya un factor ineludible en un proceso de consolidación. De alguna forma, el revestimiento de estos rasgos implica un acotamiento de las prácticas de secretismo, opacidad, arbitrariedad e impunidad en un sistema político. No obstante, en un contexto en el cual el mismo sistema está permeado de actores e instituciones que emplean estas prácticas, la aprobación e implementación de una Ley de Acceso a la Información Pública ha enfrentado más detractores que aliados.⁶

La oposición a que este tema se convirtiera en un cuerpo legal duró ocho años y, a pesar de que se logró la aprobación en el Congreso de la República, se hicieron todos los esfuerzos para modificar el diseño de la ley con el fin de reducir su ámbito de aplicación, así como restringir al máximo los principios que la ley

pretende garantizar, ya que “estos representan un valladar para el juego de intereses de los actores autoritarios [...] que aún conservan cierto margen de poder e influencia” (Gramajo, 2009, p. 209).

Cabe mencionar que la ley guatemalteca se apega en gran medida a los criterios y estándares que a nivel mundial se han establecido en esta materia. Sin embargo, algunas falencias que presenta el diseño son importantes para demostrar cómo el Estado favorece un entramado que promueve redes clientelares y patrimonialistas.

De la lectura del articulado de ley se colige, por ejemplo, cómo el sector económico no es un sujeto obligado, a pesar de que es una contraparte en muchos negocios que el Estado realiza. Merece la pena recordar que la negativa a incluir actores privados en el artículo 10 fue rotunda. Se alegó violación de la norma constitucional, especialmente de aquellos artículos que el sector económico había logrado defender y aprobar para preservar sus prebendas y privilegios durante la transición a la democracia. Este fue un comportamiento generalizado en muchas transiciones latinoamericanas, como señalan O'Donnell, Schmitter y Whitehead (1994), Garretón (1991), Hite y Cesarini (2004). “Con el argumento de que no se puede generar una norma que violente el derecho a la privacidad y a la intimidad, se generó toda una oposición en torno a la legalidad de ampliar los actores del artículo 10 más allá de los actores públicos o estatales”, agrega Gramajo (2009, p. 148).

No obstante, hay una circunstancia que no lograron modificar: el principio de máxima publicidad, que señala que toda la información en manos del Estado es pública, ya que tiene por finalidad democratizar el control de la actuación administrativa a través del acceso a la información. El recelo del sector económico se basa en la posibilidad de que se conozcan públicamente todos los negocios que realiza con particulares y

5::

La injerencia del sector privado en el articulado constitucional puede verse ampliamente en Silvio Gramajo (2009).

6::

Para más antecedentes sobre el proceso de discusión de la Ley de Acceso desde su inicio, se puede revisar Silvio Gramajo (2003 y 2009).



empresas, pero especialmente aquella información referida a montos, plazos, sanciones y criterios de selección de ganadores de concursos y licitaciones, que normalmente generan sospechas debido al sigilo con que son realizados. El sistema político está diseñado de tal manera que el mismo sistema de partidos promueve este tipo de acciones al apoyar la designación de proyectos y recursos económicos para empresas de servicios que ejecutan fondos públicos en todo el país. En muchas ocasiones se ha descubierto que las empresas que prestan servicios al Estado son propiedad de actores ligados a partidos políticos o a sectores directamente involucrados con estos, ya sea por formar parte de su estructura organizativa o por integrar el grupo de financistas de la campaña electoral.

El acceso a la información, como otros temas importantes para la reforma del Estado, enfrenta de por sí

una serie de detractores, por tratarse de derechos humanos. Su sola mención genera una serie de anticuerpos a la legislación misma y especialmente la intervención de otras instancias, como la Corte Interamericana de Derechos Humanos, en cuyo seno ya se han discutido casos en la materia. Estos han sido resueltos favorablemente⁷ y han generado jurisprudencia que proporcionó criterios y estándares para la elaboración de la Ley de Acceso a la Información.

El proceso de deliberación de la Ley de Acceso evidenció que el actor político, o es muy poco conocedor del alcance de una norma de esta naturaleza, o todo lo contrario. Quizá sí sabe exactamente adónde conduce, a tal extremo que ante la inminente aprobación trató de torpedear su diseño con el fin de lograr una norma de corto alcance. Y aquí es importante resaltar que uno de los criterios que establece una Ley de Acceso es la

Foto: Johan Ordóñez, AFP. Guatemala, setiembre 2014.

7:: Para mayor información consultar www.cidh.org, como el caso Claude Reyes contra Chile, entre otros.



Foto: Johan Ordóñez, AFP.
Guatemala, octubre 2014.

cultura de transparencia, un aspecto que quedó realmente a la discrecionalidad del propio Estado. En el ámbito del derecho comparado, la experiencia ha demostrado que estas legislaciones no solo deben garantizar y tutelar el derecho de acceso; también deben ser instrumentos jurídicos que obliguen al Estado a promover una cultura de transparencia en contra de la cultura del secreto que existe en ciertas sociedades. Guatemala, en este caso, ya ha demostrado que no es la excepción.

El Estado debe apostar a una serie de procesos y mecanismos que vayan encaminados a crear y fortalecer una nueva cultura en la ciudadanía, así como en la misma burocracia. Precisamente, la falta de esta obligación en la ley guatemalteca puede convertirse, a largo plazo, en un condicionante para la poca utiliza-

ción de la Ley de Acceso. Si bien es cierto que los medios de comunicación y otro tipo de actores sociales pueden favorecer la creación de una cultura de transparencia, el Estado también debe aportar lo propio. Tanto la carencia de recursos económicos como la particularidad del diseño del órgano de vigilancia fueron los principales argumentos utilizados por el Congreso para no implementar estas obligaciones en el decreto legislativo.

En lo referente a la información de oficio, Guatemala hizo un avance importante como modelo para otras legislaciones. No obstante, hay un hecho que resume todo lo que se ha explicado hasta el momento. El actor legislativo promovió que se introdujeran unas modificaciones muy poco usuales en una norma de esta naturaleza. Más allá de las virtudes y defectos que tiene este

apartado dentro de la ley, merece la pena rescatar la pericia de algunos diputados para introducir excepciones dentro de este principio. En una ley de acceso a la información, los artículos referidos a la información de oficio están destinados a establecer toda aquella información mediante la cual el Estado comienza a poner en práctica el principio de transparencia, publicidad, y a generar procesos de rendición de cuentas.

Por lo tanto, la inclusión de excepciones en este apartado puede contradecir dichos principios. A pesar de que la discusión en el seno de la comisión legislativa fue muy álgida, los diputados representantes de un partido muy afín al sector económico (el Unionista), apoyados por otros partidos en los que figuran varios militares (FRG, ahora llamado PRI),⁸ introdujeron dos excepciones a dos tipos de información de oficio, con el pretexto de resguardar la seguridad nacional, los procesos de administración de justicia y de inteligencia del Estado.

Otra de las dificultades del diseño de la ley está en el tema de las excepciones al derecho, el cual se convierte en una de las principales estocadas de los congresistas. La división que se redactó entre información confidencial y reservada no sigue los lineamientos ni los estándares que en esta materia existen en el derecho comparado. La información confidencial, como bien señalan López-Ayllón y Posadas (2004) y Azuara y Estrada (2008), se refiere a todo lo relacionado con el individuo y su patrimonio, mientras que la información reservada se relaciona directamente con la información de la administración pública. No obstante, en los artículos 22 y 23 de la ley guatemalteca las causales están completamente mezcladas. Esto implica que, por una parte, se pueda clasificar información confidencial de asuntos relacionados con la administración pública y, por la otra, clasificar como reservada la información que únicamente debería ser confidencial. Esta mala combinación de las causales de clasificación puede crear problemas a los entes clasificadores, pero especial-

mente genera la posibilidad de clasificar información en demasía y sin justificación, cuando lo que pretende una norma de acceso es que se restrinja el secreto a manera de excepción. Como señala Bobbio (2000), en la autocracia el secreto de Estado es una regla, mientras que en la democracia debe ser una excepción regulada por leyes que no permitan excesos.

La ley contiene un principio que podría contrarrestar lo anterior. Siguiendo las propuestas legales en otros países, la ley de Guatemala logró establecer el mecanismo de la *prueba de daño*, pero, como se ha mencionado, se corre el riesgo de que exista una mala interpretación de dicho mecanismo que frene su propósito principal: reducir la arbitrariedad del poder público en el ejercicio de clasificar información.

Otro de los elementos en los cuales se puede ver la impronta de los actores legislativos para reducir los alcances de la ley fue la eliminación de un órgano de vigilancia que tuviera ciertos niveles de autonomía política, de decisión y financiera. Una autonomía que en la actualidad incluso se está consagrando a nivel constitucional en algunos países. La deliberación de este tema fue amplia, pero el poder público siempre se ha opuesto a la existencia de mecanismos institucionales que puedan operar a manera de contralores de las acciones de la administración pública. Entonces, con el pretexto de no agrandar un Estado de por sí inoperante, la principal consigna para aprobar la norma fue que las responsabilidades de su implementación y vigencia recayeran en un órgano ya existente. Así, siguiendo modelos de otros países, se dejó dicha responsabilidad en el Procurador de los Derechos Humanos, institución que emite resoluciones no vinculantes.

Un último aspecto a destacar es el referido a los procesos que establece la norma. Si bien se parte del principio de agilidad y celeridad, se vislumbra que el primero no podrá cumplirse a cabalidad debido al entramado institucional del Estado. Una burocracia

8:: Este partido fue liderado por muchos años por el exgobernante y exjefe de Estado, general Efraín Ríos Montt, quien fue acusado del genocidio ocurrido durante el conflicto armado.

poco eficiente, una inexistente carrera de servicio civil y los pocos incentivos para el desarrollo eficaz en la prestación de servicios de orden público son las características de la administración pública. A esto se aúna una realidad recurrente: el pésimo estado en el que se encuentran los archivos públicos y la falta de una legislación actualizada en la materia.

No obstante, los problemas que habrá de enfrentar la ley no se agotan únicamente en las falencias que presenta su diseño institucional. Hay elementos propios que tienen que ver con su vigencia y puesta en marcha, del lado tanto del poder público como de los usuarios.

Problemas en la implementación de la ley

La Ley de Acceso a la Información entró en vigencia en abril de 2009 y durante los primeros cinco años su implementación ha encontrado algunos obstáculos. Uno de ellos es el desconocimiento general del tema. Realmente el Estado no estaba preparado para la institucionalización de una práctica contraria en mucho a su propia naturaleza. Como ya se ha dicho, la doctrina de Seguridad Nacional sobre la cual se constituyó el Estado durante el conflicto armado privilegió el secreto y la opacidad de la administración pública. Por lo tanto, la publicidad y la visibilidad del Estado, así como el conocimiento público del uso de los recursos, han generado una serie de anticuerpos en diversos niveles de la administración.

El cambio de administración en 2012 causó algunos problemas en la continuidad de la institucionalidad de las unidades de información, y también en los procesos de formación de las capacidades. Los primeros años se hicieron esfuerzos por entender los principios de la ley, pero, sobre todo, por enfrentar una serie de procedimientos en los que la carencia de criterios y lineamientos fue la constante. La autoridad reguladora, la Procuraduría de los Derechos Humanos, no promovió durante los primeros años ningún tipo de criterios o lineamientos que sirvieran de norte a los funcionarios

públicos que tenían a su cargo las unidades de información. La Procuraduría concentró su labor en la solicitud del informe anual y en promover algunos amparos y pronunciamientos ante evidentes violaciones de la ley.

En la actualidad quizá este sea el principal problema que se enfrenta en Guatemala. Las unidades de información pública carecen de una guía sistematizada y concreta que les permita implementar los principios que la ley garantiza. Cada unidad utiliza un poco la experiencia que ha ido adquiriendo o, en el peor de los casos, toma como norma interna la interpretación que le proporcionan los departamentos jurídicos de las instituciones. Sin embargo, en dichas instituciones por lo general hay una gran oposición a cumplir con el principio de máxima publicidad y una tendencia a favorecer las excepciones al derecho.

Lo anterior se pudo comprobar en un proyecto de solicitudes de información que se hizo desde el periódico digital *Plaza Pública*.⁹ Este medio se propuso realizar un ejercicio de acceso a la información para construir bases de datos sobre los trabajadores del Estado y así, entre otros objetivos, descubrir las redes clientelares y patrimonialistas que operan en la administración pública y desde ella. La razón que impulsó la implementación del proyecto es la carencia de esta información en el mismo Estado. La Oficina Nacional de Servicio Civil (ONSEC), entidad encargada de sistematizar los datos de los trabajadores del Estado, no tiene un listado actualizado de quienes desempeñan alguna labor para el Gobierno central y algunas dependencias descentralizadas.

La avalancha de solicitudes develó de manera concreta los problemas y falencias que enfrenta el Estado en general para implementar la Ley de Acceso a la Información, entre ellos, la falta de organización y resguardo de la información. El tema de fondo no fue la cantidad de solicitudes, sino la naturaleza de la infor-

mación que se requirió. El contenido de las solicitudes,¹⁰ por tratarse de datos personales (no sensibles), puso en aprietos a casi todas las unidades de información, ya que la tendencia generalizada fue denegar la información por tratarse de información confidencial.

De alguna manera se enfrentaron problemas estructurales del procedimiento de acceso en sí mismo, así como de la interpretación que las unidades hacen de la ley: no existe uniformidad de criterios ni lineamientos en aspectos tan elementales como los formatos de solicitud. El resultado del proyecto permitió determinar que algunos formatos no funcionan, especialmente los electrónicos o digitales. La principal falencia se presenta cuando el solicitante no obtiene una respuesta que pruebe que la solicitud fue recibida y que el trámite se inició, un factor importante para comenzar el conteo del plazo que establece la ley para la entrega de la respuesta o, en su caso, la prórroga. Con esta práctica se pierde la oportunidad de que los solicitantes puedan ejercer alguna de las garantías que establece la ley, tales como el recurso de revisión o el de amparo.

Otra dificultad que se encontró en algunas dependencias fue la exigencia de requisitos que no están establecidos en la ley como condición para darle trámite a la solicitud. Por ejemplo, el requerimiento de la presentación de documento de identificación y de otros datos que finalmente se convierten en un disuasivo para el solicitante, especialmente en un contexto en el que el Estado ha estado acostumbrado a agenciarse datos personales para actividades que pueden reñir con lo legal, como seguimiento o invasión a la privacidad. “El conocimiento y el control de la información de los ciudadanos tuvo un valor fundamental para el desarrollo de la estrategia contrainsurgente”, agrega Gramajo (2009, p. 182). En este mismo sentido, también se pudieron evidenciar ciertas prácticas de algunas unidades de información que violan directamente artículos de la misma ley, como exigir la manifestación del interés por la información solicitada. Este tema ha sido

sumamente discutido en distintos foros, pues es una de las características que ya se han convertido en estándar internacional. La exigencia de que el solicitante manifieste el motivo de su interés es uno de los principales factores que ponen en riesgo las garantías que tutela una ley de acceso a la información pública. En este sentido, las últimas legislaciones de acceso han establecido, a fin de fortalecer el derecho, que los sujetos obligados tengan la prohibición expresa de exigir el interés del solicitante.

Debido a la naturaleza de la información solicitada, las unidades que cumplieron con los plazos y proporcionaron la información fueron la minoría. Quienes resolvieron a tiempo entregaron información incompleta. La mayoría de las unidades de información incumplió los plazos, más allá de lo establecido incluso en la prórroga. A tal extremo llegó el incumplimiento de la entrega de las respuestas que se hizo uso del mecanismo de la *afirmativa ficta* que establece la ley, para exigir a los sujetos obligados que emitieran una respuesta. Este último ejercicio resultó positivo, ya que muchas de las dependencias se vieron forzadas a contestar, con el fin de evitarse la sanción que establece la norma por perjudicar el derecho de acceso a la información.

A pesar de que la ley dispone claramente que los datos personales no sensibles son públicos, entidades públicas asumieron la postura contraria. De esa cuenta, muchas dependencias no entregaron la información argumentando que era confidencial según lo establece la ley. Tal fue la conmovión que generó el ejercicio realizado por *Plaza Pública* que la autoridad reguladora emitió una opinión afirmando que la entrega de los currículos era procedente, ya que no se estaban solicitando datos personales sensibles y los currículos forman parte de los archivos administrativos. No obstante, muchas dependencias hicieron caso omiso de la opinión emitida por la Procuraduría y respondieron negativamente a las solicitudes planteadas.

10::

Se presentaron dos solicitudes de información a cada una de las dependencias seleccionadas. Las solicitudes requerían: a) El listado de todas las personas que laboran actualmente contratadas según los distintos renglones presupuestarios existentes. Dicho listado debe incluir el número y tipo de documento de identificación, el cargo que desempeña y la fecha en que comenzó a trabajar en la institución. b) Un listado que contenga los nombres y apellidos de todas las personas contratadas según los distintos renglones presupuestarios existentes. Dicho listado también debe incluir el salario mensual y el currículo de vida, exceptuando los datos personales sensibles.

Ante ello, se presentaron diversos recursos de revisión, muchos de los cuales fueron tramitados de forma positiva, lograron la modificación de la primera resolución emitida por la Unidad de Información y se entregó la información solicitada. Sin embargo, instituciones como la Corte de Constitucionalidad, el Organismo Judicial, la Superintendencia de Bancos y la Contraloría General de Cuentas rechazaron los recursos de revisión y sostuvieron la negativa original. Los argumentos esgrimidos para rechazar dichos recursos se enfocaron en la confidencialidad de los datos; no obstante, la Superintendencia de Bancos llegó al extremo de rechazar la solicitud de información argumentando confidencialidad, pero además esgrimiendo el tema de seguridad nacional, debido al trabajo de inteligencia realizado por dicha dependencia al sistema bancario en general. Entonces el proyecto decidió plantear un recurso de amparo, con la ayuda de la organización Acción Ciudadana, al Ministerio de Energía y Minas, dependencia que ante el proceso legal en su contra prefirió rectificar y entregar la información, dejando sin materia dicho recurso. No obstante, al cierre del presente ensayo, las autoridades judiciales no habían emitido una resolución final y se decidió continuar con el proceso judicial, ya que se consideró que con la primera negativa se habían violado los derechos que garantiza la norma, tanto en los plazos como en la publicidad de la información.

Otro tema que causó una serie de controversias fue la entrega de la información y su costo. La Ley de Acceso establece el principio de gratuidad y señala que se debe cobrar únicamente por la reproducción de información. Sin embargo, debido al volumen de datos, en algunas dependencias se decidió cobrar por ellos.

En este caso merece la pena mencionar los distintos criterios que se utilizaron para la recepción del pago y la entrega de la información. Muchas dependencias tenían claro el procedimiento y este fue ágil. Por el contrario, otras utilizaron mecanismos que rayan en el

absurdo. Tal fue el caso del Ministerio de la Defensa, que incluso propuso que se compraran los insumos para la reproducción de la información solicitada, entre estos, las máquinas reproductoras, así como la tinta que utilizan.¹¹

Todo lo anterior puso en evidencia las falencias de la implementación de la ley, la falta de criterios generales para su aplicación, la carencia de políticas en materia archivística, así como la poca voluntad para entregar la información. A esto se aúna que muchos de los factores mencionados tienen relación directa con las falencias que presenta el diseño de la norma.

Un Estado con rasgos clientelares y patrimonialistas

Como se señaló, la segunda parte del proyecto buscaba establecer la existencia de redes clientelares y patrimonialistas en el Estado guatemalteco. La sospecha provocó una serie de solicitudes a determinadas dependencias con el fin de comprobar la hipótesis acerca de la existencia de dichas prácticas.

La información que se obtuvo, con las mismas dificultades que en el primer ejercicio, permitió determinar la forma como se utilizan los recursos del Estado para favorecer y mantener dichas redes, pero también para establecer un entramado institucional conformado según parámetros patrimonialistas, que favorecen a ciertos sectores y actores en la obtención de prebendas y privilegios.

Hay que tomar en cuenta que la transparencia se ha convertido en una exigencia de la democracia. El cumplimiento y la garantía del bien común son resultado de una serie de decisiones que toman los gobernantes, decisiones que deben ser públicas, con el fin de que puedan ser sometidas al escrutinio ciudadano.

No obstante, la democracia también ha albergado acciones y prácticas informales que han degenerado en

11::

Para más información leer
<http://www.plazapublica.com.gt/content/el-coronel-no-tiene-quien-le-imprima>

una serie de eventos censurables para el proceso democratizador. Entre ellas el clientelismo, el cual ha llegado a “convertirse en un medio para sacar provecho” (Acuña, 2009, p. 27). Este es un sistema informal de intercambio de favores entre interesados por el acceso a ciertos beneficios públicos que se utilizan para el interés privado, agrega Acuña.

El clientelismo tiene ciertas características o elementos constitutivos, entre ellos, los participantes; es decir, siempre hay una parte involucrada (patrón) que es un integrante del sistema político, un funcionario o un candidato. Este patrón normalmente goza del privilegio de tener el poder de tomar decisiones políticas en el uso y la distribución de recursos tangibles o intangibles. En el otro lado está un ciudadano (cliente) particular o un grupo específico que es parte de esta relación de favores.

Como señala Acuña (2009), el clientelismo se ha ido modificando a lo largo de la historia. De ser un intercambio social, recíproco y mutuamente beneficioso entre dos personas, ha pasado a constituirse, entre otras cosas, en un sistema de relaciones selectivas y competitivas, relaciones que requieren un planteamiento estratégico del patrón para tomar el control de la clientela; un control que con el paso del tiempo implica incondicionalidad. No solo se busca el voto, sino la posibilidad de movilización, lealtad y suministro de alianzas. Al final la relación que se genera en esta transacción es la búsqueda de un apoyo político a cambio del otorgamiento de un beneficio (Gallego, 2008).

Plaza Pública ha generado materiales periodísticos donde evidencia estas prácticas. Por ejemplo, cómo una excandidata presidencial que apoyó al actual presidente de la República durante la segunda ronda electoral fue nombrada para un cargo público y conformó gran parte de su equipo de trabajo con personal de su partido, que incluso habían sido candidatos a elección popular.¹² Un caso paradigmático del establecimiento

de redes clientelares es uno de los programas sociales más antiguos y de mayor raigambre dentro del ambiente político. Guatemala, como otros países, tiene un programa de entrega de fertilizantes para campesinos que viven en extrema pobreza y presentan serios problemas de seguridad alimentaria en diversas regiones del país. Dicho programa, que lleva catorce años de existencia y que ha representado una inversión de más de 2500 millones de quetzales (unos 325 millones de dólares), no solo no ha sido efectivo en el sentido de cumplir con los propósitos de su creación, sino que además ha fomentado una serie de redes clientelares entre sus beneficiarios y ha promovido un conjunto de intermediarios que se han beneficiado de él.¹³

No obstante, este fenómeno no es propio de los procesos de transición a la democracia. En América Latina está presente desde la constitución de la idea de nación y del Estado, y ha coexistido con los diversos intentos de centralización política y de consolidación nacional, indica Pfoh (2005). En esta larga tradición de relaciones entre el Estado y la sociedad también ha surgido otro fenómeno: el uso privado de los recursos públicos. Sam y Bustamante (2010) señalan que esta relación es una condición esencial de la constitución del Estado moderno y que revela la no separación entre el patrimonio privado y el público. Este fenómeno ha llegado a desarrollar lógicas y prácticas muy particulares en el uso discrecional del patrimonio público, el cual puede ser tangible o intangible.

En un sistema político con una debilidad estructural del sistema de partidos, esto puede traducirse en favoritismo hacia determinadas personas que son seleccionadas para ejercer un cargo público en función de su afiliación política, independientemente de la formación o el mérito que tenga para el ejercicio público, como señala Transparencia Internacional.

No son pocos los ejemplos de estas prácticas en el Estado guatemalteco. A las ya señaladas se suma, por

12::
Para más información consultar <http://www.plazapublica.com.gt/content/la-patrona-y-sus-protegidos-adela-de-torrebiarte-y-adn-en-la-reforma-policial>

13::
Para más información consultar <http://www.plazapublica.com.gt/content/ministro-esto-es-un-programa-politico>

ejemplo, el diseño institucional de la Junta Monetaria, una entidad estatal que tiene el fin de regular la política monetaria del país, pero cuya conformación permite la participación de actores que la misma junta debería regular. Es decir, hay un completo entramado de conflicto de intereses que ha permitido otorgar privilegios al sector financiero del país. Y esto, al parecer, no es casual: su rango constitucional permite determinar o confirmar lo señalado respecto a los legados que se trasladaron desde el autoritarismo y el peso que tuvieron en la constitución de las nuevas reglas del juego democrático. "Durante el período autoritario muchos de esos actores estuvieron cerca del poder o fueron el poder mismo, pero en el tránsito a la democracia han tenido que desarrollar habilidades que les permitan permanecer vigentes en una lógica distinta", señala Gramajo (2009, p. 210).

Esta dolencia en la conformación de las instituciones del Estado también se presenta en otros ámbitos. La creación del Programa Nacional de Competitividad y la estructura de la tarifa social de energía, entre otros, son ejemplos claros de cómo funciona la Administración Pública o, mejor dicho, para quiénes funciona. Los sectores financiero, industrial, agroexportador, entre otros, reciben beneficios directos de un Estado al cual desde hace algunas décadas han tratado de acotar, pero, sobre todo, asfixiar fiscalmente.

El diseño y el desarrollo institucional del Estado guatemalteco evidencia la existencia de estas reglas y prácticas que promueven no solo las redes clientelares ante un inoperante y debilitado sistema de partidos políticos, sino los comportamientos en los cuales se confunde la frontera entre el uso público y privado de los recursos públicos.

Esta compleja realidad se convierte en el escenario perfecto para que el cumplimiento y la garantía de ciertos derechos, especialmente el derecho a saber, como también se conoce el derecho de acceso a la

información, encuentren caminos laberínticos y arduos. Una arena en la que los intereses de sectores con peso político, económico, social y mediático predominan frente a un sistema político que lucha por ser más transparente, democrático, abierto y participativo. La información está lejos de ser considerada un bien público. Al contrario, su sistematización, resguardo y entrega pasan por el tamiz de las decisiones que reflejan y protegen aún más la opacidad y el secretismo. ■■

Referencias bibliográficas

- Acuña, I. (2009). "Elementos conceptuales del clientelismo político y sus repercusiones en la democracia". *Revista Reflexiones*. San José (Costa Rica), Universidad de Costa Rica, pp. 27-36.
- Alcántara, Manuel (1995). "De la reforma y la consolidación del sistema político en el equilibrio entre la democracia y mercado en América Latina", en Manuel Alcántara e Ismael Crespo. *Los límites de la consolidación democrática en América Latina*. Salamanca, Universidad de Salamanca.
- Azuara, Cecilia y Mónica Estrada (2008). "Reflexiones en torno a la clasificación de información". *Revista de la Facultad de Derecho de México, tomo LVIII, n.º 250*, julio-diciembre. México, Universidad Nacional Autónoma Metropolitana.
- Bobbio, Norberto (2000). *El futuro de la democracia*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Colomer, Joseph (1998). *La transición a la democracia: el modelo español*. Barcelona, Anagrama.
- Crespo, Ismael (1995). "¿Hacia dónde van las democracias latinoamericanas?", en Manuel Alcántara e Ismael Crespo. *Los límites de la consolidación democrática en América Latina*. Salamanca, Universidad de Salamanca.
- Dahl, Robert (1997). *La poliarquía. Participación y oposición*. Madrid, Taurus.
- Gallego, Julián (2008). "Control social, participación popular y patronazgo en la Atenas clásica". *Revista Circe de Clásicos y Modernos*, pp. 187-206. Santa Rosa, Universidad de la Pampa.
- Garretón, Manuel (1991). "La democracia entre dos épocas: América Latina en 1990." *Foro Internacional, vol. 32, n.º 1*, julio-septiembre. México, El Colegio de México.

- _____ (1996). "Los derechos humanos en los procesos de democratización", en Elizabeth Jelin y Erick Hershberg. *Construir la democracia: Derechos humanos, ciudadanía y sociedad en América Latina*. Caracas, Nueva Sociedad.
- Gramajo, Silvio (2003). *El derecho de acceso a la información: análisis del proceso de discusión y gestión en Guatemala*. Guatemala, DOSES-SEDEM.
- _____ (2009). *Un pasado que aún pesa. Los legados autoritarios imprimen su huella en la Ley de Acceso a la Información Pública en Guatemala* [tesis doctoral]. México, FLACSO.
- Hite, Catherine y Paola Cesarini (2004). "Introducing the Concept of Authoritarian Legacies", en Hite, Catherine y Paola Cesarini. *Authoritarian Legacies and Democracy in Latin America and Southern Europe*. Indiana, University of Notre Dame Press.
- Huntington, Samuel. (1972). *El orden político en las sociedades de cambio*. Buenos Aires, Paidós.
- _____ (1998). *La tercera ola, la democratización de finales del siglo XX*. Barcelona, Paidós.
- Karl, Terry (1970). "Dilemas de la democratización en América Latina". *Comparative Politics*, vol. 23; n.º 1. Nueva York, University of New York.
- Linz, Juan y Alfred Stepan (1996). *Problems of democratic transition and consolidation. Southern Europe, South America and Post-Comunist Europe*. Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- Lipset, Seymour (1991). "Algunos requisitos sociales de la democracia. Desarrollo económico y legitimidad política", en Albert Batlle (comp). *Diez textos básicos de ciencia política*. Barcelona, Ariel.
- López-Ayllón, Sergio y Alejandro Posadas (2004). *Las pruebas de daño e interés público en materia de acceso a la información. Una perspectiva comparada*. México, CIDE-IFAI.
- McCleary, Rachel (1999). *Imponiendo la democracia: las élites guatemaltecas y el fin del conflicto armado*. Guatemala, Artemis Edinter.
- McCreery, David (1994). *Rural Guatemala, 1760-1940*. California, Standford University Press.
- Mainwaring, Scott and Frances Hagopian (2005). *The third wave of democratization in Latin America. Advances and setbacks*. Massachusetts, Cambridge University Press.
- Mazzuca, Sebastián (2002). "¿Democratización o burocratización? Inestabilidad del acceso al poder y estabilidad del ejercicio del poder en América Latina". *Araucaria*, año/vol. 4, n.º 7, primer semestre. Sevilla, Universidad de Sevilla.
- Munck, Gerardo (2002). "Una revisión de los estudios sobre la democracia: temáticas, conclusiones y desafíos". *Revista Desarrollo Económico*, n.º 164, vol. 41, enero-marzo, Buenos Aires.
- _____ (1995). "Democratic transitions in comparative perspective". *Comparative Politics*, vol. 26, n.º 3, abril. Nueva York, University of New York.
- O'Donnell, Guillermo, Philippe Schmitter y Laurence Whitehead (1994). *Transiciones desde un gobierno autoritario*. Barcelona, Paidós.
- Payne, Leigh (2000). *Uncivil Movements: the armed right wing and democracy in Latin America*. Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- Pfoh, Emanuel (2005). "La formación del Estado Nacional en América Latina y la cuestión del clientelismo político". *Revista de Historia de América*. San José (Costa Rica), Instituto Panamericano de Geografía e Historia, pp. 129-148.
- Poitevin, René y Alexander Sequen (2002). *Los desafíos de la democracia en Centroamérica*. Guatemala, FLACSO.
- Przeworski, Adam (1988). "Democracy as a contingent outcome of conflicts", en Jon Elster y Rune Slagstad. *Constitutionalism and Democracy*. Massachusetts, Cambridge University Press.
- Rustow, Dankwart (1970). "Transitions to democracy". *Comparative Politics*, vol. 2, n.º 2, abril. Chicago, University of Chicago Press.
- Sam, María y Carlos Bustamante (2010). "Notas sobre patrimonialismo y fragilidad del Estado de Derecho en Tlaxcala: el caso del fraccionamiento Santa Elena". *Revista de la Realidad Mexicana*. México, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco, pp. 83-92.
- Stepan, Alfred (1971). *The Military in Politics: Changing patterns in Brazil*. New Jersey, Princeton University Press.
- Torres-Rivas, Edelberto (2008), entrevista personal, 7 de julio de 2008.
- Transparency International (2009). *Guía de lenguaje claro sobre lucha contra la corrupción*. Berlín.
- Yashar, Deborah. (1997). *Demanding democracy, reform and reactions in Costa Rica and Guatemala, 1870-1950*. California, Stanford University Press.

Teoría de redes y fenómenos de comunicación: problemas metodológicos

José Luis Plottier

José Luis Plottier::
Departamento de
Comunicación, Facultad de
Ciencias Humanas,
Universidad Católica del
Uruguay, Uruguay.
jlplottier@gmail.com

RESUMEN

La teoría de redes se ha desarrollado en paralelo con la difusión masiva de las redes digitales (Internet y la telefonía móvil). A través del enfoque transdisciplinario de esta teoría se observa una verdadera invasión de científicos *duros* en el ámbito de las ciencias sociales, en particular en el del estudio de los fenómenos de comunicación. Este proceso de *endurecimiento* de las ciencias sociales tiene sin duda muchos efectos positivos, pero al mismo tiempo genera problemas metodológicos. En este trabajo se describe brevemente dicho proceso y se analizan algunos de los problemas metodológicos que conlleva. Se concluye que es necesaria una convergencia metodológica entre las tradiciones de investigación de las ciencias *duras* y las de las ciencias sociales, para que la investigación en comunicación pueda dar el salto epistemológico que las redes digitales del siglo XXI requieren.

ABSTRACT

Development of network theory has advanced in parallel with the massive dissemination of digital networks (Internet and wireless telephony). Using the transdisciplinary approach of this theory, a veritable onslaught of "hard" scientists has been observed in the field of social sciences, more particularly in the study of communication phenomena. While this "hardening" process of social sciences presents, undoubtedly, many positive aspects, at the same time it generates methodological problems as well. That process is briefly described in this article, and some of the problems "hardening" entails are analyzed. The conclusion points to a necessary convergence in traditional research methodologies from both fields, "hard" sciences and social sciences, so that communication research is enabled to jump ahead epistemologically, in order to satisfy the demands of digital networks in the twenty-first century.

En este trabajo¹ intento darle al lector un panorama inicial sobre algunos aspectos relevantes de la investigación cuantitativa sobre redes digitales en el marco conceptual definido por la teoría de redes (en adelante TR) y discutir algunos de los problemas metodológicos que el desarrollo de dicha teoría supone en relación con la investigación en comunicación social. Corresponde que haga dos salvedades al respecto.

La primera tiene que ver con los métodos matemáticos y estadísticos que utiliza la TR. Mis referencias a ellos van a ser breves, ceñidas a las ideas más básicas, y desprovistas de rigor teórico (con el objetivo de hacer más fácil la lectura para quien no ha tenido mayor contacto con estos temas).

La segunda refiere al abordaje transdisciplinario de la TR, que tiene aplicaciones en dominios muy diferentes:

desde la ecología hasta la comunicación social, pasando por la epidemiología, la neurología, la economía y las redes de computadoras, para mencionar algunos. Ese abordaje transdisciplinario plantea problemas filosóficos, sociales y culturales complejos. Al respecto, me voy a centrar exclusivamente en algunas de las dificultades metodológicas que surgen en la confluencia de tradiciones de investigación diferentes: las de las ciencias naturales con las de las ciencias sociales.

Redes digitales, comunicación social y ciencias *duras*

Voy a partir de tres observaciones empíricas. La primera es bastante obvia: las redes digitales juegan un papel cada vez más importante en el escenario de las comunicaciones humanas. El uso de Internet y la telefonía móvil está integrado a las actividades que diariamente llevan a cabo una enorme cantidad de personas, e incide de manera significativa en el modo en que ellas

1::

Este trabajo se basa en parte en la segunda edición de Plottier (2008), actualmente en preparación.



interactúan para comunicarse.² Además, estas redes digitales están modificando sustantivamente el funcionamiento de la industria de las comunicaciones, y los medios masivos tradicionales, en términos generales, se ven perjudicados por estas transformaciones.

La segunda observación ya no es tan obvia: la penetración progresiva de las redes digitales provoca un verdadero diluvio de datos empíricos procesables mediante computadoras. Hilbert y López (2011) estiman que en el año 2007 la humanidad tenía almacenados no menos de 295 exabytes de información en medios analógicos y digitales (un exabyte es igual a 10^{18} caracteres).³

Si bien desde la difusión de la imprenta nuestra capacidad de producción de información ha ido en aumento, lo novedoso del diluvio de datos a que estoy haciendo

referencia es que por primera vez en la historia lo estamos produciendo en forma digitalizada, y tenemos la capacidad de computación necesaria para almacenarlo y procesarlo matemáticamente.⁴

Como tercera observación, analizando las investigaciones en materia de redes de comunicación en los últimos diez o doce años, comprobamos que estamos asistiendo a una verdadera invasión de científicos *duros* en el dominio del estudio de los fenómenos sociales que se verifican en redes digitales como Internet y de telefonía móvil. Creo razonable ubicar los inicios de esta invasión en dos trabajos que tuvieron una repercusión muy importante: los modelos de Watts y Strogatz, de 1998, y el de Barabási y Albert, de 1999 (en Plottier [2008] puede verse una presentación simplificada de estos modelos). Sus autores están todos formados en ciencias *duras* (física y matemáticas).

Foto: Alexander Klein, AFP.

2::
Hay importantes diferencias por regiones geográficas en cuanto al uso de Internet y la telefonía móvil, pero no me voy a ocupar de este tema, ya que no afecta mayormente el contenido de este trabajo.

3::
Si grabáramos esa cantidad de información en CD-ROM, podríamos formar una pila cuya altitud superaría largamente la distancia de la Tierra a la Luna, según los autores citados.

4::
Los autores arriba citados estiman que recién en el año 2002 la información almacenada digitalmente superó a la analógica, y en 2007 el 94% de la información guardada estaba en formato digital.

A partir de la publicación de esos modelos, físicos, matemáticos e informáticos se abocaron a estudiar los fenómenos sociales que se dan en las redes digitales.

Como consecuencia, se produjo una explosión de investigaciones de buena calidad que hacen un uso intensivo de métodos matemáticos y estadísticos, normalmente empleados en las ciencias *duras*, para el estudio de fenómenos sociales. El ambiente favorable a esta explosión está dado por ese diluvio de datos procesables a que hice referencia.

Nos encontramos entonces frente a un proceso que tiene como producto a la TR, lo que supone un *endurecimiento* de las ciencias sociales y, dentro de estas, de la investigación de los fenómenos de comunicación humana en las redes digitales.

La matemática de las redes complejas: presentación de algunos resultados

El objeto de estudio de la TR son las redes complejas, lo que la inscribe dentro de una disciplina más amplia: la teoría (o ciencia) de la complejidad, cuyo objeto es el estudio de los sistemas complejos.⁵

El concepto de *complejidad*, para la ciencia que se ocupa de ella, no coincide con el que utilizamos en el lenguaje corriente.⁶ Si bien los teóricos de la complejidad no están totalmente de acuerdo en cuanto a las características que definen a un sistema complejo, me quedaré con las que propone Mitchell (2009, pp. 12-13).

La primera es la que aquí más interesa: todo sistema complejo está compuesto por un gran número de entidades individuales que interactúan de alguna manera, formando una red. De estas redes se ocupa la TR.

Cuando analizamos un sistema complejo centrándonos en la red que contiene, como es el caso de la Web, no nos fijamos en el contenido de sus páginas, sino únicamente en cómo estas se relacionan entre sí a través de hipervínculos. Podemos considerar a la red formada por el entramado de hipervínculos que relacionan a las páginas como el *esqueleto* de ese sistema complejo que es la Web.

Las restantes características de los sistemas complejos son, muy brevemente:

- Ausencia de un control centralizado.
- Funciones simples cumplidas por las entidades en forma individual generan a nivel macroscópico un comportamiento colectivo que tiene propiedades emergentes para nada simples.
- Procesan información tanto internamente como con el ambiente en que se encuentran insertos, y tienen capacidad de autoorganización.
- Muchos sistemas complejos son adaptativos (tienen la capacidad de coevolucionar con el entorno en el que se encuentran).

Son ejemplos de sistemas complejos, además de la Web, la economía de un país, su sistema financiero, los ecosistemas, nuestro cerebro, Facebook, Twitter, etcétera.

En términos generales, las redes digitales de que nos servimos para comunicarnos son redes complejas. La enorme cantidad de entidades que las componen, y lo intrincado de las relaciones que las vinculan, hacen que sea imposible estudiarlas en profundidad a nivel macroscópico sin recurrir a un arsenal matemático y estadístico sofisticado. La matemática de las redes complejas apunta básicamente a atacar tres tipos de problemas:

1. Entender la topología de las redes, haciendo un análisis estático. Para esto se apoya en la teoría de grafos. Sin valernos de ella poco es lo que podemos avanzar en la comprensión de la estructura de las redes de alta complejidad como las que funcionan en Internet.
2. Entender los fenómenos de dinámica, analizando, por un lado, cómo circula la información dentro de una red y, por otro, cómo evoluciona la red. Para esto se emplea un importante abanico de técnicas estadísticas (entre ellas ocupan un lugar destacado las de la mecánica estadística).

5:: Dejo deliberadamente de lado las discusiones filosóficas sobre la factibilidad de desarrollar efectivamente una ciencia de la complejidad con un objeto tan amplio como el que se le asigna. Sobre lo que no hay dudas es respecto al importante desarrollo que ha tenido la TR en los últimos años.

6:: Como aclaración adicional, la ciencia de la complejidad no tiene puntos de contacto con la idea de pensamiento complejo de Edgar Morin.

3. Entender las relaciones entre topología y dinámica, o sea, cómo la estructura de una red afecta su dinámica, y recíprocamente. Es en este aspecto donde aparecen los problemas más complicados.

Acabo de hacer referencia a algunos conceptos —como *topología de redes*, *teoría de grafos* o *mecánica estadística*— que quizá no resulten conocidos a buena parte de los lectores, por lo que voy a intentar aclararlos brevemente.

Toda red —por ejemplo, la Web o las relaciones de amistad en Facebook— se puede representar mediante un grafo. Este es una entidad matemática que tiene básicamente dos tipos de elementos: nodos y aristas.

Los nodos se representan gráficamente como pequeños círculos, y las aristas como líneas tendidas entre ellos. Una arista tendida entre dos nodos nos dice que hay una relación entre ellos. Si observamos los grafos que representan a Facebook y a la Web, advertiremos que en los dos casos hay círculos (nodos) y líneas (aristas), tanto para los usuarios de Facebook y sus relaciones de amistad como para las páginas Web y sus hipervínculos.⁷

Cuando pasamos de la red al grafo que la representa, dejamos de lado las particularidades de los nodos y la naturaleza de las relaciones entre ellos. Lo que nos interesa es la topología de la red, que queda definida por la estructura de las relaciones entre las entidades que componen esa red. Al representarla mediante un grafo, obtenemos lo que puede llamarse el *esqueleto matemático* de la red (Plottier, 2008).⁸ Estamos entonces en condiciones de analizar la topología de la red mediante los instrumentos matemáticos de la teoría de grafos.

Pero no alcanza con hacer un análisis estático de las redes. También interesan los fenómenos de dinámica, que involucran la interacción de un enorme número de nodos. Ya hemos visto que, en el plano de las abstracciones matemáticas, no importa si esos nodos son páginas Web o personas en Facebook. Lo que importa es que son muchísimos e interactúan, generando esas

propiedades emergentes a las que aludimos al hablar de las características de los sistemas complejos.

Es por este lado que las técnicas de la mecánica estadística tienen utilidad, ya que se trata de una disciplina que se ocupa de estudiar, en términos probabilísticos, cómo interactúa una enorme cantidad de entidades individuales, lo que da lugar a la emergencia de propiedades a nivel macroscópico (como la temperatura de un gas, resultante de la interacción de la enorme cantidad de moléculas que lo componen, para tomar un ejemplo clásico).

Los seres humanos somos entidades mucho más complicadas que los átomos o las moléculas, y nuestro comportamiento individual puede ser imprevisible y errático, pero cuando se analizan a nivel agregado los resultados de las interacciones entre un gran número de individuos aparecen regularidades estadísticas. En muchos casos —y no pocos fenómenos de comunicación caen en esta categoría—, esas regularidades que emergen a nivel macroscópico no dependen de las particularidades de las entidades a nivel microscópico (nosotros, por ejemplo, con nuestra carga personal de peculiaridades). En situaciones como estas la mecánica estadística es una importante fuente de instrumentos para el estudio de esas propiedades globales emergentes (Castellano, Fortunato, y Loreto, 2009).

Seguidamente presentaré de manera muy sumaria algunos de los resultados obtenidos por la TR, comenzando por tres conceptos básicos referentes a la topología de las redes, puestos de manifiesto inicialmente por los modelos de Watts y Strogatz, y de Barabási y Albert: el fenómeno de los *mundos pequeños*, el coeficiente de clusterización, y la distribución estadística del grado de los nodos.

Prácticamente todas las redes de comunicación que nos puede interesar estudiar se caracterizan por tener una propiedad topológica en común: presentan el fenómeno de los mundos pequeños, lo que indica que su diámetro es pequeño.⁹ Simplificando, esto significa que, a pesar de tratarse de redes con número de entidades muy grande, la distancia promedio entre dos nodos

7:: En rigor, como la Web se representa mediante un grafo orientado (los hipervínculos son como caminos con un sentido único), en lugar de líneas se utilizan flechas (*arcos* en la terminología de la teoría de grafos), pero esa distinción no es relevante en este momento.

8:: Esta metáfora resulta más evidente cuando representamos una red no mediante un dibujo con nodos y aristas, sino en forma puramente numérica, utilizando una matriz de adyacencias.

9:: También denominado *longitud del camino promedio* o *longitud del camino característico*. Este concepto permite formular de manera precisa la popular idea de los seis grados de separación.

es relativamente corta. Veamos un par de ejemplos para aclarar este concepto.¹⁰

Leskovec y Horvitz (2007) investigaron la red de usuarios del Messenger de Microsoft. Construyeron a partir de ella un grafo con 180 millones de nodos y 1.300 millones de aristas y determinaron, entre otras cosas, que su diámetro era 6,6, por lo que se trata de un *mundo pequeño*.

A su vez, Backstrom, Boldi, Rosa, Ugander y Vigna (2011), trabajando sobre Facebook, manejaron un grafo de alrededor de 721 millones de nodos y 69.000 millones de aristas (relaciones de *amistad*) y estimaron el diámetro en 4,74, por lo que también nos encontramos frente a un *mundo pequeño*.

Estos dos trabajos, como otros a los que me referiré más adelante, son buenos ejemplos de algo que ya mencioné: el análisis estadístico de conjuntos masivos de datos (*big data* en la jerga de la informática), producto del diluvio de información en el que estamos inmersos.

El diámetro pequeño es una propiedad con consecuencias prácticas importantes en relación con los fenómenos de comunicación: como los nodos de la red están en promedio separados por caminos cortos, la circulación de información es potencialmente rápida. Es condición necesaria, aunque no suficiente, para que la información pueda difundirse con facilidad.

Además, es una propiedad emergente a nivel macroscópico: nadie de Facebook o Microsoft diseñó las cosas para que esta característica tan conveniente se diera. Considerando otro ejemplo, lo mismo vale para la Web (Albert, Yeong y Barabási, 1999). El diámetro pequeño surge de la interacción de los millones de entidades elementales (personas o páginas Web, en nuestros ejemplos) que forman parte de las redes.

Las redes complejas en general, y especialmente las redes sociales, están clusterizadas. (Este concepto está vinculado al de transitividad del Análisis de Redes Sociales.) Tomando a Facebook como ejemplo, se observa que los amigos de un usuario en alguna medida son

amigos entre sí. Esa medida se obtiene calculando el coeficiente de clusterización. El modelo de Watts y Strogatz muestra, entre otras cosas, cómo en un grafo clusterizado los vínculos débiles funcionan como atajos que acortan distancias, lo que da lugar al diámetro pequeño.

A partir de este trabajo es que se identifican las primeras redes con esa propiedad que hoy sabemos es muy general: la de presentar el fenómeno de *mundos pequeños*.¹¹

El tercer concepto básico a que me referí es el de *grado de un nodo*, que es la cantidad de aristas que inciden en él (en el caso de Facebook está determinado por la cantidad de amigos que tiene el usuario, representado por el nodo). Contrariamente a lo que podría esperarse, el grado de los nodos en redes complejas no sigue una distribución normal. Esto se puso por primera vez de manifiesto en el modelo de Barabási y Albert, que analizaron la Web y determinaron que los hipervínculos que relacionan las páginas se distribuyen aproximadamente de acuerdo a una ley de potencia (que es una de las distribuciones estadísticas de *cola pesada*).

Relativamente muy pocos sitios concentran una enorme cantidad de hipervínculos, mientras que la enorme mayoría tiene muy pocos. El grado promedio no es entonces significativo (como lo sería si el grado siguiera una distribución normal) o, dicho de otra manera, no es una medida de escala. De aquí que Barabási y Albert digan que la Web, que también tiene la propiedad de ser un *mundo pequeño*, es una red libre de escala. Y esto no es una mera curiosidad estadística, sino que tiene consecuencias prácticas importantes: si el grado de los nodos siguiera una distribución normal, los motores de búsqueda como Google no podrían funcionar como lo hacen.

El modelo de Barabási y Albert muestra otro resultado interesante: aunque la cantidad de páginas Web aumenta en forma exponencial, su diámetro crece en forma logarítmica. Esto hace que la red no pierda su característica de *mundo pequeño* y, desde el punto de vista práctico, siga siendo entonces navegable. Este crecimiento logarítmico del diámetro es otra propiedad muy general de las redes complejas.

10::

El concepto de distancia a que me refiero aquí es topológico. La distancia entre dos nodos está determinada por la cantidad de aristas (o arcos) comprendidas en el camino más corto que los une (si existe alguno).

11::

En este modelo se explica matemáticamente cómo los vínculos débiles referidos en el trabajo clásico de Granovetter de 1973 inciden en la topología de una clase de redes complejas.



Las redes sociales complejas tienen otra propiedad importante —vinculada a los *clusters*—, que es la formación de comunidades. Simplificando, estas son subgrafos más densamente poblados de aristas, lo que indica que sus miembros están más relacionados entre sí que con los restantes nodos del grafo. En redes donde la cantidad de nodos y aristas es muy grande, la detección de comunidades es un problema que plantea dificultades computacionales no triviales, y es una de las áreas donde la TR está obteniendo resultados destacables (Porter, Onela, y Mucha, 2009).

Vinculado al concepto de comunidades, tenemos un problema planteado originalmente por C. Sunstein (en “Republic.com”, publicado en 2001) que ha sido objeto de polémicas: Internet estaría estimulando la polarización de opiniones, produciendo así una suerte de ciberbalcanización cultural con efectos sociales negativos. Sin embargo, en Bakshy, Rosen, Marlow, y Adamic (2012) se muestra —a través de un experimento contro-

lado llevado a cabo en Facebook con 253 millones de usuarios— que la información a que ellos están expuestos es más diversa de lo que podría esperarse si la polarización antes referida fuera cierta.

Aunque sobre el tema de la presunta ciberbalcanización (y problemas asociados como el de la homofilia) hay mucho por investigar, la TR, mediante un cuidadoso tratamiento estadístico de los datos, aporta evidencia empírica que contribuye a un enriquecimiento del análisis. Experimentos controlados que involucran a millones de usuarios, como el que se acaba de referir, son prácticamente imposibles fuera de un ambiente digital como es Internet. Empresas como Facebook, Google, Yahoo, Amazon y otras los llevan a cabo en forma casi permanente, como medio para mejorar sus servicios, y buena parte de nosotros participamos en ellos sin saberlo. En alguna medida todos nos hemos vuelto conejillos de indias digitales.

Foto: Tim Sloan, AFP.

La metodología más comúnmente utilizada es la del A/B Testing. En estos experimentos digitales están participando también empresas cuyo negocio principal no se hace a través de Internet, como las citadas más arriba. En Lewis y Reiley (2011) se da cuenta de un experimento digital con la participación conjunta de Yahoo y una empresa minorista, con el objetivo de medir los efectos de la publicidad hecha en los sitios de aquella sobre las ventas de esta. Participaron algo más de 1,5 millones de clientes y se pudo cuantificar de manera precisa el retorno de la inversión en publicidad hecha en Yahoo por el minorista. Adicionalmente, la empresa minorista recogió, gracias al experimento, información valiosísima sobre el comportamiento de sus clientes, imposible de obtener por otra vía.

Tanto Internet como la telefonía móvil presentan escenarios para la optimización de las inversiones en publicidad que no son posibles en los medios masivos tradicionales. Parece que por el camino de la experimentación digital quedará finalmente resuelto el famoso problema planteado por J. Wanamaker hace más de cien años, cuando dijo que la mitad de lo que gastaba en publicidad era un despilfarro, pero que ignoraba cuál era la mitad perdida.

Los experimentos digitales permiten atacar otros problemas, además de los mencionados más arriba. Uno de ellos, bien importante, es el de la predicción del éxito de los productos culturales. Es conocido que los ingresos de la industria del entretenimiento dependen básicamente de pocos grandes éxitos. Más precisamente, la distribución estadística que siguen los ingresos generados por los productos culturales no se ajusta a una curva normal, sino a una distribución de *cola pesada*. Por consiguiente, es fundamental tener la capacidad de predecir los éxitos.

Pero la historia muestra (con casos como Elvis Presley, Los Beatles, *Harry Potter*, *Star Wars* o *American Idol*) que la industria del entretenimiento, en la que no faltan expertos muy bien pagados que se dedican a evaluar las posibilidades de éxito de sus productos culturales, tiene muchos más errores que aciertos en este aspecto crucial de su gestión.

Watts (2011, pp. 76-81), mediante experimentos digitales en los que participaron unas 14.000 personas eligiendo piezas musicales en un ambiente con ocho mundos virtuales diferentes (MusicLab), prueba que el éxito de un producto cultural es inherentemente impredecible, debido básicamente a los efectos de la influencia social que se ejerce entre las personas. Una parte del éxito, la menor, depende de la calidad intrínseca del producto, pero la mayor parte es función de cómo las decisiones de unas personas influyen en las otras, y esto es algo muy difícil de cuantificar. La influencia social, según Watts, es entonces la causa de dos de las características de los mercados culturales: la impredecibilidad de los éxitos y la gran desigualdad de los ingresos que generan los productos que en ellos se comercializan. Resultados como este van contra ideas tradicionalmente aceptadas en la industria, por lo que generan no pocas polémicas.

Los fenómenos de influencia social son sumamente complejos, y la TR nos muestra que algunas ideas generalmente aceptadas respecto a las personas influyentes (o líderes de opinión), en las que se basan en general las estrategias de *marketing* viral, suponen una incorrecta simplificación de la realidad. Esto es de suma importancia, porque el *marketing* viral digital (o electrónico) despierta un enorme interés debido a que el *boca a boca* tiene potencialmente una gran capacidad de propagación en las redes digitales.

Las campañas de propagación *boca a boca* se basan tradicionalmente en la supuesta existencia de una cantidad relativamente pequeña de personas con características especiales: los líderes de opinión. Ellos tendrían la capacidad de influir sobre una gran cantidad de personas, y sus opiniones se propagarían a través de un contagio de naturaleza epidémica (de aquí la idea de *viralidad*). Una campaña de *marketing* viral debe apuntar entonces a convencer a los líderes de opinión, para desencadenar así una propagación boca a boca exitosa.

Pero la TR, a través del análisis estadístico de fenómenos de propagación en Internet, modelos matemáticos de simulación y experimentos digitales, muestra que

las cosas son bastante más complicadas de lo que tradicionalmente se ha creído. Contrariamente a lo que se piensa, la difusión de ideas no es como la propagación epidémica de enfermedades: las personas influyentes obviamente existen, pero su papel en los fenómenos de propagación boca a boca es menor de lo que se creía; la predicción aceptablemente precisa de los resultados de las campañas es sumamente difícil (si no imposible), y las mediciones de influencia basadas en los métodos tradicionales son poco confiables (Watts, 2011, cap. 4).

Si bien la TR ha llevado a cabo una saludable labor de higiene conceptual al mostrar la debilidad de algunos preceptos tradicionalmente aceptados, no se ha limitado a ello. También ha logrado avances importantes en el conocimiento de fenómenos de dinámica en el contexto de la Web 2.0, como, por ejemplo, los de difusión de información, ejercicio de influencias y formación de opiniones, popularidad de contenidos y análisis de comunidades —véanse, por ejemplo, Asur y Huberman, 2010; Bakshy, et al., 2012; Bakshy, Hofman, Mason, y Watts, 2011; Cha, Haddadi, Benevenuto, y Gumandi (2010); Gomez-Rodriguez, Leskovec, y Krause (2010); Porter, Onnela, y Mucha (2009); Szabo, y Huberman, 2010; Watts, y Dodds, 2007; Wu, et al., 2011; Yang, y Counts (2010)—.

El telescopio, Internet y las ciencias sociales

Es común entre los proponentes de la TR afirmar que el diluvio de datos procesables derivados de la difusión de Internet tendrá para las ciencias sociales un efecto similar al que tuvo el telescopio para la astronomía. Estoy básicamente de acuerdo con esta afirmación, pero en el contexto de las reflexiones que hago en esta sección.

En primer lugar, un examen de los resultados producidos por la TR en los últimos años debe reconocer una significativa producción de conocimientos relevantes sobre la estructura y el funcionamiento de las redes digitales de comunicación. Esto vale sin perder de vista que son muchas más las preguntas que quedan abiertas que las respuestas formuladas.

En segundo lugar, en general esa producción de conocimientos se ha desarrollado sobre una base empírica

razonablemente sólida, con mediciones cuidadosas, utilizando instrumentos matemáticos y estadísticos sofisticados, recurriendo a experimentos rigurosamente controlados cuando es posible, intentando con algún éxito formular leyes generales, elaborando modelos matemáticos fructíferos, logrando cierta eficacia predictiva y probando en no pocos casos lo erróneo de aseveraciones derivadas de la sabiduría convencional. Por último, los conocimientos producidos son pasibles de un análisis crítico y una eventual refutación mediante el mismo abordaje metodológico que los generó.

En tercer lugar, se puede inferir de lo anterior que la TR ha inyectado una saludable dosis de *endurecimiento* en el ámbito de las ciencias sociales y, dentro de estas, en el estudio de los fenómenos de comunicación. Como enfoque transdisciplinario, parece haber sorteado con éxito la frontera entre las ciencias naturales y las sociales para contribuir al avance de estas con los métodos de aquellas.

Si bien creo que lo anterior es básicamente cierto, el proceso seguido y el estado actual del arte merecen algunas consideraciones asociadas al carácter transdisciplinario de la TR. Esta se desarrolla en el contexto problemático que naturalmente se da cuando se traspasan las fronteras de las disciplinas académicas. La progresiva especialización de la ciencia a partir del siglo XVII tiene una ventaja epistemológica: ha permitido una indudable profundización del conocimiento. Pero asociada a esa especialización se da una tendencia a la compartimentación de las disciplinas, con fronteras intelectuales difíciles de sortear. Esto conspira contra el avance de la ciencia, al dificultar la fertilización cruzada de conocimientos cuando ella es necesaria.

Que diferentes *tribus académicas* trabajen en forma integrada atacando problemas que están en la confluencia de sus disciplinas no es entonces cosa fácil.¹² La TR no es ajena a estas dificultades, que se reflejan en el plano metodológico. Agrupo estas dificultades en dos clases: en la primera incluyo problemas metodológicos concretos presentes en algunas investigaciones,

12::

Esto no ha impedido que existan éxitos destacados. Algunos de ellos han dado lugar a la formación de nuevas disciplinas, como la bioinformática, para tomar un ejemplo reciente.

que se resuelven dentro del marco actual de la TR, y en la segunda un problema más general, que está en la base de los anteriores, pero dada la naturaleza de los fenómenos de comunicación presenta obstáculos más difíciles de sortear.

Los problemas metodológicos de la primera clase pueden a su vez agruparse básicamente en tres categorías: los relativos a la selección e interpretación de los datos empíricos que se toman en cuenta en los modelos matemáticos, los vinculados a la generalidad de las leyes que se postulan, y los relacionados con la capacidad explicativa y predictiva de los modelos. Voy a examinar ejemplos de estos problemas, verificados en tres dominios cognitivos diferentes.

Con respecto a la primera categoría, hay que tener presente que modelizar es simplificar. Elaborar un modelo implica seleccionar e interpretar debidamente los datos de la realidad que son relevantes con relación al problema a estudiar, tarea que no es para nada trivial en el caso de fenómenos complejos. Si ese proceso de selección e interpretación no se cumple de manera correcta, el modelo arrojará resultados inválidos, más allá de lo sofisticado del instrumental matemático que se utilice.

Un ejemplo concreto de este problema lo tenemos en las afirmaciones de Barabási sobre lo que él denominó “el talón de Aquiles” de Internet (Barabási, 2002, pp. 109-122): esta sería vulnerable a ataques debido a que posee una topología libre de escala. Pero ocurre que esa debilidad no es tal, como argumentan Willinger, Alderson y Doyle (2009), debido a que las afirmaciones relativas al supuesto talón de Aquiles de Internet se basaron en datos empíricos incorrectos.¹³

Este ejemplo nos muestra dos facetas, una negativa y otra positiva. La negativa tiene que ver con el riesgo que se origina cuando científicos de una disciplina (los físicos, por ejemplo), encandilados por la abundancia de datos empíricos, aplican sus métodos y esquemas mentales a un dominio que les es ajeno (la ingeniería de Internet, en nuestro ejemplo), sin preocuparse por conocer en profundidad las particularidades del campo

del conocimiento en el que están incursionando. Esto puede llevarlos a recolectar datos que no son los pertinentes, utilizar mediciones que no son las apropiadas y llegar a conclusiones erróneas, como ocurrió en el ejemplo considerado.

La faceta positiva tiene que ver con la refutabilidad de las aseveraciones hechas en el marco de la TR. Willinger, et al. (2009), examinando el mismo universo de información empírica utilizado para sustentar la afirmación sobre el talón de Aquiles de Internet, pero seleccionando los datos correctos y haciendo las mediciones apropiadas, probaron que dicha afirmación es incorrecta. Los resultados de la TR están expuestos a la contrastación empírica y son refutables, algo muy saludable para el desarrollo del conocimiento científico.

Como segunda categoría de problemas, se observa una tendencia a otorgar excesiva generalidad e importancia a ciertas regularidades empíricas. Esto no debería extrañar, ya que los físicos —hasta ahora mayoría entre los investigadores en TR— provienen de una larga y exitosa tradición de investigación que privilegia la búsqueda de leyes universales, y es natural que mantengan esta orientación al aplicar sus conocimientos a otros dominios de la realidad.

Un ejemplo de esta actitud lo tenemos en Barabási y Bonabeau (2003), donde de la ubicuidad de las redes libres de escala se infiere la existencia de una arquitectura general de los sistemas complejos regulada por leyes fundamentales, que los autores consideran aplicables a las células, las computadoras, las lenguas y las sociedades. Afirmaciones tan ambiciosas como esta no están de acuerdo con la realidad imperante en los dominios del conocimiento aludidos.

Veamos brevemente un caso destacado: el de redes biológicas. Como observa Keller (2005), algunos investigadores de la TR atribuyen a las redes libres de escala y a las leyes de potencias una generalidad y una significación excesivas, no respaldadas por un examen cuidadoso de los datos empíricos de la biología. No hay evidencia que permita afirmar, como se ha hecho, que las redes libres de escala prueben que existe una arqui-

¹³ Internet no es invulnerable, pero tiene un diseño robusto.



ectura general de los sistemas biológicos, o que constituyen la expresión matemática de una de las leyes fundamentales de la vida. Generalizaciones del alcance que es habitual en el campo de la física parecen no ser posibles, según los biólogos como Keller, en el dominio de las ciencias biológicas. Como veremos seguidamente, vale lo mismo para las ciencias sociales.

Entrando en la tercera categoría de problemas, ciertos resultados propuestos por algunos investigadores en TR respecto a la capacidad predictiva y explicativa de algunos modelos lucen exageradamente optimistas. En el aspecto predictivo, este optimismo está asociado a la recién comentada fe excesiva en la generalidad de ciertas leyes, complementada por cierto apresuramiento en encontrar mecanismos explicativos mediante el uso de modelos matemáticos.

Barabási (2010, pp. 10-11) afirma que la mayoría de nuestras acciones están reguladas por leyes de amplio alcance, las que reflejan un orden profundo en el comportamiento humano, y cuyo poder predictivo es comparable al que encontramos en las ciencias naturales. En el ámbito de las ciencias sociales no parece justificarse este optimismo, tanto en lo que hace a la existencia de leyes generales como a la capacidad predictiva de la TR.

D. Watts (2011, pp. 141-143, 261) sostiene que buena parte de los fenómenos sociales presentan dificultades predictivas prácticamente insalvables (hemos visto un par de ejemplos en la sección anterior). La raíz de esta dificultad está en que un componente esencial de los fenómenos sociales es la interacción entre las personas, la que genera un juego de influencias que se

Foto: Jung Yeon-Je, AFP.

retroalimentan en forma no lineal y dan lugar a escenarios muy complejos, donde las variables que se intenta medir evolucionan muchas veces de forma no previsible. Paradójicamente, las ciencias *blandas* presentan problemas más duros que las ciencias *duras*.

Hacer predicciones en relación con fenómenos sociales es posible, y la TR muestra resultados destacables en este sentido, pero no hay evidencia que justifique el optimismo fiscalista de algunos investigadores.¹⁴

Adentrarse en el territorio de los fenómenos sociales ofrece entonces dificultades que no presenta el de las ciencias naturales. Y esto nos lleva a analizar la segunda clase de problemas metodológicos: los asociados a la naturaleza de los fenómenos de comunicación. Estos presentan sin duda dimensiones *duras* y *blandas*, y solo los comprenderemos integralmente si articulamos debidamente las dos dimensiones.

Del lado de las ciencias sociales tenemos una rica tradición de investigación cualitativa que se ocupa de las dimensiones *blandas*, así como también el uso de métodos *duros*, cuantitativos, aunque con enfoques diferentes al de la TR. Esta, por su parte, consistentemente con la tradición de investigación de la que proviene, se centra en las dimensiones *duras* a nivel macroscópico.¹⁵

Ocurre que entre ambas tradiciones de investigación hay distancias aún no bien salvadas. Anoto que esto mismo está en la base de los casos antes señalados. Con relación a la ingeniería de Internet y la biología, pero los problemas se incrementan cuando se necesitan puntos de contacto entre ciencias *duras* y ciencias sociales.

El problema central está entonces en lograr una convergencia metodológica entre ambas tradiciones de investigación, tendiendo mayor cantidad de puentes entre los abordajes duros y blandos de los fenómenos de comunicación, sin que el desarrollo de unos vaya en menoscabo de otros. Esto es una necesidad ineludible dada la doble dimensión de los fenómenos de comunicación social.

No se me escapa una objeción que puede hacerse a esta propuesta de convergencia metodológica: los seres humanos seríamos demasiado complejos como para que los métodos de las ciencias naturales tengan éxito con los problemas sociales. De acuerdo con esto, la metáfora de Internet como telescopio, aludida al principio de esta sección, sería exagerada.

Sin entrar en las consideraciones filosóficas que el punto merece, pienso que los resultados obtenidos hasta ahora por la TR abonan en contra de esta objeción. Pero si los puentes entre las disciplinas no se tienden, acercando los respectivos territorios, la metáfora del telescopio será una mera expresión de deseos, y el avance del conocimiento científico en materia de comunicación no tendrá la riqueza que el tema merece.

Ahora bien, ¿es posible mirar con optimismo ese tendido de puentes intelectuales, acercando los diferentes abordajes? Mi conjetura es que sí, sin por esto dejar de reconocer las dificultades que implica hacer entrar en un diálogo estrecho a comunidades académicas con culturas muy diferentes.

Mi optimismo se apoya en primer lugar en lo que está ocurriendo en los laboratorios de investigación de empresas como Yahoo, Microsoft, Intel, Google y Nokia, para mencionar algunas. Llevan a cabo investigaciones, y en no pocos casos publican trabajos científicos, mediante equipos multidisciplinarios en los que participan, por ejemplo, informáticos, matemáticos, físicos, sociólogos, antropólogos y economistas. Esto prueba que la convergencia metodológica no es una utopía.

En segundo lugar, un examen de la literatura científica producida por la TR permite observar una tendencia creciente a citar autores del dominio de las ciencias sociales, como Lasswell, Katz, Lazarsfeld, Merton, Granovetter, Milgram, Coleman y otros. Parece que los científicos *duros* están haciendo los deberes, estudiando la producción académica de las ciencias sociales. Si bien estamos en presencia de un comienzo, no es poca cosa.

Mi optimismo se ve algo atenuado porque no percibo del lado de las investigaciones en comunicación una

14::

Algo similar puede decirse acerca de la capacidad explicativa de los modelos matemáticos, tema que no voy a tratar aquí para no extender demasiado este trabajo.

15::

Por razones de espacio no estoy tratando otros problemas metodológicos —como la articulación de los estudios a nivel micro-, meso- y macroscópico— ni la aplicación de técnicas cuantitativas —como la minería de opiniones y el análisis de sentimientos— a aspectos tradicionalmente abordados por métodos cualitativos.

preocupación suficiente por interiorzarse en los avances de la TR. Dado que las redes digitales tienen una importancia creciente en nuestra vida diaria, y que los fenómenos de comunicación se caracterizan por tener dimensiones *duras* y *blandas*, esta situación debería modificarse.

En conclusión, si bien me parece factible que las ciencias sociales den con Internet un salto epistemológico comparable al de la astronomía con el telescopio (sin desconocer las enormes diferencias entre ambos dominios del conocimiento), todavía queda un largo y difícil camino por recorrer, con problemas que no deben subestimarse. Para que la metáfora del telescopio sea una realidad, será necesario intensificar el tendido de puentes a que aludí más arriba, de manera que la investigación en comunicación pueda dar el salto epistemológico que la realidad del siglo XXI requiere. ■■

Referencias

- Albert, R., H. Jeong, y A. L. Barabási (1999). Diameter of the World Wide-Web. Recuperado de http://www.barabasilab.com/pubs/CCNR-ALB_Publications/199909-09
- Asur, S., y B. Huberman (2010). Predicting the Future With Social Media. Recuperado de: <http://www.hpl.hp.com/research/sci/papers/socialmedia>
- Backstrom, L., P. Boldi, M. Rosa, J. Ugander, y S. Vigna (2012). Four Degrees of Separation. Recuperado de <http://arxiv.org/abs/1111.4570>
- Bakshy, E., J. Hofman, W. Mason, y D. Watts (2011). Everyone's an Influencer: Quantifying Influence on Twitter. Recuperado de research.yahoo.com/files/wsdm333w-bakshy.pdf
- Bakshy, E., I. Rosenn, C. Marlow, y L. Adamic (2012). The Role of Social Networks in Information Diffusion. Recuperado de <http://arxiv.org/abs/1201.4145>
- Barabási, A.-L. (2002). *Linked*. Cambridge, Perseus Publishing.
- _____. (2010). *Bursts*. Nueva York, Dutton.
- Barabási, A.-L., y E. Bonabeau (2003). Scale-Free Networks. Recuperado de <http://icosystem.com/site/wp-content/uploads/SciAm2003.pdf>
- Castellano, C., S. Fortunato, y V. Loreto (2009). Statistical physics of social dynamics. Recuperado de <http://arxiv.org/abs/0710.3256>
- Cha, M., H. Haddadi, F. Benevenuto, y K. Gummadi (2010). Measuring User Influence in Twitter: The Million Follower Fallacy. Recuperado de an.kaist.ac.kr/~mycha/docs/icwsm2010_cha.pdf
- Gomez-Rodriguez, M., J. Leskovec, y A. Krause (2010). Inferring Networks of Diffusion and Influence. Recuperado de <http://cs.stanford.edu/people/jure/pubs/netinf-kdd2010>
- Hilbert, M., y P. López (2012). The World's Technological Capacity to Store, Communicate, and Compute Information. Recuperado de <http://www.sciencemag.org/content/332/6025/60>
- Keller, E. F. (2005). Revisiting "Scale-free" networks. Recuperado de filer.case.edu/users/ngb4/Fox_Keller_Article.pdf
- Leskovec, J., A. Singh, y J. Kleinberg (2006). Patterns of Influence in a Recommendation Network. Recuperado de www.cs.cornell.edu/home/kleinber/pakdd06-cascade.pdf
- Leskovec, J., y E. Horvitz (2007). Planetary-Scale Views on an Instant-Messaging Network. Recuperado de <http://arxiv.org/pdf/0803.0939v1.pdf>
- Lewis, R., y D. Reiley, D. (2011). Does Retail Advertising Work? Recuperado de <http://www.davidreiley.com/papers/DoesRetailAdvertisingWork.html>
- Mitchell, M. (2009). *Complexity*. Nueva York, Oxford University Press.
- Plottier, J. L. (2008). *Medios de comunicación y teoría de redes*. Montevideo, Universidad Católica del Uruguay.
- Porter, M., J.-P. Onnela, y P. Mucha (2009). Communities in Networks. Recuperado de <http://arxiv.org/abs/0902.3788>
- Szabo, G., y B. Huberman (2010). Predicting the Popularity of Online Content. Recuperado de <http://arxiv.org/pdf/0811.0405v1.pdf>
- Watts, D. (2011). *Everything is obvious*. Nueva York, Crown.
- Watts, D., y S. Dodds (2007). Influentials, Networks, and Public Opinion Formation. Recuperado de research.yahoo.com/files/w_d_JCR.pdf
- Willinger, W., D. Alderson, y J. Dyle (2009). Mathematics and the Internet: a Source of Enormous Confusion and Great Potential. Recuperado de <http://www.ams.org/notices/200905/tx090500586p.pdf>
- Wu, S., J. Hofman, W. Mason, y D. Watts (2011). Who Says What to Whom on Twitter. Recuperado de research.yahoo.com/files/twitter-flow.pdf
- Yang, J., y S. Counts (2010). Predicting the Speed, Scale, and Range of Information Diffusion in Twitter. Recuperado de www.aaai.org/ocs/index.php/ICWSM/ICWSM10/paper/view/1468/1896

Entrevista a Ana Carolina D. Escosteguy

¿Cómo hacen cultura los medios? Aportes de los estudios culturales a la comunicación

Germán Silveira

Fotos: Pablo Porciúncula.

Los *estudios culturales* nacieron con los trabajos de investigación de Richard Hoggart, Edward P. Thompson y Raymond Williams, en la Inglaterra de mitad del siglo XX, y empezaron a legitimarse en el mundo académico —aunque desde un lugar muy marginal— con la creación, en 1964, del Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS) en la Universidad de Birmingham. Desde una postura crítica, los estudios culturales cuestionaron los enfoques sobre la cultura que habían prevalecido hasta ese momento y pusieron al individuo y sus prácticas significantes en el centro de la cuestión. A 50 años de su institucionalización académica, la investigadora brasileña Ana Carolina Escosteguy reflexionó, en entrevista para *Dixit*, sobre los principales aportes teórico-metodológicos de los estudios culturales a los estudios en comunicación, el giro que proponen en el abordaje de la cultura, la resistencia que encontraron en América Latina en un primer momento y la pertinencia que tienen para analizar algunos fenómenos mediáticos contemporáneos.

Cultural studies as a discipline originated in mid-twentieth century England with the research writings of Richard Hoggart, Edward P. Thompson and Raymond Williams and began to qualify as legitimate, if very marginal, in the academic world with the creation of the Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS) in Birmingham University. Cultural studies adopted a critical stance towards the hitherto prevailing cultural approaches and placed the individual and his significant practices at the center of the question. Fifty years after this academic institutionalization, Brazilian Researcher Ana Carolina Escosteguy reflected, during an interview with Dixit, on the main theoretic and methodological contributions of cultural studies to Communication, the change of direction they brought about in cultural approach, the resistance they faced in Latin America at first and their relevancy as analytical tools for some contemporary media phenomena.



¿Qué grado de desarrollo han tenido en los últimos años los estudios en comunicación en Brasil, con respecto a los demás países de América Latina? En realidad, no puedo hablar sobre América Latina, sino solo de lo que pasó en Brasil en los últimos años. Diría que la institucionalización de los cursos de posgrado en comunicación tuvo un avance inmenso desde los años 2000. El posgrado en comunicación se inició en la década del setenta (en 1972) en la Universidad de San Pablo y en la Universidad Federal de Rio de Janeiro, y hasta el fin del siglo tuvo crecimiento, pero paulatino.

Uno de los indicadores que expresan un avance muchísimo mayor en los últimos años es el crecimiento de la Asociación Nacional de Programas de Posgrado en Comunicación (Compos), que hoy reúne 44 programas. Al principio estaba concentrado en el Sudeste de Brasil —es decir, en São Paulo y Rio—, pero desde los años noventa se expandió en toda la región Sur —Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Paraná— y también en la región Nordeste. A partir de entonces surgieron más programas de posgrado en el Norte y en universidades bien alejadas del Centro, como en Amazonas, Pará y Piauí, entre otras. Otro indicador que muestra el crecimiento del campo de la comunicación es la importancia de los congresos de la Intercom (Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação), que reúnen cerca de tres mil personas por año, dos tercios de las cuales son estudiantes de grado.

¿A qué atribuir eso? Me parece que la pregunta refiere a una coyuntura, es decir, a la importancia de los medios de comunicación tradicionales y a las nuevas tecnologías de información y comunicación. Estos impulsaron de manera evidente los estudios sobre el tema en Brasil, tanto en el posgrado como en el grado, con un número que se me escapa ahora de escuelas de periodismo, relaciones públicas y audiovisual —que creció mucho también y cuyos cursos empezaron a

desarrollarse de manera independiente de los de periodismo—.

Usted es doctora en Comunicación por la Universidad de San Pablo y realizó estudios en la Universidad de Birmingham, que es la cuna de los estudios culturales británicos. ¿Cuál es el acercamiento original que los estudios culturales proponen sobre la noción de cultura? Para los estudios de comunicación —hablo siempre desde ese lugar—, que en Brasil están siempre asociados a los estudios de medios, ese abordaje de cultura, que viene sobre todo de los pioneros de los estudios culturales británicos, fue muy importante por dos razones. En primer lugar, porque con su concepto inclusivo, con su concepto más amplio de cultura, validó las expresiones culturales de los medios masivos. Es decir, la discusión que llevaron adelante investigadores e intelectuales como Richard Hoggart y Raymond Williams, entre los pioneros, dio una especie de legitimidad a los estudios de medios. Es desde aquel momento que podemos mirar lo que hacen los medios masivos como una forma cultural que merece ser estudiada en el ámbito académico.

El otro aspecto destacable es el entendimiento de que cultura es práctica, que cultura incluye a las personas, incluye a los individuos haciendo cultura, y haciendo cultura en su modo de vida cotidiano. Y obviamente ese concepto se correlaciona con toda una tradición antropológica. En ese sentido, no es que el concepto de *cultura* de los estudios culturales sea tan original que no reconozca tradiciones. La cuestión es cómo ese concepto se valida para el estudio de la cultura contemporánea, incluyendo a los individuos como participantes de esa cultura.

A pesar de la influencia que el marxismo tuvo en sus padres fundadores, los estudios culturales fueron muy resistidos en su momento en América Latina. ¿Cómo se explica, desde el punto de vista histórico,



ese rechazo? Esa es una cuestión bien difícil. Más que difícil, *espinosa* [ríe]. Por un lado, podríamos pensar en la coyuntura latinoamericana de los años setenta y ochenta como una coyuntura muy particular, marcada por las dictaduras y también por la importancia del pensamiento crítico, un pensamiento crítico que tuvo fuerte influencia del marxismo o de los marxismos. Aun así, muchos de los exponentes de los estudios culturales latinoamericanos —o aquellos que son vistos como los exponentes— rechazan en cierta medida ser vinculados a esa tradición.

Desde mi punto de vista, esa es más bien una posición política para marcar la existencia de un pensamiento latinoamericano, independiente del pensamiento europeo e incluso del pensamiento norteamericano. O sea, ese rechazo lo veo como una posición política más

que como una discrepancia en el campo de las ideas. En el campo de las ideas, en el campo de los conceptos me parece que hay una afinidad, y no creo que estos mismos autores se vean distantes de ese aporte teórico-metodológico. Al contrario, son interlocutores junto con las principales figuras de los estudios culturales, sea en Europa o en Estados Unidos. Por tanto, me parece que ese rechazo es más político que propiamente conceptual.

¿Quiénes son esos referentes latinoamericanos? Los usualmente conocidos y mencionados, sobre todo en el campo de los estudios de medios: Jesús Martín-Barbero, español radicado en Colombia; Néstor García Canclini, argentino radicado en México. También incluiría al brasileño Renato Ortiz, sociólogo radicado en el Brasil que actúa en el área de la sociología y de la

Es profesora de la Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS) y profesora invitada de la Maestría en Comunicación y Cultura de la Universidad Católica del Uruguay. Posee un Doctorado en Ciencias de la Comunicación por la Universidad de São Paulo y un Posdoctorado en el Communication and Media Research

Institute de la Universidad de Westminster (Inglaterra). Durante sus estudios de doctorado realizó una estadía en el Departamento de Estudios Culturales y Sociología de la Universidad de Birmingham. Es autora del libro *Cartografias dos estudos culturais. Uma versão latino-americana* (Belo Horizonte, Autêntica, 2001).

antropología. Y posiblemente hoy podríamos añadir varios otros nombres en distintas áreas, dada la diversidad y la fluidez –cuando digo *fluidez* me refiero a la expansión– de las ideas de los estudios culturales. Podríamos pensar nombres en el área de la crítica cultural, de la antropología, pero estos tres son los reconocidos internacionalmente como los baluartes de los estudios culturales en América Latina.

¿Cómo fue el proceso de aceptación y posterior desarrollo de los estudios culturales en Brasil? Diría que, en un primer momento, en el área de los estudios de letras, fueron tematizados dentro de la crítica literaria, pero rechazados como una teoría importante. Se mantuvieron como una perspectiva teórica marginal dentro de la crítica literaria. Sin embargo, se expandieron en otras áreas y sobre todo en los estudios de medios y de comunicación, por una característica muy particular: los estudios de comunicación nacieron como un área interdisciplinar, que congrega a investigadores de distintas formaciones. Y los estudios culturales, al ser un abordaje teórico-metodológico interdisciplinar, encuentran en el campo de los estudios de medios una tierra fértil para florecer.

Ese entendimiento entre los estudios culturales y la comunicación puede explicarse, entonces, por el carácter interdisciplinar de ambos. ¿Solamente por eso? El carácter interdisciplinar es fundamental, y otro carácter en común tiene relación con la validación del objeto de estudio.

A lo largo de su historia, los medios de comunicación masivos no eran un objeto de estudio legítimo. ¿Por qué no lo eran? Porque durante mucho tiempo fueron vistos como los responsables de la homogeneización cultural, la masificación, la degradación de las culturas, ya sea en el nivel nacional, regional o local. Entonces, por ese lado, los estudios culturales validaron a los estudios de comunicación. Los estudios de comunica-

ción y de medios se afirmaron a través de los estudios culturales como un área pertinente, un área en pie de igualdad con otras, aunque mucho más joven y sin un cuerpo teórico-metodológico propio que configure de hecho una disciplina. Por eso su carácter interdisciplinar.

Su interés por los estudios culturales reside en la perspectiva teórico-metodológica que estos pueden aportar al estudio de los medios. En este sentido, ¿qué posición tienen los estudios culturales con respecto a las teorías de la influencia de los medios sobre el receptor? Hay que ser muy cuidadoso con respecto a ese tema. Muchas veces se entiende que la propuesta de los estudios culturales en relación con la influencia de los medios sobre las audiencias, sobre los públicos, sobre la sociedad, no considera el poder de los medios. No comparto esa visión. Los estudios culturales sí piensan y tienen presupuestos teóricos sobre el poder de los medios en la regulación de los comportamientos, en la regulación de los patrones más ideológicos de la sociedad. En los estudios culturales esa es una premisa que me parece fundamental retener. No podemos ignorarla.

El problema es que pensar eso no impide pensar que los individuos, aun contenidos por ciertas regulaciones –digamos así– u obstáculos, sean estructurales o simbólicos, se posicionan en el mundo. Cuando digo *se posicionan* quiero decir que se interrelacionan con esos mensajes o con esos medios, muchas veces o en algunos casos subvirtiendo esa lógica dominante, esa lógica del poder de los medios. Entonces, desde mi punto de vista, no es que la posición de los estudios culturales libere a los medios de su responsabilidad, de su poder sobre la sociedad, sino que no elimina la capacidad de acción de los sujetos que viven en esa sociedad.

La dificultad reside en entender esos momentos en que se encuentran esos dos lados en funcionamiento al

mismo tiempo. Al mismo tiempo que los medios intentan ordenar, regular, homogeneizar, se encuentran algunas salidas, existen algunos momentos en que los sujetos se re-apropian, se re-significan, encuentran y construyen otras lógicas de usos de los medios y de producción cultural también.

¿Cómo puede leerse la representación mediática de las manifestaciones que tuvieron lugar en torno a la Copa del Mundo en Brasil? Las manifestaciones de 2014 tuvieron una dimensión mucho menor que las de junio de 2013. Estas últimas tuvieron un contenido, desde mi punto de vista, controvertido. Por un lado, fueron manifestaciones políticas, que se iniciaron por las subas en los tiques de ómnibus y a partir de ahí, bajo esta bandera, se expandieron e incluyeron temas más amplios, como la calidad de los servicios públicos en general, la movilidad urbana, que es un problema grave en las grandes ciudades de Brasil. Además de eso se cuestionaba la realización de la Copa en Brasil y el gasto público que se le destinaba.

Por otro lado, fue un movimiento desvinculado de los partidos políticos y de organizaciones políticas, y esa característica hizo que sobre todo los jóvenes se sumaran a través de convocatorias por las redes sociales. Así, las manifestaciones crecieron mucho en número. Pero, a su vez, al no estar asociadas a estructuras políticas convencionales, dieron participación a un contingente que no se sumaba a ellas como una práctica política, reivindicativa, como era la tónica en el origen del movimiento. Me refiero a la participación de individuos que en cierta medida generaron respuestas violentas dentro de las manifestaciones.

A su vez, tuvimos también la represión de esas manifestaciones por la policía, que hizo que la respuesta de algunos manifestantes también se tornase violenta. Esas manifestaciones congregaron entonces a personas que perseguían objetivos distintos, pero el hecho

de no tener liderazgos y, más que eso, de no creer en las organizaciones políticas les hizo perder fuerza.

Lo principal, para mí, es que esas manifestaciones marcaron un tiempo pero no se consolidaron. Una vez terminadas, no dejaron un saldo político. Sí quedó un saldo político en cuanto a la participación de la juventud, contra la idea, corriente en la sociedad contemporánea, de que la juventud no participa políticamente. Se demostró que la juventud sí tiene capacidad de manifestación, de organización y voluntad para participar, aunque no cree en las organizaciones ya constituidas. Y me parece que la ausencia de ese vínculo nos impide identificar el saldo. Como que no hay un resultado concreto.

¿Dificultó esa falta de identificación con estructuras políticas ya establecidas la cobertura que hicieron los medios sobre las manifestaciones? Desde mi punto de vista, los medios de comunicación en Brasil son ampliamente responsables de construir esa idea de que las organizaciones políticas ya constituidas no son legítimas. Por corrupción, por vinculación a intereses particulares, por varios motivos, los medios, sobre todo con su reiterada atención al tema de la corrupción en los últimos años, han contribuido enormemente al descrédito de las organizaciones políticas. Entiendo que allí los medios sí tienen participación. Y lo característico de la cobertura de las manifestaciones es que en ese momento los medios se dieron cuenta de que no había liderazgos, porque no podían acudir a las fuentes. El movimiento se conformaba por una cantidad de grupos y no era posible identificar quién era el líder de tal o cual organización. En ese momento los medios empezaron a decir: “Hay un problema en el descrédito de las organizaciones”; pero nunca admitieron que a través de su propia acción cotidiana o, como ellos acostumbra decir, su papel de vigilancia, de vigilar a las organizaciones, de vigilar al Estado, construyeron esa idea de que la política instituida no tiene validez.

En algunos países, los debates televisivos entre los candidatos a la presidencia son parte fundamental de la tradición democrática. ¿Qué lugar ocupan en Brasil esos debates? En Brasil los debates son fundamentales. Yo diría que son fundamentales para el nivel de las intendencias, de los estados, de la Presidencia. El debate televisivo es central. Obviamente, en las campañas políticas, además de los medios convencionales, se utilizan las redes sociales, el Twitter, pero la televisión en ese aspecto no ha sido remplazada. El debate en cadena por televisión es lo más importante, y esto es reconocido por los propios candidatos, por su *staff* de dirección y por la sociedad. El “hoy es día de debate” es una referencia en todas las clases sociales. Y si no se va a mirar directamente el debate, al día siguiente se va saber qué fue dicho y cómo fue dicho.

Aunque existan otras herramientas de comunicación, esto no ha sido sustituido. Yo diría que es más importante que los actos políticos, que las manifestaciones en la calle. Los grandes mítines —los *comícios*, como se conocen en Brasil—, que eran muy importantes hasta la última elección de Lula, ya no tienen tanta importancia. Cuando Lula iba a un estado, aquella manifestación no solo era importante para la campaña, sino también para la visibilidad de la fuerza política del candidato. Hoy ese tipo de acción ya no tiene tanta importancia, pero el debate televisivo sí. El debate televisivo es esperado, hay expectativa y además es voz corriente que tiene una importancia decisiva. No tengo ninguna duda.

Finalmente, ¿es un mito que las telenovelas paralizan el Brasil? No es un mito [ríe]. Claro, no todas las telenovelas tienen esa capacidad de congregación, de movilización, pero algunas sí. Y *Avenida Brasil*, que se conoció aquí en Uruguay, fue una de las que tuvieron esa capacidad de movilización, por varios motivos. Podríamos citar al menos dos. Uno es su estructura narrativa, que, aunque siga siendo telenovela y melodrama, innovó en su *modo de ser* telenovela. Y el otro

es que los personajes principales giraban en torno a algo que se ha hecho evidente en la última década en Brasil: el ascenso social de segmentos populares. Aunque uno de los personajes centrales era un jugador de fútbol y por lo tanto tenía ingredientes particulares, otros mostraban como característica la pertenencia a las clases populares. Eran lo que el sociólogo brasileño Jessé Souza llama *batalhadores*, aquellos que viviendo en una condición no privilegiada tienen determinados valores, trabajan duro y así logran salir de esa posición social y ascender. Varios de los personajes de esa telenovela tenían esa característica: personas que se dedican a su trabajo, que tienen algunos valores, que tienen fuerza física, que tienen una familia que los empuja hacia adelante, y para quienes el éxito está entonces asociado al esfuerzo. Ese individuo es el que ascendió en los últimos años en la estructura social brasileña, y varios personajes de la telenovela se correspondían con ese perfil.

Avenida Brasil no visibilizó personajes que antes no existían. El problema era que en la mayor parte de las telenovelas estos personajes de las clases populares desempeñaban funciones subalternas, tenían una posición inferior y reproducían aquel lugar. En el caso de esta telenovela, aunque eran de ese lugar, estos personajes pasaron a ocupar otra posición social por su esfuerzo personal, por su mérito. Este sociólogo, Jessé Souza, explica que no se trata de una nueva clase media, sino de una nueva clase trabajadora que, debido a una articulación entre valores simbólicos y determinada condición de la economía del Brasil, puede tener una *performance* mucho mejor en las condiciones de vida.

Esta telenovela, que fue una de las que movilizaron el país, tenía esos dos ingredientes. Innovaba en términos estéticos y en términos narrativos, por la dilución del núcleo central en muchas historias y por la presencia de determinados personajes que evocaban algo del Brasil contemporáneo. ■■

Ilustración

David de la Mano



David de la Mano::
Salamanca, España.
daviddelamano@gmail.com

Stéphane Arnaud

Soy un periodista francés de 42 años, vivo en París y trabajo en una agencia de prensa internacional. Empecé a hacer *street photography*, o fotografía callejera, cuando compré mi primer iPhone, en 2012. Siempre había hecho fotografía, pero el iPhone me otorga ahora una libertad y me permite una discreción que jamás había tenido. Ya no tengo ni que preguntarme si llevo una cámara o no, si voy a sacar fotos o no: ahora puedo sacarlas todo el tiempo y en todas partes.

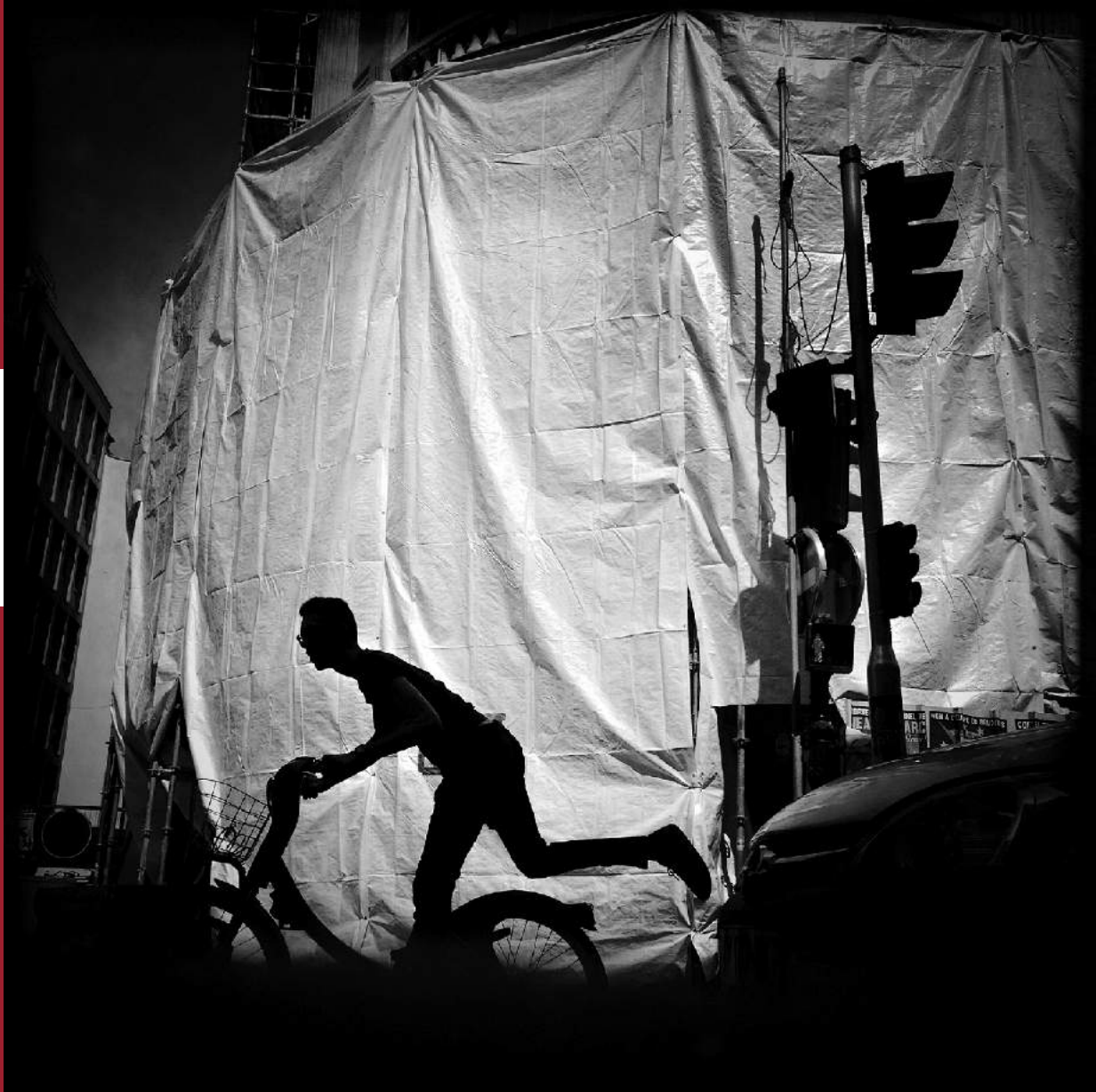
Para mí la *street photography* es la vida misma, la vida de todos los días y de cada instante. Es estar atento a todo lo que nos rodea, incluso los detalles más ínfimos, las cosas más insignificantes. Es bastante vertiginoso pensar que todo, absolutamente todo, puede resultar en una foto interesante. Intento no salir con ideas ya definidas, porque me di cuenta de que, cuando me suelto y dejo que me domine el instinto, es cuando obtengo las fotos más interesantes.

Para mí, el blanco y negro es sobre todo una manera de llegar a lo esencial, de captar la esencia misma del momento en el presente, sin que los colores interfieran ni distraigan la mirada.
<http://instagram.com/frommywindows>

I'm a forty-two years old French journalist living in Paris and working in an international news agency. I began photographing in the street when I purchased my first iPhone in 2012. I had always been interested in taking photos but I now finds inspiration in the freedom and secrecy the iPhone provides me. I do not have to decide if I will go take pictures or not: I can take pictures all the time, everywhere.

Street Photography, for me, is about life! The life that is in every day, in every moment. It's paying special attention to everything around us, including the smallest things, the most insignificant. And it's pretty staggering to think that everything, absolutely everything, can potentially make an interesting photo! So I always try to go without preconceived ideas. I've realized that it is when I "let go" and let my instincts take over, that the most interesting photos are made.

For me black and white, above all, is about getting down to the essence of the moment. It prevents colors and shapes that can distract from interfering with the eyes.
<http://instagram.com/frommywindows>











La nueva licenciatura en Artes Visuales de la Universidad Católica del Uruguay

El arte como profesión

Silvana Tanzi

Los estudios en artes visuales tienen creciente aplicación en el campo laboral y ya no se limitan a la creación de un producto artístico. La figura del artista bohemio ha dado paso a la de un creador que puede adaptar sus conocimientos a manifestaciones que no solo están asociadas al arte.

Hacia esa concepción apunta la Licenciatura en Artes Visuales que se inicia en 2015 en la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Católica (UCU). Animación, Cinematografía, Dirección en Gestión Cultural, Diseño Visual y Fotografía son las concentraciones de esta nueva carrera que no tiene como objetivo formar un artista, en el sentido más tradicional del término, sino un profesional capaz de comprender la cultura visual contemporánea. Hoy la producción artística no apunta exclusivamente a la creación de una obra para ser exhibida en museos o galerías, sino que tiende a la elaboración de proyectos que incorporen técnicas y conocimiento estético y artístico para aplicar en diferentes áreas culturales, laborales o de la vida cotidiana.

La nueva carrera se vincula con dos de las licenciaturas que ya ofrece la Facultad, Comunicación e Ingeniería Audiovisual, pero su impronta será diferente. Richard Danta, coordinador de la Licenciatura en Comunicación e investigador en visualidad y paisaje urbano, explica estas diferencias: "Las tres carreras tienen en común la preocupación por el fenómeno visual, pero con diferente enfoque. Por ejemplo, la fotografía está presente en Comunicación, pero es un elemento instrumental, de apoyatura para el desarrollo de habilidades y competencias profesionales, como el fotoperiodismo o la fotografía estratégica publicitaria. En el caso de la Licenciatura en Artes Visuales, Fotografía será una concentración específica; el licenciado tendrá competencias como fotógrafo, pero también una sensibilidad estética y artística que

podrá aplicar en otros ámbitos que no sean propiamente artísticos".

Otro ejemplo que aporta Danta para distinguir los énfasis entre las carreras es el del área audiovisual: "En Comunicación, el audiovisual siempre tiene el objetivo de decir cosas; puede comunicar algo concreto a través de lo artístico-estético, de lo periodístico o de lo publicitario. En Ingeniería Audiovisual el interés es de índole tecnológica; quiere decir que la técnica es un fin en sí misma. En el caso de Cinematografía en Artes Visuales, lo importante es la construcción del audiovisual como una experiencia estética, que podrá ser de corte experimental (orientado hacia lo formal) o narrativo, pero con una preocupación particular por la propuesta sensible".

El concepto de lo estético también sirve para diferenciar esta nueva licenciatura de la histórica carrera de Bellas Artes que ofrece la Universidad de la República. De allí egresó Julio Cabrio, quien actualmente es docente de la Licenciatura en Ingeniería Audiovisual de la UCU e investigador en fotografía, cine y preservación audiovisual. Él considera que hay fundamentos distintos en ambas propuestas: "La carrera en la Escuela Nacional de Bellas Artes se apoya en una concepción moderna del artista, en el genio y el talento. En cambio, la Licenciatura en Artes Visuales en UCU pone el énfasis en las prácticas artísticas contemporáneas que trabajan desde el *mestizaje* y de forma multidisciplinar con otros ámbitos, como el de la ciencia y las nuevas tecnologías".

Cabrio está cursando una maestría en Tisch School of the Arts, de la Universidad de Nueva York, y como él son varios los docentes que se han formado en artes visuales en universidades del exterior. Ahora han regresado al país con un bagaje académico novedoso que volcarán en las concentraciones que ofrece la nueva licenciatura.

La carrera responde también a una demanda generada con la creación del Bachillerato Artístico en Educación Secundaria. "Esta confluencia es una oportunidad para generar algo que no existe, que es innovador", explica Mariángela Giaimo, coordinadora de la Licenciatura en Artes Visuales e investigadora en visualidad y representación.

La preservación de obras de arte, tanto históricas como contemporáneas, es otro de los contenidos que tendrá la carrera. "El desarrollo que ha tenido el audiovisual en estos últimos veinte años en el país es significativo; los cambios son muy rápidos y debemos prestar atención a su preservación", explica Cabrio.

Recientemente hubo una polémica en torno al valor artístico de la obra que recibió este año el Gran Premio de las Artes Visuales que entrega el MEC. Se trata de una banda presidencial en miniatura, de la artista María Agustina Fernández Raggio.

"¿Esto es arte?", "¿Sigue siendo una obra artística fuera del museo?", fueron algunas de las preguntas en debate. Para Danta, en una propuesta como la que ofrece la Licenciatura de Artes Visuales, no hay que dar respuestas: "Son preguntas que cuando se responden agotan el tema. Lo interesante es que el debate pueda poner en contexto la producción de lo visual como una forma expresiva y característica de la cultura contemporánea".

Giaimo, coordinadora de la licenciatura, agrega: "La carrera pone a disposición herramientas para pensar los debates: pensar quiénes son los que están debatiendo, cuáles son las fuentes y por qué nos hacemos hoy estas preguntas".

El progreso hacia la profesionalización en el área alienta a que quienes tengan interés en trabajar con las diferentes formas de tratamiento de la imagen opten por una formación específica. Matilde Rosello, docente de Comunicación Visual y Diseño y consultora en diseño estratégico e identidad corporativa (Uruguay-España), recuerda que en el área de diseño también hubo un proceso hacia la profesionalización: "Cuando comenzó a usarse la computación dentro de los departamentos de arte, las agencias de publicidad pensaron que no necesitaban más dibujantes porque la máquina los sustituía. Ahí hubo un quiebre: la gente empezó a trabajar

con un *software*, pero no tenía ninguna noción de diseño. Cuando se abrieron las carreras de diseño, se empezó a profesionalizar el área. Ahora cada vez hay más especialización porque surgen nuevas necesidades".

Florencia Varela, doctora en Filosofía, Estética y Teoría del Arte por la Universidad de Salamanca, ofrece una visión más conceptual y teórica de lo artístico: "Lo bueno de esta nueva carrera es que hay un equilibrio entre el aprendizaje práctico y técnico y el teórico. Así se articularán de manera transversal los distintos ámbitos: el académico, el empresarial y las artes aplicadas".

En cuanto a lo metodológico, en la carrera se trabajará con diferentes modalidades: clases teórico-prácticas, laboratorios experimentales y cursos de proyectos. De esta forma se profundiza en una línea de trabajo que ya se aplica en las otras carreras vinculadas a la comunicación visual en el mundo. La nueva carrera se inscribe, además, en el rediseño curricular de la Facultad de Ciencias Humanas, que permitirá cursos de libre configuración. Esto quiere decir que un estudiante de Comunicación podrá obtener créditos si toma un curso de Artes Visuales y viceversa.

Primero el lápiz y siempre muchas ganas

Para Juan Brusco, profesional especializado en diversas técnicas de modelado, efectos visuales, animación y 3D digital, director de la empresa Animation Campus, en la carrera se pondrá énfasis en las nuevas tecnologías, pero con un sustento en los medios tradicionales de trabajo. "La idea es que las cosas se resuelvan en lápiz y papel primero y, una vez que funcionan, ahí sí se prende la máquina", afirma. "El mundo de la animación es muy atractivo de por sí, entonces naturalmente los estudiantes siempre lo primero que quieren hacer es agarrar la computadora. Pero si no hay objetivos claros detrás de esa realización lo único que hacemos es perder el tiempo, estar dando vueltas en círculos. La computadora es una excelente herramienta para terminar el trabajo, pero para armar un proyecto y para el diseño se tiene que trabajar primero en el papel."

Dirigir un centro cultural, diseñar un personaje de animación, hacer investigación en arte y patrimonio, experimentar en fotografía o realizar un audiovisual: en estos terrenos se podrá mover el estudiante que curse la Licenciatura en Artes Visuales. ❖❖

Secciones

Desde la Academia

Artículos

Rapport

Artículos

Entrevistas

Obra en Comunicación

Ilustración

Texto

Edición actual

Ediciones anteriores



Ed. Número 20 [Ver todas](#)

Búsqueda de artículo

Contacto



Artículos



Foto: Pablo Porciúncula.

Rock uruguayo de los ochenta: la inesperada reinención de las tradiciones

Por Leandro Delgado

RESUMEN

Varios testimonios de los músicos de los ochenta señalan la existencia de circuitos marginales donde esta generación estableció contacto indudable —aunque conflictivo— con los músicos de la generación anterior. Tal contacto les permitió construir una identidad generacional definida. Esto cuestiona la idea de que el rock de los ochenta habría nacido sin padres artísticos, como se afirma en las críticas musicales de la época. Este artículo analiza, en primer lugar, las críticas y crónicas que contribuyeron a formar esta idea, que fue central en la construcción de un discurso identitario para la nueva subcultura juvenil. En segundo lugar, cuestiona la idea de la orfandad y analiza cómo los músicos y periodistas adoptaron y resignificaron los elementos de la tradición cultural existente para hacer del rock de los ochenta el elemento definitorio de la cultura de la década.



LA REPRESENTACIÓN DE LA VIOLENCIA
EN TRES PELÍCULAS DE ADRIÁN CAETANO
Alfredo Dillon



EL ACCESO A LA INFORMACIÓN, UN DERECHO QUE SE
DESDIBUJA ANTE UN ESTADO CLIENTELAR Y
PATRIMONIALISTA
Silvio Gramajo

Número 20



[Descargar PDF](#)

dixit es una revista arbitrada de
Comunicación. Está incluida en

las bases de datos de EBSCO



el catálogo de Latindex



En *dixit online* vas a encontrar todos los artículos publicados desde la primera edición. Te invitamos a leerlos y a descargarlos.

Normas para los colaboradores

Síntesis curricular

Los autores deben enviar una síntesis curricular de no más de 120 palabras que mencione filiación académica, último grado obtenido, actividad académica o profesional reciente, principales publicaciones o trabajos realizados.

Síntesis del contenido del artículo

En el caso de los artículos de investigación, aparte del resumen en español y del *abstract* en inglés, los autores también deben enviar una síntesis (resumen ampliado) del contenido del artículo, de entre 400 y 800 palabras.

Formato

Las colaboraciones se envían por correo electrónico a *dixit* (dixit@ucu.edu.uy). Los textos van en Word, tipo de letra Times New Roman, tamaño 12 puntos, interlineado doble. Las notas a pie de página, en el mismo tipo de letra, tamaño 10 puntos, interlineado simple. Los archivos visuales se envían en formato JPG con alta resolución de 300 dpi, 25 cm de base y en escala de grises.

Si las colaboraciones contienen tablas, figuras, ilustraciones o fotografías, el autor debe proporcionar la información necesaria para identificarlas: título, leyenda descriptiva, fecha, autoría, fuente y créditos. Se envían en archivo aparte denominado "Anexos del título del artículo", indicando en la primera página el título del artículo y el autor.

Las reseñas deben tener completos los datos bibliográficos de la obra reseñada: autor, año de publicación, título, ciudad de publicación, casa editora y número de páginas. También incluyen el nombre, el apellido y la filiación institucional del autor de la reseña. Todo trabajo enviado a *dixit* debe estar completamente terminado de forma y de contenido.

Elementos formales

Los artículos de investigación, los de actualización, los de divulgación y las entrevistas incluyen los siguientes elementos: título, datos del autor, resumen en español y *abstract* en inglés, cinco palabras clave en español y cinco en inglés, referencias parentéticas, notas (en caso de ser necesarias) y referencias bibliográficas al final del texto.

1. Título. Centrado en la parte superior de la primera página, enuncia de manera sintética, sencilla y clara la idea principal del artículo. Se sugiere una extensión no mayor a 12 palabras. Si es necesario agregar un subtítulo, este se separa del título mediante dos puntos.

2. Nombre y apellido del autor. Se escribe centrado debajo del título del trabajo. Se omiten títulos y grados académicos.

3. Filiación institucional. Centrados debajo del nombre del autor, se escriben el nombre de la unidad académica (departamento, centro, facultad o instituto) y el de la universidad donde se ubica. Cuando el autor no pertenece a una institución académica, se indican la ciudad y el país de residencia. En ambos casos, los elementos se separan mediante coma. A continuación, se coloca un asterisco que expresa en nota a pie de página el país y la dirección de correo electrónico del autor.

4. Resumen del artículo y palabras clave en español. Van en una página nueva, que comienza con la leyenda "Resumen", centrada en la parte superior de la página. El resumen o *abstract* es un párrafo de hasta 150 palabras de extensión, con sentido completo en sí mismo, en el cual se exponen de manera breve y clara: objetivo del artículo, contenidos principales, metodología empleada y conclusiones, resultados, implicaciones o aplicaciones a los que el autor llegó.

A continuación del resumen, en el siguiente renglón alineada a la izquierda se escribe la leyenda "Palabras clave", y después de dos puntos se citan en orden de lo general a lo particular cinco palabras que constituyen los identificadores del texto.

5. Abstract y keywords en inglés. Después de las palabras clave, separada por un renglón se escribe centrada la leyenda "Abstract", y abajo la traducción al inglés del resumen en español. En el siguiente renglón, alineada a la izquierda se escribe la leyenda "Keywords", y después de dos puntos la traducción al inglés de las palabras clave en español.

6. Paginación. A partir de la hoja donde comienza el artículo, las páginas deben estar numeradas, a partir del número 1.

7. Referencias. Deben ser precisas, completas y útiles. Proporcionan un modo fiable de localizar los trabajos que han influido directamente en la colaboración. Se escriben, según el sistema de autor-año, entre paréntesis a continuación de una cita textual, una paráfrasis o una descripción de las ideas de otro autor.

7.1. Si es una paráfrasis o una descripción de las ideas de otro autor, en el paréntesis se coloca el apellido del autor separado del año de publicación mediante coma.
Ejemplo: (Aguerre, 2007).

7.2. Si se trata de una cita textual, en el paréntesis, además del año de publicación, se escribe coma y el número arábigo de la página o de las páginas, precedido por la abreviatura "p." o "pp.", según corresponda.
Ejemplos: (Rincón, 2006, p. 47); (Rincón, 2006, pp. 47-48).

7.3. Si la cita textual comprende más de 40 palabras, se destaca en un bloque independiente del texto y se escribe sin comillas. El

paréntesis con la referencia se escribe a continuación en el mismo bloque de texto.

7.4. Si un autor tiene más de una obra citada con el mismo año de publicación, se distinguen agregando una letra minúscula enseguida de la fecha.

Ejemplo: (Rincón, 2006a, p. 47).

7.5. Si un autor es citado textualmente por otro autor de quien se toma la cita, entre paréntesis primero se consigna el apellido del autor de la cita textual, luego se escribe "citado por", y por último se pone el apellido del autor, el año de la obra y el número de la página donde se encuentra la cita textual referida.

Ejemplo: (Deleuze citado por Alliez, 1996, p. 49)

7.6. Si en un mismo paréntesis se refiere a dos o más trabajos de diferentes autores, estos se separan por medio de punto y coma.

Ejemplo: (Aguerre, 2007; Rincón, 2006).

7.7. Si en el texto del artículo se menciona el apellido del autor, este no se repite dentro del paréntesis. Solo se colocan el año y el número de página, si corresponde.

Ejemplo: Rincón (2006, p. 17) sostiene que "la comunicación es, entonces, un dispositivo potente para comprender estos tiempos". Si en el texto del artículo, además del apellido del autor, aparece el año de publicación, este tampoco se repite dentro del paréntesis.

Ejemplo: En 2006, Rincón sostiene que "la comunicación es, entonces, un dispositivo potente para comprender estos tiempos" (p. 17).

8. Notas a pie de página. Las notas no deben exceder las 80 palabras. Proporcionan explicaciones, comentarios, revisión bibliográfica o cualquier otra clase de información adicional que enriquece o aclara el contenido de la colaboración. No se usan abreviaturas latinas.

9. Lista de referencias bibliográficas. Se coloca al terminar el artículo en una página nueva, que lleva centrada la leyenda "Referencias bibliográficas". Incluye ordenados alfabéticamente por el apellido del autor solo los materiales utilizados directamente en la colaboración (citados textualmente, parafraseados, descritos). Cada entrada va alineada a la izquierda con sangría francesa, e incluye los siguientes datos:

9. 1. Autor

a. Se escriben los nombres y apellidos completos de hasta tres autores: el primer autor empezando por el apellido, separado del nombre mediante coma. Los autores subsecuentes se escriben en orden normal, primero el nombre y a continuación el apellido. El nombre del último autor va precedido por coma seguida de "y".

Ejemplo: Dutto, María Cristina, Silvia Soler, y Silvana Tanzi (2008).

b. Si son más de tres autores, solo se escribe el primer autor, empezando por el apellido. Los demás autores se sustituyen por et al. Esta locución latina significa "y otros" (*et alii*), se escribe

sin cursivas, precedida por coma, y con punto después de *al*.

Ejemplo: Balcázar, Patricia, et al. (2005). Aquí et al. corresponde a Norma Ivonne González-Arratia, Gloria Margarita Gurrola, y Alejandra Moysén.

c. Los responsables de la publicación, como editores, compiladores, directores, coordinadores, organizadores toman el lugar del autor, y a continuación del nombre se agrega entre paréntesis y abreviada la función que desempeñaron.

Ejemplo: Ojeda, Miguel Ángel Nicolás, y María del Mar Grandío Pérez (coords.) (2012).

d. Lo mismo sucede cuando los autores son instituciones u organizaciones, como Real Academia Española, American Psychological Association (APA) o UNESCO.

9. 2. Año de publicación. Se coloca entre paréntesis, separado del autor por espacio, y seguido por punto.

9. 3. Título

a. De libros, revistas, publicaciones periódicas, películas, videos, programas de televisión se escriben en cursivas, seguido por punto.

Ejemplo: Ojeda, Miguel Ángel Nicolás, y María del Mar Grandío Pérez (coords.) (2012). *Estrategias de comunicación en redes sociales. Usuarios, aplicaciones y contenidos*.

b. De capítulos de libros van entre comillas. A continuación se escriben el nombre y el apellido del autor o de los responsables de la publicación, y en cursivas el título del libro que lo contiene, precedido por coma y por la preposición "en".

Ejemplo: Noguera Vivo, José Manuel (2012). "Los cambios en el discurso global de Twitter: *trending topics* y la nueva televisión", en Miguel Ángel Nicolás Ojeda, y María del Mar Grandío Pérez (coords.). *Estrategias de comunicación en redes sociales. Usuarios, aplicaciones y contenidos*.

c. De artículos de revistas van entre comillas. Luego separado por coma se pone en cursivas el título de la publicación que lo contiene y también en cursivas y en números arábigos el volumen de la publicación.

Ejemplo: Aguerre, Carolina (2007). "Los derechos de autor. Entre el equilibrio y la incompatibilidad", *dixit* 2.

9. 4. Los datos de publicación se escriben separados por coma.

a. Ciudad de publicación. Solo en caso de ambigüedad se coloca entre paréntesis el nombre del país.

b. Casa editora. No se incluye el sustantivo "editorial" (excepto cuando este acompaña a un adjetivo, y ambos constituyen el nombre de la editorial; por ejemplo, Editorial Sudamericana) ni las abreviaturas Ed., Ltd., Co., S. A. de C. V., entre otras.

c. En el caso de un artículo de revista, el nombre y el volumen de la publicación sustituyen a la ciudad de publicación y a la casa editora.

9. 5. Los números de páginas se consignan al final de la entrada, precedidos por la abreviatura "pp.", solo cuando se trata de un capítulo de un libro o de un artículo de revista.

9. 6. Las entradas de un documento electrónico incluyen autor, fecha de publicación, título del documento. Si se trata del título de

un artículo de una revista electrónica, se escribe el título entre comillas y luego, en cursivas, el nombre de la revista y el volumen, separados por coma de las páginas que abarca. Si se trata de un libro en versión electrónica, el título se escribe en cursivas. A continuación, después de punto se pone "Recuperado de", y se escribe el DOI (*Digital Object Identifier*, Identificador Digital de Objetos), o se copia completo el URL (*Uniform Resource Locator*, Localizador Uniforme de Recursos) de la página de internet de donde se obtuvo el documento. No se coloca punto después del DOI ni del URL, y solo se agrega la fecha de recuperación del documento cuando se sabe que este es susceptible de modificaciones. Ejemplo: Izaguirre, Mónica (2011). "El arte de saber movilizar saberes", *dixit* 15, pp. 27-33. Recuperado de <http://revistadixit.ucu.edu.uy/?table=articles&tID=21f348ab76a582d327894afa17bb0763&action=detail>

Ejemplo de lista de referencias bibliográficas

- Aguerre, Carolina (2007). "Los derechos de autor. Entre el equilibrio y la incompatibilidad", *dixit* 2, pp. 24-30.
- American Psychological Association (2010). *Manual de publicaciones de la American Psychological Association*. México, El Manual Moderno.
- Balcázar, Patricia, et al. (2005). *Investigación cualitativa*. Toluca (México), Universidad Autónoma del Estado de México.
- Balsa, María, y Beatriz Bugallo (2011). *Industrias creativas y propiedad intelectual*. Montevideo, Dicrea.
- Dutto, María Cristina, Silvia Soler, y Silvana Tanzi (2008). *Palabras más, palabras menos. Herramientas para una escritura eficaz*. Montevideo, Editorial Sudamericana Uruguay-Universidad Católica del Uruguay.
- Izaguirre, Mónica (2011). "El arte de saber movilizar saberes", *dixit* 15, pp. 27-33. Recuperado de <http://revistadixit.ucu.edu.uy/?table=articles&tID=21f348ab76a582d327894afa17bb0763&action=detail>
- Noguera Vivo, José Manuel (2012). "Los cambios en el discurso global de Twitter: *trending topics* y la nueva televisión", en Miguel Ángel Nicolás Ojeda, y María del Mar Grandío Pérez (coords.). *Estrategias de comunicación en redes sociales. Usuarios, aplicaciones y contenidos*. Barcelona, Gedisa, pp. 51-62.
- Ojeda, Miguel Ángel Nicolás, y María del Mar Grandío Pérez (coords.) (2012). *Estrategias de comunicación en redes sociales. Usuarios, aplicaciones y contenidos*. Barcelona, Gedisa.
- Rincón, Omar (2006). *Narrativas mediáticas. O cómo se cuenta la sociedad del entretenimiento*. Barcelona, Gedisa.

Rules for collaboration

Curricular synthesis

The authors must send a curricular synthesis of no more than 120 words that mentions academic affiliation, latest degree obtained, recent academic or professional activity, main publications or works done.

Content synthesis

In the case of research papers, besides its summary in Spanish and the abstract in English, authors must also submit a synthesis of the article's content, with an extension of 400 to 800 words.

Format

Contributions are sent by email to [dixit\(dixit@ucu.edu.uy\)](mailto:dixit@dixit@ucu.edu.uy). Texts must be submitted as Word documents, with font Times New Roman, 12, double-space text. Footnotes in the same font, 10, single-space text. Visual files are sent in JPG format with high resolution, 300 dpi, 25 cm of base and in grey scale.

If the contributions include charts, illustrations or pictures, the author must provide the necessary information to identify them: title, descriptive legend, date, authorship, source and credits. They are sent as a separate file called "Anexos y el título del artículo", with the title of the article and its author on the first page.

Reviews must contain the complete bibliographic information of the subject on review: author, year published, title, city of publication, editor and page numbers. They must also include the name, last name and institutional affiliation of the review's author.

Formal elements

Research and educative articles, as well as updates and interviews, include the following elements: title, the author's information, a summary in Spanish, an abstract in English, five keywords in Spanish and five in English, parenthetical references, notes (when necessary) and a list of bibliographic references at the end of the text.

1. **Title**. Centered at the top of the first page, expressing in a synthetic, clear and simple way the main idea of the article. An extension of no more than 12 words is suggested. If it is necessary to add a subtitle, this must be separated from the title by a colon.

2. **Author's name and last name**. It must be centered under the title. Academic degrees are omitted.

3. **Institutional affiliation**. The academic unit (department, center, school or institute) and the university of origin must be written in a central position under the author's name. When the author does not belong to an academic institution, the city and country of residence must be written. In both cases, the elements are separated by a comma. Next to them, an asterisk is placed, which refers to a footnote conveying the country and email address of the author.

4. **Article summary and key words in Spanish**. They must be written in a new page, which begins with the legend "Resumen", centered at the top of the page. The summary is a single paragraph, complete in itself, amounting up to 150 words. It exposes, briefly and clearly, the objective, main contents, methodology used and conclusions, implications or applications found by the author. On the next line, to the left, must appear the legend "Palabras clave" followed by a colon, introducing the five words that operate as identifiers of the text, from the most general to the most specific.

5. **Abstract and keywords in English**. After the key words, separated by a hyphen, the legend "Abstract" must appear in a central position, with the English translation of the Spanish

summary below it. In the next line, to the left, should appear the legend "Keywords", and after a colon, the English translation of the Spanish key words.

6. Page numbers. Pages must be numbered from the first page of the article, starting with number 1.

7. References. They must be precise, complete and useful. They should provide a reliable way to locate the works that have directly influenced the present contribution. They must be written according to the Harvard system: between parenthesis following a verbatim quotation, a paraphrase or a description of the ideas of another author.

7. 1. If the author paraphrases or describes the ideas of another author, his or her last name must be included between parentheses, separated from the year of publication by a comma. Example: (Aguerre, 2007).

7. 2. Verbatim quotations also include, besides the year of publication, the Arabic number that corresponds to the page or pages, preceded by the abbreviation "p." or "pp.", respectively. Examples: (Rincón, 2006, p. 47); (Rincón, 2006, pp. 47-48).

7. 3. If the verbatim quotation exceeds 40 words, then it must be emphasized in an independent block from the text, written without quotation marks. The parentheses with the reference follow that block of text.

7. 4. If an author is quoted for more than one work, with the same year of publication, each work is identified by adding a letter in lowercase immediately after the date. Example: (Rincón, 2006a, p. 47).

7. 5. If an author is quoted verbatim by another author from whom the quotation is taken, the last name of the original (quoted) author must be placed first, followed by the words "quoted by", and finally, the last name of the author making the quotation, the year of publication and the page number where the verbatim quotation is taken from. Example: (Deleuze quoted by Alliez, 1996, p. 49)

7. 6. If one set of parentheses refers to two or more Works of different authors, these are separated by a semicolon. Example: (Aguerre, 2007; Rincón, 2006).

7. 7. If the text contains the author's last name, it should not be repeated within the parentheses. Only the year and page number must be written, if necessary. Example: Rincón (2006, p. 17) sostiene que "la comunicación es, entonces, un dispositivo potente para comprender estos tiempos". If the year of publication, besides the author's last name, appears on the text of the article, then it need not be placed within the parentheses. Example: En 2006, Rincón sostiene que "la comunicación es, entonces, un dispositivo potente para comprender estos tiempos" (p. 17).

8. Footnotes. They provide explanations, comments, bibliographic review or any other kind of additional information, which

enhances or clarifies the content of the present contribution. No Latin abbreviations must be used and each note must not exceed 80 words.

9. List of bibliographic references. It is written at the end of the article in a new page, with the legend ""Referencias bibliográficas" in center position. It is alphabetically organized according to the author's last name and it only includes the materials used in the contribution (verbatim quotations, paraphrases or descriptions). Each entry is aligned to the left with hanging indentation. It includes the following information:

9. 1. Author

a. All names and last names of up to three authors: the first author starts with the last name, separated by a comma from the name. The following authors must be written in a normal name-last name order. The name of the last author is preceded by a comma, followed by an "and".

Example: Dutto, María Cristina, Silvia Soler, and Silvana Tanzi (2008).

b. If there are more than three authors, only the first author is referenced, starting with his or her last name. The other authors are replaced by et al. This Latin abbreviation means "and others" (et alii), it is written without italics and with a period after "al".

Example: Balcázar, Patricia et al. (2005). Here, et al. corresponds to Norma Ivonne González-Arratia, Gloria Margarita Gurrola, and Alejandra Moysén.

c. Those responsible for the publication, such as editors, compilers, directors, coordinators, organizers, take the place of the author. Following the name, a set of parentheses is written to enclose, as an abbreviation, the function which they performed.

Example: Ojeda, Miguel Ángel Nicolás, y María del Mar Grandío Pérez (coords.) (2012).

d. The same goes for corporate authors or institutions operating like a personal author, such as Real Academia Española, American Psychological Association (APA) or UNESCO.

9. 2. Year of publication. It is written between parentheses, separated from the author by a space, and followed by a period.

9. 3. Title

a. If it is the title of a book, a journal, periodic publication, films, videos, TV shows, it is written in italics, followed by a period.

Example: Ejemplo: Ojeda, Miguel Ángel Nicolás, y María del Mar Grandío Pérez (coords.) (2012). Estrategias de comunicación en redes sociales. Usuarios, aplicaciones y contenidos.

b. If it is the title of a chapter in a book, it must be written within quotation marks. Immediately after, the name and last name of the author or those responsible for the publication must be written, followed by the title of the publication in which they appear, in italics and preceded by a comma and the preposition "en".

Example: Noguera Vivo, José Manuel (2012). "Los cambios en el discurso global de Twitter: trending topics y la nueva

televisión", en Miguel Ángel Nicolás Ojeda, y María del Mar Grandío Pérez (coords.). Estrategias de comunicación en redes sociales. Usuarios, aplicaciones y contenidos.

c. The title of a magazine article must be written within quotation marks. It should be followed by a comma and the title of the publication containing the article, in italics. The volume of the publication, in Arabic numbers, must be written in italics, too.

Example: Aguerre, Carolina (2007). "Los derechos de autor. Entre el equilibrio y la incompatibilidad", *dixit* 2.

9. 4. Each piece of information regarding publications quoted in the article is separated by a comma.

a. City of publication. Only in the case of ambiguity should the name of the country be written between parentheses.

b. Editor. Do not include the name "Editor" (that is only allowed when it accompanies an adjective and both of them together constitute the name of the publishing house, for example: Editorial Sudamericana). Do not include abbreviations (Ed., Ltd., Co., S.A de C.V, among others).

c. In the case of a journal article, the name and volume of the publication substitute the city of publication and its editor.

9. 5. Only in the case of a book chapter or journal article, the page numbers are written at the end of the quotation, preceded by the abbreviation "pp."

9.6 The quotations from an electronic document include author, date of publication, title of the document, without quotation marks or italics. If it is an article in an electronic journal, the title goes in italics, followed by the name of the journal and its volume, and then the number of pages, separated by a comma. Next after the period, comes the legend "recuperado de" (i.e. "retrieved from"), the DOI (Digital Object Identifier) must be written or the complete URL (Uniform Resource Locator) is copied from the page where the document was published. No period after the DOI or URL and the date when the document was retrieved is added only when it is susceptible to modifications.

Example: Izaguirre, Mónica (2011). El arte de saber movilizar saberes, *dixit* 15, 27-33, retrieved from <http://revistadixit.ucu.edu.uy/?table=articles&tID=21f348ab76a582d327894afa17bb0763&taction=detail>

Example of list of Bibliographic references

Aguerre, Carolina (2007). "Los derechos de autor. Entre el equilibrio y la incompatibilidad", *dixit* 2, pp. 24-30.

American Psychological Association (2010). *Manual de publicaciones de la American Psychological Association*. México, El Manual Moderno.

Balcázar, Patricia et al. (2005). *Investigación cualitativa*. Toluca (México), Universidad Autónoma del Estado de México.

Balsa, María, y Beatriz Bugallo (2011). *Industrias creativas y propiedad intelectual*. Montevideo, Dicrea.

Dutto, María Cristina, Silvia Soler, y Silvana Tanzi (2008). *Palabras más, palabras menos. Herramientas para una escritura eficaz*. Montevideo, Editorial Sudamericana Uruguaya-Universidad Católica del Uruguay.

Izaguirre, Mónica (2011). "El arte de saber movilizar saberes",

dixit 15, 27-33. Recuperado de <http://revistadixit.ucu.edu.uy/?table=articles&tID=21f348ab76a582d327894afa17bb0763&taction=detail>

Noguera Vivo, José Manuel (2012). "Los cambios en el discurso global de Twitter: *trending topics* y la nueva televisión", en Miguel Ángel Nicolás Ojeda, y María del Mar Grandío Pérez (coords.). *Estrategias de comunicación en redes sociales. Usuarios, aplicaciones y contenidos*. Barcelona, Gedisa, pp. 51-62.

Ojeda, Miguel Ángel Nicolás, y María del Mar Grandío Pérez (coords.) (2012). *Estrategias de comunicación en redes sociales. Usuarios, aplicaciones y contenidos*. Barcelona, Gedisa.

Rincón, Omar (2006). *Narrativas mediáticas. O cómo se cuenta la sociedad del entretenimiento*. Barcelona, Gedisa.

Normas para os colaboradores

Currículo resumido

Os autores devem enviar um breve currículo, de no máximo 120 palavras, contendo afiliação acadêmica, maior nível de titulação obtido, atividade acadêmica ou profissional recente, e principais publicações ou trabalhos realizados.

Resumo expandido

No caso de artigos de pesquisa, além do resumo em espanhol e de *abstract* em inglês, os autores deverão enviar um resumo expandido do conteúdo do artigo, de no mínimo 400 e no máximo 800 palavras.

Formatação

As contribuições serão submetidas a *dixit* através de correio eletrônico (dixit@ucu.edu.uy). Os textos deverão estar em formato Word, em fonte Times New Roman tamanho 12, espaçamento duplo. As notas deverão vir no rodapé da página, no mesmo tipo de fonte, tamanho 10, espaçamento simples. Os arquivos de imagem deverão ser encaminhados em formato JPG, em alta resolução de 300 dpi, 25 cm de largura e em escala de cinza.

Se houver tabelas, figuras, ilustrações ou fotografias, o autor deverá fornecer a informação necessária para identificá-las: título, legenda descritiva, data, autoria, fonte e créditos. Serão enviadas em arquivo separado nomeado "Anexos do título do artigo", indicando na primeira página o título do artigo e o autor.

As resenhas deverão apresentar as referências bibliográficas completas da obra resenhada: autor, ano de publicação, título, local (cidade) de publicação, editora e número de páginas. Deverá constar também o nome, sobrenome e afiliação institucional do autor da resenha.

Todo trabalho submetido a *dixit* deve estar completamente concluído em forma e conteúdo.

Elementos formais

Os artigos de pesquisa, artigos de atualização, artigos de divulgação e entrevistas devem incluir os seguintes elementos: título, dados do autor, resumo em espanhol e *abstract* em inglês,

cinco palavras chave em espanhol e cinco em inglês, citações parentéticas, notas (se for preciso) e referências bibliográficas após o texto.

1. Título. Centralizado na parte superior da primeira página, deve apresentar de modo sintético, simples e claro a ideia principal do artigo. Sugere-se uma extensão máxima de 12 palavras. Se for preciso incluir um subtítulo, separar-se-á do título mediante dois pontos.

2. Nome e sobrenome do autor. Deve ser escrito centralizado, abaixo do título do trabalho. Diplomas e graus acadêmicos serão omitidos.

3. Afiliação institucional. Centralizado, abaixo do nome do autor, indica a unidade acadêmica (departamento, centro, faculdade ou instituto) e o nome da universidade à qual se filia o autor. Caso o autor não pertença a uma instituição acadêmica, deverá indicar a cidade e o país de residência. Em ambos os casos, os elementos devem separar-se mediante vírgula. Imediatamente após, inserir uma chamada a nota de rodapé mediante asterisco, indicando país e correio eletrônico do autor.

4. Resumo do artigo e palavras chave em espanhol. Deverão ser escritos em folha distinta, com a legenda "Resumen" centralizada na parte superior da página. O resumo ou *abstract* é um parágrafo de até 150 palavras, com sentido completo, que apresenta de modo breve e claro: objetivo do artigo, conteúdos principais, metodologia adotada e conclusões, resultados, consequências extraídas ou aplicações desenvolvidas pelo autor.

Na linha abaixo do resumo, alinhada à esquerda, coloca-se a legenda "Palabras clave", seguida de dois pontos, após os quais destacam-se cinco palavras que identificam o trabalho, ordenadas do geral ao particular.

5. Abstract e keywords em inglês. Um espaço abaixo das palavras chave, centralizada, coloca-se a legenda "*Abstract*". Imediatamente abaixo, apresenta-se a tradução para o inglês do resumo. Na linha seguinte, alinhada à esquerda, escreve-se a legenda "*Keywords*", seguida de dois pontos, após os quais coloca-se a tradução para o inglês das palavras chave.

6. Numeração das páginas. As páginas devem ser numeradas, iniciando pelo número 1, a partir da primeira folha do artigo.

7. Referências. Devem ser precisas, completas e úteis. Apresentam de modo confiável a localização dos trabalhos que têm influenciado diretamente a contribuição. Colocam-se seguindo o sistema autor-data, entre parêntese, imediatamente após uma citação textual, uma paráfrase ou após uma ideia de outro autor.

7. 1. Se for uma paráfrase ou uma descrição de ideias de outro autor, coloca-se entre parêntese o sobrenome do autor, separado da data de publicação mediante vírgula.
Exemplo: (Aguerre, 2007).

7. 2. Se for uma citação textual, coloca-se entre parêntese, após a data de publicação e separado por uma vírgula, o número arábico da página ou páginas, antecedido da abreviatura "p." ou "pp.", conforme o caso.
Exemplos: (Rincón, 2006, p. 47); (Rincón, 2006, pp. 47-48).

7. 3. Se a citação textual tiver mais de 40 palavras, destaca-se em parágrafo distinto sem aspas. A referência entre parêntese escreve-se no mesmo parágrafo, imediatamente após a citação.

7. 4. Se houver citações de várias obras do mesmo autor com a mesma data de publicação, acrescenta-se uma letra minúscula após a data.
Exemplo: (Rincón, 2006a, p. 47).

7. 5. Se houver citação de citação textual, coloca-se entre parêntese o sobrenome do autor da fonte original e, imediatamente após, escreve-se "citado por", seguido do sobrenome do autor, data de publicação e número de página da fonte consultada.
Exemplo: (Deleuze citado por Alliez, 1996, p. 49)

7. 6. Se houver referência a dois ou mais trabalhos de autores diferentes, apresentam-se separados por ponto e vírgula.
Exemplo: (Aguerre, 2007; Rincón, 2006).

7. 7. Se o sobrenome do autor for mencionado no texto do artigo, não se coloca entre parêntese. Coloca-se apenas a data de publicação e o número de página se corresponder.
Exemplo: Rincón (2006, p. 17) afirma que "*la comunicación es, entonces, un dispositivo potente para comprender estos tiempos*". Se, além do sobrenome do autor, aparecer no texto do artigo a data de publicação, a mesma não se coloca entre parêntese.
Exemplo: Em 2006, Rincón afirma que "*la comunicación es, entonces, un dispositivo potente para comprender estos tiempos*" (p. 17).

8. Notas de rodapé. As notas não podem exceder as 80 palavras. Destinam-se a esclarecimentos, comentários, revisão bibliográfica ou qualquer outra informação complementar, que enriqueça ou esclareça o conteúdo da contribuição. Não usar abreviaturas latinas.

9. Lista de referências bibliográficas. Coloca-se após o artigo em página distinta, com a legenda "Referências bibliográficas" centralizada. Deve incluir apenas os documentos usados diretamente no trabalho (citados textualmente, parafraseados, descritos), ordenados alfabeticamente pelos sobrenomes dos autores. Cada entrada é alinhada à esquerda, sem recuo na primeira linha, e deve incluir os seguintes dados:

9. 1. Autor

a. São escritos os nomes e sobrenomes completos de até três autores: o primeiro autor iniciando pelo sobrenome, seguido do nome separado por vírgula. Os autores subsequentes são apresentados colocando primeiro o nome e depois o

sobrenome. O nome do último autor é precedido por vírgula seguida de "e".

Exemplo: Dutto, María Cristina, Silvia Soler, e Silvana Tanzi (2008).

b. Se forem mais de três autores, é escrito apenas o nome do primeiro, iniciando pelo sobrenome. Os outros autores são substituídos por *et al.* Esta locução latina significa "e outros" (*et alii*), não deve ser escrita em itálico, deve ser precedida por vírgula e seguida de ponto.

Exemplo: Balcázar, Patricia, et al. (2005). Onde *et al.* substitui Norma Ivonne González-Arratia, Gloria Margarita Gurrola, e Alejandra Moysén.

c. Em caso dos responsáveis da publicação serem editores, compiladores, diretores, coordenadores ou organizadores, a entrada deve ser feita pelos seus nomes, seguidos da abreviatura da função editorial entre parêntese.

Exemplo: Ojeda, Miguel Ángel Nicolás, e María del Mar Grandío Pérez (coords.) (2012).

d. A entrada deve ser feita da mesma forma caso a autoria corresponda a instituições ou organizações, como *Real Academia Española*, *American Psychological Association* (APA) ou UNESCO.

9. 2. Data de publicação. Deve ser inserida entre parêntese, separado do autor por espaço, e seguido de ponto.

9. 3. Título

a. De livro, revista, publicação periódica, filmes, vídeos, programas de televisão, deve ser escrito em itálico, seguido de ponto.

Exemplo: Ojeda, Miguel Ángel Nicolás, e María del Mar Grandío Pérez (coords.) (2012). *Estrategias de comunicación en redes sociales. Usuarios, aplicaciones y contenidos.*

b. De capítulo de livro, deve colocar-se entre aspas. Imediatamente após, deve ser escrito o nome e sobrenome do autor ou dos responsáveis pela publicação, e o título do livro no todo em itálico, precedido por vírgula e pela preposição "em".

Exemplo: Noguera Vivo, José Manuel (2012). "Los cambios en el discurso global de Twitter: *trending topics* y la nueva televisión", em Miguel Ángel Nicolás Ojeda, e María del Mar Grandío Pérez (coords.). *Estrategias de comunicación en redes sociales. Usuarios, aplicaciones y contenidos.*

c. De artigos de revista, deve colocar-se entre aspas. Após, separado por vírgula, deve colocar-se o título da publicação no todo em itálico e, também em itálico, o volume da publicação em algarismos arábicos.

Exemplo: Aguerre, Carolina (2007). "Los derechos de autor. Entre el equilibrio y la incompatibilidad", *dixit 2*.

9. 4. Os dados de publicação devem ser escritos separados por vírgula.

a. Local (cidade) de publicação. Apenas em caso de ambigüidade coloca-se entre parêntese o nome do país.

b. Casa publicadora. Não incluir o substantivo "editora" (exceto se for acompanhado de adjetivo, sendo ambos parte

do nome da editora; por exemplo, *Editorial Sudamericana*) nem as abreviaturas Ed., Ltd., Co., S. A. de C. V., entre outras.

c. Em caso de artigo de revista, o nome e o volume da publicação substituem o local de publicação e a casa publicadora.

9. 5. Os números de páginas devem ser inseridos ao final da entrada, precedidos pela abreviatura "pp.", apenas se for um capítulo de livro ou um artigo de revista.

9. 6. As entradas de documento eletrônico devem incluir autor, data de publicação, título do documento. Em caso de artigo de revista eletrônica, o título deve ser escrito entre aspas e após, em cursivo, deve colocar-se o nome da revista e o volume, separados por vírgula das páginas referenciadas. Em caso de livro em versão eletrônica, o título deve ser escrito em cursivo, seguido de ponto. Imediatamente após, coloca-se "Recuperado de" e deve ser inserido o DOI (*Digital Object Identifier*, Identificador Digital de Objetos), ou copiado o URL completo (*Uniform Resource Locator*, Localizador Uniforme de Recursos) da página de internet na qual o documento foi obtido. Não colocar ponto após o DOI nem após o URL. A data de acesso ao documento deve ser inserida apenas se o mesmo for suscetível de modificações.

Exemplo: Izaguirre, Mónica (2011). "El arte de saber movilizar saberes", *dixit 15*, pp. 27-33. Recuperado de <http://revistadixit.ucu.edu.uy/?table=articles&ID=21f348ab76a582d327894afa17bb0763&taction=detail>

Exemplo de lista de referências bibliográficas

Aguerre, Carolina (2007). "Los derechos de autor. Entre el equilibrio y la incompatibilidad", *dixit 2*, pp. 24-30.

American Psychological Association (2010). *Manual de publicaciones de la American Psychological Association*. México, El Manual Moderno.

Balcázar, Patricia, et al. (2005). *Investigación cualitativa*. Toluca (México), Universidad Autónoma del Estado de México.

Balsa, María, e Beatriz Bugallo (2011). *Industrias creativas y propiedad intelectual*. Montevideo, Dicrea.

Dutto, María Cristina, Silvia Soler, e Silvana Tanzi (2008). *Palabras más, palabras menos. Herramientas para una escritura eficaz*. Montevideo, Editorial Sudamericana Uruguay-Universidad Católica del Uruguay.

Izaguirre, Mónica (2011). "El arte de saber movilizar saberes", *dixit 15*, pp. 27-33. Recuperado de <http://revistadixit.ucu.edu.uy/?table=articles&ID=21f348ab76a582d327894afa17bb0763&taction=detail>

Noguera Vivo, José Manuel (2012). "Los cambios en el discurso global de Twitter: *trending topics* y la nueva televisión", em Miguel Ángel Nicolás Ojeda, y María del Mar Grandío Pérez (coords.). *Estrategias de comunicación en redes sociales. Usuarios, aplicaciones y contenidos*. Barcelona, Gedisa, pp. 51-62.

Ojeda, Miguel Ángel Nicolás, e María del Mar Grandío Pérez (coords.) (2012). *Estrategias de comunicación en redes sociales. Usuarios, aplicaciones y contenidos*. Barcelona, Gedisa.

Rincón, Omar (2006). *Narrativas mediáticas. O cómo se cuenta la sociedad del entretenimiento*. Barcelona, Gedisa.

dixit fue declarada revista de fomento artístico cultural e integra el registro de los Fondos de Incentivo Cultural

dixit es cultura

El Consejo Nacional de Evaluación y Fomento de Proyectos Artístico Culturales (CONAEF) y la Dirección Nacional de Cultura (MEC) según la ley 17.930, del 19 de diciembre de 2005, y reglamentada por el decreto 364/07, de 1.º de octubre de 2007, dejó constancia de que

el proyecto n.º L33.10 Dixit Comunicación Profesión Conocimiento, de la categoría letras, a cargo de la Universidad Católica del Uruguay

fue declarado de fomento artístico cultural e integra el registro correspondiente a los Fondos de Incentivo Cultural.

Más información sobre los Fondos de Incentivo Cultural:
<http://www.fondosdeincentivocultural.gub.uy/>

