

Dirección

Mónica Arzuaga
Universidad Católica del Uruguay, Uruguay
marzuaga@ucu.edu.uy

Edición

María Inés Nogueiras
Universidad Católica del Uruguay, Uruguay

Comité editorial

Mónica Arzuaga
Universidad Católica del Uruguay, Uruguay
Richard Danta
Universidad Católica del Uruguay, Uruguay
Carola Kweksilber
Universidad Católica del Uruguay, Uruguay
Amalia Lejavitzer
Universidad Católica del Uruguay, Uruguay
María Inés Nogueiras
Universidad Católica del Uruguay, Uruguay
Graciela Rodríguez-Milhomens
Universidad Católica del Uruguay, Uruguay

Edición fotográfica

Cecilia Vidal
Universidad Católica del Uruguay, Uruguay

Corrección de estilo

María Inés Nogueiras
Universidad Católica del Uruguay, Uruguay

Asesoría bibliográfica

Silvana Tanzi
Universidad Católica del Uruguay, Uruguay

Consejo consultivo

Carolina Aguerre
Universidad de San Andrés, Argentina
Andrew Calabrese
University of Colorado, Estados Unidos
John Cheney-Lippold
The University of Michigan, Estados Unidos
Richard Danta
Universidad Católica del Uruguay, Uruguay
Beatriz de Las Heras
Universidad Carlos III de Madrid, España
María Aparecida Ferrari
Universidade de São Paulo, Brasil
Gonzalo Frasca
Universidad ORT, Uruguay
María del Carmen Grillo
Universidad Austral, Argentina
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
Pablo Porciúncula
Universidad Católica del Uruguay, Uruguay
Teresa Quiroz
Universidad de Lima, Perú
Mariluz Restrepo
Universidad Externado de Colombia, Colombia
Patricia Schroeder
Universidad de Montevideo, Uruguay
Salomé Sola Morales
Universidad de Santiago de Chile, Chile
Mauricio Tolosa
Fundación de la Comunicología, Chile

Dixit es una revista académica semestral, arbitrada e indexada, que edita el Departamento de Comunicación de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Católica del Uruguay.

Dixit está disponible en línea:
<http://revistadixit.ucu.edu.uy>

Periodicidad: semestral
(enero-junio y julio-diciembre)
Tiraje: 200 ejemplares
Lugar de edición:
Montevideo, Uruguay
Entidad editora:
Universidad Católica del Uruguay

Dixit es editada por la Universidad Católica del Uruguay.
Dirección: Av. 8 de Octubre 2738, C.P. 11600 Montevideo, Uruguay.
Teléfono: [+598] 2487 2717
dixit@ucu.edu.uy



Todo el contenido, excepto donde está identificado, está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-No Comercial-Compartir Igual 4.0 Internacional.

Dixit está incluida en:

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

La biblioteca electrónica SciELO
<http://www.scielo.edu.uy>

La Red Iberoamericana de Innovación y Conocimiento Científico
<https://www.redib.org/>

El portal Dialnet
<https://dialnet.unirioja.es>

El directorio ROAD
<http://road.issn.org>

La base de datos CLASE
<http://clase.unam.mx>

Las bases de datos de EBSCO
<http://www.ebsco.com>



desde la academia

La musicalidad del paisaje sonoro urbano: El pregón del heladero

The musicality of the urban soundscape: The ice cream vendor's cry

Leonardo Secco

04-12

La recepción de *Terry y los Piratas* durante la Segunda Guerra Mundial

The reception of Terry and the Pirates during World War II

Francisco Saez de Adana

13-27

El problema del entendimiento en el lenguaje y la comunicación: Reflexiones desde un enfoque biofenomenológico

The problem of understanding in language and communication:

Reflections from a biophenomenological approach

Vivian Romeu

28-41

Una historia del cortometraje argentino desde los orígenes hasta la modernidad cinematográfica

A history of the Argentine short film from the origins to modern cinema

Javier Cossalter

42-59

Asedios de la prensa de barricada y la prensa satírica en el Chile del siglo XIX

Sieges of the barricade press and the satirical press in the 19th century in Chile

Carolina Carvajal y Claudio A. Véliz Rojas

60-73

Competencia mediática organizacional:

Una revisión sistemática de literatura científica en *Web of Science*

Organizational Media Competence: A Systematic Review of Scientific Literature in Web of Science

Ana Carine García Montero, Ignacio Aguaded y Joan Ferrés

74-87

Rock de la cárcel: El caso Clandestino en la nueva democracia

Jailhouse rock: Clandestino's case in the new democracy

Leandro Delgado y Federico Farachio

88-104



Dixit :: verbo en latín
que significa "dijo", "ha dicho"

Dixit n.º 27 :: julio-diciembre 2017

Departamento de Comunicación
Facultad de Ciencias Humanas
Universidad Católica del Uruguay

tapa

Foto: Pablo Porciúncula

rapport

El boom de los noventa: cuando la literatura infantil uruguaya cambió para siempre

The boom of the 1990s: when Uruguayan children's literature changed forever

Sebastián Rodríguez López

105-114

obra en comunicación

Ilustración

Illustration

David de la Mano

115

Fotografía de Pablo Porciúncula

Photography by Pablo Porciúncula

116-121

comunicaciones

Congresos y enlaces de interés

Congresses and links of interest

122

Listado de revisores 2017

List of reviewers 2017

123

El contenido de los artículos y obra
es responsabilidad de los autores.

Revista de distribución gratuita registrada ante el MEC
a los efectos del art. 4º de la Ley N° 16.099,
nº de registro 2135/07, Tomo XV, Foja 47.

Impreso y encuadernado en Tradinco S.A.
Depósito legal 340.585.
Comisión del Papel.
Edición amparada al Decreto 218/96.



La musicalidad del paisaje sonoro urbano: El pregón del heladero

*The musicality of the urban soundscape:
The ice cream vendor's cry*

DOI: <https://doi.org/10.22235/d.v0i27.1492>

Leonardo Secco

RESUMEN

El artículo propone una reflexión acerca de la musicalidad de ciertos eventos sonoros que forman parte del paisaje sonoro urbano. Se analiza un caso típicamente urbano: el pregón del heladero. A partir de un fragmento sonoro grabado en una feria barrial de Montevideo, se estudian las características de este evento desde distintos puntos de vista: acústico, perceptivo y comunicacional. Se concluye que el pregón funciona como un sistema sonoro de características especiales y que ciertos rasgos de su musicalidad son esenciales para que se establezca una comunicación eficaz en el contexto urbano. El artículo constituye un punto de partida para una posible caracterización de las expresiones sonoras urbanas en general, así como para el estudio de su impacto estético y social sobre el paisaje sonoro urbano.

Palabras clave: comunicación sonora; paisaje sonoro; sonido urbano; musicalidad; señal acústica.

ABSTRACT

This paper proposes a debate on the musicality of certain sound events that are part of the urban soundscape. A typical urban occurrence is analyzed: the cry of an ice-cream vendor. Based on a sound excerpt recorded at a popular fair in Montevideo, the features of this sound event are surveyed from different points of view: acoustic, perceptive, and communicational. It is inferred that the ice-cream vendor cry works as a peculiar sound system, and that certain musicality features that characterize it are vital for an effective communication in urban context. This article constitutes a starting point for a further characterization of urban sound expressions in general and for the study of its esthetic and social impact on the urban soundscape.

Keywords: sound communication; soundscape; urban sound; musicality; acoustic signal.

Leonardo Secco
Universidad Católica del Uruguay
Montevideo, Uruguay.
leonardo.secco@ucu.edu.uy

Recepción: 29/09/2017
Aceptación: 06/11/2017

Foto: Cecilia Vidal

1:: Las citas textuales de las fuentes en francés e inglés fueron traducidas por el autor.

2:: Para identificar aquellos sonidos que son escuchados de manera permanente en un determinado hábitat y que lo caracterizan —por ejemplo, el ruido del mar en un poblado costero—, Schafer propone el término *tónica* (*keynote sound*). En el campo de la música refiere a un tono musical eje, en torno al que se organizan las demás notas en una composición (Schafer, 1994, p. 9).

3:: Según Barry Truax (2001, p. 66), "las señales acústicas son los componentes más notables de la comunidad acústica, con frecuencia estos sonidos son únicos y poseen importancia histórica; en este caso, su condición especial hace que sean considerados como marcas sonoras (*soundmarks*) de la comunidad (por analogía con las marcas o mojones territoriales)".

4:: El término intensidad suele emplearse para referir tanto al aspecto físico como al perceptivo del sonido. En este último caso se habla de la sonoridad, una variable psicoacústica. La sensación de sonoridad —cuán fuerte se percibe un sonido— depende sobre todo del nivel de presión sonora que llega hasta nuestros oídos (los decibeles acústicos dBSPL), aunque también de la frecuencia de las oscilaciones que componen el sonido.



Foto: Cecilia Vidal

Introducción: Los sonidos significativos

No solamente el medio sonoro se compone de múltiples fuentes, sino que nosotros mismos actuamos directa o indirectamente sobre muchas de ellas, como receptores y actores de nuestro entorno sonoro (Torgue, 2012, p. 118).¹

Al recorrer los diversos espacios que ofrece la ciudad, somos el eslabón final de una cadena sonora. Los sonidos producidos por los hombres, las máquinas y la naturaleza, una vez "liberados" de sus fuentes, son transformados por el espacio físico y los objetos del ambiente, para ser finalmente percibidos e interpretados por las personas. La escucha es un fenómeno complejo en el cual "cada individuo, cada grupo, cada cultura escucha a su manera" (Torgue, 2012, p. 120).

No todos los sonidos del entorno urbano son igualmente importantes en términos de percepción. En el universo visual, la psicología gestáltica plantea los conceptos de *figura*, *fondo* y *campo*: la figura es el foco principal de interés, el fondo es el contexto y el campo el sitio donde tiene lugar la observación. En el área de estudios sobre el paisaje sonoro, Ray Murray Schafer propone los términos *señal acústica*, *sonido ambiente*² y *paisaje sonoro*, y sugiere que existe una clara analogía con el mundo visual. Así, la señal que se percibe en primer plano se corresponde con la figura, el sonido ambiente que la rodea con el fondo y el paisaje sonoro con el campo (Schafer, 1994, p. 152). Las señales acústicas³ pueden, entonces, considerarse como sonidos que logran emerger desde el complejo entramado del paisaje sonoro urbano, ya que se separan preceptivamente del ambiente de fondo.

Considerando el campo de lo perceptivo, cabe preguntarse cuáles son las condiciones necesarias para que un individuo pueda percibir una señal como tal. Schafer (1994) plantea que la percepción de un sonido como figura o como fondo depende de aspectos culturales (hábitos adquiridos), de estados mentales (el estado de ánimo e interés del individuo) y del vínculo del individuo con el sitio que habita (si es nativo del lugar o foráneo), y no de las características puramente físicas del sonido como, por ejemplo, su intensidad⁴ acústica (p. 152). Un ejemplo ilustrativo podría ser la situación de un turista que visita una ciudad desconocida para él y que transita por sus calles. En ese contexto, ciertos sonidos que escucha por primera vez y que le llaman la atención pueden ser percibidos como señales, mientras que para un residente de esa misma ciudad, en razón de su experiencia y acostumbamiento, quizás no sean más que un fondo sonoro sin mayor interés. En otras palabras, el sonido es físicamente el mismo, pero su percepción y su significación será diferente en cada caso.

Henry Torgue, estudioso de los sonidos urbanos, propone una categoría que resulta pertinente para complementar los conceptos de *señal acústica* y *sonido ambiente*. Se trata de la idea de *secuencia localizada*, que consiste en un evento sonoro, asociado a una actividad y espacio definidos, que puede oficiar de marcador temporal y espacial. El término *secuencia* sugiere que se trata de un evento de duración acotada (Torgue, 2012, p. 121). Al igual que la señal, la secuencia se separa perceptivamente del ambiente de fondo, pero, a diferencia de aquella, está en general asociada a una actividad social específica, por ejemplo, una feria barrial, un evento deportivo en un estadio o una manifestación callejera. Así, las secuencias pueden considerarse microuniversos sonoros típicamente urbanos.

Las ideas de *señal acústica* y *secuencia localizada* permiten comprender que ciertos eventos sonoros urbanos pueden devenir en importantes y significativos para

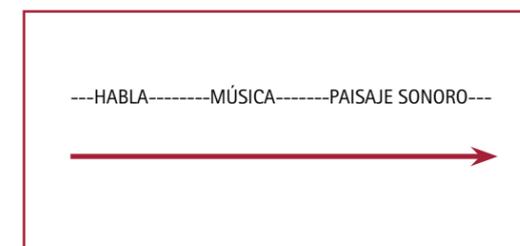
los habitantes, al tiempo que contribuyen a definir una *identidad sonora urbana*.⁵ Las señales, como sonidos utilitarios que facilitan la comunicación interpersonal, y las secuencias, como espacios sonoros delimitados que son especialmente apreciados por las personas. Cada ciudad o poblado posee sus señales y secuencias características, que son las pulsaciones del sonido vivo de la comunidad.

¿Cómo funciona el paisaje sonoro como sistema de comunicación? ¿Es posible establecer límites claros entre paisaje sonoro, habla y música? La sección siguiente se enfoca en estas cuestiones.

Continuidad y musicalidad

Según Barry Truax (2001), desde el punto de vista de nuestra comprensión del mundo existe una continuidad entre los tres sistemas de base de la comunicación sonora: *el habla*, *la música* y *el paisaje sonoro*. Cada uno de estos sistemas puede entenderse como "puntos a lo largo del continuo, que presentan tendencias en cierta dirección, hacia otros puntos" (p. 53). Para justificar la idea de un *continuo*, Truax propone, entre otros criterios,⁶ el de *rigor de las estructuras sintácticas* (pp. 50-53), que es cada vez menor si se recorren los sistemas de izquierda a derecha, como se aprecia en la Figura 1.

Figura 1. Esquema de los tres sistemas de base de la comunicación sonora



Fuente: Basado en Truax (2001)⁷

5:: Para profundizar sobre el concepto de identidad sonora urbana ver Carles y Palmese (s.f.).

6:: Truax (2001, pp. 50-54) propone en total cinco criterios: *extensión del repertorio de sonidos* (la cantidad de sonidos que es posible distinguir), *rigor de las estructuras sintácticas* (cuán estrictas son las reglas organizativas que permiten extraer significado), *densidad temporal de información* (el número de elementos o unidades sonoras que se percibe por unidad de tiempo), *especificidad semántica* (cuán específicos son los posibles significados) y *dependencia del contexto* (cuánto influye el contexto en la captación de los significados).

7:: Al diagrama que presenta Truax en el libro *Acoustic Communication* (2001, p. 50) se le agrega la flecha direccional y las líneas punteadas. Las líneas punteadas en los extremos izquierdo y derecho indican que es posible pensar en una continuidad entre paisaje sonoro y habla, es decir, en un continuo que se cierra sobre sí mismo.

8:: El investigador Bernard Krause propuso la *teoría de los nichos acústicos*, que establece que en algunos paisajes sonoros de la naturaleza sí es posible detectar una clara organización (citado en Wrightson, 2000, p. 11). Krause (1993, p. 159) notó que “cuando un pájaro canta o cuando un mamífero o anfibio vocalizan, las voces parecen encajar en relación a todos los sonidos naturales del entorno inmediato, en términos de frecuencia y prosodia (ritmo)”.

9:: El concepto de *sonido organizado*, aplicado a las artes sonoras, es desarrollado extensamente en Landy (2007).

10:: Entre los niveles a los que refiere Chion (1993) se encuentran las tres *actitudes de escucha*: la *causal*, en la que el oído busca asociar el sonido con la posible causa que lo genera; la *semántica*, en la que el oído busca extraer una idea o concepto a partir del sonido (como en el lenguaje hablado o el código morse) y la *escucha reducida*, en la que la atención se concentra en las características puramente sonoras, como la altura o el timbre (pp. 28-32).

11:: La sensibilización ante los sonidos del mundo es uno de los fundamentos de los estudios sobre paisaje sonoro iniciados por el World Soundscape Project en Vancouver (Canadá) a fines de los años sesenta. Una de las ideas clave es entender el paisaje sonoro como una composición musical en la que todos participan, como oyentes y como productores de sonidos (Schafer, 1994).

De este modo, para el habla existen reglas sintácticas claras que permiten extraer significados a partir de las unidades mínimas del lenguaje, denominadas fonemas (Miyara, 2001, p. 2). En tanto, en el otro extremo, el paisaje sonoro no posee reglas organizativas tan claras.⁸ En la Figura 1, la música aparece en un punto intermedio del continuo.

La idea de un continuo sugiere que existen otros sistemas *intermedios* de comunicación sonora, por ejemplo, entre el paisaje sonoro y la música o entre el paisaje sonoro y el habla. Un caso ilustrativo es el del sonido de la bocina de un automóvil en un contexto urbano. Si bien es una típica señal del paisaje sonoro urbano, podría, en razón de sus características —perfil melódico definido, patrón rítmico repetitivo—, ser entendido como música. Otro caso es el de una multitud manifestando en la calle a golpes de palma: este evento sonoro, que también se suele percibir como una señal, posee al mismo tiempo cierta *organización sonora*⁹ —por ejemplo, el patrón rítmico repetitivo— que es bien característica de la música. En ambos casos se puede observar un desplazamiento hacia la izquierda en el continuo, es decir, desde el paisaje sonoro hacia la música.

Michel Chion (1999), compositor e investigador francés, también propone la idea de un continuo, pero integrando el concepto de *ruido*. Este autor afirma:

Desde el punto de vista acústico, no hay por supuesto, en el nivel de los elementos, es decir, de los sonidos aislados, una solución de continuidad tan neta entre los tres dominios que convencionalmente se califican de palabra, música y ruido (p. 212).

Según Chion (1999), todos los sonidos pertenecen a un mismo mundo y es el oyente el que puede ir haciendo un “eslalon” entre los diferentes *niveles de escucha*¹⁰ (p. 213). Esto lleva a pensar que es posible escuchar los sonidos de los entornos sonoros urbanos o de la

naturaleza con un “oído musical” o que ciertas músicas, si invaden el entorno sonoro privado de las personas,¹¹ pueden llegar a percibirse como un ruido.

Con respecto las características que hacen que un sonido sea percibido como musical, Chion (1999) afirma que “todo fenómeno sonoro que se perciba dentro de cierta periodicidad rítmica o que haga emerger melodías de alturas es potencialmente musical” (p. 225). Esta afirmación concuerda con las ideas de Truax, ya que refiere a aspectos vinculados a la organización sonora: el ritmo como ordenamiento de sonidos en el tiempo y la melodía como sucesión de alturas claramente definidas que conforman un contorno que se despliega también en el tiempo.

La existencia de las *zonas intermedias* que proponen Truax y Chion muestran lo relativo que puede resultar definir un fenómeno sonoro como música o afirmar que posee rasgos musicales. En este sentido, el musicólogo Jean-Jacques Nattiez (1990) afirma:

La transición desde el sustantivo “música” hacia el adjetivo “musical” parece ser fundamental y revelador: dicha transición nos permite rehuir una totalidad falsamente concebida como única, y reconocer los aspectos “musicales” en una gran variedad de fenómenos sonoros (p. 60).

Por lo tanto, es posible que ciertos fenómenos sonoros que son producidos en los entornos urbanos posean cualidades musicales, incluso si no son reconocidos socialmente como *músicas*.¹² Se puede entonces pensar en una “musicalidad” asociada a estos sonidos.

¿Puede la musicalidad contribuir a que un sonido del paisaje sonoro urbano adquiera el valor de señal y logre comunicar un mensaje eficazmente? Como acercamiento a la cuestión, se propone un breve análisis de un fragmento extraído del paisaje sonoro de la ciudad de Montevideo.



Foto: © AFP Photo / Miguel Rojo

Un fragmento sonoro urbano

Para el análisis se ha tomado como ejemplo un registro sonoro realizado un domingo por la mañana en la feria de Tristán Narvaja, una de las más populares de la ciudad de Montevideo.¹³ En las ferias montevidéanas es posible escuchar gran cantidad y variedad de sonidos, resultado de las múltiples actividades que allí se realizan. Además, se generan allí una multiplicidad de interacciones sonoras. Del total del registro —de una duración total de unos 15 minutos— se analizará un fragmento de aproximadamente treinta segundos, en el que se puede escuchar el pregón de un vendedor de helados.¹⁴

Si bien la situación de escucha de tipo electroacústica —en la que el sonido surge desde parlantes o auriculares— no sustituye a la experiencia sonora *in situ*, si posibilita un

acercamiento analítico al entorno sonoro de un lugar (la feria callejera urbana) y un momento (domingo por la mañana) específicos. El análisis estará siempre condicionado por la experiencia sonora individual de aquel que escucha la grabación.

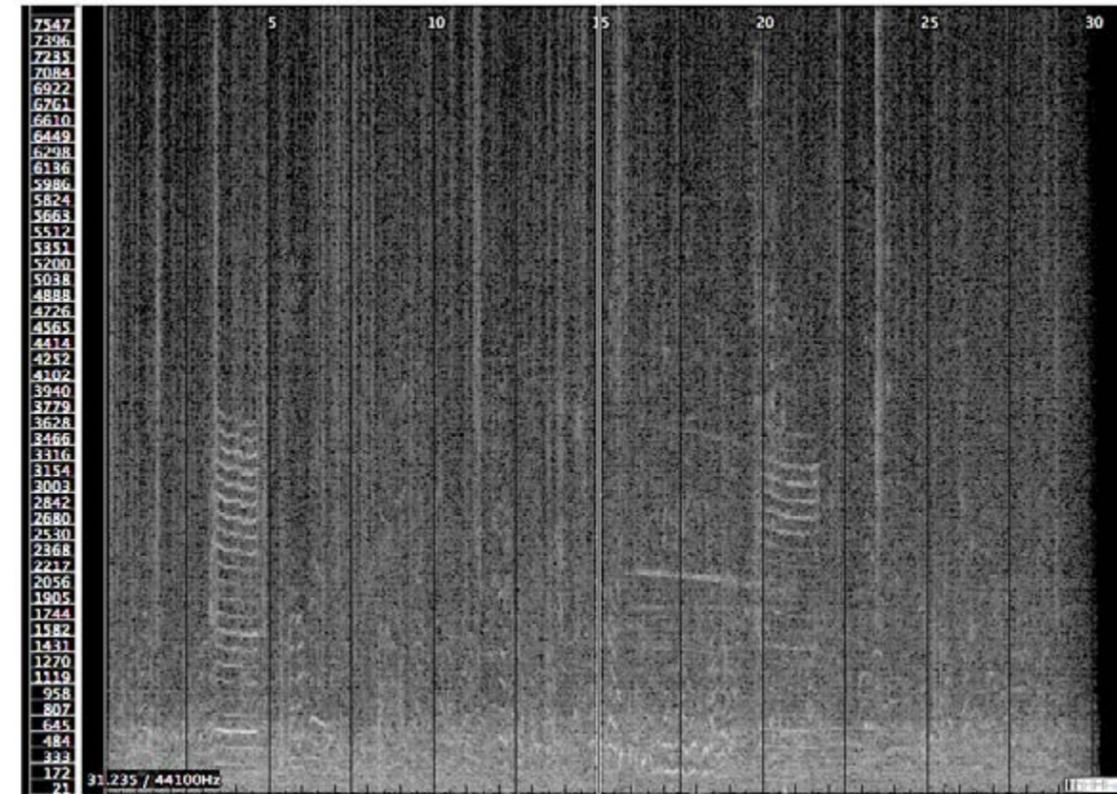
Al escuchar el fragmento es posible distinguir dos capas o estratos sonoros. Por un lado, el sonido ambiente y, por el otro, el canto o pregón de un vendedor de helados que aparece en dos ocasiones (aproximadamente en los segundos 3 y 19 de la grabación). Las dos emisiones sonoras del pregón se distinguen claramente y este parece emerger desde el sonido ambiente. En el contexto de la feria, este evento sonoro funciona como una señal del paisaje sonoro urbano, un sonido que busca captar la atención de los que paseantes.

12:: El asunto de qué es la música y de la existencia de universalismos musicales sobrepasa el enfoque de este artículo. Para un abordaje de estos temas ver Nattiez (1990).

13:: El registro fue realizado por el autor el domingo 13 de agosto de 2017 a las 11.30 h. El equipamiento utilizado fue un grabador portátil Fostex FR-2LE y un micrófono estéreo Beyer Dynamic MCE 72-PV.

14:: El fragmento se encuentra disponible en <https://www.dropbox.com/s/c96hy8rx4a4zo5p/heladoos-TN.wav?dl=0>. Para una mejor apreciación se sugiere escucharlo con auriculares de tipo casco cerrado.

Figura 2. Espectrograma correspondiente al fragmento sonoro analizado¹⁸



Fuente: Elaboración propia (2017)

18:: El espectrograma es una representación visual en tres dimensiones, producida por una aplicación de ordenador que permite analizar el espectro de frecuencias audibles de un sonido grabado. En el eje horizontal está representado el tiempo, en el vertical las frecuencias audibles, y en escala de grises, desde blanco hasta negro, la intensidad sonora (el blanco representa la máxima intensidad). El espectrograma es útil para obtener un panorama general acerca de las variaciones en el tiempo de las características físicas del sonido. El de la Figura 2 fue realizado con la aplicación Sonic Visualizer.

19:: La definición de connotar es: “conllevar, además de su significado propio o específico, otro de tipo expresivo o apelativo” (Real Academia Española, 2014).

20:: Esto se puede observar de forma clara en la representación visual del espectrograma de la Figura 2.

21:: La técnica de mantener un fonema, usualmente una vocal, a una altura definida es referida por Truax (2001) como entonación vocal. Es una de las técnicas más antiguas de estilización de la emisión sonora que suele emplearse en situaciones de comunicación entre un individuo y un grupo, al aprovechar la sensibilidad hacia el parámetro de la altura que posee el oído humano. También es efectiva ya que, con menos esfuerzo, se logran sonidos potentes y duraderos (pp. 41-47).

Se analizan a continuación algunas características de estos dos *estratos sonoros* —el ambiente y el pregón— y la manera en que interactúan entre ellos.

Un “océano” de sonidos

El ambiente sonoro de la feria es el resultado de la sucesión y superposición de los sonidos provenientes de diversas fuentes. Los sonidos humanos —voces, pasos, sonidos fisiológicos— se mezclan con los diversos ruidos —mecánicos, eléctricos— que acompañan la actividad de paseantes, vendedores y artistas callejeros.

El microuniverso sonoro de la feria funciona como una secuencia localizada de características particulares: se construye a partir de la emisión independiente y descoordinada de múltiples sonidos. Se puede establecer una analogía con el sonido de una orquesta sinfónica en la que cada músico improvisara libremente y de forma descoordinada, sin que exista ningún vínculo melódico, armónico o rítmico entre las diferentes partes que suenan al mismo tiempo.

A lo largo del continuo de Truax, este sonido ambiente posee ciertas características propias del *paisaje sonoro*: gran extensión del repertorio de sonidos, escaso rigor en las estructuras sintácticas y escasa especificidad semántica. Así, el ambiente de la feria es un sistema sonoro de muy baja redundancia en el que no hay sonidos que se repiten ni patrones rítmicos diferenciables. El resultado sonoro es en extremo complejo, pero a la vez estable e invariable. Ante este escenario sonoro, la escucha no halla puntos de referencia, algo a lo que aferrarse. La *masa sonora* que resulta de la suma de infinidad de eventos sonoros aislados se percibe como un todo, como un *océano de sonidos* que rodea y envuelve al que ingresa al sitio pero que, a la vez, tiende a ubicarse en el fondo de la percepción.¹⁵

El sonido que se despeg

Si el pregón puede separarse del ambiente sonoro de fondo es porque se dan ciertas condiciones que permiten que el escucha ubique este sonido en un primer plano perceptivo. Este evento sonoro presenta ciertas características que pueden ser analizadas.

En el espectrograma de la Figura 2 se aprecia, en cada una de las dos apariciones del pregón, una serie de líneas aproximadamente horizontales y equidistantes entre sí: representan un *espectro armónico*.¹⁶ Este tipo de espectro se corresponde perceptivamente con sonidos de *altura definida*.¹⁷ Estas líneas horizontales se despegan visualmente de lo demás —líneas verticales dispuestas de forma irregular, una franja inferior difusa y continua— y conforman así una analogía visual clarificadora: la figura contra el fondo, el pregón contra el ambiente.

La pureza sonora de la vocal prolongada, casi sin variación de altura, es justamente lo que permite que se produzca un contraste sonoro. La voz se transforma en instrumento que avisa, en clarín llamador. Así, el significado textual (denotativo) de la palabra pasa a un segundo plano y, por medio de ese simple gesto vocal, se logra una separación por contraste que “libera” al sonido y lo convierte en señal que pasa a ubicarse en un primer plano de la percepción.

¿Dónde se ubica como sistema de comunicación sonora, a lo largo del continuo, el pregón del heladero? ¿Funciona como *habla*, como *música* o como *paisaje sonoro*? En una primera aproximación, si se considera el sonido vocal y se lo aísla del resto de los sonidos del ambiente, se puede afirmar que se trata simplemente de una instancia de comunicación hablada, ya que se da una sucesión de fonemas que constituyen un significante y es posible extraer un significado (la idea de *helado*). Sin embargo, surgen otros mensajes posibles, otros significados —no textuales— que se derivan del pregón.

15:: Truax (2001) propone el término *escucha de fondo* para referirse a un nivel de escucha en el que los sonidos quedan relegados al fondo de nuestra atención (p. 24).

16:: Un espectro armónico está formado por un conjunto de frecuencias vinculadas armónicamente entre sí. En general, se observa una frecuencia denominada fundamental y una serie de frecuencias que son múltiplos enteros de esta (Miyara, 2010, pp. 13-15).

17:: Los sonidos de altura definida se escuchan como un único tono y permiten construir estructuras musicales melódicas y armónicas. La voz —así como varios instrumentos musicales de la tradición occidental— permite generar este tipo de sonidos, sobre todo desde la emisión de las vocales. Existen también sonidos de altura indefinida, que no se pueden asociar a una única altura: ruidos naturales (viento, agua), algunos instrumentos de percusión o algunas consonantes vocales como las oclusivas y fricativas (Miyara, 2001, p. 7).

Se ha visto que el sistema sonoro del pregón del heladero se resiste a una ubicación precisa como habla, música o paisaje sonoro, por lo que, en principio, se podría calificar de *ambiguo*. Sin embargo, puede entenderse como un sistema de características propias bien definidas, ubicable en algún punto intermedio del continuo de Truax: un sistema en el que la voz estiliza su emisión para adaptarse al complejo entramado sonoro urbano y así emerger y funcionar de manera eficaz como una señal del paisaje sonoro.

A modo de conclusión

En el paisaje sonoro *hi-fi* los sonidos se superponen con menor frecuencia; hay perspectiva –frente y fondo (Schafer, 1994, p. 43).

Tomando como caso concreto el pregón del heladero, se ha observado que ciertas características de un evento sonoro pueden, en el contexto urbano, propiciar la comunicación entre las personas. La austeridad de medios (la voz a solas), la emisión sonora simplificada y el recurso a la repetición regular muestran –desde el ejemplo de “sonido vivo” analizado– que una combinación de economía de medios sonoros y musicalidad básica puede ser sumamente efectiva en el plano comunicacional.

Este artículo pretende ser una primera aproximación para un estudio general y una caracterización acerca de algunas expresiones sonoras urbanas que forman parte de las identidades sonoras urbanas y que se apoyan fundamentalmente en estructuras sonoro-musicales simples o mínimas.

El trabajo futuro tendrá como uno de sus principales objetivos el de profundizar en la comprensión del paisaje sonoro urbano desde un enfoque pluridisciplinar que deberá tomar en cuenta aspectos acústico-físicos, perceptivos, estéticos y sociales del hecho sonoro.

Referencias

- Carles, J. L., y Palmese, C. (s. f.). *Identidad Sonora Urbana*. Recuperado de <http://www.eumus.edu.uy/eme/ps/txt/carles.html>
- Chion, M. (1993). *La audiovisión*. Barcelona, España: Paidós.
- Chion, M. (1999). *El sonido*. Barcelona, España: Paidós.
- Krause, B. L. (1993). The Niche Hypothesis: A hidden symphony of animal sounds, the origins of musical expression and the health of habitats. *The Explorer's Journal*, 71(4), 156-160.
- Landy, L. (2007). *Understanding the art of sound organization*. Cambridge, MA : MIT Press.
- Miyara, F. (2001). *La voz humana*. Recuperado de http://www.fceia.unr.edu.ar/prodivoz/apuntes_index.html
- Miyara, F. (2010). *Acústica y sistemas de sonido*. Rosario, Argentina: UNR Editora.
- Nattiez, J.-J. (1990). *Music and Discourse*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Real Academia Española. (2014). Connotar. *Diccionario de la lengua española* (23.ª ed.). Recuperado de <http://dle.rae.es/?i=d=AMfJdLT>
- Schafer, R. M. (1994). *The Soundscape*. Rochester, VT: Destiny Books.
- Truax, B. (2001). *Acoustic Communication*. Westport, CT: Ablex Publishing.
- Torgue, H. (2012). Le sonore, l'imaginaire et la ville: de la fabrique artistique aux ambiances urbaines. Paris, Francia: L'Harmattan.
- Wrightson, K. (2000). An introduction to acoustic ecology. *The Soundscape*, 1, 10-13.



Foto: © AFP Photo

La recepción de Terry y los Piratas durante la Segunda Guerra Mundial

The reception of Terry and the Pirates during World War II

DOI: <https://doi.org/10.22235/d.v0i27.1493>

Francisco Sáez de Adana

RESUMEN

Este artículo presenta un estudio de recepción de la serie de cómics de prensa *Terry y los piratas* de Milton Caniff. Su objetivo es analizar la percepción que los lectores de la serie tenían sobre los acontecimientos de la Segunda Guerra Mundial. Se trata de un trabajo pionero en lo que se refiere a la recepción de los cómics de prensa —medio de comunicación de gran importancia en la época analizada— ya que el número de lectores de las series más exitosas, como en la que centra este artículo, superaba los treinta millones. El estudio se basa en las cartas enviadas por los lectores al autor, que se conservan en los archivos de la *Ohio State University*. Se muestra la importancia que los personajes de la serie tenían para los lectores, así como la percepción de estos sobre el conflicto bélico desde el punto de vista civil y militar.

Palabras clave: *Terry y los piratas*, Milton Caniff, Segunda Guerra Mundial, estudios de recepción, cómic de prensa.

ABSTRACT

This paper presents a study of the reception of the series of newspaper comics Terry and the Pirates by Milton Caniff. The perception of the events of World War II that the readers of the series had is analyzed. This is a pioneering study regarding the reception of newspaper comics, a medium of communication of great importance in the analyzed period, since the number of readers of the most successful series, such as the one that focuses this article, exceeded thirty million. The study is based on letters sent by readers to the author preserved at Ohio State University. This article shows the importance that the characters had for the readers, and the perception of the warfare conflict from the civil and military points of view.

Keywords: *Terry and the Pirates*, Milton Caniff, *World War II*, reception studies, newspaper comic.

Patterson proporcionó al dibujante dos libros: por un lado, *Vampiros de la costa de China*, para indicarle el tipo de aventura oriental que la serie requería y, por otra parte, *Cumbres borrascosas*, como guía para el desarrollo de las relaciones entre los personajes masculinos y femeninos de la serie, que era fundamental que estuvieran centradas en una tensión sexual no resuelta que mantuviera enganchado al lector (Harvey, 2007, p. 198).

Con todos estos componentes, la primera tira diaria se publicó el 22 de octubre de 1934 y la primera página dominical, el 9 de diciembre del mismo año. Un aspecto interesante a reseñar es que en un principio, la tira diaria y la página dominical contaban dos historias distintas, como sucedía en todas las series de la época, ya que era muy difícil coordinar la producción de ambos elementos en simultáneo. Por otro lado, el hecho de que hubiera lectores que solo compraban el

periódico los domingos, facilitaba esa diferenciación. Caniff, a instancia de Patterson, fusionará la historia de ambas líneas narrativas a finales de agosto de 1936. A partir de ese momento, la serie irá transformándose paulatinamente en una crónica de los acontecimientos históricos que ocurrían en China durante aquellos años: primero la Guerra Chino-Japonesa y, posteriormente, el frente del Pacífico de la Segunda Guerra Mundial. Esta crónica histórica se mantuvo hasta que Caniff abandonó la serie en diciembre de 1946.

Uno de los aspectos que más se ha destacado a la hora de estudiar la obra de Caniff es su realismo y su capacidad para transmitir al lector los acontecimientos históricos contemporáneos a la publicación de la tira (Mintz, 1979; Fornaroli, 1988; Hayward, 1997). Como Frank Capra muestra en una imagen del séptimo capítulo de su serie de documentales *Why we fight* (Capra, 1945), en esos años era frecuente que los lectores prefirieran pasar por alto las noticias para ir directamente a la sección de cómics del periódico. Por tanto, no es gratuito decir que, para muchos de ellos, el impacto de los cómics publicados en prensa sobrepasaba el de las propias noticias (Bainbridge, 1944).

En este artículo se trata de mostrar la construcción historiográfica que los lectores de la obra de Caniff realizaban sobre los sucesos de ese entonces, a partir de la historia cultural de las imágenes y de los estudios de recepción. Peter Burke (2001) afirma que el estudio de las imágenes se puede abordar desde tres puntos de vista: el psicoanalítico, que “no se centra en los significados conscientes, sino en los símbolos inconscientes y en las asociaciones inconscientes como las que Freud identificó en su *Interpretación de los sueños*” (p. 169); el estructuralista y posestructuralista, donde la imagen se puede ver como un “sistema de signos” que se ve simultáneamente como “un subsistema de un todo mayor” (p. 172), de manera que las imágenes se toman como textos figurativos; y, por

último, desde lo que Burke llama la “historia cultural” de las imágenes, en la que “el significado de las imágenes depende de su contexto cultural” (p. 178). En esta última modalidad, hay posibilidad de incluir “la historia de las respuestas a las imágenes o la recepción de los trabajos artísticos” (p. 179). Esta representación iconológica, en la que hay “un intento de explicar las representaciones en su contexto histórico, en relación con otros fenómenos culturales” (De Jongh, 1999, p. 205), está cerca de lo que en los estudios literarios se conoce como estudios de recepción.

Es importante reseñar la pertinencia de un estudio de recepción de una serie de cómic publicada en prensa en la primera mitad del siglo XX. Las series más famosas se publicaban en los periódicos de todos los Estados Unidos y el diario era una de las fuentes de entretenimiento más importantes de esa época, por lo que las series más populares podían llegar a superar los 30 millones de lectores (Caniff, 1946, p. 495). Sin embargo, cuando se han estudiado estos trabajos, la mayor parte de las veces se ha hecho desde el punto de vista artístico y no desde su posible incidencia en los lectores, más teniendo en cuenta que eran quienes recibían el mensaje de estas series junto con las noticias. Asimismo, un estudio de recepción de las tiras de prensa es también interesante porque, como el mismo Caniff afirmaba:

La edición de las tiras de prensa por parte del lector es un fenómeno sin precedentes en la historia de las publicaciones. No es el fenómeno del correo de los fans como en las películas. Una película o una obra de teatro o una novela es un producto completo cuando el correo de los fans empieza a llegar. Pero el curso de los eventos en una tira de comic puede verse influenciado, a veces para bien, por las cartas de los aficionados (Caniff, 1946, p. 490).

1:: *Terry y los Piratas* narra la historia de un joven norteamericano, Terry Lee, que llega a China en 1934 con su amigo el periodista Pat Ryan, en busca de una mina perdida. A estos dos personajes se les une Connie, un guía local. Juntos tendrán que enfrentarse a piratas y demás villanos, entre los que destaca la fascinante mujer fatal Dragon Lady, quien se convertirá en aliada de Terry con motivo de la Segunda Guerra Mundial. Durante la contienda, Terry se convertirá en piloto de la Fuerza Aérea de Estados Unidos.

Es claro que existen precedentes de esta influencia del lector en otros ejemplos anteriores de narrativa serial. Como afirma Jennifer Hayward (1997), no son las tiras de prensa las que inician una relación entre los lectores y la obra serializada: ya en el siglo XIX autores como Charles Dickens fueron capaces de crear esa relación en las novelas por entregas (Hayward, 1997, pp. 21-83). Sin embargo, como afirma Jared Gardner (2012), las tiras de prensa son el primer ejemplo de una “narrativa de final abierto” (p. 47). Como el autor no tiene un final en mente, la influencia del entorno, incluyendo a los lectores, es muy importante en el curso de los acontecimientos. Mirado desde el siglo XXI, época de los productos serializados y de las redes sociales que influyen en su contenido, el estudio de las tiras de prensa como precursoras de este fenómeno es interesante.

En el caso de Milton Caniff, el estudio de la respuesta de la audiencia a sus imágenes es posible porque todas las cartas de sus lectores se conservan en un archivo dedicado al autor en *The Billy Ireland Cartoon Library and Museum* de *Ohio State University*². No todas las cartas dirigidas a Caniff en respuesta a su trabajo están allí, porque muy a menudo los lectores enviaban sus cartas a los periódicos locales que publicaban la tira, y estos no siempre se las redirigían al autor. Sin embargo, se conserva un total de 13.468 cartas correspondientes a los años en que trabajó en *Terry y los piratas*. Esas cartas, junto con otros documentos de ese archivo, son las fuentes primarias de este estudio, que Klaus Bruhn Jensen (1987) llamaría un análisis de recepción cualitativo o empírico (p. 40).

Dada la imposibilidad de realizar entrevistas a los lectores de Caniff, como sucede en algunos estudios de recepción enfocados en la televisión (Morley, 2003; Hoffner y Buchanan, 2005; Grandío, 2009), sus cartas son válidas para mostrar la respuesta a la narrativa de este autor. Es importante considerar que, desde hace varias décadas, hay una explosión en los estudios de

recepción en la cultura popular y en los medios de masas (Bennett y Woollacott, 1987; Tulloch y Jenkins, 1995; Igartua y Muñiz, 2008). Sin embargo, un medio que en su momento tuvo también una audiencia masiva, como las tiras de prensa, no ha sido considerado hasta este momento, debido quizá a la dificultad de acceder a documentación que recogiera la reacción de los lectores ante este tipo de obras.

Es evidente que, dado el volumen tan elevado de cartas recibidas por el autor a lo largo de su estancia en la serie, son muchos los aspectos que se podrían cubrir al realizar un análisis desde el punto de vista de los estudios de recepción. Sin embargo, dado que una de las características más trascendentes de la serie es su carácter de crónica del conflicto bélico (Mintz, 1979; Fornaroli, 1988; Harvey, 2007), este artículo se centra en la visión que sus lectores tenían de dicho conflicto y su función como fuente informativa para la población estadounidense que permaneció en su país durante la Segunda Guerra Mundial. No obstante, aunque el artículo se enfoca en la parte de la serie que se sitúa en los años de la guerra, es interesante comentar previamente cómo los lectores sentían que la serie les proporcionaba varias lecciones útiles para su vida. Esa influencia sobre el lector —difícil de entender hoy, pero evidente en su momento y aplicable a muchas de las series de prensa— determina cómo, según afirma Catherine Yronwode (1984), la serie se convirtió en una de las principales fuentes de información para el pueblo estadounidense en cuanto a su participación en la guerra, como lo prueban algunas de las cartas que se incluyen en este artículo.

Lecciones de vida

Al acceder al archivo de Milton Caniff —y así lo recoge Jennifer Hayward (1997) en su libro sobre la ficción serializada— es fácil comprobar que había un fuerte apego de los lectores de *Terry y los piratas* hacia los personajes de la serie. Son numerosas las muestras de

preocupación por el destino de los distintos protagonistas de la tira y la influencia que esta tenía en el devenir diario de los lectores. Hay muchos casos paradigmáticos, pero uno de los más significativos es el episodio de la muerte de Raven Sherman, uno de los personajes más importantes de la serie.

En el archivo se conservan 231 cartas que lamentan esa pérdida y algunas incluyen tarjetas de condolencias con una fuerte carga emotiva. El propio Caniff reconoce que “cartas y telegramas llegaron a los periódicos, las agencias y mi casa en un número de miles” (1958, p. 46), aunque probablemente algunas nunca llegaron a sus manos. Pero, además, los miembros de un equipo de bolos de Chicago llevaron bandas negras en sus siguientes partidas, y se realizaron funerales por el alma de Raven Sherman en todo el país. Caniff se vio obligado a aparecer en la radio y en un medio de difusión tan masivo como *Newsweek* para explicar esa muerte. “Para mantener mi tira próxima a la vida real, tenía que crear un elemento de duda sobre la posibilidad de que mis personajes siempre sobrevivieran a los peligros”, afirmó Caniff (1950, p. 56). Por su trascendencia, este episodio ya ha sido tratado por otros autores (Coma, 1986, pp. 64-68; Brunner, 2006, pp. 174-196) pero, como se verá en este artículo, no se trató de un caso aislado.

Es cierto que la muerte de Raven Sherman es la prueba más fehaciente de que los lectores de Caniff reconocían el realismo de los personajes. Sin embargo, lo que interesa en este punto —ya que será importante a la hora de comentar la crónica del conflicto bélico— es cómo esos lectores consideraban que Terry, Pat Ryan y sus compañeros eran una parte importante de su vida y, en muchas ocasiones, los ayudaban en sus propias experiencias. Esta idea se confirma a través de varias cartas que resaltan el valor psicológico y filosófico de la obra de Caniff. Así E. M. Hartlett, un doctor de Evanston, Illinois, escribía el 25 de enero de 1940³:

Disfruto su tira por su valor artístico y su guion inteligente. Encuentro que sus personajes no son robots recitando un bocadillo cuyo origen son rostros con una expresión exagerada. Le admiro enormemente por la maestría con la que utiliza una expresión sutil de la cara o de la mano para ilustrar una situación. Estoy seguro de que es usted un psicólogo o un filósofo capacitado (Caniff, M., 1907-1988, E.M. Hartlett para Caniff, 25 de enero de 1940).

De esta forma, los consejos que Caniff iba transmitiendo a través de sus personajes eran bien recibidos por sus lectores de forma prácticamente inmediata. Así, Charlotte Corwin, una mujer de Chicago, reaccionaba a uno de ellos, recogido en la tira del 9 de marzo de 1940, con una carta enviada el 14 de ese mismo mes:

El motivo, sin embargo, para escribir es una “frase pegadiza” que incluyó en su tira la semana pasada, con una pizca de filosofía me golpeó de forma conmovedora; la frase se atribuye al Capitán Blaze,⁴ “no pensemos en el pasado, no hay futuro en esto”. Además de ser muy inteligente la frase tiene una enorme verdad vital, que es enormemente aplicable a las disyuntivas de la vida (Caniff, M., 1907-1988, C. Corwin para Caniff, 9 de marzo de 1940).

Otro sentimiento destacado era el de la espiritualidad. Así, el día de Navidad de 1940, muestra un mensaje alusivo que reflejaba sus fuertes convicciones religiosas,⁵ al hacer que uno de los personajes leyera una de las Escrituras ante la presencia de Terry y Hu Shee⁶. Ralph Huston, de Maywood, Illinois, le escribió el 2 de enero de 1941:

No dudo de que muchos de sus lectores le habrán escrito agradeciéndole la Escritura que apareció en su tira el día de Navidad. Por favor

³:: Todos los documentos de archivo presentados en este trabajo, incluidas las cartas, son traducciones propias.

⁴:: El Capitán Blaze era un pirata escocés que, inicialmente, secuestró a los protagonistas de la serie, pero luego les ayudaría en sus aventuras en China.

⁵:: Caniff era católico debido a su origen irlandés.

⁶:: Hu Shee es un personaje de origen chino que en ese momento de la tira tiene una relación amorosa con Terry.

²:: El autor quiere agradecer al personal de The Billy Ireland Cartoon Library and Museum de Ohio State University y, especialmente, a Susan Liberator por su ayuda en la búsqueda de la documentación necesaria para la realización de este artículo.

permítame añadir mi agradecimiento por el placer que esa cita me otorgó a mí y a otros miembros de mi familia. Permítame asegurarle que encontrar un dibujante de cómics cuyos personajes citen las Escrituras seriamente y con devoción es, definitivamente, una experiencia revigorizante, que estimaré durante muchos días (Caniff, M., 1907-1988, R. Huston para Caniff, 2 de enero de 1940).

Una reacción similar recibió la siguiente oración que Terry pronunció en la tira del 9 de diciembre de 1942 por el funeral de su teniente, ante su tumba:

Señor, no sé muy bien cuáles son las palabras apropiadas para un momento como este, pero estos hombres han realizado una larga travesía para defender lo que consideraban correcto y nos gustaría sentir que estarán bajo Tu cuidado cuando nosotros nos marchemos. Estoy seguro que los hombres que aquí yacen no pedirían ningún favor especial, pero nosotros y sus familiares estaremos agradecidos sabiendo que no están solos cuando allí fuera cuando esté frío y oscuro. Gracias, Señor. Amén (Caniff, 2012, p. 333).

Una mujer de Kenil, Nueva Jersey, escribió ese mismo día:

Solo soy una americana promedio (pero agradecida) que vive en una pequeña granja al lado de la carretera. No demasiado mayor, pero tampoco demasiado joven, a la que la vida le ha enseñado que “DIOS EQUILIBRARÁ LA BALANZA”. Es raro que su tira se denomine “cómica”⁷ cuando en realidad en este caso tiene más contenido religioso que muchos sermones predicados en varias iglesias. Un seglar, cuyos personajes mostrados día tras día en cinco pequeñas cajas⁸ pueden enseñar tanto,

es digno de aclamación (Caniff, M., 1907-1988, Anónimo para Caniff, 9 de diciembre de 1942).

Otro efecto fundamental que logró Caniff con su serie, de acuerdo a sus lectores, es el entendimiento entre las razas. El hecho de que desde su comienzo la tira estuviera situada en China y de que sus personajes, de nacionalidad estadounidense, hubieran tomado partido por sus oprimidos habitantes ante la invasión japonesa incluso antes de Pearl Harbor, cuando la posición oficial del gobierno era de neutralidad, hizo que muchos lectores tomaran la historia de Caniff como un ejemplo de convivencia entre las distintas razas. Así Ann E. Kipke, una madre de Filadelfia, escribía el 16 de febrero de 1944:

Recordamos cómo *Terry y los piratas* llevaban a cabo una cruzada a favor de China durante años, antes de que nuestro gobierno finalmente dejara de enviar aceite y hierro a los japoneses para que mataran a los chinos y luego a los nuestros. Sin embargo, sentimos que siempre ha contribuido al entendimiento y al respeto entre las razas y las clases y no a su odio. Siempre hemos sentido que sus personajes son reales (...) y la base de su filosofía inteligente y humanista (Caniff, M., 1907-1988, A.E. Kipke para Caniff, 16 de febrero de 1944).

Hay que tener en cuenta que Caniff fue de los pocos artistas que trató de mostrar la humanidad en ambos bandos, como demuestra la página dominical del 1 de diciembre de 1940. En ella, miembros del Ejército japonés ayudan a un herido Terry en una época en que, como reconoce Mike Royko, columnista del *Chicago Tribune*, “los nuestros eran los buenos y el resto los malos. Eso fue años antes de que nadie hiciera ninguna película en la cual ellos mostraran ninguna compasión, ningún entendimiento hacia los demás... que eran seres humanos” (citado en Terkel, 1984, p. 138).



Foto: © AFP Photo

Crónica de la guerra para los que se quedaron en casa

La sección anterior ha presentado algunos ejemplos de cartas que Caniff recibía de sus lectores y que mostraban ese fuerte lazo afectivo con los personajes de ficción, incluso cuando estos vivían sus aventuras en un lugar tan ajeno para el lector como lo era China en los años anteriores al ataque de Pearl Harbor. Es lógico que cuando la serie comienza a narrar acontecimientos que afectan al lector directamente —como la vida de los soldados americanos personificados en Terry Lee, Pat Ryan y una importante galería de personajes secundarios en el frente del Pacífico— este apego, y la percepción de realidad sobre los acontecimientos narrados, aumenta de forma significativa⁹.

Hay que tener en cuenta que, con la entrada de Estados Unidos en el conflicto, la mayor parte de las series, sobre todo las más populares, vieron cómo sus argumentos empezaban a confluir con tan importante suceso histórico. Esto muestra la capacidad de las tiras de prensa de convertirse en cronistas de su tiempo, una característica ya comentada y que se ha analizado en un trabajo anterior (Saez de Adana, 2014). De

esta manera, algunos personajes de distintas series, como Skeezix de *Gasoline Alley*, se alistaban para luchar en el frente y otros, como la protagonista de *Little Orphan Annie*, hacían campaña en su país para recaudar fondos con el fin de ayudar al esfuerzo bélico. De una manera u otra, la mayor parte de estas historias se vieron inmersas en la guerra durante esos años (Caniff, 1946; Yronwode, 1984).

Caniff tuvo la ventaja de que sus personajes ya eran parte de la guerra cuando sucedió el ataque a Pearl Harbor. En su afán por el realismo, el autor ya había convertido su serie en una crónica de la Guerra Chino-Japonesa tras la invasión nipona ocurrida el 7 de julio de 1937 (Gordon, 2006). De esta forma, sus personajes llevaban ya cuatro años luchando contra los japoneses. Sin embargo, el hecho de que las tiras se dibujaran seis semanas antes de su publicación hizo que no pudiera aludir a Pearl Harbor hasta ya entrado el año 1942. A partir de ese momento, la serie se convirtió en una crónica de la lucha del ejército estadounidense en el frente del Pacífico de la Segunda Guerra Mundial, lo que permitió en algunas ocasiones visualizar el conflicto mejor que cualquier noticia de

⁹: El número de cartas de los lectores que Caniff recibe durante los años de la guerra es significativamente superior a la cantidad que recibía antes del estallido del conflicto, ya que de estos años (aproximadamente un tercio de su estancia en la serie) se conservan 7.608 cartas, más del 56% del total de cartas disponibles en ese archivo correspondientes a los años en que estuvo a cargo de *Terry y los Piratas*.

⁷ :: Todas las tiras de prensa se denominaban *comic strips* por su origen de tipo humorístico, pese a que con el tiempo habían evolucionado para incluir todo tipo de historias, incluso las de aventuras más o menos realistas. Esto creaba un contrasentido en series como *Terry y los Piratas* que tenían poco de cómic, aunque a veces a Caniff le gustara introducir algún toque humorístico en su serie.

⁸ :: Se refiere a que normalmente las tiras de prensa de aventuras se dividían en cinco viñetas.

la prensa. Este rol de crónica de la guerra se recoge en muchas de las cartas que Caniff recibió durante ese período. Así, el 13 de noviembre de 1943, Omar J. Wilson, de Vista, California, escribía:

Desde nuestra entrada en la Segunda Guerra Mundial, se ha convertido en una disfrutable instrucción de primera clase sobre las actividades de nuestra Fuerza Aérea en China. Para mí su tira es tan interesante y auténtica que la leo detenidamente a la par que los titulares de la primera página para saber qué está pasando más recientemente (Caniff, M., 1907-1988, O.J. Wilson para Caniff, 13 de noviembre de 1943).

De manera similar, Mrs. Clarence E. Luise, de Chicago, escribió el 27 de agosto de 1944:

Me ha transportado a la guerra con Japón más cerca y más claramente que todas las películas, los editoriales y los presentadores de radio. Nos la trae en TODAS sus fases... Hoy, por ejemplo, cuando nos mostró el inesperado clímax de los chicos viendo una película (*Going my Way*), nos transmitió toda la verdad de cómo los chicos en el frente aprecian y casi reverencian algunas cosas que se dan por sentado en casa (Caniff, M., 1907-1988, C.E. Luise para Caniff, 27 de agosto de 1944).

La tira permitía a los lectores sentirse inmersos en los acontecimientos reales que sucedían en el frente, como afirma la carta de Stanley B. Watson, de origen no especificado, el 27 de setiembre: “leer su tira es como estar allí fuera con los chicos” (Caniff, M., 1907-1988, S.B. Watson para Caniff, 27 de setiembre de 1944). Hasta Ward Swam, un niño de catorce años de Filadelfia tenía la misma sensación, como recoge esta carta del 16 de mayo de 1943:

Sus imágenes, reales como la vida, del trabajo de los soldados americanos y chinos son una inspiración real para el mundo que lee su obra y ve su arte: nos hace entender mejor a nuestros aliados chinos y nos hace conocer a nuestros enemigos: ¡los japos!¹⁰ (Caniff, M., 1907-1988, W. Swam para Caniff, 16 de mayo de 1943).

Grace Kidder de Union City, Nueva Jersey, en la carta enviada el 7 de marzo de 1945, pone de manifiesto esa idea de la percepción del lector para entender *Terry y los piratas* como una fuente de información sobre lo que estaba sucediendo en el frente del Pacífico, en una época en que algunos familiares de los soldados allí destinados tenían una necesidad de información que no siempre era satisfecha por las fuentes oficiales:

La razón por la que leo *Terry y los piratas* es porque sucede en el Frente del Pacífico. La única razón por la que me interesa el Frente del Pacífico es porque tengo un hermano allí. Leyendo sobre Terry y los muchachos me da una idea de lo que mi hermano puede estar haciendo (Caniff, M., 1907-1988, G. Kidder para Caniff, 7 de marzo de 1945).

Incluso las mujeres de los soldados se sentían identificadas con las andanzas de los personajes, como muestra esta carta enviada el 29 de setiembre de 1945 por Mrs. Robert E. Oliphant desde Memphis:

Déjeme explicar primero que soy la mujer de un capitán de la Fuerza Aérea, un navegador B-29, así que sé bien cómo de reales y típicos son los comentarios y la manera de hablar que muestra en su tira. Mi marido pasó 19 años como teniente segundo, cuyas barras doradas se habían oxidado hasta que no se reconocían. Así que cuando leí el comentario de Bonnie Charlie esta mañana, “Ahí va mi única esperanza para una distinción en

esta guerra... Contaba con ser el segundo teniente más viejo con vida” me invadió un alarido de la carcajada de alguien que sabe de lo que habla. Sudamos durante tanto tiempo nuestras barras de plata que fue un anticlímax cuando llegaron (Caniff, M., 1907-1988, Mrs. R.E. Oliphant para Caniff, 29 de setiembre de 1945).

Hay que tener en cuenta que Caniff no había podido alistarse en las fuerzas armadas debido a una flebitis causada por la picadura de un mosquito cuando era pequeño. Sin embargo, su trabajo como cronista de la guerra le sirvió para recibir el nombramiento como consultor por parte de la Oficina de Información del Ejército de los Estados Unidos. Caniff se tomó muy en serio esa labor y realizó múltiples ilustraciones, algunas de ellas de carácter educativo, para los periódicos del Ejército, así como una serie para esos mismos periódicos, *Male Call*, dedicada a subir la moral de los soldados al mostrar las andanzas de una *pin-up*¹¹ que se encontraba en el frente. Al mismo tiempo, también los argumentos de *Terry y los piratas* empezaron a convertirse en una suerte de propaganda en favor de la participación de los soldados estadounidenses en el frente del Pacífico (Mintz, 1979).

Esto hizo que, en algunas ocasiones, los lectores sintieran que el mensaje que transmitía *Terry y los piratas* era más importante para transmitir el espíritu que el país necesitaba durante la guerra que los propios editoriales de algunos periódicos como el *New York Daily News*, muy crítico con la labor realizada por la administración de Franklin Delano Roosevelt. Así, la sección de correo de los lectores de ese periódico publicaba esta carta de Esther Paterson el 19 de abril de 1943:

Sus ataques en sus páginas de editorial contra la Administración y todo lo que la Adminis-

tración está haciendo son muy molestos para mí y para un gran número de sus lectores. Me siento genial leyendo las andanzas de *Terry y los piratas* y la experiencia de nuestros luchadores en el frente, pero tengo un sentimiento de náuseas cuando leo su página editorial y veo cómo acuchilla los esfuerzos de nuestros chicos con sus ataques a la Administración y a los que están al mando. Hurra por *Terry y “Bu”* a sus editoriales (Caniff, M., 1907-1988, E.Paterson para Caniff, 19 de abril de 1943).

Una de las fuentes de información que utilizaba Caniff para construir sus historias eran las crónicas que le enviaban tanto soldados como enfermeras que estaban en el frente. Entre los primeros se destaca el caso del coronel Philip Cochran, compañero de Caniff en *Ohio State University*, que el autor transformó en uno de los personajes de su tira, de nombre Flip Corkin. Entre las segundas, destacan las integrantes del Cuerpo de Enfermeras del Ejército, Ruth White y la teniente Florence Hunter, que inspiraron el personaje de Taffy Tucker, una enfermera que apareció por primera vez en la serie el 19 de julio de 1942. La información que recibía Caniff de estas fuentes le permitía contar las andanzas de soldados y enfermeras en el frente con una gran verosimilitud, lo que convertía a la tira casi en una crónica periodística. Y eso, una vez más, se reflejaba en las cartas recibidas de sus lectores. Así, Chester L. Fordney, un hombre de Chicago, enviaba esta carta el 14 de mayo de 1943.

Estoy realmente satisfecho de que el Ejército del Aire se haya promocionado en las secuencias recientes. Es fácil de ver cómo usted es muy meticuloso en la investigación y es refrescante ver un trabajo sobre el tema que tiene un aire de autenticidad (Caniff, M., 1907-1988, C.L. Fordney para Caniff, 14 de mayo de 1943).

¹¹:: Una *pin-up* es una fotografía u otro tipo de ilustración de una persona (tradicionalmente una mujer) en actitud sugerente —o simplemente sonriendo, saludando o mirando a la cámara— que suele figurar en las portadas de revistas, cómics o calendarios. A las modelos que posaban para estas obras se las denominaba *pin-up*. La Segunda Guerra Mundial fue la época de mayor auge de las *pin-up*.

¹⁰:: “*The Japs*” en el original, referencia típica a los japoneses durante el conflicto.

Por otro lado, los lectores eran conscientes de las fuentes de inspiración que Caniff utilizaba para crear algunos de los personajes y esto aumentaba la percepción de realismo de la serie, como prueba la carta de Francis Meeker del 24 marzo de 1944, recibida desde Troy, Nueva York:

Soy una gran seguidora de su “tira de Terry” y creo que es lo máximo por su autenticidad. Cada escenario, cada avión parece tan real. Hemos llegado a conocer China, nuestro valiente aliado, en su lucha contra los despiadados japos. Otra cosa que me gusta de su tira de prensa es la creación de personajes que tienen su contrapartida en la vida real (como el Coronel Flip Corkin cuya contrapartida en la vida real es el Coronel Phil Cochran). He leído recientemente que el Coronel Cochran está luchando contra los japos en Birmania. Esto hace que su serie sea más convincente y realista (Caniff, M., 1907-1988, F. Meeker para Caniff, 24 de marzo de 1944).

Reconocimiento por parte del Ejército

Aunque Caniff nunca había salido de los Estados Unidos, y se consideraba a sí mismo un Marco Polo de salón (Caniff, 1978), la percepción de sus lectores era que sus historias suponían una crónica real de los acontecimientos. Esa idea podría tener su origen en la falta de información de muchos de ellos respecto a unos acontecimientos muy distantes de sus hogares. Sin embargo, la sensación era corroborada por el aprecio que recibía de prácticamente todos los cuerpos del Ejército. Caniff iba introduciéndolos en la tira y la sensación de gratitud era unánime, basada en la imagen realista pero también heroica con que estos cuerpos eran representados y en el conocimiento que los soldados tenían sobre la repercusión entre aquellos que permanecían en Estados Unidos. Esa impresión se puede comprobar en esta carta enviada por Paul R. Domiano, desde el frente del Pacífico, el 21 de noviembre de 1943:

Es la única persona en su campo que tiene una clara idea de nuestra división del servicio, y su retrato de nuestras actividades es la más precisa que nos hemos encontrado. Nos gustan especialmente los fondos, son fidedignos en cada detalle al paisaje de esta parte de los bosques. O bien ha hecho una enorme cantidad de investigación o bien este entorno le es bastante familiar (Caniff, M., 1907-1988, P.R. Domiano para Caniff, 21 de noviembre de 1943).

La gratitud se recibía desde todos los estamentos del Ejército. Así, cuando en la tira del 10 de noviembre de 1943 el autor realiza un homenaje al 168º aniversario de los Marines, el coronel Chester L. Fordney de Chicago le escribe:

Fue, por supuesto, una deliciosa sorpresa abrir el periódico en la página de *Terry* la mañana del 10 de noviembre. Creo que de todas las felicitaciones recibidas por el 168º aniversario la del “Coronel Corkin” fue la mejor. Creo que su felicitación de cumpleaños probablemente hizo más para establecer una buena voluntad y estima hacia el Cuerpo de los Marines en la mente del público general que la que podría haberse logrado por unas relaciones públicas instructivas (Caniff, M., 1907-1988, C.L. Fordney para Caniff, 20 de noviembre de 1943).

Cuando introdujo a la Policía Militar, recibió esta carta desde Camp Berkeley en Texas, el 11 de enero de 1944, enviada por el Sargento C.E. DeBosier:

Se agradece enormemente su más que amplio uso de la Policía Militar en tu *Terry y los piratas* y me gustaría agradecerle por esta consideración. La aparición de la PM en una tira tan popular ha causado gran excitación aquí en el primer



Foto: © AFP Photo

Centro de Entrenamiento de Aviación de la Policía Militar (Caniff, M., 1907-1988, C.E. DeBosier para Caniff, 11 de enero de 1944).

Tampoco faltaba el Sistema de Comunicación Aéreo del Ejército, que fue representado en la página dominical del 9 de enero de 1944. Esta carta del 28 de enero de 1944, enviada por el coronel Ivan L. Farman de Asherville, Carolina del Norte, muestra también el agradecimiento:

Recientemente tuve una agradable sorpresa al ver una torre de control que aparecía en su tira correctamente etiquetada. “Sistema de Comunicación Aéreo del Ejército”. Nuestros hombres y oficiales desde diferentes lugares han percibido y comentado favorablemente este pequeño reconocimiento público de nuestro servicio. Creo que esta representación auténtica de esta torre de control tendrá un efecto de lo más provechoso en la moral del personal de nuestra ignorada organización ya que normalmente es escasamente conocida y todo el personal disfruta viendo sus esfuerzos reconocidos (Caniff, M., 1907-1988, I. L. Farman para Caniff, 28 de enero de 1944).

El Cuerpo de Mujeres del Ejército tampoco fue una excepción. Tras aparecer en la página dominical del 29 de octubre de 1944, el mayor Walter P. Lantz, de la sección de Planificación de Washington DC, escribió al día siguiente:

Ha sido un verdadero placer seguir su tira *Terry y los piratas* estos últimos días y ver la grandiosa manera en la que ha introducido el Cuerpo de Mujeres del Ejército. La tira en color del domingo, con la pelirroja “Little Jane” y la atractiva “Big Jane” será particularmente útil para que el público conozca que nuestras mujeres en el Ejército no solo están bien entrenadas, bien educadas y son valientes de espíritu, sino que también son encantadoras, atractivas y el tipo de chica con la que cualquier GI quisiera trabajar y también salir (Caniff, M., 1907-1988, W.P. Lantz para Caniff, 29 de octubre de 1944).

Incluso la introducción de la Fuerza Aérea Real canadiense, en la página dominical del 31 de octubre de 1943, causó reacción fuera de las fronteras de Estados Unidos, como demuestra esta carta sin fecha de Joyce Gossman, desde Montreal:

Como miembro de la División Femenina de la Fuerza Aérea Real Canadiense, me gustaría agradecerle sinceramente por traer a mi tira de prensa favorita el personaje de un piloto de ese cuerpo. Supongo que sabía cuando lo incluyó que los lectores canadienses estarían muy felices de ver a un miembro de uno de sus cuerpos del Ejército trabajando y volando juntos con las fuerzas estadounidenses en perfecta armonía. Todos sabemos que eso es así pero, de todas formas, siento un gran orgullo viéndolo en una tira de prensa que llega casi a todo el mundo (Caniff, M., 1907-1988, J. Gossman para Caniff, noviembre de 1943).

No solo la imagen positiva que Caniff daba de algunos cuerpos del Ejército tenía su repercusión, sino que su influencia entre los lectores era tan importante que, cuando mostraba una imagen negativa de alguno de los participantes en el conflicto, automáticamente había una reacción de corporativismo debido a las dificultades originadas por esa visión. Por ejemplo, el 18 de agosto de 1944 se presenta en la serie un corresponsal de guerra de nombre Dunkan, cuya motivación para conseguir las noticias que mejor se pudieran vender estaba basada en sus intereses personales, sin importarle las consecuencias que sus acciones pudieran tener para los soldados. Esta imagen desfavorable del periodista hizo saltar la alarma entre sus “compañeros” de profesión. Así, Frank H. Cooley, editor ejecutivo del *Santa Ana Register* de California, escribía el 21 de setiembre de 1944:

Nadie sabe mejor que usted la influencia que Terry y el resto de sus personajes tienen en el GI Joe y sus compañeros y mostrando a Mr. Dunkan como un villano no va a hacer que el trabajo de los verdaderos corresponsales de guerra sea más fácil ni va a añadir nada a la delicada relación que ya existe entre los corresponsales que están trabajando y los militares (Caniff, M., 1907-1988, F-H. Cooley para Caniff, 21 de setiembre de 1944).

De forma similar, MacLean Patterson, su editor ejecutivo del *Baltimore Sun*, escribía el 26 de setiembre:

Protestamos enérgicamente contra el retrato de los periodistas en tu tira *Terry y los piratas* que hemos venido siguiendo con interés en el Sun durante muchos años. Hemos conocido a muchos corresponsales de guerra a lo largo de los años. Algunos eran brillantes y otros eran estúpidos, pero ninguno era tan arribista como Dunkan (Caniff, M., 1907-1988, M. Patterson para Caniff, 26 de setiembre de 1944).

Como prueba de la afirmación de Caniff sobre la capacidad del lector de participar en el argumento de sus historias, Dunkan acabaría siendo un héroe a los ojos del Ejército al ser capaz de aterrizar un avión en una emergencia, aunque sería castigado y enviado a casa por levantarse en armas contra el enemigo, algo que los civiles no podían hacer. De esa manera, el castigo de Dunkan fue consecuencia de una heroicidad y no de ninguna actitud deleznable, por lo que quedó redimido a los ojos del lector. Esto es una prueba, al mismo tiempo, de la mencionada naturaleza de las tiras de prensa como modelo narrativo influido en su desarrollo por las cartas de los aficionados.

Pero la mejor muestra de la comunión creada por *Terry y los piratas* entre los soldados en el frente y sus familiares en su país se puede encontrar en esta carta del 24 de abril de 1944, enviada por Elizabeth M. Kelly¹² desde Nueva York. Allí se describen a la perfección los sentimientos que levantaba la serie entre sus lectores en tiempos de guerra y se muestra el efecto que tenía tanto en la vida civil como en la militar, al servir en muchas ocasiones de puente entre miembros de una misma familia que estaban separados por culpa del conflicto.

Querido Sr. Caniff:

Le escribo esta carta porque verdaderamente creo que estará encantado, gratificado e interesado al saber la gran cantidad de placer que su tira, *Terry*, está causando a un grupo de Marines en el Sudoeste del Pacífico. Desde los primeros informes que he recibido, estoy constantemente asombrada por el efecto que esta sencilla, y aparentemente pequeña, cosa ha producido en los chicos que están allí fuera.

Cuando mi marido, el Teniente James A. Kelly, dejó el país el pasado febrero para unirse al Escuadrón de la División Aérea de los Marines en el Pacífico Sur, empecé a recortarle las tiras de *Terry* cada mañana, agrupándolas al final de la semana con la página dominical y enviándoselas. Cito de sus cartas, empezando con la primera después de que recibiera la secuencia inicial.

“Muchas gracias por enviarme las tiras de *Terry*. Será divertido esperar a ir recibéndolas. Creo que tienes razón sobre que esa bailarina es Burma”¹³.

“Gracias por los nuevos lotes de *Terry y los piratas*¹⁴. La historia está mejorando. La disfrutamos mucho”.

“Muchos compañeros leen tus recortes de *Terry y los piratas*. Los he puesto al día hasta febrero. Muchas gracias por enviarlos, por favor sigue haciéndolo”.

“Dos cartas llegaron hoy fechadas el 30 y el 31 de marzo, portando en sus tiernos brazos las andanzas y aventuras de los personajes de Milton Caniff. Si pudieras ver el ávido interés que aquí se muestra cuando llegan esas tiras te sentirías tan bien como si estuvieras dando una pinta de

sangre a la Cruz Roja cada día. Abro el sobre. La fila se forma a la derecha. La especulación crece. Veteranos de algunas de las batallas más duras que el mundo ha conocido rompen en sonrisas que simplemente iluminan. ¡Y la manera que se preocupan por Terry! Un tío con bigote, miembro de una unidad de exploradores, exclamó con una gran preocupación: ‘Ese chico puede meterse en los peores líos... ¡Jesucristo!’. Las tiras están vivas para esos tíos. Y viven las vidas de gente real. Sea como sea, en beneficio de Dios y nuestro, sigue enviándolas. Estoy trabajando (el viejo negociador Jim) en un trato para intercambiar a un grupo de los cara de perro del Ejército el lote semanal por la mínima consideración de una caja de cervezas por semana. Considerando su entusiasmo por echarles un vistazo, ¡una caja de cerveza es un precio muy barato!”.

“Desde que te escribí la última vez algo ha sucedido. Por orden del general, sí, por Dios, el mismísimo general, me veo forzado a entregar los recortes semanales de *Terry y los Piratas*, después de haberlos leído evidentemente, al oficial de recreación. Las cuelga en el tablón del boletín donde todos, incluido el general (le he pillado con las manos en la masa) las leen. Las retiran la final de la semana cuando llega el nuevo lote, y las pegan en un libro de recortes para enviarlas a los hospitales. ¡Casi nada! ¿Hubieras pensado que tu preocupación por tu aislado marido tendría estos resultados? Por favor, cariño, nunca te despistes mandando un lote. Significa mucho para estos chicos... y para el general, que no es un chico, pero ¡vaya si es alguien!”

Esas son todas las citas. Pensé que le gustaría saber cómo reaccionan y, desde mi corazón, ¡le agradezco por crear Terry! (Caniff, M., 1907-1988, E.M. Kelly para Caniff, 24 de abril de 1944)

¹³:: Burma es uno de los personajes principales de la serie, un estereotipo de *femme fatale* inspirado en la actriz Marlene Dietrich.

¹⁴:: Escrito así en el original, en español con ese error a la hora de escribir la palabra piratas.

¹²:: Mrs. James E. Kelly, como ella hace notar en su carta

Conclusiones

La influencia de las tiras de prensa como medio de comunicación de masas no ha sido suficientemente estudiada. Se menciona muy a menudo, más en libros divulgativos que en el ámbito académico, la enorme cantidad de lectores que seguían las series más populares y el fuerte apego que sentían por los personajes principales que, entre otras cosas, tenía como consecuencia una gran fidelidad. Sin embargo, no se ha realizado hasta el momento ningún estudio real sobre el efecto que dichas historias tenían en su público.

Este tipo de análisis, correspondiente a los denominados estudios de recepción, es muy difícil de llevar a cabo porque la época dorada de esas series acabó a mediados del siglo XX y la dificultad de localizar a sus lectores es enorme. Además, en caso de que fuera posible, sería complicado recuperar el efecto causado por una historia que leían día tras día hace más de medio siglo. Por tal razón, ese estudio nunca se ha afrontado en profundidad.

En este artículo se ha presentado un estudio basado en la única fuente posible para dicho análisis: las cartas que los lectores enviaban a los autores, que eran auténticas celebridades en los Estados Unidos. Se ha centrado el análisis en la figura de Milton Caniff y en los años en que estuvo al frente de la serie *Terry y los piratas*, no solo por la disponibilidad de esas cartas, sino por ser una serie de gran influencia en sus lectores por su elevada dosis de realismo, circunstancia que se acrecentó durante la Segunda Guerra Mundial. Por ese motivo, este análisis se ha centrado en esos años.

La correspondencia recogida es solo una muestra de todas las cartas disponibles en el archivo. Sin embargo, es significativa en cuanto muestra la tesis principal de este trabajo: la percepción de los personajes de la serie como reales, y su capacidad de formar parte importante en la vida de los lectores. Esto, que se fue construyendo en los primeros años de la tira, trajo como consecuencia que la serie se convirtiera, desde el punto de vista del lector, en una crónica del conflicto bélico. Lo era así tanto para el civil, que veía en Terry el reflejo de lo que sus familiares y amigos estaban haciendo en la guerra, como para el militar, que felicitaba a Caniff por la difusión de la lucha contra los países del Eje.

La cultura popular es, en muchas ocasiones, uno de los vehículos más importantes a la hora de mostrar al receptor los acontecimientos históricos. Este fenómeno, que se ha estudiado en muchas ocasiones para el cine e incluso para la literatura llamada popular, comienza a hacerse ahora para el cómic gracias al auge de la denominada novela gráfica y a la labor de autores como Art Spiegelman, Joe Sacco o Guy Delisle, entre otros. De todas maneras, es bueno echar la vista atrás hacia la historia de un medio que ya realizaba esa labor día a día, en pequeñas tiras publicadas junto a las noticias. Las cartas de los lectores son muestra palpable de esta capacidad del cómic para narrar la historia y también una vía para recuperar la memoria de un medio que muchas veces olvida que ese potencial ya estaba en la obra de alguno de sus autores pioneros. Es importante recuperar esa parte de la historia de un medio que nunca tuvo tanta repercusión como en la época dorada de las series de prensa. Las reacciones de los lectores permiten mostrar la magnitud de dicha repercusión.

Referencias

- Bainbridge, J. (8 de enero de 1944). Significant Sig and the Funnies. *The New Yorker*, pp. 25-35.
- Bennet, T. y Woollacot, J. (1987). *Bond and Beyond: The Political Career of a Popular Hero*. Nueva York, NY: Methuen.
- Brunner, E. (2006). Death and the Maiden: Milton Caniff's Pre-War Anti-Elegiac War Elegy. *International Journal of Comic Art*, 8(1), 174-196.
- Burke, P. (2001). *Eyewitnessing. The Uses of Image as Historical Evidence*. Irlington, Reino Unido: Reaction Books.
- Caniff, M. (1907-1988). Correspondencia. The Billy Ireland Cartoon Library and Museum (MAC.P278-MAC.P282). Ohio State University, Columbus, OH.
- Caniff, M. (1946). The Comics. En J. Goodman (Coord.), *While You Were Gone. A Report in War Life in the United States* (pp. 488-510). Nueva York, NY: Simon and Schuster.
- Caniff, M. (24 de abril de 1950). Dumas from Ohio. *Newsweek*, pp. 58-61.
- Caniff, M. (noviembre de 1958). Don't laugh at the comics. *Cosmopolitan*, pp. 43-47.
- Caniff, M. (1978). Shop Talk. A Detour Guide for an Armchair Marco Polo. *Cartoonews*, 18, 29-31.
- Caniff, M. (2012). *Terry and The Pirates*. San Diego, CA: IDW Publishing.
- Capra, F. (Director). (1945). *Why we Fight, War Comes to America*. [Documental]. Estados Unidos: Sony Pictures Classics.
- Coma, J. (1986). *Cuando la inocencia murió*. Madrid, España: Ediciones Eseeve.
- De Jongh, E. (1999). The Iconological Approach to Seventeenth-Century Dutch Painting. En F. Grijzenhoud y H. van Veen (Coords.), *The Golden Edge of Dutch Painting in Historical Perspective* (pp. 200-224). Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press.
- Fornaroli, E. (1988). *Milton Caniff. Un Filmico Pennello tra il Nero e il Merletto*. Florencia, Italia: La Nova Italia.
- Gardner, J. (2012). *Projections: Comics and the History of Twenty-First Century Storytelling*. Palo Alto, CA: Stanford University Press.
- Gordon, D.M. (2006). The China-Japan War 1931-1945. *The Journal of Military History*, 70(1), 137-182.
- Grandio, M. (2009). TV Entertainment. An Audience Study through the Concept of "liking". *Communication Et Society*, 22(2), 139-158.
- Harvey, R.C. (2007). *Meanwhile... Milton Caniff, a Biography*. Seattle, WA: Fantagraphics Books.
- Hayward, J.P. (1997). *Consuming Pleasures: Active Audiences and Serial Fictions from Dickens to Soap Opera*. Lexington, KY: University Press of Kentucky.
- Hoffner, C., y Buchanan, M. (2005). Young Adults' Wishful Identification With Television Characters: The Role of Perceived Similarity and Character Attributes. *Media Psychology*, 7(4), 325-351.
- Igartua, J., y Muñiz, C. (2008). Identificación con los Personajes y Disfrute ante Largometrajes de Ficción. Una Investigación Empírica. *Comunicación y Sociedad*, 21(1), 25-51.
- Jensen, K.B. (1987). Qualitative Audience Research: Toward an Integrative Approach to Reception. *Critical Studies in Mass Communication*, 4(3), 21-36.
- Mintz, L.E. (1979). Fantasy, Formula, Realism, and Propaganda in Milton Caniff's Comic Strips. *Journal of Popular Culture*, 12(4), 653-680.
- Morley, D. (2003). *Television, Audiences and Cultural Studies*. Nueva York, NY: Routledge.
- Saez de Adana, F. (2014). Las Tiras de Prensa Norteamericanas de Finales del Siglo XIX y Principios del Siglo XX como Reflejo de la Sociedad. *Revista Internacional de Historia de la Comunicación*, 3(1), 20-47.
- Terkel, S. (1984). *The Good War. An Oral History of World War II*. Nueva York, NY: The New Press.
- Yronwode, C. (1984). La Segunda Guerra Mundial y los Cómic. En J. Coma (Coord.), *Historia de los Cómic, vol. 1* (pp. 217-224). Barcelona, España: Toutain.
- Tulloch, J., y Jenkins, H. (1995). *Science Fiction Audiences*. Londres, Reino Unido: Routledge.



Foto: Cecilia Vidal

El problema del entendimiento en el lenguaje y la comunicación: Reflexiones desde un enfoque biofenomenológico

*The problem of understanding in language and communication:
Reflections from a biophenomenological approach*

DOI: <https://doi.org/10.22235/d.v0i27.1494>

Vivian Romeu

RESUMEN

En este trabajo se hace una reflexión en torno al papel del lenguaje en la comunicación a partir del entendimiento. Se busca comprender al lenguaje desde su estatuto onto-epistemológico y desde ahí, posicionar un cuestionamiento sobre su naturaleza intersubjetiva para objetar también a la comunicación entendida desde esta premisa. Se toman como referencia las perspectivas teóricas de la fenomenología, la biosemiótica, la neurobiología y la biología evolutiva, y se concluye que hay dos tipos de lenguaje: el social y el individual o subjetivo, lo que posibilita pensar a la comunicación como comportamiento y acto expresivo desde una dimensión subjetiva y otra intersubjetiva desde donde se articula el entendimiento.

Palabras clave: lenguaje, comunicación, entendimiento, intersubjetividad.

Presentación

Este es un texto de reflexión conceptual y epistémica sobre la comunicación que, desde su revisión a partir de la perspectiva biofenomenológica¹, pretende repensar el papel del entendimiento al interior del lenguaje que permite su configuración. Se trata de poner en tela de juicio el criterio del entendimiento como condición *sine qua non* del acto comunicativo al especular sobre su origen en el lenguaje, además de revisar el concepto de lenguaje como lenguaje social. La pertinencia de esta reflexión deriva del predominio sociocultural que se le ha dado al lenguaje en los estudios sobre la comunicación, lo que ha resultado insuficiente ya que no se contempla la naturaleza biológica y psicológica del ser humano, que es lo que conforma su dimensión individual. Esto desestima el papel de los estados emocionales en los actos comunicativos e impide acercarse a una explicación sobre la comunicación a nivel subjetivo a partir de dos de los aspectos que mejor la definen: la

ABSTRACT

In this work, we make a reflection on the role of language in communication, based on understanding. It seeks to understand the language from its onto-epistemological status and from there position a questioning about its intersubjective nature, which leads to question also the communication understood from these premises. The theoretical perspectives of phenomenology, biosemiotics, neurobiology and evolutionary biology are taken as references, and it is concluded that there are two types of language, the social one we know and the individual or subjective, which makes it possible to think of communication as Behavior and expressive act from a subjective and intersubjective dimension that is where the understanding is articulated.

Keywords: language, communication, understanding, intersubjectivity.

presencia del lenguaje social y su orientación hacia el entendimiento. En este trabajo se ofrece una reflexión sobre el rol de ambos aspectos en los fenómenos comunicativos desde las perspectivas biológica, fenomenológica y neurobiológica de corte evolutivo. Se propone reflexionar sobre el papel del entendimiento en el lenguaje del que se nutre la comunicación para configurarse como comportamiento expresivo de carácter tanto subjetivo como intersubjetivo.

El texto se divide en tres partes: en la primera se induce el problema de análisis a través de una reflexión y una breve propuesta sobre la comunicación como comportamiento expresivo y su relación con lenguaje social y el entendimiento; en la segunda, se indican las premisas principales de la biología evolutiva que configuran la base teórica de esas consideraciones para luego, en la última parte, deducir la manera en que se puede explicar la configuración del lenguaje social desde una perspectiva evolutiva del lenguaje individual.

Vivian Romeu
Universidad Iberoamericana
Ciudad de México, México
vivian.romeu@ibero.mx

Recepción: 12/09/2017
Aceptación: 13/10/2017

¹: La perspectiva biofenomenológica de la comunicación es una propuesta reciente de la autora donde se hace énfasis en la comunicación como acto y comportamiento expresivo. Esto implica entender la comunicación desde dos dimensiones: la individual, como expresión subjetiva del "decir" y la social, como expresión donde dos subjetividades convergen. Un resumen de esta propuesta se puede encontrar en Romeu (2016, 2017, en prensa).

2:: En forma individual, el ser humano debe enfrentar diversas cuestiones, pero también debe relacionarse con sus pares para gestionar otros aspectos de la vida. Para regular su entorno, ha creado las instituciones sociales: para comprender la realidad y adaptarse a ella, creó la ciencia; para regular las relaciones entre los seres humanos, la jurisprudencia y la política, o bien los matrimonios o la religión. Y para responder a los imperativos simbólicos, los rituales, las ideologías y cosmovisiones del mundo.

Introducción del problema de análisis

El entendimiento y el lenguaje social constituyen aspectos fundamentales de la comunicación. Desde el sentido común hasta la definición conceptual más académica, el acto comunicativo es considerado un acto de entendimiento que ocurre a través del lenguaje social. No obstante, la práctica demuestra que, si bien sin lenguaje no es posible hablar de comunicación, el lenguaje social debe repensarse para acotar su papel al interior del acto comunicativo.

Una anécdota puede ilustrarlo mejor: cuando era pequeña, una joven nombraba un objeto imaginario de tal manera que sus padres no podían entenderla. El nombre 'Popitú' designaba una realidad imaginaria que la niña asumía como verdadera: 'Popitú' era el nombre de algo. La niña nombraba y significaba algo (dos aspectos constitutivos del lenguaje) a través esa palabra, por lo que nombre y significación estaban articulados en un lenguaje tan propio que sus padres no compartieron nunca, lo que impidió entenderla. Con el paso de los años, la joven olvidó la conexión entre nombre, objeto y sentido, y tanto ella como sus padres quedaron sin saber a qué se refería antaño con 'Popitú'. Este olvido, sin embargo, no debe entenderse como inexistencia: la conexión entre el nombre y sentido de 'Popitú' y el objeto imaginario que designaba existió, aunque por breve lapso. Así, la niña usó un lenguaje que le servía de muy poco para hacerse entender con sus padres y otras personas, pero funcionaba a la perfección en el mundo de sus representaciones mentales y lingüísticas.

Algo parecido ocurre con el entendimiento, muy asociado al lenguaje social y a la comunicación: ¿Bajo qué argumentos podría negarse, por ejemplo, la existencia de comunicación en lo que se suele conocer como "diálogo entre sordos"? ¿Las disputas o los malentendidos como actos de no entendimiento son actos comunicativos o no? Si lo son, ¿de qué manera se produce el entendimiento? Se puede retomar el caso

de la niña y el uso de 'Popitú' para mostrar que la ausencia de comprensión por una de las partes no anula o cancela la comunicación. ¿Es válido afirmar que la niña no se comunicaba con sus padres cuando usaba la palabra 'Popitú', aun si éstos no la entendían? La respuesta negativa a esta pregunta plantea la necesidad de repensar el papel del entendimiento y el lenguaje social en los actos comunicativos, lo que permitiría establecer las bases para reflexionar sobre el origen del lenguaje social a partir del lenguaje individual. Esto posibilitará reconceptualizar el acto comunicativo, que será definido desde una perspectiva biofenomenológica como un comportamiento expresivo más allá del entendimiento. Para dar continuidad lógica al argumento central, primero se explicará lo que se entiende por comportamiento.

Un comportamiento es la respuesta que un organismo vivo tiene ante uno o varios estímulos. Dicen Galarsi, Medina, Ledezma y Zanin (2011) que los comportamientos son la respuesta del ser vivo al ambiente en que vive, de lo que se desprende que, sean conscientes o inconscientes, son movimientos con significación, que contribuyen a conservar y desarrollar la vida del organismo en el entorno, respondiendo a él y modificándolo (p. 99). Bajo esta perspectiva, la comunicación sería un comportamiento que, a través del lenguaje social o individual, constituye la respuesta a un estímulo del medio. Pero el ambiente en el que se desarrolla el ser humano, a diferencia del de otras especies, es bastante complejo, porque no se trata solamente del entorno físico, sino también del social y cultural. Todos ellos constituyen una potencial fuente de estímulos a los que el individuo responde².

Una respuesta posible a estos estímulos es la respuesta comunicativa, que desde su conceptualización como comportamiento precisa ser entendida como respuesta expresiva —o sea, dada en el orden del decir (Romeu, 2016, 2017, en prensa)—, como réplica a una expresión.

Pero como también se puede "decir" con un corte de pelo (por ejemplo, si se pertenece a una tribu urbana) o bien por medio de una dieta vegana, o con palabras, colores, gestos e incluso con la disposición de los objetos en el espacio, la expresión comunicativa se concreta como comportamiento expresivo mediante diversas herramientas "lingüísticas" que implican a su vez una multiplicidad de soportes que no están restringidos a la palabra. Los colores, las texturas, los sonidos, los tiempos o los espacios también constituyen soportes "lingüísticos" legítimos para "decir".

Es claro que el "decir" comunicativo, en cualquier soporte expresivo, contiene significado y así se convierte en la manifestación formal de una respuesta expresiva ante un estímulo cualquiera que provenga del entorno físico, social o cultural. Los actos del "decir" en los seres humanos siempre son subjetivos en tanto constituyen comportamientos expresivos de un individuo frente a un estímulo concreto. Esta conceptualización de la comunicación como comportamiento expresivo individual permitirá adelantar una hipótesis en torno al origen subjetivo del lenguaje humano y su tránsito hacia la intersubjetividad como característica principal del lenguaje social.

Como la idea de que el "decir" siempre es subjetivo se ancla en la perspectiva biofenomenológica de la comunicación, las conceptualizaciones desde el punto de vista intersubjetivo o social deben ser cuestionadas desde sus fundamentos. Ello posibilitará establecer la idea de que la comunicación está dada por el comportamiento expresivo subjetivo, como respuesta expresiva de un individuo a un estímulo, lo que plantea la necesidad de solventar un problema de fondo sobre la comunicación: el tránsito de un comportamiento expresivo subjetivo a uno intersubjetivo que es lo que garantiza la relación social. Esto también permite poner en duda a la intersubjetividad como condición intrínseca de la comunicación. Esa

es la razón por la que resulta imposible pensar dicho tránsito a través de la idea de la comunicación como "puesta en común" y forma de intercambio de información entre dos sujetos o más. Al igual que sucede con la idea de lenguaje como sistema de signos y normas compartidas, ambas parten de la supuesta condición apriorística de la intersubjetividad. Este trabajo procura rebatir esa idea y ofrecer una respuesta desde una perspectiva biológica, fenomenológica y neurobiológica de análisis que permita contestar de manera convincente al dilema planteado con anterioridad.

Los fundamentos teóricos de la biología evolutiva y su importancia para la comprensión de la pretendida esencia intersubjetiva del lenguaje

Una de las conclusiones básicas de las aportaciones de la biología evolutiva estriba en comprender que los comportamientos de las especies vivas no son estáticos, sino que se van transformando con el tiempo de forma muy lenta, pero siempre adaptativa. Esta inevitable alteración debe ser considerada como parte del proceso de adaptación y supervivencia de cada ser o individuo al entorno en el que le ha tocado vivir. La adaptación humana al ambiente (propiciada por la sofisticación del razonamiento, la capacidad de memoria y la presencia del lenguaje articulado) ha permitido además la construcción, almacenamiento y transmisión de cultura, quizá el rasgo evolutivo más relevante y distintivo de la especie humana.

La cultura ha posibilitado el surgimiento de lo que hoy se conoce como civilización, que implica un ambiente o entorno creado por el propio ser humano, al que también debe adaptarse para sobrevivir tanto desde una perspectiva individual como social. En estos procesos de adaptación, el lenguaje articulado tiene un papel relevante, sobre todo en lo que respecta al lenguaje individual, como un sistema de representaciones del mundo físico e imaginario-conceptual que permite representar en imágenes (lingüísticas, visuales, sonoras,



Foto: Cecilia Vidal

gestuales, táctiles, etcétera) no solo al mundo que nos rodea, sino también a sí mismo. Es esto lo que permite definir al lenguaje individual como una vía de acceso cognitivo al mundo.

Esta postura procura deslindar el nominalismo presente en buena parte de las reflexiones sobre el papel del lenguaje en la configuración de la realidad sociocultural y sobre la supuesta separación entre la ontología y la epistemología de la realidad como fenómenos aislados y contrapuestos. La actitud se asume dialéctica y fenomenológica, en tanto se concibe al lenguaje social e individual como una red formada a través de la experiencia, que posibilita nombrar, entender y hasta intervenir la realidad. Lotman (1996), en sus estudios sobre semiótica de la cultura, propone una conceptualización del lenguaje como traductor, y en sus términos, ninguna traducción puede ser exacta puesto que se trata de trasladar algo de un universo semiótico a otro. Por ejemplo, el nombre que se le da a la pared (lenguaje social en tanto representación lingüística colectiva) nada tiene que ver con el objeto “pared”, pero sucede lo mismo con una sensación: si se tiene sed, la representación mental que se hace

de eso (lenguaje individual), no tiene por qué corresponderse con la imagen lingüística de la palabra (lenguaje social).

En principio, en ello incide en el aparato receptor que hace a las representaciones diferentes, por eso esta traslación se ve sometida también como proceso a las limitaciones del mecanismo traductor (el lenguaje) y a su usuario. En consecuencia, a la traducción le es consustancial un proceso de pérdidas y ganancias de información mientras que la información es, en sí misma, producto de la actividad cognitiva del ser receptor y no algo dado o exterior al ser que la configura (Varela, 2005; Di Paolo, 2013; Damasio, 2015a, 2015b, 2016).

Así entendido, el lenguaje es una red de representaciones que no debe asumirse como fiel a la realidad porque no es consustancial a ella, sino más bien al individuo que lo crea y usa. La realidad tal cual se percibe está condicionada, al menos en un primer momento, por el aparato receptor. Al respecto, dice Damasio (2015a, 2015b, 2016b) que los sentidos sensoriales son un puente natural entre cerebro y cuerpo que permiten al ser humano configurar imágenes o representaciones

mentales que, en este texto, se propone sean entendidas como primigenias en tanto propias o individuales y primeras en cuanto a lo perceptivo. Desde los ejemplos anteriores, esto estaría vinculado a la representación mental e individual de la sed como sensación y no como concepto socialmente convenido.

Pero estas representaciones primigenias sirven para construir otras más complejas, (aunque menos dependientes de las afectaciones sensitivas propias del cuerpo) que son más afectadas por el entorno allende a lo físico, lo que las vuelve más abstractas como, por ejemplo, la relación que existe entre una representación mental y su representación conceptual y lingüística socialmente aceptada. Así, muchas de estas imágenes nuevas conforman el lenguaje, y las representaciones abstractas de imágenes primigenias que se nombran lingüísticamente, forman la realidad individual y colectiva.

El lenguaje —sea social o individual— no puede entenderse como algo que se construye para interactuar nombrando lo que nos rodea, sino para fundar la realidad tal cual se percibe, ya que debe comprenderse como un sistema de representación de la realidad que se activa como mecanismo de intermediación. Esto no es nada nuevo en sí mismo. La filosofía del lenguaje, en particular la que proviene del legado de la filosofía analítica desde finales del siglo XIX, ha señalado con bastante eficacia el papel traductor del lenguaje. El problema está en que, si se entiende al lenguaje social como sistema de representación, se debe aceptar también que las imágenes primigenias que constituyen el lenguaje individual, tienen siempre un origen somático pues surgen en el aparato receptor de quien las construye.

De todas maneras, origen no significa destino. Lo que se hace al socializar es ajustar el lenguaje primigenio e individual en función de un sistema de representaciones colectivo, forjado lentamente durante el proceso histórico-evolutivo precedente. El ejemplo de la sensación de la

sed y su representación lingüística, es bastante ilustrativo. Dado que la vida humana se gestiona de forma colectiva, dicho ajuste tiende a sobreponer el lenguaje social al individual, pero en ningún caso implica que el último se anule. Se trata, quizá, de una estrategia de supervivencia que ha conducido a la intersubjetividad, a hacer lo necesario para subsistir colectivamente y dejar un margen más íntimo e individual para cuando esto no es vital.

El origen de las palabras y del lenguaje, como ya lo señaló Levi-Strauss (1983), es convencional pero no arbitrario. Su convencionalidad reside en el uso colectivo, pero su motivación ocurre en los márgenes somatosensoriales de todo lenguaje. Damasio (2016) señala al respecto³ que las imágenes o representaciones llamadas primigenias, provienen todas de señales neurales y químicas en el cerebro a través de los mecanismos de interocepción y propiocepción conectados al sistema nervioso central y periférico. Esto implica que dichas señales están asociadas a reacciones de placer y dolor con las que el cuerpo está genéticamente equipado, por lo que es plausible sostener que el lenguaje subjetivo o individual haya surgido asociado a esta impronta sensible y emocional.

Sin embargo, es absurdo suponer que todo el sistema del lenguaje esté sometido a estos condicionamientos emocionales y afectivos. Es posible que en sus inicios no haya sido un sistema, sino más bien un conjunto de representaciones que vincularan de manera puntual una imagen “X” a un significado “Y”. Así, la relación X-Y tuvo que “fijarse” en aras de optimizar recursos para gestionar la vida en colectivo. Con el desarrollo de la sociedad, estas relaciones X-Y formaron a su vez relaciones de sentido de diverso tipo para configurar un sistema “lingüístico” donde esos conjuntos fueran articulándose entre sí.

Esta es una de las diferencias más notables entre el lenguaje de la especie humana y el resto de las llamadas especies superiores, una característica que funda el sentido

³: A pesar de lo dicho, hay que advertir que este autor no habla en sí mismo del lenguaje como tal. Lo que señalamos es más bien una interpretación de sus palabras aplicado al lenguaje.

de recursividad que muchos lingüistas sostienen como distintivo del lenguaje humano.⁴ Un ejemplo de ello lo podemos tener en las variantes disímiles que en el idioma español tenemos para expresar amor: “te quiero”, “te amo”, y su oposición semántica al odio o al resentimiento. Esta oposición parece adjudicarse a la gran capacidad de memoria que poseemos los seres humanos, tanto orgánica (gracias al volumen de nuestra masa cerebral) como culturalmente, así como también a nuestra capacidad de habla por medio del lenguaje articulado y nuestro muy desarrollado sentido de anticipación del futuro.

Así entendido, el lenguaje individual, de origen somatosensorial, sirve para obtener una representación subjetiva del mundo y del sí mismo, que, si bien favorece el pensamiento, no permite la puesta en común a diferencia del lenguaje social. Pero ambos son mecanismos de representación y por ende de traducción, y tienen la misma función biológico-evolutiva: lograr la adaptación al medio y sobrevivir. Bajo estas premisas, entonces, ¿por qué se llama lenguaje al lenguaje social y al lenguaje individual no? La respuesta es bastante simple y obedece a la disparidad en los avances científicos en torno al lenguaje y su funcionamiento en el cerebro.

La investigación en neurobiología ha ido consolidándose de tal manera que ha permitido especular sobre bases empíricas en torno al funcionamiento del cerebro humano. Por otra parte, la ciencia cognitiva ha avanzado mucho en la comprensión del conocimiento de los procesos de adaptación y supervivencia de los seres vivos. Esto ha permitido entender las formas en que opera el cerebro y el papel que juega la construcción de imágenes o representaciones en la experiencia y el conocimiento del individuo y del mundo exterior. Aunque no se le ha nombrado siempre como lenguaje, es posible afinar una hipótesis a partir de ello respecto de la existencia del lenguaje individual, aun a contrapelo de la idea del atributo intersubjetivo del lenguaje social.

En ese sentido, han surgido algunos esfuerzos desde otras áreas del saber a través del pensamiento semiótico pragmático: desde von Uexküll (1928), pasando por Peirce (1987) hasta Sebeok (2001) y Hoffmeyer, e incluso Brier (2016). Si se pone el acento en la integración de estos saberes, o al menos en la búsqueda de sus lugares comunes, es posible que la tesis sobre el lenguaje individual rinda frutos en la dirección aquí señalada. En la medida de lo posible, se enfocará la reflexión que sigue a abordar desde la perspectiva biológico-evolutiva la manera en que el lenguaje transita de una naturaleza subjetiva a una intersubjetiva.

No obstante, la reflexión comenzará a partir de una crítica a las condiciones y aspectos desde los que se define la naturaleza intersubjetiva del lenguaje social. Ello permitirá sentar las bases para sostener la tesis que configura la premisa central: la posibilidad de entender al lenguaje social como un lenguaje que parte de la convergencia entre los diferentes lenguajes individuales.

Reflexiones en torno al papel de la intersubjetividad en el lenguaje

El concepto de intersubjetividad alude a la información compartida, de ahí sus dos definiciones principales: el consenso y el sentido común, ambas articuladas en torno a la noción de lenguaje social como escenario de lo colectivo y del “nosotros” en la interacción social. Pero la intersubjetividad plantea una discusión sobre la validez del conocimiento que es, más que una cuestión de objetividad, un asunto de legitimidad del reconocimiento colectivo. Por eso busca el consenso y deja de lado justo aquello que presupone para su propia existencia: la subjetividad. Con ello, la intersubjetividad se instala como escenario de certezas colectivas dentro de un limbo de acuerdos y consensos, lo que tiende a soslayar la competencia intrínseca de la supervivencia.

Tener esto presente insta a entender la intersubjetividad como instancia de negociación y lucha, donde el entendimiento que fija el “nosotros” se forja en el espacio social, como lugar de traducción e intersección de lenguajes individuales. Por eso, si bien no hay intersubjetividad sin lenguaje, este funciona en ella como pilar de la referencia colectiva (lenguaje social) no exenta de conflictos ni resistencias. Lo que subsiste en esa lucha es lo que heredamos cuando nacemos, pues se trata de un lenguaje dado, que nos precede, lo que implica que muchos de los significados del mundo e incluso sobre los individuos no son construidos de manera subjetiva sino intersubjetiva, en el largo proceso de socialización que se inicia a temprana edad, mediante el que se fundan convencionalismos. Vale aclarar que este proceso, si bien logra consensos, no implica la inexistencia de las condiciones desiguales de su surgimiento, pues el lenguaje social se halla atravesado por una dimensión socio histórica constitutiva, y es reflejo también, tanto en su forma como en su contenido, del estado de las relaciones entre los grupos sociales en un momento y un espacio concretos.

Sin embargo, hablar de lenguaje social sin asumir la existencia del lenguaje individual suele implicar una desestimación en torno al origen natural del lenguaje: a través de este lenguaje individual también se “habla”, y aunque desde él no se vincula la función instrumental de entendimiento propia del lenguaje social, ello no desestima su función como fuente y vehículo para la expresión. Como fuente, porque el sistema de representaciones constituye la materia prima de la comunicación entendida como expresión individual, o sea, su qué; y como vehículo (su cómo), porque el lenguaje individual es también un código de baja convencionalidad, cuya naturaleza del tipo “X-Y” implica una gramática, entendida esta como una forma de existencia mental y nominal de la representación. Es así que todo el lenguaje, sea el individual o el social, tanto en su

variante de fuente como de vehículo, se inscribe como herramienta del pensamiento. Esta función cognitiva se activa en dependencia del ámbito de su concreción: bien en términos del conocimiento individual (cuya esencia radica en la experiencia autobiográfica y somatosensorial) o en términos sociales, cuya naturaleza está dada por la intersubjetividad. De esta manera, el entendimiento queda excluido del lenguaje como condición *sine qua non*, y también de la comunicación.

Los malentendidos son el ejemplo clásico de ausencia de intersubjetividad en la comunicación, pues esta precisa de objetos de referencia comunes y cuando no los hay, no se da. Si alguien se topa con una sonrisa amigable sin tintes sexuales y responde a ella desplegando su interés sexual, evidentemente no hay intersubjetividad. Esto es lo que ocurre con buena parte de las violaciones sexuales donde el agresor dice saber que la víctima desea tener un encuentro sexual, aunque reiteradamente le haya evidenciado su equivocación. En términos comunicativos, el ejemplo anterior representa un malentendido pues hay un trastocamiento de los objetos de referencia: “X” no significa “Y” para ambos, a pesar de ser la sonrisa un objeto o tópico común de la interacción comunicativa. Por eso no se puede comprender la intersubjetividad como una modalidad de acción comunicativa sin conflictos.

Además, puede haber entendimiento y no acuerdo, lo que puede ejemplificarse a través de la diferencia de opinión. Y es que entender supone el reconocimiento de lo que el otro expresa, no su aceptación. En ese sentido, se podría decir que la intersubjetividad solo apela al entendimiento, es decir, a la existencia de un objeto común de referencia (la función referencial que plantea Roman Jakobson (1984), a propósito de las funciones del lenguaje, resulta bastante clara al respecto), y economiza el intercambio de información que configura la interacción comunicativa entre dos

⁴ Se pueden citar aquí los trabajos de Hauser, Chomsky y Ficht al respecto, específicamente *The Faculty of Language: What is, who has it and how did it evolve?* (2002).

o más individuos. Esto permite concluir que cuando tiene lugar una comunicación eficaz, la relación entre referencias comunes, entendimiento, lenguaje social e intersubjetividad canaliza un tipo de comunicación que se da justamente en el plano social y no tiene sentido fuera de él. El problema es saber cómo la dimensión individual, subjetiva y prístina del lenguaje y la comunicación, constituyen el germen de su dimensión social.

Del lenguaje individual al lenguaje social

Aunque la información cultural ha resultado, sobre todo en los últimos siglos, una fuente invaluable de conocimiento humanístico y científico, el ser humano no llega al mundo desprovisto por completo de información. Nace sabiendo cómo mamar, llorar, reír, dormir o comer, incluso cómo gatear o caminar; todos elementos necesarios para gestionar su supervivencia, al menos en un entorno acotado al seno familiar. Este saber intrínseco no es como el cultural, que procura en forma voluntaria por necesario y desconocido. Se trata más bien de un saber biológico.

Lo que el ser humano sabe al nacer lo “aprende” porque la maquinaria neural de su organismo está de alguna manera determinada genéticamente. Hay ciertos circuitos cerebrales que se activan tanto en el orden neuronal como el químico y eso obedece a estímulos internos y externos. Un ejemplo de estímulo interno es la disminución de la hormona serotonina, a lo que el cuerpo responde aumentando su producción para equilibrar su funcionamiento. Pero como los bajos niveles de serotonina en sangre provocan una sensación de tristeza a nivel mental, se crea así un circuito neural que construye una representación que dispone al organismo a sentir tristeza siempre que sucede una disminución de serotonina en el cuerpo. Damasio (2015a, 2016) denomina a este tipo de representaciones como “disposicionales”.

Estas representaciones disposicionales constituyen un sistema de representación mental propio de cada individuo

y nadie más que él puede dar cuenta de lo que acontece en su mente. En ese sentido, si bien el conocimiento que tiene un individuo del funcionamiento concreto de su organismo no es consciente, lo cierto es que sí puede reflejar la representación mental de lo que le ocurre en términos de sensación ya que el ser humano puede saber que siente, y al mismo tiempo saber qué es lo que siente. Estas representaciones se pueden activar de forma aislada o vinculadas con otras, y este patrón neural puede ser llamado representación porque lo que hace es representar la relación “gramatical” entre un estado de cosas dentro del cuerpo con un estado de cosas fuera de él, atento al surgimiento de un significado para construir un código concreto que articule “X” con “Y”. No es difícil colegir que la representación resultante de tal relación sea lo que se entiende como información, que es subjetiva, y tiene además significación, ya que es el resultado de la actividad perceptiva del sujeto que conoce, incluso sin tener voluntad para ello. Conocemos porque poseemos una mente que lo permite y que a su vez es construida en el acto de conocer (Damasio, 2015a, 2015b).

El conocimiento que el ser humano construye sobre la realidad y sobre sí mismo, es un conocimiento que, en las primeras fases del desarrollo cognitivo, se fragua al interior de la actividad cerebral acotada a nuestro cuerpo y a la información que se construye desde él. Se puede suponer que, dado que todos los seres humanos cuentan con aparatos perceptores y cerebros similares, el conocimiento construido sobre la realidad e incluso sobre sí mismo no difiere en esencia en su fenomenología ni en sus resultados. A pesar de que ningún individuo, por más parecido que sea a otro, puede representar de igual manera una misma información a nivel mental, en circunstancias no patológicas, las representaciones son similares en un orden fisiológico. Es esto lo que permite plantear la semejanza entre representaciones individuales primigenias en un nivel semántico, sobre todo si dicha información o representación se relaciona con el sustrato biológico de las sensaciones y las

emociones, que en términos de especie es un sustrato compartido. Así es posible reflexionar en torno a una suerte de concordancia entre representaciones del tipo “X-Y” provenientes de individuos distintos, a pesar de la subjetividad de base con la que se genera el proceso. Si bien el conocimiento que se tiene del mundo interno y allende a nuestro cuerpo es subjetivo y genera relaciones semánticas “X-Y” también subjetivas, en la medida en que dichas representaciones sean parecidas a las representaciones de los otros, serán compartidas también por ellos. Por ejemplo, la representación mental del hambre que, al provenir de una sensación similar en todos los seres humanos, es presumible pensar que su representación mental y semántica también lo es. Este compartir signado por la intersubjetividad, no crea consenso a través de su búsqueda, sino más bien por la coincidencia en el plano de la correspondencia entre sensación y representación. El ejemplo del dolor es otro muy ilustrativo: aunque los dolores son representados de forma distinta según el individuo, su contenido semántico es similar pues está vinculado siempre a estados de displacer.

Lo anterior permite dar paso al entendimiento e incluso al acuerdo semántico, que se puede dar sin cuestionamiento porque al ser algo sentido, se erige como una representación con contenido de verdad. Al respecto, la tesis que aquí se sostiene es que en el origen de la intersubjetividad se comparten las experiencias somatosensoriales a través de la coincidencia entre los distintos lenguajes individuales, por lo que la intersubjetividad constituye una instancia natural de la relación social. En ese sentido, es plausible afirmar que el lenguaje social tendría sus orígenes en el lenguaje individual, entre las representaciones somatosensoriales subjetivas de los distintos individuos, lo que lo transforma en una herramienta adaptativa cooperativa de nuestra vida en sociedad.

Aunque la lingüística evolutiva no ha logrado aún posicionar una respuesta convincente en torno al origen del lenguaje verbal en los humanos, es cierto que la idea del

lenguaje como herramienta adaptativa no le resulta ajena. Sin embargo, estos acercamientos cometen dos errores: primero, entender la función del lenguaje humano como esencialmente dialógica y en segundo lugar, concederle la facultad de gramaticalización, lo que implica pensarlo solo en términos de sintaxis lingüística.

Al implicar la necesidad de un conjunto de referencias comunes imprescindibles para el entendimiento, el tránsito de una expresión del lenguaje individual a una colectiva del lenguaje social, sugiere que esas referencias se fueron dando en forma paulatina gracias al sustrato somatosensorial de base que se cree que conformó sus orígenes.

Desde esta perspectiva, esos precedentes de tipo somatosensorial se impondrían como un mecanismo natural de reconocimiento que debió ser funcional a la gestión conjunta de la vida humana con vistas a la supervivencia. Sin embargo, en la medida en que la vida se hizo más compleja y el entorno social y cultural emergieron como ámbitos funcionales para la organización de la acción y la relación colectiva, los lenguajes individuales se volvieron más abstractos. Al requerirse la definición de normas cívicas de convivencia, estas motivaciones se distanciaron de las motivaciones corporales, pero resultaron más dependientes del discernimiento racional, lo que quizá supuso la necesidad del entendimiento como factor indispensable para la aparición del lenguaje social. Así debió imponerse la búsqueda del entendimiento, a partir de la naturaleza dialógica (mal entendida como comunicativa) del lenguaje social. La siempre necesaria presencia del otro en la gestión cotidiana de la vida de los humanos invita a esta búsqueda y la procura.

La cuestión del entendimiento permite entonces pensar que dicho ajuste supone el tránsito entre el lenguaje individual al social, y posibilita la imposición de unas representaciones con respecto a otras. Las relaciones ontológicas y de sentido que conforman el binomio “X-Y” en cualquier lenguaje social tuvieron que haberse

concretado por la vía del consenso (por convencimiento o garrote); por ello, entender no exige al compartir de conflictos y resistencias. Si se piensa en la manera en que se ha desarrollado el concepto de belleza a través del tiempo, se tendrá una idea bastante clara de lo que aquí se sostiene. Esto supone que las referencias comunes que precisa el entendimiento se impongan muchas veces por la fuerza y también con frecuencia se legitimen a través de mecanismos simbólico-ideológicos vinculados al poder, que son los que facilitan la tarea de validación colectiva. En consecuencia, la aparente arbitrariedad que se le atribuye al lenguaje social lo es solo en parte, pues si bien es cierto que procede del lenguaje individual, hay un fundamento compartido que debe observarse en el tránsito del entendimiento por coincidencia natural con el que se busca intencionalmente.

Las representaciones que los individuos tienen sobre el mundo y sobre sí mismos son construidas en forma subjetiva a medida en que interactúa con ambos. Ello revela la existencia de un lenguaje propio que funciona en el orden somatosensorial como una estructura cognitiva que posibilita enfrentar la gestión de nuestra vida en el entorno en que nos insertamos. Esta estructura cognitiva permite la comprensión, aunque sea inconsciente, de la relación entre el individuo y el mundo, debido a la red de representaciones que actúan como ciertos marcadores somáticos bastante influyentes, aunque no únicos, a la hora de tomar decisiones.

Según Damasio (2000), lo anterior es parte de lo que ocurre en el cotidiano vivir, pues esos marcadores no solo juegan una función vital en el proceso de razonamiento, sino también en cómo se experimenta el mundo ya que dispone al individuo a actuar de una forma y no de otra. Aunque cada ser posee sus propios marcadores, estos en esencia –al regular la vida a favor de lo que Damasio (2015a, 2015b, 2016) llama supervivencia con bienestar– buscan optimizar la toma

de decisiones por la vía del despliegue de la emoción y el sentimiento. Esto se activa de manera similar en todos los seres humanos pues se trata de una función vital que posibilita el desarrollo de la intensa y óptima actividad de nuestro cerebro (Damasio, 2015b).

A partir de lo anterior, se puede decir que el lenguaje social tuvo que haber emergido en forma gradual, primero desde las representaciones formadas por el individuo en su cerebro y luego por la gestión social de la vida. Eso implica pensar al lenguaje social como una herramienta que evolucionó desde un escenario subjetivo a uno intersubjetivo y esta gestión colectiva que hace a los individuos dependientes del otro para la supervivencia, es lo que en principio lo define. Plantear la existencia del lenguaje social no niega la del lenguaje individual, aunque en el escenario social podría experimentar una subordinación al primero.

A través de la representación, el ser humano se expresa y se constituye como un individuo consciente de su existencia, lo que posibilita la emergencia de la intersubjetividad. Esta es un espacio social de traducción, y también escenario de negociación y lucha de los significados o representaciones sociales e individuales. Así visto, el lenguaje social es una instancia de poder donde el entendimiento tiene lugar por consenso no exento de conflictos y resistencias que permite el paso a lo intersubjetivo desde lo subjetivo a partir de la construcción de representaciones individuales y sociales (Damasio, 2015a, 2015b, 2016).

Lo anterior permite entender el tránsito del lenguaje individual al social como expresión convergente entre dos o más expresiones particulares, siempre y cuando ocurra en el individuo un proceso de construcción consciente de su carácter de ser social. Se trata de procesos que se dan de forma simultánea, ambos cohabitan en la mente del individuo que intenta conciliarlos de la mejor manera pues de eso depende



Foto: Cecilia Vidal

su adaptación y supervivencia a los imperativos de la sociedad en la que se inserta, así como su aceptación y reconocimiento como individuo. El lenguaje social supone un modo de existencia del mundo y del sí mismo distinto al que a través del lenguaje individual el ser humano ha construido para forjar su sentido de pertenencia a un “yo” y a un “nosotros”, pero ello no implica que las diferencias entre ambos lenguajes sean irreconciliables. En esto, el entendimiento parece haber jugado un papel importante.

En los primeros humanos “lingüísticos” el entendimiento debió darse de forma natural ya que las primeras representaciones fueron construidas a partir de sus propias experiencias somatosensoriales, que, al tener lugar desde el cuerpo, resultan relativamente estables en forma y función para todos los individuos, y suelen gestar experiencias perceptivas semejantes. Reconocer estas sensaciones no solo en el sí mismo sino también en el otro, debió haber sido una tarea perceptiva con

poco grado de dificultad, de manera que la intersubjetividad funcionó ahí a través de un lenguaje social que se configuró a partir de bases no arbitrarias. Esto permite especular sobre los orígenes naturales y colectivos del lenguaje social por medio del consenso empírico, más que por la vía semántica convencional, lo que puede explicar por qué la palabra “dolor” posee un contenido semántico representacional semejante en todos los idiomas, aunque su grafía y fonética sean distintas. En ese sentido, la comprensión del lenguaje como herramienta adaptativa presupone la comprensión de sus cambios en función de la adaptación y la supervivencia en condiciones ambientales siempre cambiantes, sobre todo desde el punto de vista social y cultural-simbólico.

Con el transcurso del tiempo, la historia y la cultura, aquel ser humano primitivo que lograba consensos a partir de la coincidencia entre sus experiencias somatosensoriales con las de otros, ha pasado a construir

representaciones cada vez más complejas y abstractas ante la necesidad de comprender y vivir un mundo o realidad también más complejo en tanto desvinculado del cuerpo. Esto es gracias al desarrollo del pensamiento, estrechamente relacionado con el desarrollo del lenguaje articulado como sistema de representaciones individuales y colectivas.

Así, el cada vez más complejo entorno de los seres humanos ante, por ejemplo, la elaboración de instrumentos para la caza y la recolección, le valió la existencia de un caldo de cultivo favorable para el surgimiento de un lenguaje más complejo y variado en función de otros acontecimientos, ajenos al “yo” corporal, que dio paso a un lenguaje cada vez menos vinculado a la experiencia y más dependiente del conjunto de ideas y creencias que gestaba una tímida e incipiente organización social. El caso de los enterramientos de los seres humanos primitivos es un buen ejemplo de esta intermediación ya que si bien la muerte es una experiencia que acontece en el cuerpo, los enterramientos ya prefiguran un tipo de representación más abstracta.

Es así como, en forma paulatina, el entendimiento deja de darse por consenso para ser algo que se procura, en tanto se precisa de él para gestionar la vida de forma colectiva en un entorno cada vez más sofisticado en términos sociales y culturales. Así, el entendimiento debió instituirse como una herramienta adaptativa del lenguaje que, si bien en sus inicios se dio de forma natural, terminó por implementarse como un bien a poseer. Esa es la razón por la que se considera que, en la medida en que las representaciones se fueron distanciando de las experiencias corporales, fue haciéndose más evidente la necesidad de acordar por consenso el contenido semántico de las referencias fuera de los estrechos márgenes de la relación empírica. Esto, que es propio del lenguaje social, posibilitó la creación de un sistema de representaciones abstractas que permitió nombrar y conocer el entorno cada vez más complejo donde las ideas y otras

representaciones más intrincadas e imprecisas entran en juego, insertándose en la cultura. Es eso lo que obliga al ser humano a buscar el entendimiento en sus actos expresivos desde la interacción comunicativa, pues si debe gestionar la vida con el otro, precisa saber cuáles son sus referencias y qué representación tiene del mundo y del sí mismo. Si es viable la tesis aquí propuesta sobre las representaciones individuales a través de la experiencia somatosensorial como origen del lenguaje social, hay que asumir también que, en ese lenguaje, la intersubjetividad dista mucho de darse en términos de aceptación de los significados como un diálogo consensuado, sino más bien como un entendimiento a secas que se soporta en referencias comunes para procurarlo.

Conclusiones

Al hacer del lenguaje social un requisito para que ocurra la comunicación —así como la búsqueda del entendimiento a partir del reconocimiento de la intención de los “hablantes”, el intercambio y la interpretación de los significados— no es posible dar cuenta de la dimensión individual de la comunicación y el papel que el lenguaje individual juega en ella. Es errado invisibilizar los procesos biológicos, neurobiológicos y fenomenológicos de los que emergen las representaciones que constituyen la materia prima de la comunicación. Se debe cuestionar al entendimiento y a la socialización —atribuida a partir de la intersubjetividad y el lenguaje social que le subyace— como criterios necesarios y suficientes para definir a la comunicación y apuntar hacia su conceptualización como acto y comportamiento expresivo tanto social como individual. Esto supone aceptar que, aunque el entendimiento y el lenguaje social han recorrido en paralelo el camino conceptual de la comunicación, haciendo patente su definición como acción de transmisión e intercambio de información en el escenario social, estos aspectos (entendimiento y lenguaje social) no resultan necesarios para la ocurrencia de toda la comunicación, ni tampoco para definir la intersubjetividad desde una posición dialógica que apunte a un escenario comunicativo armónico.

La diversidad empírica de los actos comunicativos hace necesario repensar el papel que se le ha dado al entendimiento y al lenguaje social en ellos, y también al origen subjetivo de ese lenguaje. En ese sentido, como la propuesta conceptual y epistemológica de la comunicación de la que aquí se parte pasa por entender a la comunicación como un acto y comportamiento expresivo tanto individual como social, ello pone en tela de juicio al entendimiento y la intersubjetividad propia del lenguaje social como atributos necesarios de la comunicación. A la vez, ofrece una ventana de reflexión para pensar al lenguaje más como una estructura mental que como un sistema de signos orientado al entendimiento.

De esa manera, este texto contribuye a comprender que la comunicación, en tanto involucra todo el aparato fisiológico y racional del ser humano, es un comportamiento con fines adaptativos y de supervivencia desde el cual es posible configurar actos expresivos tanto individuales como sociales a través de los respectivos lenguajes. Eso también ha permitido pensar su naturaleza y el rol que juega en los procesos biológicos e histórico-evolutivos, donde el tránsito del lenguaje individual al social permite ofrecer una explicación de base para interpretar su surgimiento y desarrollo.

Referencias

- Brier, S. (2016). Cibersemiótica: un nuevo fundamento para una teoría interdisciplinar de la información, la cognición, la comunicación significativa y la interacción entre la naturaleza y la cultura. En E. Vizer y C. Vidales, *Comunicación, campo(s), teorías y problemas. Una perspectiva internacional* (pp. 177-254). Salamanca, España: Comunicación Social.
- Damasio, A. (2000). *Sentir lo que sucede. Cuerpo y emoción en la fábrica de la consciencia*. Santiago de Chile, Chile: Editorial Andrés Bello.
- Damasio, A. (2015a). *El error de Descartes. La emoción, la razón y el cerebro humano*. Ciudad de México, México: Editorial Paidós Booket.
- Damasio, A. (2015b). *Y el cerebro creó al hombre. ¿Cómo pudo el*

cerebro generar emociones, sentimientos, ideas y el yo? Ciudad de México, México: Editorial Paidós Booket.

- Damasio, A. (2016). *En busca de Spinoza. Neurobiología de la emoción y los sentimientos*. Ciudad de México, México: Editorial Paidós Booket.
- Di Paolo, E. (2013). *El enactivismo y la naturalización de la mente*. Recuperado de https://ezequieldipaolo.files.wordpress.com/2011/10/enactivismo_e2.pdf
- Galarsí, M. F., Medina, A., Ledezma, C. y Zanin, L. (2011). Comportamiento, historia y evolución. *Fundamentos en Humanidades*, 12(2), 89-102. Recuperado de <http://fundamentos.unsl.edu.ar/pdf/articulo-24-89.pdf>
- Hauser, M. D., Chomsky, N., y Ficht, W. T. (2002). The Faculty of Language: What is, who has it and how did it evolve?. *Sciences*, 298, 1569-1579.
- Hoffmeyer, J. (1997). Biosemiotics: Towards a new synthesis in Biology. *European Journal for Semiotic Studies*, 2(9), 355-375.
- Hoffmeyer, J. (2008). *Biosemiotics. An examination into the signs of life and the life of signs*. Scranton, PA: University of Scranton Press.
- Jacobson, R. (1984). *Ensayos de lingüística general*. Barcelona, España: Ariel.
- Levi-Strauss, C. (1983). *Mitológicas IV. El hombre desnudo*. Ciudad de México, México: Siglo XXI.
- Lotman, I. (1996). *La semiósfera I*. Madrid, España: Cátedra.
- Peirce, C. S. (1987). *Obra Lógico-semiótica. Selected Writings*. Madrid, España: Taurus.
- Romeu, V. (2016). Pensando a la comunicación y al fenómeno comunicativo. En B. Chong López (Ed.), *Anuario de Investigación de la Comunicación CONEICC* (pp. 17-55). Ciudad de México, México: Oak Editorial.
- Romeu, V. (2017). La comunicación como comportamiento y acto expresivo. *CONEICC*, 1(24), 170-189.
- Romeu, V. (en prensa). Expresión e interacción comunicativa. *Procesos de comunicación y construcción de la confianza. Estudios de Comunicación*, 40.
- Sebeok, T. A. (2001). *Signs. An introduction to semiotics*. Toronto, Canadá: University of Toronto Press.
- Varela, F. (2005). *Conocer*. Barcelona, España: Gedisa.
- Von Uexküll, J. (1928). *Theoretische Biologie*. Berlín, Alemania: Springer Verlag.



Foto: Cecilia Vidal

Una historia del cortometraje argentino desde los orígenes hasta la modernidad cinematográfica

A history of the Argentine short film from the origins to modern cinema

DOI: <https://doi.org/10.22235/d.v0i27.1495>

Javier Cossalter

RESUMEN

El cortometraje como medio de expresión alternativo a la industria encontró su esplendor en Argentina durante la modernidad cinematográfica a través de la experimentación estética y la instrumentación política del medio. Sin embargo, el filme breve estuvo presente desde los inicios del cine. En este sentido, el artículo propone una historia del cortometraje nacional desde su conformación hasta la fase moderna, con el objetivo de relevar las diferentes modalidades y funciones que adquirió a lo largo del desarrollo del cine. De este modo se establecerán las vinculaciones y rupturas en las formas productivas y estéticas adoptadas por el cortometraje antes, durante y después del asentamiento del cine clásico-industrial.

Palabras clave: cine argentino, cortometraje, clasicismo, industria fílmica, modernidad cinematográfica.

Introducción

El filme de corta duración estuvo presente desde los comienzos del cinematógrafo, aunque la conciencia sobre el metraje arribó tiempo después. No obstante, hubo un período en la historia del cine mundial, y Argentina no fue la excepción, en donde el cortometraje se configuró como estandarte de renovación expresiva y semántica, y vehículo de transformación política: la modernidad cinematográfica, comprendida entre mediados de los años cincuenta y mediados de la década del setenta. En esta fase —ya centrándose exclusivamente en territorio argentino— el filme breve, situado casi por completo al margen de la industria del cine,¹ se convirtió no solo en un medio de formación y en una carta de presentación para los aspirantes a directores, sino también en un dispositivo de expresión, reflexión y acción. Las dos grandes premisas que caracterizaron al cortometraje en este período fueron la experimentación estética del lenguaje y una aproximación más auténtica a la realidad social. Esto fue posible gracias a una reconfiguración del campo cinematográfico que incluyó la creación de

ABSTRACT

The short film as a means of alternative expression to the industry found its splendor in Argentina during the period of modern cinema through aesthetic experimentation and the political instrumentation of the medium. However, the short film was present from the beginning of the cinema. In this sense, the present article proposes a history of the national short film from its conformation to the modern phase with the aim of revealing the different modalities and functions that acquired the short film during the development of the cinema. In this way, the linkages and ruptures will be established in the productive and aesthetic forms adopted by the short film before, during and after the settlement of classic-industrial cinema.

Keywords: Argentinean cinema, short film, tradition, filmic industry, modern cinema.

talleres y seminarios, la instauración de escuelas de cine, la fundación de la Asociación de Realizadores de Cortometraje, la entrada de corrientes fílmicas extranjeras y la paralización momentánea de la industria del cine. De este modo, entre 1958 y 1965 se desarrolló la fase de mayor visibilidad y constancia del corto local con un promedio de 34 producciones anuales.² Así, el corto se constituyó en un pilar fundamental de la práctica fílmica alternativa al canon institucional durante la época del cine moderno.³

Ahora bien, el cortometraje como soporte de filmación no fue exclusivo de este período. Este artículo tiene como propósito revisar a grandes rasgos su historia desde sus comienzos hasta la etapa moderna, con el objetivo de indagar sobre las cualidades de las variantes que el corto articuló conforme al desarrollo de la cinematografía nacional. Ciertas expresiones fueron únicas y se desvanecieron en poco tiempo, algunas se afianzaron y continuaron a lo largo de la historia, otras se recuperaron tiempo después.

Javier Cossalter
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas. Universidad de Buenos Aires
Buenos Aires, Argentina
javiercossalter@gmail.com

Recepción: 25/08/2017
Aceptación: 13/10/2017

1:: En las décadas del treinta y del cuarenta se produjo el auge del cine clásico-industrial nacional. Este respondía a los cánones tradicionales tomados del cine norteamericano *hollywoodense*, que mantenía un triángulo que alimentaba el rédito económico: el sistema de estudios, estrellas y géneros.

2:: Dentro del macroperíodo de desarrollo del cortometraje moderno se puede señalar también una primera etapa de gestación del campo del corto, con algunas manifestaciones esporádicas (1950-1957) y una tercera de radicalización política y estética del filme breve (1966/68-1976).

3:: El cortometraje moderno como objeto de estudio fue abordado por el autor en su tesis doctoral, defendida en la Universidad de Buenos Aires en 2016, y en diversas publicaciones académicas. Véase: Cossalter (2014, 2015a, 2015b).

Se puede constatar a través de esas décadas dos grandes marcos dentro de los que se ubicó el cortometraje: uno institucional, industrial y masivo; otro alternativo, artesanal y marginal. Es posible argumentar que las incursiones tempranas no cuadran dentro del modelo industrial puesto que no se había gestado hasta el momento. Sin embargo, el anhelo comercial y popular ya estaba en el germen de estas producciones. En esos años, la hegemonía de la primera línea dejó muy poco espacio para la exploración de la segunda. Es posible afirmar que, si bien pueden encontrarse antecedentes de un cine moderno durante aquellos años, el corto acompañó más que nada las tendencias productivas y estéticas del canon dominante. El cortometraje como medio de expresión audiovisual alternativo se consolidaría con posterioridad al asentamiento y auge de la industria cinematográfica.

La pertinencia de este trabajo reside en la propuesta de emprender una relectura del cine argentino hasta mediados del siglo XX desde una perspectiva centrada en el filme de corta duración. Un dispositivo polifacético, que ha adoptado múltiples modalidades y funciones, pero que supo aprovechar su condición de marginalidad y explotar su potencial de forma sostenida recién durante el desarrollo de la modernidad cinematográfica. Este recorrido no pretende ser abarcador, por lo que la elección de focalizar en determinadas instancias responde a la intención de tomar ejemplos representativos en la forma breve de los grandes modelos cinematográficos: ficción, documental, experimental.⁴ Se procurará consignar en cada caso la eficacia o justificación en el uso de la medida de corta duración. Luego de repasar las primeras experiencias cinematográficas argentinas, se inspeccionará cómo los noticieros y documentales institucionales de los años veinte y treinta, los filmes científicos de higiene, los cortos ficcionales de variedad musical, las incursiones vanguardistas del documental y el documental propagandístico de los años cincuenta se posicionaron en relación a la industria cinematográfica y su modelo estético-productivo.

La brevedad como limitación técnica. Vistas, actualidades, filmes históricos

La bandera argentina (1897), filmada por el francés Eugenio Py para la Casa Lepage, dio inicio al cine local. Esta película inaugural, al igual que los primeros filmes de los hermanos Lumière, contenía tan solo diecisiete metros, equivalente a unos treinta segundos. Sin embargo, esto respondía a una exigencia técnica: las bobinas por aquel entonces eran cortas. El cine nació con una extensión breve, pero la denominación *cortometraje* tal y como se entiende hoy en día resulta equívoca en referencia a estas primeras realizaciones cinematográficas, puesto que aquella era la única medida posible.

Si bien se debe esperar hasta la aparición del primer filme de larga duración en la segunda década del siglo XX para hacer una distinción de metrajes, aquellas películas originales experimentaron particularidades y variantes, y sentaron las bases primigenias de futuras modalidades. Eugenio Py, con la colaboración comercial del austriaco Max Glücksmann, comenzó a filmar en la casa de artículos fotográficos de Henri Lepage numerosas vistas con un metraje similar al del primer filme nacional mencionado. Entre tantas, podemos rescatar *Visita del Dr. Campos Salles a Buenos Aires* (1900), que marcaría el antecedente inmediato del noticiero filmado.⁵

Este tipo de filmes ligados a lo informativo fue adquiriendo la forma de *actualidades* “que representan acontecimientos recientes de interés público —políticos, militares, sociales, culturales, deportivos, etc.— según una práctica análoga a la del periodismo gráfico” (Marrone y Moyano Walker, 2006, p. 18). Estas ya no contaban con un único plano como las vistas, sino que pasaban a formar parte de una secuencialidad: había una intención narrativa. A partir de 1913, la Casa Lepage empezó a proyectarlas semanalmente en los cines bajo el nombre de *Actualidades argentinas*.

También podían reconstruirse, en aquellas, ciertos episodios de la realidad inmediata situándose en el borde entre lo documental y la ficción.

Las vistas respondían a un registro documental porque captaban la realidad tal cual se desarrollaba delante de la cámara. Es en 1909 que puede fecharse el comienzo del cine de ficción argentino con la realización de *La revolución de mayo*, del italiano Mario Gallo, primer rollo argumental nacional.⁶ Esta película de un acto, cuya duración es de cinco minutos, fue acompañada por una serie de filmes históricos del mismo realizador entre los que figuraban *El fusilamiento de Dorrego* y *La creación del himno*. Estos “estarán estéticamente influenciados con la puesta en escena del filme de arte francés: actores teatrales, planos abiertos, casi sin movimientos de cámara y un montaje que va uniendo sucesivos cuadros” (Mell, 2011, parr. 9). Fueron interpretados por actores teatrales reconocidos en el ámbito local: Blanca Podestá, Alberto Ballerini, Eliseo Gutiérrez, entre otros.

La creación del himno, también conocido como *El himno nacional*, fue protagonizado por Eliseo Gutiérrez y Federico López, un actor uruguayo. El filme, que apenas supera los tres minutos y medio de duración, se compone de tres cuadros enlazados por corte directo e intertítulos breves que describen la acción venidera. La primera escena está dedicada al debate por la elección del himno, la segunda a su escritura y la tercera a la interpretación. Los cuadros inicial y final revisten una clara similitud con las obras de Georges Méliès ya que, además del carácter teatral y recargado del vestuario y la escenografía, están conformados por planos amplios apoteóticos, con muchos personajes en escena. Asimismo, la gestualidad y la expresión corporal se caracterizan por la exageración y el grotesco. En cuanto a los procedimientos cinematográficos, el filme evidencia la elementalidad en el manejo del lenguaje, a través del uso de una cámara fija y encuadres que recortan

las figuras humanas, que demuestran la ausencia de conciencia acerca del equilibrio compositivo que regirá más adelante en el cine clásico.

Este es un panorama muy general del cine de los primeros tiempos⁷ en términos de registro y utilización del metraje disponible. No obstante, en relación a este trabajo, el 14 de diciembre de 1914 marcaría un primer hito: el estreno de *Amalia* de Enrique García Velloso, el primer largometraje argentino.⁸ ¿Es a partir de esta fecha entonces que se puede hablar de corto y de largometraje? ¿El surgimiento de uno trae consigo necesariamente la conciencia sobre el otro? La respuesta no es tan clara. Se podría pensar que hasta tanto el largometraje de ficción no se haya institucionalizado como norma estándar, la distinción entre metrajes breves y metrajes largos no recogería mayor productividad, dado que es en ese momento que el filme corto, relegado a los márgenes, comienza a explotar sus potencialidades.

No obstante, mucho tiempo después, en el período de auge del cortometraje alternativo, la discusión acerca del valor como forma autónoma estaría a la orden del día. Las especificidades de ambos metrajes exceden el argumento físico. En este punto surge una discusión terminológica. Aquellos que entienden a la duración como única particularidad del cortometraje —determinación esencial— lo catalogan bajo la noción de formato, cuya definición remite exclusivamente a la cuestión del tamaño de la película. Por otro lado, también es común que el corto sea considerado un género. Sin embargo, nada tiene que ver una tipología normativa como el melodrama, la comedia, el *western*, con la heterogeneidad de estilos y las múltiples modalidades que puede presentar el filme breve. Al descartar las etiquetas que encierran al cortometraje en una formación fija, aquí se opta por catalogarlo como un *medio de expresión audiovisual* con caracteres singulares.

6:: Cabe señalar que el primer ensayo de cine argentino argumental se corresponde con el film de Eugenio Cardini, *Escenas callejeras*, del año 1902.

7:: Para conocer en profundidad el cine de estos primeros años se recomiendan las lecturas de: Cuarterolo (2013); España (1996); Marrone (2003); y Peña (2012).

8:: Algunos investigadores hacen alusión a *Tierra baja* (Mario Gallo, 1912) como el primer largometraje argentino. Sin embargo, al encontrarse perdido no es posible corroborar la verdadera extensión del film.

4:: En este trabajo se sigue la nomenclatura propuesta por José Vicente Benet (2008), quien utiliza el concepto de “modelo cinematográfico” para referirse a la ficción, el documental, la animación y el cine experimental como categorías o tipologías filmicas tradicionales.

5:: Otro ejemplo, pero con fines disímiles, es el de *Operaciones del Doctor Posadas* (Enrique Lepage y Cía, 1899–1900), filmado también por Eugenio Py, donde se registraba la labor del cirujano Alejandro Posadas. Aquí el cinematógrafo era concebido como una herramienta didáctico-científica. Como expresa Andrea Cuarterolo, “Posadas había comenzado a vislumbrar el potencial de estas nuevas tecnologías en el ámbito de la educación” (2013, p. 128).

La aparición del primer noticiario argentino a principios de 1920 le daría cierta entidad e identidad a la medida de corta duración. En la década siguiente, previo a la consolidación de la industria cinematográfica, el filme de variedad musical haría un uso particular de la brevedad. Dos ejemplos que, como se verá más adelante, no revestían ningún signo de marginalidad sino todo lo contrario.

Entre la información y la propaganda. Noticiarios y documentales institucionales

En 1891, Max Glücksmann comenzó a trabajar en la Casa Lepage. Dos años más tarde fue nombrado gerente. Junto con Eugenio Py y el propio Lepage constituyeron un equipo técnico y comercial pionero en el cine argentino. Hacia 1908 Lepage le vendió la empresa a su colaborador austriaco, que la renombró primero como Casa Lepage, de Max Glücksmann, para luego llamarla Cinematografía Max Glücksmann. A partir de ese año, las *Actualidades argentinas* tomaron una frecuencia semanal y hay quienes les adjudican el carácter de noticiarios por su interés sobre acontecimientos políticos y públicos al estilo de la prensa gráfica.

Sin embargo, fue en 1920 cuando nació el primer noticiario argentino mediante la fundación de Film Revista Valle. En 1911, el técnico y productor italiano Federico Valle se radicó en Argentina y a partir de entonces realizó numerosos filmes de carácter documental. El informativo, exhibido con una periodicidad semanal, se mantuvo activo durante diez años y produjo 657 ediciones. Sus características se pueden observar en una entrega del año 1926 editada con el nombre de “Film Revista Valle I” dentro de la *Colección Mosaico Criollo: primera antología de cine mudo argentino*.⁹ El noticiario, cuya duración es de doce minutos, exhibe imágenes de interés político y cultural, diferenciadas por títulos en placas negras que funcionan como separadores temáticos. Dentro de cada sección se incorporan intertítulos explicativos. Los tópicos son de lo más variados: deportes, finanzas, relaciones exteriores

—la visita del ex canciller alemán Dr. Hans Luther—, turismo —turistas brasileños en el Delta—, la Sociedad Rural Argentina, cine y diplomacia. Se puede señalar que la secuencialidad de las actualidades es enriquecida por un montaje ágil y la presencia de diversos recursos técnicos como el leve movimiento de cámara, fundidos a negro o encadenados, primeros planos y apertura en iris. Es posible advertir en estos procedimientos una mayor elaboración de la puesta en escena que marcaría la transición hacia un modelo clásico.

Según Irene Marrone y Mercedes Moyano Walker (2006), el noticiario incluye una tendencia hacia lo espectacular y otra hacia la información. De acuerdo a la época, su duración era diversa e iba desde los cinco hasta alrededor de los diez minutos y era habitual omitir la fecha en que ocurrían los hechos para facilitar la reedición. El objeto de estos noticiarios consistía no tanto en eventos espontáneos e inesperados sino más bien en acontecimientos organizados. El ejemplo antes descripto cuadra a la perfección con estas cualidades.

Si bien Glücksmann y Valle¹⁰ fueron los pioneros de lo “noticiable”, con el paso del tiempo nuevas productoras se abocaron al terreno del noticiario y cosecharon grandes éxitos: en 1937, Kurt Lowe fundó el *Noticario Emelco*; un año más tarde Antonio Ángel Díaz hizo lo suyo con *Sucesos Argentinos* y entre 1948 y 1958 funcionó el *Noticario Bonaerense*, órgano estatal creado por Domingo Mercante en la provincia de Buenos Aires.

Tanto Glücksmann como Valle —y luego las productoras privadas— no solo realizaban noticiarios sino también documentales institucionales. A propósito de estos, Andrea Cuarterolo comenta:

El documental institucional fue, durante el período silente, el género que abordó, con mayor continuidad, temáticas de contenido político y social. Estos films tuvieron su apogeo en la década

de 1920, gracias a la primavera democrática de los sucesivos gobiernos radicales, y decayeron, hacia 1930, con el golpe de estado de Uriburu (citado en Lusnich y Piedras, 2009, p. 161).

Las instituciones como YPF (Yacimientos Petrolíferos Fiscales), la Sociedad Rural, la Federación Agraria —y también sectores políticos como el Yrigoyenismo o el Partido Socialista—, contrataban a empresas productoras como las de Valle para realizar filmes promocionales. En este sentido, Federico Valle fue uno de los máximos exponentes de esta modalidad.¹¹

Esos documentales tenían una duración de entre diez y veinte minutos y su estructura difería de la de los noticiarios. Estaban abocados a un único tema y su contenido estaba orientado hacia la propaganda política y la publicidad de empresas privadas. Por tal motivo, sus temas no respondían a la realidad inmediata y actual. El montaje de imágenes dejaba entrever una doble enunciación: la de la empresa contratante y la del director-realizador. No obstante, sí compartían con los noticiarios la combinación de imágenes rodadas para la ocasión, imágenes de archivo y dramatizaciones, como también el uso de intertítulos explicativos. Por ejemplo, *El azúcar* (Federico Valle, 1926) es una coproducción entre Cinematografía Valle y la empresa Kodak centrada en los procedimientos y técnicas de elaboración del azúcar en Argentina y Estados Unidos. Este documental de nueve minutos presenta extensas placas con detallados intertítulos informativos e imágenes de los trabajadores y las maquinarias en pleno proceso productivo, a partir de una puesta en escena elaborada que incluye diversos emplazamientos de cámara.

La continuidad en la producción de noticiarios cinematográficos y documentales institucionales a lo largo de la historia del cine argentino determina la eficacia del cortometraje documental para fines informativos, publicitarios y propagandísticos.

El cine breve educativo. Los filmes científicos e higienistas

La rama de la ciencia fue otra de las modalidades que adoptó el cine en su etapa temprana. Se ha hecho alusión en las notas de este artículo al filme *Operaciones del Doctor Posadas* (Enrique Lepage y Cía., 1899-1900), considerado como el primer ejemplo de un cine didáctico y científico que se extendió durante el cine silente y prosiguió en los años posteriores. Algunas de sus características eran compartidas con el resto de las vistas, actualidades y los documentales institucionales. En palabras de Andrea Cuarterolo:

Los primeros films científicos fueron mayoritariamente productos por encargo, que se rodaron en las mismas compañías productoras que por entonces estaban dando forma al incipiente cine nacional. Concebidas en el seno de la naciente industria filmica local, estas películas pioneras estuvieron sujetas a algunas de las mismas estrategias formales, temáticas y de mercado del cine comercial (2015, p. 53).

Otros filmes de esta índole fueron *Técnica general para las amputaciones cineplásticas, nuevo procedimiento del Dr. Guillermo Bosch Arana*, realizado por la empresa F.I.F.A en los años veinte, *Instituto Modelo de Clínica Médica* (1922) confeccionado por el Establecimiento Cinematográfico Martínez y Gunche, y *Operaciones del Instituto de Clínica Quirúrgica* (Luis Scaglione, 1925), producido por Colón Film (Cuarterolo, 2015).

A comienzos de la década del veinte cobró relevancia una variante del cine científico de carácter educativo y divulgativo: el filme higienista. *La mosca y sus peligros* (Eduardo Martínez de La Pera y Ernesto Gunche, 1920) fue uno de los más conocidos,¹² y formó parte de una serie de otras películas similares que realizó la empresa y que recurrió a la técnica de la fotomicrografía, que permitía ampliar la imagen de un microscopio.¹³

11:: Algunos de los títulos que filmó para la empresa YPF fueron: *Norte argentino: Salta, Jujuy y parte de Tucumán; La región de los hielos eternos; Córdoba y sus sierras; Nahuel Huapí; Por tierras cuyanas; La Pampa generosa; Hacia el Iguazú; Buenos Aires, la magnífica; Por tierras de Santa Fe* (Di Chiara, 1996).

12:: *La sífilis y sus consecuencias* (Mario Gallo, 1921), realizado por encargo del Ministerio de Guerra, es otro de los filmes de higiene y divulgación de la época, que se encuentra hoy perdido.

13:: La película “incluye varias tomas de este tipo que, mediante la utilización de viñetas circulares, simulan estar filmadas a través de la lente de un microscopio” (Cuarterolo, 2013, p. 67).

9:: Esta fue coordinada en el año 2009 por Paula Félix-Didier —directora del Museo del cine Pablo Ducrós Hicken— y Fernando Martín Peña —cofundador de la Filmoteca Buenos Aires—, con la colaboración del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA).

10:: Las empresas de ambos se habían organizado de forma independiente sin recibir subsidios estatales.



Foto: Cecilia Vidal

Esto se presentaba como una novedad que permitía promocionar el filme. Este mediometrage de 35 minutos está vertebrado por intertítulos que sostienen el anclaje científico. Sin embargo, desde su inicio plantea el propósito didáctico: “El objetivo principal de esta película es divulgar ante el público conocimientos que en general son solo de dominio de los investigadores”. Los intertítulos explicativos acompañan las imágenes de un científico y su asistente que observan y analizan la morfología del insecto y sus partes a través de un microscopio. El registro visual ampliado de la mosca es intercalado entre los títulos informativos y la observación del método de investigación que llevan a cabo los especialistas. De a poco, el filme se enfoca en la capacidad de la mosca para hacer circular bacterias, desprenderse de los gérmenes y transmitir enfermedades entre los seres humanos.

De este modo, el discurso documental-científico de los intertítulos se vuelve sensacionalista —“si Ud. mata una mosca destruye Ud. veinte y dos billones de insectos peligrosos”— y las imágenes amplificadas del insecto adoptan un registro de tipo espectacular-fantástico que rozan lo monstruoso. Este mismo tono se advierte en el pasaje enfocado a la prevención, que muestra las consecuencias

del contagio de enfermedades a través de imágenes de un niño con parálisis. La presentación y la forma de uso de diversos métodos para combatir a las moscas —cal, insecticidas, preparados caseros— completan este filme que tuvo un gran éxito educativo y comercial. Así, el discurso científico e higienista se articula con el elemento espectacular que enmarca a la función pedagógica y se convierte al mismo tiempo en un factor convocante.

Durante las primeras décadas de gestación del cine argentino, el cine científico se apoyó generalmente en la categoría documental —con algunas variantes—, y del mismo modo que el filme informativo y publicitario, la vertiente divulgativa estuvo anclada en la medida de corta y media duración. La rama del filme educativo —que posteriormente incluiría rubros como la sexualidad, la vialidad y la preservación ambiental, entre otros— pretende persuadir y generar un impacto inmediato en el destinatario. Por esa razón, estas películas de higiene social suelen organizarse en estructuras relativamente breves con el interés de no perder eficacia en su tarea de aprehensión del receptor. De hecho, en la actualidad y bajo el soporte televisivo, este género ha migrado al formato del anuncio que no supera el par de minutos.

El antecesor del videoclip. El cortometraje musical

Como bien señala Claudio España (2000):

El sonido inauguró la industrialización y fue un factor convocante. El cine argentino comenzó a hablar para todos —nativos e inmigrantes para quienes la lectura de intertítulos o de subtítulos era una carga; alfabetos y analfabetos; gente de ciudad o de campo— (p. 28).

Muñequitas porteñas (José Agustín Ferreyra, 1931) fue el primer largometraje argentino completo con sonido en discos y ¡Tango! (Luis Moglia Barth, 1933), el primero con sonido óptico, sin discos. Sin embargo, la revolución sonora ya había llegado al cine argentino años atrás bajo el rubro de *variedad musical* en metraje breve.

En 1929, Alfredo Murúa se asoció a la productora Ariel de Roberto Guidi, y con la dirección de Eleuterio Iribarren produjeron el cortometraje *Mosaico criollo* mediante un sistema propio de sonorización en discos. Este, que era el primero de una pretendida serie, fue catalogado como “revista musical filmada” y titulado como *Variedades sonoras*. Es relevante articular, en torno al contenido y a la expresión, las diferentes denominaciones que adquirió: la noción de revista, la idea del mosaico y la etiqueta de variedades apuntan a la forma —la unión de pequeños elementos diversos—, mientras que la música y el criollismo responden al objeto-tema. Estos últimos serían centrales en los inicios de la industria cinematográfica argentina del período sonoro.

Mosaico criollo tiene una duración de nueve minutos y está dividido en cuatro escenas antecedidas por un rótulo a modo de título informativo. Aquí, a diferencia de los noticieros cuyos bloques yuxtapuestos no tenían un nexo común, es la música el hilo vertebrador que atraviesa los fragmentos de los diferentes géneros populares que se presentan en pantalla: Joaquina Carreras canta *Triste está*

mi rancho; Giménez y Suárez ejecutan un malambo; Julio Perceval realiza un solo de piano, y Anita Palmero canta el tango *Botarate*. En cuanto a su estructura, se puede comentar algunas cuestiones. En primer lugar, la brevedad está determinada por el género musical: la duración de los temas no excede los pocos minutos. En segundo lugar, en los cuatro ejemplos se observa un emplazamiento de cámara frontal, plano fijo —sin movimiento de cámara, salvo el mínimo movimiento de reencuadre en la última escena—, y la figura protagónica que se ubica en el centro del cuadro, un rasgo que sería primordial en la narración clásica.

En relación al tamaño del plano, bien podría responder a un plano medio largo que recorta la figura humana por debajo de las rodillas. Esta tipología se centra en las posibilidades expresivas del actor —en este caso, músicos, cantantes y bailarines— pero mantiene al mismo tiempo una relación con el ambiente. Por último, se destaca una mayor intención estética en el cuadro del malambo, que además de intercalar intertítulos descriptivos, pone en juego dos tamaños de plano diferentes: un plano medio corto y un plano medio largo. Esto se debe a la merecida atención a los pies en el zapateo. Sin embargo, en el plano medio largo las cabezas de los bailarines resultan cortadas, lo que demuestra un manejo todavía rudimentario del lenguaje filmico. En definitiva, se pueden observar en este filme marcas de transición entre el cine silente y el cine sonoro clásico: rótulos intercalados, cuadros cuasi autónomos y la presencia mínima del montaje, además de la frontalidad, el centrado, el equilibrio del cuadro y la jerarquización del musical como elemento distintivo del cine argentino que se asienta en el cortometraje como medida eficaz.

En 1927 ingresó a la Argentina el sistema Phonofilm De Forest. “El problema con el De Forest era que solo podía utilizar rollos pequeños, por lo que era apto únicamente para cortometrajes. Es por esta razón que se lo usaba para noticieros o cortos musicales”,

destaca Adrián Muoyo¹⁴. Por esta razón, el sonido óptico tendría que esperar unos años más para desembarcar en el largometraje. Poco tiempo después de su llegada, Cinematografía Valle adquirió este sistema de sonido y fue el propio Valle quien contrató a Eduardo Morera para que dirigiera unos cortos musicales. Carlos Gardel fue el primer artista en ser convocado. En palabras de Muoyo:

Entre octubre y noviembre de 1930 se realizaron los quince cortos que contenían temas cantados por Gardel [...] Debido a que se trabajaba con grabación de sonido directo se tomaron algunas precauciones para asegurar el aislamiento sonoro, aunque las soluciones elegidas fueron bastante primitivas [...] La precariedad de la producción también afectó el proceso de revelado, donde se perdieron cuatro cortos.

Los once cortos que se conservan y que fueron estrenados en el Cine Astral en mayo de 1931 son: *Viejo smoking*, *Rosas de otoño*, *Yira yira*, *Mano a Mano*, *Tengo miedo*, *Añoranzas*, *Canchero*, *Enfundá la mandolina*, *Padrino Pelao*, *El carretero* y *El quinielero*. Como en el ejemplo antes comentado, aquí la brevedad está dada por el tema musical que no sobrepasa el par de minutos. En muchos de estos cortos la interpretación musical está precedida por una introducción o situación algo teatral, que se presenta como novedosa y que incluye algunos de los caracteres del cine clásico. No obstante, el segmento destinado al cuadro musical reviste, en casi todos los casos, la misma simplicidad narrativa señalada en *Mosaico criollo*.

En *Mano a mano* (música de Carlos Gardel y José Razzano, y letra de Celedonio Esteban Flores) Gardel y Flores mantienen un diálogo en el que intercambian elogios por haber participado juntos de este tango. Los dos hombres se acercan hacia el centro de un escenario y luego de la breve charla hay un corte directo a la interpretación: Gardel en plano medio cercano canta y

toca la guitarra, mientras que en segundo plano —difuminado— lo secundan dos músicos. La misma modalidad se produce en *El carretero* (música y letra de Arturo de Nava) y en *Yira yira* (música y letra de Enrique Santos Discépolo), con la presencia de Arturo de Nava y Enrique Santos Discépolo, respectivamente. En el primero, también los dos artistas se agradecen y es sugestivo el modo en que concluye el intercambio, ya que ambos miran hacia la cámara y Gardel anuncia: “Y que el público juzgue”. Resulta interesante esta interpelación directa a la audiencia. Luego la canción se desarrolla de igual forma que la anterior. En *Yira yira*, Gardel le pregunta al creador del tango qué ha querido hacer con él y terminan la charla con una humorada.

En *Rosas de otoño* (música de Guillermo Barbieri y letra de José Rial) Gardel dialoga con el director de orquesta Francisco Canaro. Ambos entran al escenario por los laterales opuestos y se encuentran en el centro. El cantante habla hacia al frente y hace una particular defensa de la música y del cine local: “Como siempre, hermano, dispuesto a defender nuestro idioma, nuestras costumbres y nuestras canciones con la ayuda del film sonoro argentino”. Junto con la centralidad de la figura humana, la frontalidad se convirtió en un estandarte de la narración clásica, pero no así la interpelación directa al espectador que ponía en evidencia el artificio, reservada solo para algunos géneros.

Otros cortos como *Padrino Pelao* (música y letra de Enrique Delfino), *Tengo miedo* (música de José María Aguilar y letra de Celedonio Esteban Flores), *Añoranzas* (música y letra de José María Aguilar) y *Canchero* (música de Arturo de Bassi y letra de Celedonio Esteban Flores), cuentan solo con la interpretación a cargo de Gardel y su guitarra, o acompañado de sus músicos en un escenario con telón negro.

El más sofisticado de todos los cortos es *Viejo smoking* (música de José María Aguilar y letra de Celedonio

Esteban Flores). Se trata de una pequeña escena dramática con gags cómicos que sirven como disparador del tango, cuya interpretación es incorporada esta vez al mismo espacio escénico. La hija de la dueña de la pensión donde vive el personaje de Gardel —una joven gallega (Inés Murray)— llega para reclamarle los alquileres adeudados, pero este no encuentra forma de pagarle. Luego aparece en escena su amigo (César Fiaschi) y le propone vender el smoking que tiene guardado para subsanar su situación económica. La negación de Gardel y su nostalgia por el viejo smoking da pie a la interpretación que es precedida por la recitación *a capela* de algunos de sus versos, gesto concebido como elemento de transición y continuidad que suaviza el pasaje del núcleo narrativo al cuadro musical puro. La situación está trabajada a partir de pocos emplazamientos diferentes de cámara e intercala planos de conjunto y planos medios largos y cercanos. Hay también una clara puesta en escena en torno al decorado y al vestuario que demuestra un proyecto más elaborado del cine como espectáculo y hecho estético. Los protagonistas siempre se ubican en el centro del cuadro, rasgo que se mantendrá como una constante distintiva del modelo clásico.

Tanto *Mosaico criollo* como los cortos de Gardel experimentaron cierta conciencia sobre el metraje, aunque todavía estaban determinados por algunas exigencias técnicas. La corta duración del tema musical se adaptaba a la perfección a la medida breve. La articulación de la imagen del intérprete en sincronía con un tema musical completo anticipó, de forma embrionaria, la modalidad del videoclip que se popularizó en televisión en los años ochenta. Si bien el musical como tópico y forma expresiva luego tendrá su desarrollo en las ficciones narrativas de largometraje, el momento concreto de la música —que incluye la voz, el acompañamiento y en algunos casos el baile— seguirá comportándose como un cuadro musical de breve duración, para reforzar así la eficacia estructural de esa medida con los parámetros estéticos y narrativos

de esta variante filmica. En cuanto a su factura estética y su intención comercial, a pesar de las deficiencias en términos de sincronización y ciertas marcas rudimentarias en la puesta de cámara, los procedimientos y recursos analizados en estas ficciones musicales dan cuenta de su incipiente pero pretendida y efectiva inserción en el modelo del cine clásico-industrial ya constituido en Estados Unidos y en plena gestación en el ámbito cinematográfico argentino.

Cine de vanguardia independiente. Experimentación en el cortometraje documental

Mientras que los noticiarios y documentales institucionales por encargo y las variedades musicales anticipaban, prefiguraban y acompañaban los preceptos del cine industrial —producido al interior de grandes empresas que apuntaban al éxito comercial de sus realizaciones destinadas a un público masivo—, se puede encontrar en esta etapa algún destello de cine vanguardista ajeno al rédito económico.¹⁵ Andrea Cuarterolo (2013) explica a la perfección el porqué del rápido abandono de esta renovación no solo del lenguaje cinematográfico sino de toda una concepción del séptimo arte que sería retomada en la modernización de los años sesenta:

En la Argentina, como en la mayor parte de Latinoamérica, las influencias de las vanguardias no llegaron ni a la fotografía ni al cine sino hasta la década de 1930, y lo hicieron por lo general en forma breve y dispersa. En el cine especialmente, ese proceso de experimentación formal se vio casi inmediatamente interrumpido por la llegada del sonido, que inició una acelerada etapa de industrialización regida cada vez más por imperativas de mercado y políticas populistas (p. 230).

Si bien la influencia de Hollywood era avasalladora, a fines de los años veinte comenzaron a abrirse pequeños reductos de circulación de un cine alternativo. En 1927, el crítico de cine y jazz León Klimovsky organizó en

15:: Por cine de vanguardia se entiende a las tendencias filmicas europeas acaecidas en los años diez y veinte del siglo XX, en correlato con el desarrollo de las vanguardias históricas. El impresionismo francés, el cine expresionista alemán, el cine histórico-materialista soviético y el surrealismo, entre otros, se caracterizaron por el distanciamiento del aspecto comercial del arte y la ruptura con las convenciones narrativas tradicionales.

14:: El artículo de Muoyo, “Gardel y el cine. La otra dimensión del mito”, fue publicado en el año 2000 en la revista digital *Tuxys: Arte y cultura*. El artículo ya no está disponible en línea, pero su autor tuvo la gentileza de facilitar el texto original para la realización de este trabajo.

Buenos Aires la primera exhibición de *cine arte*, que convocó a algunos de los artistas e intelectuales más destacados del momento como Romero Brest, Horacio Coppola, Jorge Luis Borges y José Luis Romero, entre otros. Al año siguiente se conformaría el primer club de cine del país: el Cine Club de Buenos Aires.

Existen dudas acerca de si ese mismo año iniciaron las proyecciones orgánicas, pero lo cierto es que entre el 21 de agosto de 1929 y el 28 de octubre de 1931 el Cine Club de Buenos Aires exhibió de forma regular filmes de los cómicos del período mudo, cine clásico norteamericano y trabajos de la vanguardia francesa, alemana y soviética.

Sin embargo, la importación y exhibición de películas foráneas ajenas a la explotación comercial no fue su único objetivo. En su acta fundacional figuraba también el dictado de conferencias para orientar al espectador, la fundación de una revista y la organización de una biblioteca y una cinemateca. La entidad también se orientaría hacia la realización de filmes propios, motivo por el que decidieron clausurar la revisión de filmes en 1931. Si bien esos ensayos cinematográficos no dejaron huella alguna, fue Horacio Coppola quien, por fuera del cineclub y de forma artesanal e independiente, se dedicó a la realización en el exterior y dentro del país.

Fotógrafo desde finales de los años veinte, Coppola¹⁶ viajó a Europa y filmó, influido por el lenguaje del cine vanguardista que había experimentado en el cineclub y motivado por el aprendizaje que estaba adquiriendo en el viejo continente, tres cortometrajes entre 1930 y 1935: uno en Berlín, otro en París y el tercero en Londres. En su regreso a la Argentina filmó su cuarto cortometraje: *Así nació el obelisco* (1936).¹⁷ Cabe destacar la elección del modelo cinematográfico para encarar estos cortos, ya que Coppola comenzó con el cine experimental para asentarse luego en la vertiente documental. Como en gran parte de ese cine de vanguardia, más alejado de la veta narrativa, en

esta ocasión el cortometraje también sería el medio escogido para explorar el lenguaje y desarrollar un cine ensayístico, poético y perceptivo. El cine experimental propone mecanismos perceptivos diferentes respecto de aquellos que componen la percepción habitual del ojo normal. En este sentido, la condensación del tiempo y la intensidad que adquieren los elementos significantes plasmados gracias a la breve duración convierten al cortometraje en un vehículo privilegiado para desarrollar la ruptura de los aspectos perceptivos tradicionales, que convocan al receptor a disponerse de forma activa.

Traum (1933) —cuya traducción al español significa “sueño”— es un ensayo poético-psicológico que recobra el cine surrealista de Luis Buñuel, Germaine Dulac y René Clair. Allí están presentes lo onírico, la metáfora, la animación de objetos inanimados y la yuxtaposición de incongruencias. En sus siguientes dos trabajos, Coppola se apartó de la subjetividad experimental para centrarse en el motivo de la ciudad. En *Un muelle del Sena* (*Un Quai de la Seine*, 1934), planos cortos y descriptivos, fragmentarios, en picado —extremo en algunas oportunidades— registran a modo de postales distintos componentes de la urbe. En *Un domingo en Hampstead Heath* (*A Sunday in Hampstead Heath*, 1935) retoma el motivo urbano. Los planos generales y planos cortos se intercalan con paneos, picados y cámara baja, y los personajes de la ciudad son capturados cual retrato fotográfico, dándole al montaje y a la cámara un rol protagónico. Como bien señala Oubiña (2009): “tanto en *Un muelle del Sena* como en *Un domingo en Hampstead Heath*, Coppola describe el transcurso del tiempo” (p. 7). Para ello, el montaje y el movimiento autónomo de la cámara resultan esenciales.

Este modo de utilizar el montaje, la cámara y el encuadre fue recuperado por Coppola en *Así nació el obelisco*, su único corto de autor en Argentina. Su factura artesanal e independiente puede observarse desde el inicio a través de los créditos realizados a

mano. El fotógrafo argentino filmó el proceso de construcción del obelisco con el estilo emprendido en los filmes urbanos europeos. La inmovilidad del edificio se contraponen con la movilidad de la cámara que no solo se aboca al objeto central, sino que observa de reojo a su alrededor. Los planos picados exhiben su monumentalidad y los contrapicados desde el interior y en las alturas ostentan otra grandeza: la de la ciudad. Planos cerrados, cercanos y fragmentarios muestran en detalle la labor de los obreros, los materiales y los instrumentos de trabajo. Estos planos cortos, casi inmóviles, puestos en sucesión por un montaje dinámico, directo y continuo, se intercalan con imágenes donde la cámara practica movimientos verticales y horizontales que nos ofrecen una mirada sobre la estructura material y otra en torno a la estructura urbana.

La audacia formal de ciertos planos resulta impensada para aquellos años: el cuadro se divide por medio de la geometría del edificio en construcción, y gracias al empleo de la profundidad de campo se aprecia en un primer plano las vigas, los tornillos y los alambres, mientras que en un segundo plano aparecen los edificios, los automóviles y las personas. El *summum* de la experimentación con el lenguaje se completa en la secuencia del montacargas: la cámara realiza un desplazamiento por el interior de la estructura desde la oscuridad del suelo hasta la luminosidad del cielo, para luego, desde lo más alto, contemplar otra vez la ciudad. La libertad estética de esta producción independiente, que deriva de la ausencia de trabas comerciales, se refleja en la exploración de un abanico de operaciones de lenguaje, sustentada en la amplitud formal ofrecida por la estructura dinámica de la medida breve.

De un modo similar, se puede encontrar antecedentes vanguardistas en el cortometraje al interior del Cine Club Argentino fundado en 1932. Allí participaron en sus inicios Carlos Connio Santini, Jorge Méndez Delfino, Carlos Laurenz, Enrique de la Cárcova y Ho-

racio Gutiérrez Larreta. Ajena a los objetivos de lucro, entre las décadas de 1930 y 1950 la institución realizó más de cincuenta concursos y concretó innumerables filmes amateurs en 16 mm, entre ellos cortometrajes documentales que experimentaban con los recursos del lenguaje filmico. Algunos ejemplos son *Caperucita roja* (Méndez Delfino, 1933), *Nahuel Huapi y su región* (Emilio Werner, 1937) y *Luz y sombra* (Enrique de la Cárcova, 1937), entre otros. Sin embargo, la falta de acceso a los textos filmicos impide realizar un abordaje analítico serio y justificado.¹⁸

Uno de los pocos cortos conservados es *La gesta inmortal* (Roberto Roberti y Carlos Barrios Barón, 1950), obra ganadora del primer premio en la categoría de Películas Documentales del Cine Club Argentino. Este corto documental homenajea a José de San Martín a través de imágenes de las estatuas y bajorrelieves que conforman su monumento. La construcción innovadora del relato se sostiene en la conjunción de tres elementos: el movimiento autónomo de la cámara, el uso marcado del montaje y el trabajo de fotografía. Al principio la cámara recorre las figuras, que se suceden articuladas por un leve fundido. Luego, esta cámara expeditiva —que incluye movimientos giratorios— se combina con un montaje corto y directo sobre planos cerrados, difuminados y en penumbra con el fin de focalizar elementos puntuales de los bajorrelieves, acompañado por el sonido de trompetas, galope de caballos y arengas pronunciadas por voces anónimas. El relato cierra con una imagen en contraluz que magnifica al monumento central. De este modo se edifica una narración audiovisual sobre materialidades inmóviles gracias a procedimientos básicos de la gramática filmica que evidencian las huellas subjetivas de la enunciación. Como en el ejemplo anterior, la experimentación formal coloca el acento en el carácter plástico de la imagen por sobre el aspecto narrativo, un desarrollo perceptual que encuentra una eficacia mayor en el marco de la brevedad.

18:: A lo largo del proceso de la investigación se han recorrido archivos e instituciones, pero no se han podido encontrar dichos filmes de cortometraje.

16:: Para conocer en profundidad la relación de la fotografía y el cine en Horacio Coppola y la obra filmica de su estadía en Europa, véase: Cuarterolo (2013) —Capítulo V: Con la mirada en Europa. Modernidad y tradición en la obra de Horacio Coppola—; y Oubiña (2009).

17:: Coppola filmaría dos cortometrajes más en Argentina para la Dirección de Maternidad e Infancia: *Vestir al bebé* (1937) y *Do de pecho* (1943). Estos filmes de encargo responden al rubro institucional por lo que quedan afuera de la consideración en este apartado puntual.

Se podría aseverar que este uso del montaje rítmico, propio de la vanguardia, y la presencia de una cámara dinámica, presente en los dos cortos analizados, serán rasgos y recursos que la modernidad de los años sesenta retomará y explotará al máximo, y que encontrarán en las potencialidades estructurales y estéticas del cortometraje un espacio para desenvolverse con libertad y creatividad. En lo que respecta al documental y su experimentación con el lenguaje, en este cine independiente y amateur se puede encontrar uno de los precedentes más directos del cortometraje moderno.

El corto como propaganda política. El documental institucional durante el peronismo

Desde el inicio de la presidencia de Juan Domingo Perón en junio de 1946, el gobierno promovió un programa económico anclado en dos premisas: la puesta en marcha de un impulso industrialista y una fuerte presencia del Estado como productor. Para ello, fue clave la sustitución de importaciones por producción de índole nacional a través de una política crediticia y una protección cambiaria. La industria cinematográfica argentina resultó beneficiada por esta política proteccionista ya que, en palabras de Clara Kriger (2009) “se vio favorecida por la inyección de dinero proveniente del aumento del gasto público [...] y por la restricción de la exhibición de films extranjeros” (p. 42). El gobierno brindó créditos blandos a largo plazo para la producción y estableció la obligatoriedad de exhibición de filmes nacionales¹⁹.

Para 1943, la creación de la Subsecretaría de Informaciones y Prensa —destinada a regular las relaciones entre el Estado y los medios masivos— anticipaba el fuerte sesgo intervencionista que el Estado adoptaría luego en materia de comunicaciones. Ese mismo año se dictó el decreto N° 18.405 para el fomento de los noticiarios en la Argentina y su exhibición obligatoria en todas las salas. Su contenido sería la propaganda nacional. A partir de entonces, tanto los noticiarios como el cine documental adquirieron una explícita impronta pedagógica y didáctica (Kriger, 2009).

Como ya se mencionó, existían intercambios, pero también diferencias entre el noticiario y el documental. Ambos se ubicaban dentro de la categoría documental y el segundo tomaba extractos del primero. Sin embargo, diferían en la extensión de la película y en la unidad y profundidad del tema abordado: los documentales oscilaban entre los diez y los veinte minutos y estaban abocados a un único tema. La mayor parte de los documentales de esta etapa eran elaborados por las mismas productoras privadas que realizaban los noticiarios. Como bien señalan Marrone y Moyano Walker (2006):

Dichos documentales [...] comparten con el noticiario el tipo de producción industrial debido a su carácter seriado, anónimo y a su formato estándar, así como su alcance masivo, ya que su exhibición se lleva a cabo en las salas cinematográficas (p. 27).

Algunos de ellos portaban la firma del realizador, como el caso de *Su obra de amor* (Argentina Sono Film, 1953) de Carlos Borcosque. Otros solo indicaban el sello productor —ejemplos como *Rumbo a la Argentina* (Emelco, 1948) y *Para todos los hombres del mundo* (Noticiero Bonaerense, Emelco y Sucesos Argentinos, 1949)—. Estas obras eran favorecidas por todas aquellas estrategias de protección que el gobierno promovía para beneficiar al cine nacional.

En cuanto a la modalidad del relato, esta se encuentra muy ligada a los objetivos perseguidos. Kriger (2009) diferencia a los documentales tradicionales de los documentales, y dentro de la primera vertiente señala a los que “documentan las obras realizadas, ya sea por instituciones estatales o paraestatales, como resultado de las políticas de estado del periodo” (p. 113), y a los que intentan difundir diferentes aspectos del Partido Peronista. En relación a su estructura, esta “se cimienta sobre la dicotomía que enfrentaba el ‘antes’, ligado a los males del antiguo régimen, al ‘ahora’, relacionado con lo que la Subsecretaría presenta como las soluciones de los viejos

males, generadas por el gobierno justicialista y orientadas a construir la Nueva Argentina” (p. 119). En otras palabras, se revela un presente que asegura una sociedad armónica y orgánica, y que procura construir, a través de las obras del nuevo gobierno, una identidad nacional y perdurable. Para ello, el filme recurre a una voz en *over*²⁰ que instala un discurso que se pretende objetivo, que no da lugar a la contradicción y funda su autoridad en la palabra, la imagen y las obras de Perón (Cossalter, 2013). La narración se apoya en las instituciones de gobierno y en la figura presidencial, elementos que legitiman la realidad conciliada que el filme propaga. A su vez, dichos documentales tienden a ocultar las huellas de la enunciación con el interés de construir un discurso cerrado, hegemónico, efectivo y sin fracturas.

Su obra de amor conjuga el accionar político de Eva Perón con la difusión de las obras realizadas por la fundación que lleva su nombre. El documental se sustenta en una entidad y en una figura del gobierno. Una voz en *over*, informativa y persuasiva, guía el relato, conformado por una estructura clásica compuesta de doce secuencias demarcadas por un signo de puntuación. En este caso, la dicotomía entre pasado y presente se evidencia en un desarrollo que ocupa tanto la banda de imagen como la banda de sonido. Las imágenes de niños en el campo sin medios de transporte para concurrir a las escuelas y otros hacinados en los asilos, son acompañadas por una narración que afirma que Eva miraba “la injusticia social que había imperado hasta entonces”. No obstante, a partir de la creación de la Fundación de Ayuda Social, a ningún niño le faltó una cama ni un médico, según expresa la voz. También repara en los trenes sanitarios que llegan a los lugares más recónditos del país con el propósito de que, según la narración, “nadie se sienta olvidado”. En este sentido, estamos frente a una identidad nacional —en tanto igualdad abarcadora— que intenta homogeneizar a la sociedad y que se manifiesta como un valor primordial de la vida social. De este modo se construye un universo armónico, estable y sin fracturas.



Foto: Cecilia Vidal

¹⁹: Para un estudio profundo sobre el noticiario y el documental oficial en este período se recomienda consultar la obra de Marrone y Moyano Walker (2006).

²⁰: En términos de Bill Nichols la denominada voz de Dios responde a un “tipo de documental [que] se dirige directamente al espectador con una voz desencarnada, exterior al mundo representado en el documental y llena de autoridad epistémica [...] Se caracteriza por emplear una retórica persuasiva que le permite establecer juicios ‘bien fundados’ sobre la realidad que presenta” (Weinrichter, 2004, p. 36).

Otra de las contribuciones que hizo Eva para alcanzar dicho pretendido estado de situación fue la creación de la Ciudad Infantil. Mientras se observan imágenes de niños felices jugando, la voz narradora expone los problemas del pasado: “Los niños pobres eran en aquel momento los desheredados de la suerte y la fortuna. No sabían de sonrisa, de ternura, ni del placer de un juguete”. Acto seguido, un montaje en contrapunto enseña fotogramas de niños mal vestidos, cabizbajos, frente a otros contenidos y con guardapolvos resplandecientes. La importancia colocada en la entidad gubernamental se complementa con la presencia de Perón y Eva junto a los niños como un gesto de legitimación de las acciones.

En *Rumbo a la Argentina* la división entre el antes y el ahora se reconfigura bajo otra modalidad que pareciera portar una significación semejante: allá, Europa, el mundo destrozado y debilitado por la guerra; acá, Argentina, un lugar consolidado, afianzado y en ascenso. El documental se inicia con una leyenda que, en un fragmento, dice: “para todos los hombres del mundo que quieran habitar el suelo argentino”, seguido de las imágenes de Perón en el Congreso de la Nación durante el acto de lanzamiento de la política inmigratoria del Primer Plan Quinquenal. Al igual que en el ejemplo anterior, se cuenta aquí con la figura presidencial y la difusión de una obra de gobierno. También se procura pregonar la noción de una nación inclusiva que ofrece grandes posibilidades de trabajo a través del “convenio inmigratorio entre Argentina e Italia”. Una vez más, es la voz en *over* la que oficia como guía rectora del relato y que contrasta con insistencia la debacle del viejo mundo contra la firmeza y la estabilidad local. En su alocución se puede apreciar la premisa de la identidad sólida de una nación que prospera y en donde los trabajadores se encuentran complacidos y arraigados. Esta idea también se sostiene y se refuerza desde la banda visual. Las imágenes de inmigrantes abatidos y desgana- dos en parajes decadentes asisten a la voz narradora que afirma: “la Europa destrozada no les da oportunidad de reconstruir el hogar [...] y soñar con un mundo de paz”.

De inmediato se los exhibe en tierra argentina, acoplados a una sociedad nueva que, como bien enuncia la voz, anhela “poblar al país de habitantes fuertes, dignos de mezclar su sangre en el magnífico crisol de nuestra raza”.

En el caso de *Para todos los hombres del mundo*, comienza con una voz en *over* que asevera: “para todos los hombres del mundo que llegan a nuestra tierra, la institución que asegura el bienestar de todos los trabajadores del país que vengan de donde vinieran es la Secretaría de Trabajo y Previsión”. Una vez más, desde el comienzo se legitima, a través del Estado y por medio de esta voz desencarnada, una acción gubernamental, en este caso otra vez acerca de la política inmigratoria. Esta se concibe como convocante y aglutinadora, destinada a todas las razas, en sintonía con aquella identidad homogénea e inclusiva ya planteada. La transparencia enunciativa del relato que se apoya en la voz narradora despersonalizada y en un montaje que esconde las huellas del meganarrador, se corrobora en el cierre del documental, que finaliza con el flamear de la bandera argentina. De esta forma se clausura el discurso al incorporar un símbolo patrio local con el propósito de inmiscuir las obras de gobierno dentro de una identidad nacional que excede a la política partidaria.

Esos objetivos de propaganda política se dieron de manera efectiva gracias a la conjunción del documental con las potencialidades estructurales del cortometraje. La breve duración del relato, abocado de forma orgánica a un solo tema, permite condensar la acción e imprimirle una intensidad mayor. En correlato con esta disposición, la concentración temática y narrativa posibilita construir una relación inmediata y eficaz con el receptor, que toma una posición absorta. Así se logra incidir en él mediante la perspectiva de una identidad conciliadora, equilibrada, integral y solidaria. En contraposición, un relato de larga duración que por lo general tiende a distender la acción y complejizar la trama a partir de líneas narrativas secundarias, perdería eficiencia a la hora de impactar de forma clara, concisa y directa en el destinatario.

Reflexiones finales

Este artículo ha pretendido realizar una historización del cortometraje en Argentina desde sus inicios hasta el cine moderno, momento en el que se convirtió en el sostén de la renovación cinematográfica y en el posterior vehículo de transformación política. El cine nació breve porque era el único metraje disponible, y aquellas primeras vistas fueron de carácter documental. En este sentido se abordó la noción de cortometraje en el seno de la institucionalización del largometraje de ficción. Se efectuó un recorrido por las diversas variantes y funciones que adoptó el filme de corta duración, desde las actualidades, los noticiarios de las décadas del veinte al cincuenta, el cine científico, deteniéndose en los cortos ficcionales de variedad musical y en el cortometraje etiquetado como revista musical filmada. Se trató la incursión vanguardista en la década del treinta y el documental experimental en el ámbito de los cineclubes, además de los documentales institucionales durante la presidencia de Juan Domingo Perón. En cada uno de estos bloques se ha puesto el foco en la vinculación del cortometraje con el canon productivo y estético a nivel industrial e institucional. Como resultado, se constató una amplia homologación del filme breve con las normas tradicionales y predominantes de estilo clásico. A su vez, puede advertirse en cada caso la eficacia de la medida de corta duración: en las actualidades y en los noticiarios la brevedad permite sostener la articulación de núcleos temáticos diversos y una organización simple de la inmediatez de los hechos. En el cine científico favorece la conjugación de la función didáctica y el carácter espectacular como método de aprehensión del espectador. También el género musical cuadra a la perfección en el soporte breve. Los bajos costos y la libertad estética dada la ausencia de condicionantes comerciales, son cualidades potenciales que la vanguardia encuentra en este formato para experimentar con el montaje, la cámara y los recursos narrativos. Los documentales institucionales propagandísticos se valen de la unidad temática y la concentración estructural para influir de forma efectiva en el receptor.

Este trabajo se distingue por la perspectiva de aproximación adoptada. Las distintas modalidades filmicas recuperadas ya fueron estudiadas, pero no se han examinado desde un enfoque que centre su atención en el filme de corta duración y su productividad como medio audiovisual. La puesta en relieve de las formas que el cortometraje ha manifestado en esta gran fase de la cinematografía argentina permite comprender desde un punto de vista más complejo su injerencia y su carácter alternativo en la modernidad filmica, al establecer continuidades y rupturas con respecto a su trayectoria anterior. El corto como vehículo de experimentación y herramienta de transformación política no surgió de la noche a la mañana. Si bien su aparición responde a un contexto cultural y social específico, caracterizado por un espíritu modernizador y una efervescencia social,²¹ el cortometraje descubrió sus posibilidades estructurales, estéticas y funcionales a lo largo del desarrollo de la historia del cine local. A pesar de que la gran mayoría de los ejemplos y modos analizados estuvieron muy asociados a los imperativos industriales e institucionales, el corto logró ensayar marcas de lenguaje propias y campos de acción específicos. A partir de estas experiencias fue posible la gestación de nuevas variables dentro del cortometraje. En este sentido, la relación entre tradición y modernidad en el corto argentino no vislumbra un carácter de ruptura absoluta, sino que se evidencia como un fenómeno complejo donde lo nuevo se nutre del recorrido alcanzado, aunque sea para distanciarse.

Referencias

- Benet, J. V. (2008). *La cultura del cine: introducción a la historia y la estética del cine*. Barcelona, España: Paidós.
- Cossalter, J. (2013). El orden conciliado frente a las voces disidentes. Un estudio comparado entre el cortometraje documental institucional en la Argentina del peronismo y el cortometraje documental alternativo de los años sesenta. *DOC On-line*, 14, 181-210. Recuperado de: http://www.doc.ubi.pt/14/artigos_javier_cossalter.pdf
- Cossalter, J. (2014). El cine experimental de cortometraje en la argentina de los años sesenta y setenta: apropiaciones y vinculaciones transnacionales. *European Review of Artistic Studies*, 5(4), 32-49.

²¹ :: Ana Longoni y Mariano Mestman (2008), Oscar Terán (1991) y Claudia Gilman (2003) analizan el campo cultural argentino de los años cincuenta y sesenta a partir de estos postulados.

- Recuperado de: <http://www.eras.utad.pt/docs/DEZ%20VISUAIS%202014.pdf>
- Cossalter, J. (2015a). Renovación estética e instrumentalización política radical. El cortometraje moderno en Argentina (1955-1976). *Questión*, 1(47), 309-324. Recuperado de: <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/2535>
- Cossalter, J. (2015b). Política y transformación en el cortometraje documental argentino (1966-1976). *Perspectivas de la Comunicación*, 8(1), 79-100. Recuperado de: <http://publicacionescienciassociales.ufro.cl/index.php/perspectivas/article/view/177/465>
- Cuarterolo, A. (2013). *De la foto al fotograma. Relaciones entre cine y fotografía en la Argentina (1840- 1933)*. Montevideo, Uruguay: CdF Ediciones.
- Cuarterolo, A. (2015). El cine científico en la Argentina de principios del siglo XX. Entre la educación y el espectáculo. *Revista História da Educação, Dossier Imagem e cultura visual*, 19(47), 51-73. doi: 10.1590/2236-3459/47763
- Di Chiara, R. (1996). *El cine mudo argentino. Homenaje a los 100 años de la primera exhibición cinematográfica argentina*. Buenos Aires, Argentina: Edición del Autor.
- España, C. (1996). *El cine argentino. En La Junta de Historia y Numismática Americana y el movimiento historiográfico en la Argentina (1893-1938). Volumen II*. Buenos Aires, Argentina: Academia Nacional de la Historia.
- España, C. (Comp.). (2000). *Cine argentino: industria y clasicismo / 1933-1956. Volumen I*. Buenos Aires, Argentina: Fondo Nacional de las Artes.
- Gilman, C. (2003). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- Kruger, C. (2009). *Cine y peronismo. El estado en escena*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- Longoni, A., y Mestman, M. (2008). *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires, Argentina: Eudeba.
- Lusnich, A. L., y Piedras, P. (Eds.). (2009). *Una historia del cine político y social en Argentina (1896-1969)*. Buenos Aires, Argentina: Nueva Librería.
- Marrone, I. (2003). *Imágenes del mundo histórico. Identidades y representaciones en el noticiero y el documental en el cine mudo argentino*. Buenos Aires, Argentina: Prometeo.
- Marrone, I., y Moyano Walker, M. (Eds.). (2006). *Persiguiendo imágenes. El noticiero argentino, la memoria y la historia (1930-1960)*. Buenos Aires, Argentina: Del Puerto.
- Mell, N. (2011). La cinematografía argentina de cortometraje en el período mudo. En Actas II Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual. Buenos Aires, Argentina: AsAECA – Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual. E-Book. Recuperado de: <http://asaeca.org/actas-de-congresos-asaeca/>
- Oubiña, D. (2009). La piel del mundo. Horacio Coppola y el cine. En *Horacio Coppola. Los viajes* (pp. 191-210). Buenos Aires, Argentina: Galería Jorge Mara-La Ruche.
- Peña, F. M. (2012). *Cien años de cine argentino*. Buenos Aires, Argentina: Biblos-Fundación OSDE.
- Terán, O. (1991). *Nuestros años sesentas*. Buenos Aires, Argentina: Puntosur.
- Weinrichter, A. (2004). *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*. Madrid, España: T&B Editores.
- Filmes:**
- Bortnowski, T. (Productor). (1949). *Para todos los hombres del mundo* [Cortometraje]. Argentina: Noticiero Bonaerense-Emelco-Sucesos Argentinos.
- Cardini, E. (Productor & Director). (1902). *Escenas callejeras* [Cortometraje]. Argentina: Independiente.
- Coppola, H. (Productor & Director). (1934). *Un Quai de la Seine* [Cortometraje]. Francia: Independiente.
- Coppola, H. (Productor & Director). (1935). *A Sunday in Hampstead Heath* [Cortometraje]. Inglaterra: Independiente.
- Coppola, H. (Productor & Director). (1936). *Así nació el obelisco* [Cortometraje]. Argentina: Independiente.
- Coppola, H. (Productor & Director). (1937). *Vestir al bebé* [Cortometraje]. Argentina: Dirección de Maternidad e Infancia.
- Coppola, H. (Productor & Director). (1943). *Do de pecho* [Cortometraje]. Argentina: Dirección de Maternidad e Infancia.
- Coppola, H. (Productor), Coppola, H., Auerbach, W. (Directores). (1933). *Traum* [Cortometraje]. Alemania: Independiente.
- de la Cárcova, E. (Productor & Director). (1937). *Luz y sombra* [Cortometraje]. Argentina: Cine Club Argentino.
- Gallo, M. (Productor & Director). (1909). *El fusilamiento de Dorrego* [Cortometraje]. Argentina: Estudio Cinematográfico Mario Gallo.
- Gallo, M. (Productor & Director). (1909). *La creación del himno* [Cortometraje]. Argentina: Estudio Cinematográfico Mario Gallo.
- Gallo, M. (Productor & Director). (1909). *La revolución de mayo* [Cortometraje]. Argentina: Estudio Cinematográfico Mario Gallo.
- Gallo, M. (Productor & Director). (1912). *Tierra baja* [Película]. Argentina: Estudio Cinematográfico Mario Gallo.
- Gallo, M. (Productor & Director). (1921). *La sífilis y sus consecuencias* [Cortometraje]. Argentina: Estudio Cinematográfico Mario Gallo-Ministerio de Guerra.
- Glücksman, M. (Productor), García Velloso, E. (Director). (1914). *Amalia* [Película]. Argentina: Cinematografía Max Glücksman.
- Guidi, R. (Productor), Iribarren, E. (Director). (1929). *Mosaico criollo* [Cortometraje]. Argentina: Ariel.
- Lepage, H. (Productor), Py, E. (Director). (1897). *La bandera argentina* [Cortometraje]. Argentina: Casa Lepage.
- Lepage, H. (Productor), Py, E. (Director). (1899-1900). *Operaciones del Doctor Posadas* [Cortometraje]. Argentina: Casa Lepage.
- Lepage, H. (Productor), Py, E. (Director). (1900). *Visita del Dr. Campos Salles a Buenos Aires* [Cortometraje]. Argentina: Casa Lepage.
- Lowe, K. (Productor). (1948). *Rumbo a la Argentina* [Cortometraje]. Argentina: Emelco.
- Martínez de La Pera, E., Gunche, E. (Productores & Directores). (1922). *Instituto Modelo de Clínica Médica* [Cortometraje]. Argentina: Establecimiento Cinematográfico Martínez y Gunche.
- Martínez de La Pera, E., Gunche, E. (Productores & Directores). (1920). *La mosca y sus peligros* [Mediometraje]. Argentina: Establecimiento Cinematográfico Martínez y Gunche.
- Méndez Delfino, J. (Productor & Director). (1933). *Caperucita roja* [Cortometraje]. Argentina: Cine Club Argentino.
- Mentasti, A. (Productor), Borcosque, C. (Director). (1953). *Su obra de amor* [Cortometraje]. Argentina: Argentina Sono Film.
- Mentasti, A., Moglia Barth, L. (Productores), Moglia Barth, L. (Director). (1933). ¡Tango! [Película]. Argentina: Argentina Sono Film.
- Quadro, P. (Productor & Director). (1920). *Técnica general para las amputaciones cineplásticas, nuevo procedimiento del Dr. Guillermo Bosch Arana* [Cortometraje]. Argentina: F.I.F.A.
- Robertié, R., Barrios Barón, C. (Productores & Directores). (1950). *La gesta inmortal* [Cortometraje]. Argentina: Cine Club Argentino.
- Scaglione, L. (Productor & Director). (1925). *Operaciones del Instituto de Clínica Quirúrgica* [Cortometraje]. Argentina: Colón Film.
- Valle, F. (Productor & Director). (1926). *El azúcar* [Cortometraje]. Argentina-Estados Unidos: Cinematografía Valle-Kodak.
- Valle, F. (Productor & Director). (ca. 1920). *Buenos Aires, la magnífica* [Cortometraje]. Argentina: Cinematografía Valle-YPF.
- Valle, F. (Productor & Director). (ca. 1920). *Córdoba y sus sierras* [Cortometraje]. Argentina: Cinematografía Valle-YPF.
- Valle, F. (Productor & Director). (ca. 1920). *Hacia el Iguazú* [Cortometraje]. Argentina: Cinematografía Valle-YPF.
- Valle, F. (Productor & Director). (ca. 1920). *La Pampa generosa* [Cortometraje]. Argentina: Cinematografía Valle-YPF.
- Valle, F. (Productor & Director). (ca. 1920). *La región de los hielos eternos* [Cortometraje]. Argentina: Cinematografía Valle-YPF.
- Valle, F. (Productor & Director). (ca. 1920). *Nahuel Huapi* [Cortometraje]. Argentina: Cinematografía Valle-YPF.
- Valle, F. (Productor & Director). (ca. 1920). *Norte argentino: Salta, Jujuy y parte de Tucumán* [Cortometraje]. Argentina: Cinematografía Valle-YPF.
- Valle, F. (Productor & Director). (ca. 1920). *Por tierras cuyanas* [Cortometraje]. Argentina: Cinematografía Valle-YPF.
- Valle, F. (Productor & Director). (ca. 1920). *Por tierras de Santa Fe* [Cortometraje]. Argentina: Cinematografía Valle-YPF.
- Valle, F. (Productor), Morera, E. (Director). (1930). *Añoranzas* [Cortometraje]. Argentina: Cinematografía Valle.
- Valle, F. (Productor), Morera, E. (Director). (1930). *Canchero* [Cortometraje]. Argentina: Cinematografía Valle.
- Valle, F. (Productor), Morera, E. (Director). (1930). *El carretero* [Cortometraje]. Argentina: Cinematografía Valle.
- Valle, F. (Productor), Morera, E. (Director). (1930). *El quinielero* [Cortometraje]. Argentina: Cinematografía Valle.
- Valle, F. (Productor), Morera, E. (Director). (1930). *Enfundá la mandolina* [Cortometraje]. Argentina: Cinematografía Valle.
- Valle, F. (Productor), Morera, E. (Director). (1930). *Mano a Mano* [Cortometraje]. Argentina: Cinematografía Valle.
- Valle, F. (Productor), Morera, E. (Director). (1930). *Padrino Pelao* [Cortometraje]. Argentina: Cinematografía Valle.
- Valle, F. (Productor), Morera, E. (Director). (1930). *Rosas de otoño* [Cortometraje]. Argentina: Cinematografía Valle.
- Valle, F. (Productor), Morera, E. (Director). (1930). *Tengo miedo* [Cortometraje]. Argentina: Cinematografía Valle.
- Valle, F. (Productor), Morera, E. (Director). (1930). *Viejo smoking* [Cortometraje]. Argentina: Cinematografía Valle.
- Valle, F. (Productor), Morera, E. (Director). (1930). *Yira yira* [Cortometraje]. Argentina: Cinematografía Valle.
- Werner, E. (Productor & Director). (1937). *Nahuel Huapi y su región* [Cortometraje]. Argentina: Cine Club Argentino.
- Wilson, A. Z. (Productor), Ferreyra, J. A. (Director). (1931). *Muñequitas porteñas* [Película]. Argentina: Patagonia Film.



Foto: © AFP Photo

Asedios de la prensa de barricada y la prensa satírica en el Chile del siglo XIX

Sieges of the barricade press and the satirical press in the 19th century in Chile

DOI: <https://doi.org/10.22235/d.v0i27.1496>

Carolina Carvajal y Claudio A. Véliz Rojas

RESUMEN

El presente artículo tiene como propósito explorar la dimensión transgresora de la prensa de barricada y la prensa satírica del siglo XIX en Chile, en el contexto de formación de repúblicas. A través de la revisión de los periódicos de autores como Santiago Arcos, Eusebio Lillo, Francisco Bilbao y Juan Rafael Allende, el análisis propuesto busca postular ambos tipos de prensa como un arma fundamental de transformación e intervención en la sociedad decimonónica. El estudio de estos tipos de prensa sirve como acercamiento a un periodo fundacional, en el que se configuraron los rasgos políticos, sociales y económicos de los países americanos.

Palabras clave: prensa; siglo XIX; sociedad; barricada; sátira.

Introducción

Plantear una historia de la prensa es una forma de acercarnos a nuestro devenir como americanos insertos en el discurso de la modernidad e introducimos en el panorama identitario de la nacionalidad. Conscientes del desafío que implica reconstruir la historia de la prensa en nuestro continente, con este artículo pretendemos realizar una contribución mediante el análisis de dos voces fundamentales para el caso chileno de la segunda mitad del siglo XIX: la prensa de barricada y de la prensa satírica. Consideramos que estas voces, que no han recibido suficiente atención por parte de los estudios académicos, permiten reflexionar en torno al fuerte campo de disputa que significó la prensa en el siglo XIX.

En este marco, proponemos como hipótesis que estas prensas funcionaron como asedios a los grupos empoderados y lograron, con textos e imágenes, desenmascarar a una clase política, un gobierno y otros actores de la época, como la Iglesia Católica. Ambas prensas surgieron en momentos específicos del devenir de la historia republicana chilena y se instauraron como auténticas armas de respuesta al poder hegemónico que catalizaron, a su vez, el estallido social¹.

ABSTRACT

This article explores the transgressor dimension of the barricade press and the satirical press in the 19th century in Chile in the context of formation of Republics. The analysis pretends to establish that both types of newspapers were a fundamental weapon in the transformation and intervention in nineteenth-century society. This is reflected in the journals of authors as Santiago Arcos, Eusebio Lillo, Francisco Bilbao y Juan Rafael Allende. The study of these types of press serves as an approach to a foundational period, in which the political, social and economic features of the American countries were configured.

Keywords: press; 19th Century; society; barricade; satire.

El análisis se llevará a cabo mediante la revisión de versos y caricaturas aparecidos, respectivamente, en la prensa de barricada (*El amigo del pueblo*, de Eusebio Lillo, Francisco Bilbao y Santiago Arcos) y en la prensa satírica (*El Padre Padilla*, de Juan Rafael Allende). Pero antes de desembocar en nuestro punto de interés, valgan algunas reflexiones previas.

La prensa latinoamericana en el XIX

En su texto *La prensa chilena del siglo XIX*, Eduardo Santa Cruz (2010) señala que los procesos de independencia y creación de nuevas repúblicas latinoamericanas, como en el caso de México y Perú, fueron un antecedente en la eclosión periodística del continente:

Pareciera indudable que la lucha por la independencia y la inmediatamente siguiente por el control de las nuevas realidades y políticas crearon condiciones que antes no existían para que la prensa asumiera el rol de instrumento privilegiado por las facciones y grupos que se disputaban el nuevo orden (p.15).

Carolina Carvajal
Pontificia Universidad
Católica de Chile
Santiago, Chile
ctcarvaj@uc.cl

Claudio A. Véliz Rojas
Universidad Central de Chile
Santiago, Chile.
cvelizro@gmail.com

Recepción: 01/10/2017
Aceptación: 25/11/2017

¹: La prensa de barricada y la prensa satírica anticiparon las guerras civiles de 1851 y 1891, respectivamente.

Como órgano formador de opiniones y constructor de ciudadanía, la prensa, desde los albores de la independencia, respondió a la necesidad de formar una opinión pública que diera sustento a los discursos confrontados. La oposición entre monárquicos e independentistas no solo se dio como un enfrentamiento en el campo de batalla, sino también como la lucha por conquistar los medios que permitiesen convencer a unos públicos emergentes sobre la necesidad de un rey o un Estado. La necesidad de contar con una imprenta que permitiese la diversificación de una posición otra fue construida en gran parte, según Benedict Anderson (1993), desde la misma prensa americana. A ello podríamos atribuir la necesidad de acompañar los avances de la prensa junto a la educación de los pueblos; alianza que se ubica como sello de la democratización de los espacios a través del soporte periodístico.

Eliás Palti (2003), en *Los diarios y el sistema político mexicano en tiempos de la República Restaurada 1867-1876*, destaca la capacidad de la prensa para operar e intervenir políticamente “sirviendo de base para los diversos intentos de articulación [o desarticulación] de redes políticas” (p.177). Ante esta reflexión del historiador argentino, podemos decir que los periódicos decimonónicos eran capaces de generar cortes, abrir fisuras, coronar y destronar figuras del ámbito público. La prensa era en sí misma una forma de actuar políticamente. Esto lo advierte también Paula Alonso (2004) en *Construcciones impresas. Panfletos, diarios y revistas en la formación de los estados nacionales en América Latina, 1820-1920*, al aludir al carácter político del medio:

La prensa irrumpió con fuerza en América Latina con los conflictos políticos e ideológicos que rodearon la Independencia y continuó siendo a lo largo del siglo, y aún entrado el siguiente, una de las principales formas de hacer política (p.18).

Podemos agregar que, por ese mismo hecho de generar política, la prensa contribuyó a construir las imágenes de las naciones emergentes, al tiempo que iba esbozando un campo de identidad para el sujeto nacional que se identificaría con una u otra facción política a través de las opiniones vertidas en ella.

Por otro lado, como lo ha indicado Julio Ramos (2003) en *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, la prensa durante el siglo XIX se instituyó como un espacio para la diversificación del campo intelectual. Diversos fundadores de nación utilizaron los espacios de la prensa no solo para construir una opinión pública, sino para cimentar sus lugares en el campo cultural de sus respectivas épocas. Estableciendo posiciones que se harían extensivas a partidos políticos sólidos a largo siglo XIX, Camilo Henríquez, Fernández Lizardi, Domingo F. Sarmiento, Eugenio María de Hostos, entre otros, delinearon el rol de la intelectualidad americana en oposición a otros agentes. Ya a partir del último cuarto del siglo XIX, la prensa se consagrará como el lugar de las letras. Ramos (2003) acota que en ese momento “cambia el lugar del periodismo en la sociedad, es el interior de una transformación más amplia del ámbito de la comunicación social” (p. 127). Esto lo ejemplificaremos para el caso chileno en el apartado que sigue.

La prensa chilena en el siglo XIX

Las características de la prensa chilena decimonónica se diagraman sobre las particularidades del período mismo, a saber: la lucha por la independencia, la formación de estados nacionales, la entrada del liberalismo y las consiguientes luchas ideológicas o los conflictos limítrofes, por mencionar algunas. Su historia se homologa, en cierta manera, al devenir de la prensa en América Latina. La diferencia respecto a las otras naciones puede hallarse en el grado de impacto en los pueblos así como el tardío desarrollo de la labor periodística en Chile.

Como indica Bernardo Subercaseaux (2010), en su obra *Historia del libro en Chile*, la llegada de la imprenta recién hacia la primera parte de la independencia de 1811 contribuyó al retraso de una labor periodística que en otros países —como los virreinos del Perú y México— se había iniciado ya en el siglo XVIII.² Esto habla de un mercado cultural inexistente, que debió crearse con agilidad para respaldar argumentativamente el derecho a soberanía de los chilenos. Desde esta precariedad, la falta de públicos lectores y la carencia de medios para la circulación de los periódicos, era difícil imaginar que treinta años después, con las iniciativas de la generación de 1842, se consolidaría una voz *procultura* en intelectuales como José Victorino Lastarria y su grupo. Como elite económica, cultural y social, este colectivo determinó³ una forma de poner en circulación las ideas y también los periódicos, en el sentido de su materialidad, con formatos que fueron variando.

El periódico *El Progreso*, de 1842, incluyó por primera vez una sección de gran valor durante el siglo XIX: el folletín.⁴ Hacia 1885 esa sección estaría presente con fuerza en periódicos como *La Época* que, en términos de Brunner y Catalán (1985), “encarnó ese espíritu renovador en la formación literaria del público lector” (p.105). Estamos así frente a una serie de páginas más interesadas en informar las últimas novedades culturales de Europa —por ejemplo, en el ámbito literario— que en seguir haciendo política. Así, al campo cultural chileno ingresan con gran éxito “[los franceses] —Taine, Daudet, Zola, Maupassant, Mallarmé, Goncourt—, los españoles —Pérez Galdós, Palacio Valdés, Menéndez y Pelayo— y también los rusos, que comienzan a darse a conocer —Dostoyewski, Puskin, Tolstoi” (Brunner y Catalán, 1985, p.106). El periódico *La Época* no estuvo solo, sino que fue imitado por otros medios de prensa que introdujeron figuras como Gorki, Ibsen y Nietzsche.

Estas lecturas, que se incorporaban al espacio cultural chileno, revisten una importancia quizá difícil de mesurar, si pensamos que varios de esos autores fueron grandes enjuiciadores de su tiempo y, en general, tenían una visión negativa de la modernización europea. Con ellos no ingresaron solo nuevas lecturas: ingresaron nuevas corrientes de pensamiento, nuevas sensibilidades, nuevos espíritus críticos y comprometidos con el quehacer social. Por ejemplo, la entrada al espacio cultural de Nietzsche, y su promulgación de la “muerte de Dios”, tuvo vastas influencias en el sentir anticlerical y las campañas laicistas de la época, no solo en Chile, sino en el resto de los países latinoamericanos. Nicolás Casullo (1999), en *La modernidad como autorreflexión*, señala que esa muerte de Dios se gestó en un principio “como crítica a los dogmas de la Iglesia, como crítica a la hipocresía de las morales dominantes, como crítica a lo religioso autoritario, como crítica a la superstición, como crítica al mito” (p.12). Nos atrevemos a señalar que todo lo listado por Casullo es parte del discurso antirreligioso que plasma la prensa satírica en Chile, en especial, la de Juan Rafael Allende y su ardua campaña anticlerical.

Durante este período sobresalen también la crítica literaria ya propiamente establecida, el desarrollo de nuevos públicos, como las lectoras y las clases populares, así como la incipiente escisión de los escritores y la prensa. Poetas de profesión que se separarán de la prensa, críticos literarios que menospreciarán a los escritores que viven de los folletines, lectoras que fundarán sus propios espacios y saldrán en defensa de su identidad mujer, así como una lira popular que no acabará de fluir son elementos de este complejo mercado cultural ya en pleno funcionamiento hacia fines del siglo XIX en Chile. Estos y otros vínculos muestran una vez más a la prensa como una plataforma cultural subrogante a la inexistencia de un mercado que permitiese la circulación este tipo de escritos. Soporte de literatura, historia, ciencias sociales y ciencias exactas: la prensa en sus diversos formatos sirvió a la educación de otros públicos.

2:: De acuerdo a Subercaseaux (2010), en México se instaló la primera imprenta en 1540 y la primera circulación de periódicos y gacetas fue en 1722. En Perú —el mercado cultural más cercano al chileno— la instalación de la primera imprenta data de 1581 y los primeros periódicos y gacetas circularon en 1700. En Chile, tanto la instalación de la imprenta como la puesta en circulación del primer periódico datan de 1811.

3:: Cuando hablamos de determinación tenemos en cuenta que esa joven generación de 1842 se convirtió, a partir de 1860, en gobierno. Los intelectuales que fueron desplazados del gobierno por el ala conservadora, con la ruptura del gobierno de Manuel Montt, adquirirían una gran solidez que les permitiría retornar al país luego de sus exilios para aplicar modelos apropiados o reproducidos del extranjero. Desde 1876 a 1891, cada uno de los presidentes de Chile formó parte del cenáculo de 1842.

4:: En esta sección del periódico *La Voz de Chile*, en 1862, se publicó por primera vez la novela chilena fundacional *Martín Rivas*, de Alberto Blest Gana.

5:: Fue el caso de Francisco Bilbao y *El Amigo del Pueblo* (1850) que se detalla a continuación.

6:: Bilbao (1823-1865) “fue el ícono de aquella generación, símbolo del radicalismo liberal que combatió a los gobiernos autoritarios en nombre de una democracia plena, al mismo tiempo que llamaba a la unidad de los pueblos latinoamericanos para impugnar la amenaza imperialista. [...] Bilbao dedicó su vida a la causa de la democracia, pasando gran parte de ella en el exilio y sufriendo constantes persecuciones” (“Francisco Bilbao”, s. f.).

7:: Lillo (1826-1910) formó parte de los jóvenes liberales chilenos de mediados del siglo XIX que confluieron en la Sociedad de la Igualdad. En paralelo, incursionó en la literatura y participó en el Movimiento Literario de 1842; publicó sus obras en periódicos de Santiago de Chile y Valparaíso. En 1847, por encargo del gobierno chileno, compuso la letra del nuevo Himno Nacional (“Eusebio Lillo”, s. f.).

Por otro lado, junto con el desarrollo de la prensa, se fueron instaurando también reglas y normativas que permiten comprender el poder de estos medios escritos y su potencial peligrosidad para los gobiernos de turno. En este tenor, en 1846 se aprobó en Chile un decreto ley que indicaba la subvención del Estado a determinados periódicos, como apoyo al desarrollo político, social y cultural del país. Comprendiendo que esta ayuda estaba basada en la preferencia del gobierno, es importante aclarar que, si bien la prensa se estableció como un espacio de debate, este debía ir acompañado por un capital que pudiera sustentar el pago de un tiraje, de los tipógrafos y de la propia divulgación de los periódicos. Es por ello que algunas voces de la prensa tuvieron lugares menos visibles. Es el caso de una prensa de representación popular que no tendrá su momento de eclosión hasta el último cuarto del siglo XIX, aun cuando hubo movimientos elitistas para mediados de siglo que, suplantando la voz del pueblo,⁵ se embanderaron con ideas extranjeras y llevaron a la revuelta social. Esto se debió, sobre todo, a que el fenómeno del movimiento obrero, al menos en Chile, no pudo apreciarse en plenitud sino hasta el último cuarto de siglo.

Las relaciones internacionales de Chile también fueron determinantes en la conformación de la prensa decimonónica. En las últimas decenas del siglo XIX, el país creció imperialmente gracias a la Guerra del Pacífico (1879-1884). Este conflicto bélico, que confrontó a Chile por segunda vez en el siglo ante la alianza Perú-Bolivia, dejó un importante saldo para la posteridad: un auspicioso crecimiento económico para las quebradas finanzas chilenas, la pérdida territorial de Perú y la mediterraneidad forzada de Bolivia. Este aumento de capitales permitió un prolongado período de bonanza económica que operó como factor relevante en el crecimiento de la circulación de la prensa chilena en el plano internacional.

<p>• • •</p> <p>SANTIAGO.</p> <p>Lunes 1.º de Abril</p> <p> EL AMIGO DEL PUEBLO.</p> <p>BIEN AVENTURADOS LAS QUE HAY NAYBOS I SED DE JENTENI, POR QUE ELLOS SERÁN BUENOS.</p> <p>Imprenta del Pnoamano plaza de la Independencia, número 31.</p> <p>EL AMIGO DEL PUEBLO repblicanos en Chile.</p> <p>ho fatal en la historia de las i este la existencia de un círculo alimentados por un odio do movimiento moral. Unidos niente de egoísmo, están siem i sacrificar la felicidad públi l nacional cada vez que ellas m en oposición con sus intere uales. Si el pueblo se agita por ó divino de la libertad, esos lan de apagar la centella que gando las ideas proclamadas i a los hombres que las procla</p> <p>progreso religioo, presentad nacional, pedaf mejoras soveres levantarse unidos, oras demandas a nombre de la (orden.</p> <p>lucos fatales a los pueblos i corazón de la forma republi u que actualmente dirigen los Chile. Es el jefe de ellos el que proceera alcanzar a todo tran de mandarlos. Ocupados en s tradiciones de largos años de rezosa indolencia, pugnas por</p>	<p>separar de la Administracion pública todo principio que lleve en sí el jérmen de la re-forma. Para ellos gobernar es estacionarse; i en cada día que pasa pruebas sufciente-mente que no aceptan ni la República, ni las exigencias de la época actual.</p> <p>Los que abrazamos hasi la ingrata tarea del escritor público, venimos a unir nues-tros esfuerzos a los de aquellos que com-batun noblemente contra ese círculo fe-nesto i liberticida.</p> <p>Si el bien de la patria es mirado con tanta desprecio por los hombres del poder, si abrigan odios encarnizados hácia la república social, líguémosnos con el pueblo i por el pueblo, los que amamos a esa república como a la madre que nos alimentó con su leche, los que esperamos el triunfo de los buenos principios i tenemos fe en el porvenir, los que deseamos la luz i la abundancia para el artesano, líguémosnos bajo una sola bandera i empuémosnos la cruzada de la rejeneracion política de Chile.</p> <p>Proclamémosnos en alta voz la revolucion i aceptémos el título de revolucionarios; pe-ro hagámos enoquer a la nacion valerosa que odia como la ratonada por la violencia, i que nuestro único objeto es el progreso de las ideas con ayuda de la propaganda escrita i hablada i creyémosnos de nobres patriotas.</p> <p>El triunfo de nuestra causa no es dudoso,</p>	<p>si tenemos enerjia, desintere libertad i la reforma son en el rente que se desborda sobre i rastreando preocupaciones, tr siglos i cetros: ellas habitan en ra que haya un hombre que i un corazón que las sienta.</p> <p>Los que marchamos a es —para de sangre i de mofira ver obstáculos. Combatámos la sociedad, combatámos a i las cosas, sin que nos desali gracia, sin que nos adormezca</p> <p>Si somos fuertes por la just tra causa, por lo santo de nu pios, seámoslo también por con que debemos desde hoy i interés de la patria.</p> <p>Abrémosnos paso con nuest ra el corazón del pueblo, el jérmen vivificador de los bues i una vez llegados a ese pu conseguimos fortalecer la voz republicana.</p> <p>Dando quiera que es em bíricanos rchimos, unios a i Bajo el ardiente sol de Ati helicosa tierra de Concepcion bulosa cielo de Chile, levat cio de la República. Sed fra caídos vuestros temores i u</p>
--	---	--

<p>BILLETIN.</p> <p>—</p> <p>LA REINA.</p> <p>—</p> <p>AL SEÑOR DON ALFONSO.</p> <p>—</p> <p>PROLOGO.</p> <p>CAPITULO I.</p> <p>BRABO I UN VIEJO NAVORRONO.</p>	<p>Al salir de esos minutos se presentó el mo-yuismo en traje de ceremonia.</p> <p>El marido tomó un aire de gravedad alceada a la situación.</p> <p>—Señorita,—dijo, que me haberia preparado una bazonconita!</p> <p>—Sin duda, monseñor.</p> <p>—He mandado entregar la lista de mis con-vidadas.</p> <p>—¿El conserje felicitase en la memoria su nú-mero, monseñor, Nueva escuertas, pero es que! —A que hai escuertas i culeritos.</p> <p>—Verdad es monseñor... pero...</p> <p>El nacional interrumpió al mayordomo con un ligero movimiento de impaciencia, aunque templa-do por la majestad.</p> <p>—Pero... no es una respuesta! ¡dóno me loo dentro que siempre que he oido la palabra pere, i lo he sido muchos veces en otra ocasión i otro año, ha siguido de una seccion.</p> <p>—Monseñor!...</p> <p>—Primocamente, ¿a qué hora conserreno!</p> <p>—Monseñor, los de la clase media comen a las diez, los torgelos a las tres, i la nobres a las cuatro.</p> <p>—Y yo ¿a qué hora conserre!</p> <p>—Monseñor conserre hai a las cinco.</p> <p>—¡Oh! ¡oh! ¿A las cinco!</p> <p>—Si, monseñor, como al rey.</p> <p>—Y porque como el rey?</p> <p>—Porque en la lista que monseñor me ha ha-cido el honor de pasarme, hai un hombre de rey.</p>	<p>—Nada de eso, es repugnante! dadas de hai me hai mas que sin</p> <p>—Sin duda monseñor quiere el humilde criado, i lo del gtoles q me dispone; pero el señor mozo del numero de las convidadas... —Y qué?</p> <p>—Que el señor conde de Haga</p> <p>—No conserre ningún rey dei</p> <p>—Entonces preferémos, meos padrinos inclinados,—quos hai los señores... —Vuestra enerjia no es el obligación el esposo. Los que no leer las dadas que no doi no sei necesario para cuando quiero q no, la digo, i cuando no la dig ignora.</p> <p>El mayordomo hizo una seña i esta vez lo hizo qtoas con su estereio felicitado con un rey i</p> <p>—Conque se,—prometigui el puesto que no tenga mas qe lo incluire a losa honrosa donay teniéndola, está en a las cuatro.</p> <p>A esta orden, conserreio la i dnoo, como si sehubie de ser p tercio de moerte; públca; i a gallo, pero espordadinoo larg la desoperacion, esclamo.</p> <p>—Señora ha que Dios qo at no conserre laa las cinco!</p>
---	--	--

Fuente: “El Amigo del Pueblo” (1850)

Hechas estas consideraciones, pasaremos a un breve análisis de la desaforada crítica de las barricadas hechas periódicos a mediados del siglo XIX.

Las poesías en el *Amigo del Pueblo*: rupturas y desbordes

Con cincuenta y tres números publicados, a tres columnas, cinco filas en la portada y una serie de textos sin autor, *El Amigo del Pueblo* se comenzó a publicar, de forma provocativa, en plena Semana Santa: el 1° de abril de 1850. Pensado para un público de pocos medios y redactado por los jóvenes Francisco Bilbao⁶, Eusebio Lillo⁷ y Santiago Arcos,⁸ este periódico —que parafraseaba al famoso pasquín de Jean Paul Marat— incitó, desde sus primeros números, al debate por los valores tradicionales de la época. Este órgano mediático de la Sociedad de la Igualdad⁹ ciertamente representó un ataque directo al gobierno conservador.

Ahora bien, el investigador Carlos Ossandón (1998), en su texto *El crepúsculo de los sabios y la irrupción de los publicistas: prensa y espacio público en Chile*, sugiere que este periódico podría ser clasificado como una parte fundante de la ‘prensa de ariete’. Profundamente ideoló-gico y en abierto ataque al orden establecido, *El Amigo del Pueblo* provocó directamente a las instituciones chilenas. Lo hizo por medio de textos y sugerencias a favor de una noción de ‘pueblo oprimido’ que demostraban con claridad su rechazo tanto al gobierno como, por qué no decirlo, a la misma oposición. ¿Qué estrategias utilizaba para ello? Sus líneas editoriales, los avisos comerciales, las cartas al periódico, los sainetes creados por los redactores, entre otros artefactos textuales que sirvieron como proyectiles disparados contra el gobierno y su proyecto de nación.

Para este trabajo ahondaremos en un ámbito poco revisa-do: el accionar de las poesías como armas de ataque con-tra los opositores. La poesía, hacia mediados del siglo

XIX chileno, conserva una apreciación aceptada para las discusiones de la época, así como, muchas veces, para la crítica posterior: un sentimentalismo exacerba-do, un personalismo omnipresente, una retórica llena de lugares comunes y un ensalzamiento de la nación desde una estilística recargada y aburrida¹⁰. Sin embargo, ¿Qué ocurre cuando la poesía deja ese rol melancólico o personalista, y toma un ribete más social y polémico?

Aun cuando para los críticos literarios el rol político de la poesía decimonónica no se presenta como una novedad para el campo, resulta destacable que, en los últimos años, se haya realizado toda una revisión de los caminos (¿alternativos?) que tomó esta poesía chilena en otros espacios. Evidencia de ello es que los estudios respecto a la lira popular se hayan perfilado como un nuevo y rico campo de estudio para comprender una proyección poética que no solo varía en sus temáticas más sociales y comprometidas, sino que también altera la comprensión de la crítica histórico-literaria frente a los espacios de circulación de estas décimas.

De ahí que entendamos necesaria una revisión de las poesías de *El Amigo del Pueblo* como una vía que rompe con el esquema de la lírica sentimental y personalista, tan afincada en el imaginario de la crítica cultural, y resignifica el *periódico de trinchera* como un espacio que contiene textos líricos planteados en clave de profundos problemas para la construcción del proyecto nacional burgués de mediados de siglo. Cercanos al ejercicio de la lira popular chilena, los versos publicados en *El Amigo del Pueblo* se oponen —desde su lenguaje, contexto y temática— a un enemigo con múltiples rostros: Manuel Montt (presidente de Chile entre 1851 y 1861), el con-servadurismo, la Iglesia Católica, entre otros. Desde su primer número, y con la pluma del poeta Eusebio Lillo a su favor, el periódico sugiere derribar al candidato Montt para lograr una regeneración social. Así queda ejem-plificado en los versos de *La musa en día de Pascua*:

8:: “De ideas románticas y asiduo asistente a los salones de la intelectualidad liberal y de los clubes políticos de inspiración socialista, el menor de los Arcos Arlegui (1822-1874) se transformó en un trotamundos de espíritu libre y aventurero [...]. De vuelta en Chile emprendió la creación de la Sociedad de la Igualdad en marzo de 1850” (“Santiago Arcos”, s. f.).

9:: Este grupo planteaba “la necesidad de una transformación revolucionaria de la sociedad que daría inicio a una nación de hombres libres e iguales. Inspirada en los ideales de las revoluciones de 1848, fue la primera vez que los intelectuales radicales establecieron alianzas con sectores populares” (“Sociedad de la Igualdad”, s. f.).

10:: Al respecto, Joaquín Blest Gana (1848) indicó: “los defectos artísticos de la poesía chilena son la superficialidad y el egoísmo, la ausencia de un espíritu general extensivo a toda ella y al oprobio a falta de nacionalidad” (p. 351). Asimismo, Alberto Blest Gana (1861), en un discurso de la Universidad de Chile, dijo: “La novela tiene un mayor público que la poesía, la novela debe ser sobre la poesía”.

¿Quieres vestirme a la usanza/ del círculo Mon?/
Toma frac verde esperanza/ i empuña bastón; /
I con ceño de inclemencia/ que pueda asustar/
Los aires de presidente/ procura tomar. / Cuida
de afectar desprecio/ por lo juvenil, / I llamar al
pueblo, necio,/ cobarde i servil (Lillo, 1850, p. 3).

Contra Montt y su partido, contra los opresores del pueblo –en una amplitud conceptual que comprende al artesano, al obrero, al guardia civil, entre otros subgrupos de la clase popular–, este fragmento incita al lector a que mire, desde el imaginario que el periódico soporta, el futuro que podría depararle bajo el mando de Montt. Este presagio del porvenir (no por nada Eusebio Lillo fue visto durante el siglo XIX como el profeta del pueblo) sería una línea constante en las veinte poesías que comprenden los cincuenta y tres números del periódico. Bajo el mismo temple, el número 18 del periódico publica, en su sección de Correspondencia, el poema *El sueño del verdugo*:

Maese Manuel, Verdugo de mi aldea, / De ruin
aspecto i de feroz mirar, / Para llevar a cabo su
tarea/ Calma solía al vino demandar. / La furia del
licor pudo en un día, / Hacer brotar en su alma
la ambición, / Y embriagado el verdugo repetía,
/ Yo seré rey pues tengo vocación (“El sueño del
verdugo”, 1850, p. 4).

A través de recursos metafóricos (“el sueño”, por ejemplo), estos poemas suelen utilizar el último verso de sus estrofas para reiterar el mensaje a su público lector, en este caso: “yo seré rey pues tengo vocación”. La reiteración como estrategia de reforzamiento, para un lector que debe ser persuadido de que ‘la patria que está en peligro’, se acentúa con el recuerdo de la monarquía para una nación que se siente orgullosa de su tradición republicana. Sin olvidar su propósito de condenar públicamente a Montt como figura de anatema para la sociedad santiaguina: el nombre del futuro presidente

aparece vinculado a una serie de estereotipos negativos que estriban tanto en su historia personal como hasta en su propio cuerpo. Así lo expresa el poema *El Petorquino*, en el número 24 de la publicación:

Y de la Petorca trajo/ Como él, negra hipo-
cresía, / Así es que su gran trabajo/ Alcanzó
una inspectoria, / El de Petorca espantajo (“El
Petorquino”, 1850, p. 3).

Con un desprecio continuo hacia Montt, estos versos mezclan la historia conocida por el público sobre el origen provinciano del candidato (viene de un pueblo llamado Petorca) y su trayectoria profesional, que no lo separaría de su condición de “espantajo”. Esta diferenciación y la insistencia en su estar *fuera de lugar*, respecto al territorio en el que circula el poder, se remarcan en el poema:

Y allá en Petorca creció; / Y de Petorca aquí
vino, / Y al instituto se entró, / Pero aunque
aquí se educó, / Siempre será petorquino (“El
Petorquino”, 1850, p. 3).

De esta forma, la educación no puede salvar el pecado de origen del aludido. El petorquino es “de allá” y en el desplazamiento logró arribar a un “aquí” del poder, del centro, pero, aunque educado, el pecado de origen subsiste: haga lo que haga el personaje, siempre será un pueblerino.

Por otro lado, y ya en un plano que pasa de lo axiológico a lo material, la “negra hipocresía” del petorquino no solo alude a su capacidad para ascender socialmente a través de las mentiras, sino también a un cuerpo que es “oscuro”: “Que en Petorca parecía/higo seco en una higuera” (“El Petorquino”, 1850, p. 3). La cualidad oscura del personaje, frente a la idea de blancura defendida por el imaginario popular para una figura de autoridad y bondad, responde a una marca de raza que está distin-

guiendo, en un siglo de máximo cientificismo, el “fuera de lugar” en que se ubica al futuro presidente de Chile.

Ahora bien, ¿son efectivamente transgresoras estas poesías para la creación de estos nuevos públicos lectores? Si bien el impacto de este periódico se traduce en su cierre forzado, provocado por la autoridad conservadora de la época –especialmente la curia católica–, estas poesías ocupan un puesto de avanzada en la polémica creada por el soporte del periódico. A partir del número 8, todos los poemas comienzan a ser expuestos en la sección de Correspondencia, con lo que se asume una estrategia que podría explicar los gustos de un público que consume este periódico y que mantiene un diálogo con él. Esta sección también envía un mensaje a ese público y abre el diálogo a temas concernientes al texto, pero releva a los redactores y al periódico en sí de la responsabilidad por lo que *otros* puedan enviar. Veamos el siguiente ejemplo:

Nuestras columnas están abiertas a estos des-
ahogos generosos del *hombre del pueblo*, y nos
hacemos un honor al publicar estos escritos, que
*si no tienen la corrección y la pureza de len-
guaje de los del hombre de esmerada educación*,
al menos *revelan un corazón noble y patriota* y
sentimientos republicanos [cursivas añadidas]
 (“Correspondencia”, 1850, p. 3).

Este mecanismo de catarsis para “el hombre del pueblo” se establece con un intento de mediación para el público, pero sin perder el lugar letrado que se autoasegura la redacción del periódico. Estos hombres no tienen el poder de la palabra –el poder de la gramática, el buen decir/escribir (según Ramos, 2003)–, pero (al menos) representan la pureza del cuerpo republicano. Desmarcándose de la escuela de la elocuencia propuesta por Andrés Bello (Ramos, 2003), los textos líricos en este periódico se presentan barbarizados aunque *nobles* en su esencia (¿la poesía del buen salvaje?). De ahí que resulte interesante preguntarnos: ¿qué tan lejos fue la autorización de este

salvajismo en la República de las letras? La trinchera letrada, al parecer, tuvo un amplio campo para derribar al enemigo y para reconfortar al amigo salvaje.

La Iglesia Católica también tuvo un rol protagónico en los versos de *El amigo del Pueblo*. Desde un lenguaje que abogaba por la imitación del Jesucristo para los pobres, hasta el subtítulo que acompañaba al periódico en sus ediciones –“Bienaventurados los que han de sed y justicia, porque ellos serán hartos”–, el enfrentamiento al orden eclesiástico en sus propios significantes tomó un nivel inusitado para la época y colocó al periódico en serios conflictos con sus aliados (Collier, 2005). El número 23 del periódico comenzó a publicar el texto *Las palabras de un creyente*, del excomulgado abate Felicité Lamennais, obra que habría sido traducida por Francisco Bilbao. Ante esta polémica decisión editorial, *La Revista Católica* (1843-1894) respondió declarando el carácter anticatólico, no solo de la obra de Lamennais, sino del mismo *El amigo del Pueblo*. En este complejo escenario, el coronel Correa da Costa –autor proclamado como amigo de la publicación igualitarista– contestó a *La Revista Católica* con una carta de apoyo al periódico de Lillo, Arcos y Bilbao. Da Costa cerraba su argumentación con un breve poema para reforzar el contenido de su mensaje:

No pertenece a los padres/ Los negocios seculares;
/ Los padres han sacudido/ Los tronos i los altares.
/ Jesu-Cristo nunca fué/ De «Revistas» redactor: /
Servir a Dios i al mundo, / No es justo, no señor,
/ Para el servicio divino, / Erijido fué el altar; /
En el poder temporal, / La iglesia no debe entrar
(Correa da Costa, 1850, p. 3).

Por medio de esta estrategia retórica, el periódico impone la partición clásica de los dominios del hombre y la Iglesia, y mantiene el control del discurso periódico en un plano exclusivamente laico. En un juego de respuestas y contrarrespuestas, el texto alienta la separación del poder espiritual fuera del discurso

mediático desarrollando un argumento que permita desplazar la reacción letrada católica, como un trabajo ajeno al símbolo cristiano: 'si quieres imitar a Jesucristo, Jesucristo no fue redactor de Revistas'. El ámbito del negocio, de esta manera, queda en el conservadurismo laico y en la oposición, pues los negocios seculares no deben ser intervenidos por la Iglesia. De esta manera, la institución católica, bajo la perspectiva del autor y del soporte, debe orientar sus preocupaciones hacia aspectos más trascendentales que las parcelas materiales (política y sociedad) encontradas en disputa.

Sobre lo dicho, y como otro artilugio de esta *prensa de ariete* decimonónica, es que apreciamos en el número 31 un enganche publicitario con el lector original. Al ofrecer la posibilidad a su público de *completar el poema*, los redactores invitan a su público a ser parte de sus ataques contra el poder eclesiástico. Se proponen las siguientes consonantes para una décima:

A un Fariseo

.....aspirante/.....ministerio/.....salterio/.....petulante/.....repugnante/.....manteo/.....maniqueo/.....atrasado/.....chasqueado/.....fariseo ("A un fariseo", 1850a, p.3).

Tras dicha tentativa, el periódico ofrece la respuesta en su siguiente número:

A un Fariseo

En vez de ser aspirante/ i pretender ministerio/ Vete a leer en el salterio/ I no seas petulante/ Tu figura repugnante/ Oculta bajo el manteo/ Que aquel que es un maniqueo, / En ideas atrasado. / Ha de ser siempre chasqueado, / Hipócrita fariseo ("A un fariseo", 1850b, p. 3).

De ambición enaltecida, petulante en su modo de actuar y con una cualidad negativa que impacta más allá de lo puramente valórico —repugnante bajo el “manteo”—, el personaje presentado en esta décima tiene una sola virtud, en desmedro de múltiples descalificaciones. Totalmente negado en su calidad amateur y ambicioso hasta la hipocresía, que le condena bajo la nomenclatura de “fariseo”, el ataque del periódico se hace evidente no solo en su contexto de emergencia/soporte, sino también como una invitación extendida al público para criticar el estereotipo de los eclesiásticos.

De esta forma, las estrategias que habrían sido empleadas con acierto y alevosía para mediados del siglo XIX, en los confines del mismo periodo se perfeccionarían como armas certeras de transformación e intervención en la sociedad decimonónica chilena.

La prensa satírica en Chile: el caso de Juan Rafael Allende

Mucho antes de que se dispusiera de imprenta, comenzaron a circular por las calles de Santiago de Chile pasquines de contenido político-satírico. Ricardo Donoso (1950), autor de *La sátira política en Chile*, ubica su nacimiento en 1811. Ese estudio, que aborda la sátira política desde los albores del siglo XIX hasta mediados del siglo XX, responde a la inquietud del autor por un campo de estudios que él mismo señala como insuficientemente abordado y sobre el cual quedan todavía muchos vacíos por llenar e inquietudes por responder. ¿Cuáles serían los inicios de la prensa satírica en Chile? Si nos guiamos por el estudio de Donoso, tendríamos que decir que se remontan a 1858, cuando aparece el periódico *El correo literario*¹¹.

Las creaciones literarias y artísticas (grabados y litografías) de corte satírico se intensificaron en la América Latina finisecular, cuando los intelectuales buscaron articular diversos sistemas simbólicos para hacerse cargo de su contexto: intensos debates entre ciencia

y religión, procesos de secularización de Estados y construcción de nuevas repúblicas. A este respecto podríamos mencionar el caso de la prensa satírica en Venezuela y el rol preponderante de la caricatura como herramienta para ejercer presión social. También en el último cuarto del siglo XIX podemos mencionar las revistas venezolanas *El Zancudo* (1876), *Fígaro* (1878), *El Charivari* (1878), entre otras. Manuel Pérez Vila (1979), en su completo estudio *La caricatura política en el siglo XIX*, señala que las composiciones e imágenes satíricas que aparecen en la primera década del siglo XIX en Venezuela, y que se intensifican después de la segunda mitad del siglo, operaron en ese país develando los aspectos más ridículos y negativos las clases políticas (p.6) y funcionando como armas psicológicas, satírico-moralizantes y político-sociales que intervenían en las luchas partidistas y exhibían las debilidades del adversario de turno (p.7).

Es probable que el prolífico desarrollo de la prensa satírica en Chile se debiese a lo que explica Donoso (1950): “El humor de los chilenos encontró en aquellos cauces el conducto para exponer opiniones que la parsimonia de la vida social y política consideraba intolerables” (p.7). A esto debemos sumar, sin duda, la influencia de la actividad satírica en la Europa decimonónica con revistas como *Punch*, en Inglaterra, y *Le Charivari*¹² y *La Caricature*, en Francia. Ahora bien, para profundizar en el análisis nos vamos a centrar en la producción de Juan Rafael Allende (1848-1909), específicamente en un par de glosas y caricaturas publicadas en *El Padre Padilla* (1884-1888)¹³. Este autor concibe su creación dentro de un marco que excede lo periodístico y lo literario, y se posiciona en diferentes frentes retóricos que le permiten responder a las vicisitudes de su tiempo y apelar tanto a públicos letrados como no letrados.

A través de su prensa, Allende participó de manera decidida en las luchas políticas que marcaron la mo-

dernización y secularización de la sociedad chilena durante el último tercio del siglo XIX. Sufrió muchas veces los efectos de la persecución y la violencia políticas, y hasta fue condenado a muerte en 1891 (pena de la que se liberó en el último momento). Armado de su propio taller de impresión y litografía, Allende fundó, dirigió, editó y redactó alrededor de 15 periódicos a lo largo de su carrera. Estos destacaban por su vistosa diagramación, sus combativas posiciones políticas —abiertamente anticlericales— y, sobre todo, por el estilo satírico y burlón de su pluma, como se deja ver en los mismos nombres con que bautizó sus periódicos: *El padre Cobos* (1879), *El Ferrocarrilito* (1880), *El Padre Padilla* (1884), *Don Cristóbal* (1890), *Pedro Urdemales* (1890), *Poncio Pilatos* (1893), *El Josefino* (1894), *El Arzobispo* (1895), *Don Ma-ri-ano* (1895), *El Jeneral Pililo* (1896), *El Sinvergüenza* (1897), *La Beata* (1897), *El Tinterillo* (1901) y *El Sacristán* (1902)¹⁴. Los periódicos de Allende gozaron de enorme popularidad en las capas medias y bajas de la sociedad:

Fue el autor predilecto de la población popular urbana de Santiago. Su literatura era un elemento cotidiano para muchos de sus habitantes. Sus periódicos empapelaban las habitaciones del pueblo, los restaurantes, o las fondas en Fiestas Patrias, y se vendían a viva voz en el sector del Mercado Central y la Estación Mapocho (Villalobos, 2015, p.58).

No resulta exagerado decir que Allende fue uno de los escritores chilenos que más controversia provocó entre sus contemporáneos, sobre todo entre quienes conformaban los grupos hegemónicos de la sociedad: la burguesía conservadora, la clase política y la Iglesia Católica. Allende apuntó sus dardos a estos colectivos, a través de un prolífico y, por momentos, frenético trabajo de prensa que pretendía develar sus vicios y su hipocresía. Como ejemplo tenemos la glosa y el grabado *El miedo lo hace obrar*, publicados en *El Padre Padilla*, en el número 580, el 5 de julio de 1888:

12:: A propósito de la influencia de la prensa satírica europea, ya se mencionó la existencia de la revista venezolana *El Charivari* en 1878. Pues, en Chile, también apareció un periódico satírico titulado *El Charivari*, en 1865, cuyo propósito era burlarse del accionar del político Benjamín Vicuña Mackenna a propósito de los conflictos entre Chile y España.

13:: *El Padre Padilla* fue un periódico que durante sus cuatro años de publicación puso especial énfasis en los problemas de la sociedad chilena de la época, las desigualdades económicas, los abusos del poder y el dinero. Cabe señalar que la Iglesia Católica, harta de los contenidos anticlericales, excomulgó este periódico en 1886.

14:: Debemos mencionar la dificultad de hacer un conteo exacto de las publicaciones de Allende, debido a que solía cambiarles de nombre para burlar las persecuciones provenientes sobre todo del ámbito religioso.

11:: Este periódico, según Donoso (1950), se caracterizó por promover una ardorosa campaña contra el gobierno de la época y forjó una "herramienta de crítica mordaz contra la vaciedad, la petulancia y la venalidad de los hombres públicos" (p. 43).



Imagen 1: *El miedo lo hace obrar* (caricatura). Fuente: Allende (1888)

El miedo es cosa viva, / lo dice así un refrán, / i dice Balmaceda/ que el miedo lo hace obrar. / No pongo en duda lo dicho/ de aquella Majestad, / i puesto que él lo dice/ lo cierto nos dirá / La democracia alzoze/ la loza sepulcral, / quitándose de encima, / clamando: ¡libertad! (Allende, 1888, n.º 580).

Al más puro estilo de los emblemas del Siglo de Oro, Juan Rafael Allende solía publicar en sus periódicos estructuras tripartitas compuestas de una imagen, un mote y una glosa de contenido satírico y político. Como acota Pérez Vila (1979), suele suceder que en este tipo de caricatura la deformación o exageración de los rasgos físicos no sea lo más importante, pues lo que cuenta es que el personaje aludido sea identificado claramente “a fin de que la crítica pueda concentrarse en lo que ellos hacen y dicen, o dejan de hacer o decir” (p. 5).

En el caso de la litografía citada, la sátira de Allende no se dirige a lo físico, sino a lo moral. Lo que pretende exhibir es la flaqueza del presidente José Manuel Balmaceda, gobernante entre 1886 y 1891. La situación queda expuesta bajo el código carnavalesco del fisiologismo grotesco: el presidente está defecando. Domina

el principio de lo bajo, donde lo bajo, tal como señala Bajtín (1987) en *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, tiene un sentido topográfico: el vientre, el trasero y los órganos genitales (p. 25). El mandatario aparece dominado por las necesidades primarias, así se lo ridiculiza y desacredita. La ingeniosidad de Allende está dada por el juego de palabras; por la polisemia del verbo “obrar”: Balmaceda actúa por miedo, el miedo tutela sus decisiones y acciones. Balmaceda defeca de miedo.

La siguiente pieza se titula *Entre polleras* y aparece también publicada en *El Padre Padilla*, en el número 447, un 2 de agosto de 1887. Se trata de unos versos satíricos que denuncian los retrocesos en materia de laicidad del Estado que tuvieron lugar durante el mandato de José Manuel Balmaceda. La caricatura que acompaña a estos versos retrata al mandatario como un bebé en el regazo de una beata, pero su rostro adulto es claramente reconocible. El texto reza:

El nene José Manuel/ es el chiche de las beatas,
/ y los jotes garrapatas / que hacen extremos con él /uno le muestra un juguete/ que representa a la vista, / un lindo seminarista/ con sotana y bonetes. (Allende, 1887, n.º 447)



Imagen 2: *La confesión* (caricatura). Fuente: Allende (1885)

Tal como señala Pérez Vila (1979), las caricaturas políticas pueden ser difíciles de interpretar si se las saca de su contexto histórico. Debemos decir entonces que el enorme avance en materia de leyes laicas conquistado por el presidente Domingo Santa María, entre 1881 y 1886, experimentó una severa regresión con José Manuel Balmaceda, quien renovó sus relaciones con la Santa Sede. Es eso lo que denuncia Juan Rafael Allende al retratar al mandatario como un bebé.

Según el *Diccionario de habla chilena* (Academia Chilena, 1978), el término *pollera* no tiene solo el sentido de falda en el vestuario femenino, sino también la idea de “someterse mucho a la voluntad de la madre”. De allí deriva el adjetivo *pollerudo*, aplicable a la subyugación de Balmaceda frente a la Iglesia, como un niño ante su madre, en situación de inferioridad e indefensión. Se recalca, así, su debilidad frente al poder de la Iglesia Católica y sus representantes que, tal como dice la glosa, “hacen extremos con él”.

En la caricatura, además, se retrata a un representante de la iglesia mostrándole al mandatario un juguete que encarna a un seminarista, mientras una beata despliega tras él un programa de gobierno. Esto último seguramente se

debe, por un lado, al temor de la Iglesia de que se volviese a discutir en el Parlamento sobre la reforma de las leyes laicas y, por otro, a la permanente intromisión de la Iglesia en asuntos de Estado.

La sátira anticlerical, que abundó en los periódicos de Allende, se abocó a vicios como la gula, la lascivia y la avaricia de riquezas como una forma de denunciar la incongruencia e irregularidades morales de los representantes del catolicismo. La crítica a la lujuria dentro de la Iglesia se ve reflejada en *La confesión*, caricatura publicada en *El Padre Padilla* el 2 de julio de 1885.

Con gran sentido del humor, Allende le lanza una mirada bufonesca al clero, en particular, al vicio de la concupiscencia, y denuncia la invitación a las fieles (o a las beatas) a actos lujuriosos durante la confesión. El voto de castidad es anulado burlescamente por Allende y los religiosos aparecen muy lejos de ejemplificar los principios cristianos que luego promulgan. El periodista se propone construir, sobre la cara visible de la Iglesia y sus representantes, un nuevo rostro: un rostro desviado moralmente, hipócrita y libertino; un mundo al revés. Vale decir, un mundo religioso donde prima el principio corporal por sobre el espiritual como una forma de degradar y vulgarizar la esfera católica.

Como podemos observar, la prensa satírica, ya sea de corte político o anticlerical, es un instrumento más dentro de la armería de las luchas ideológicas y destaca por su enorme carga social. Ossandón (1998) la llama la prensa “parapeto” que, aun no representando por sí misma un poder, “sirve principalmente para estorbar el paso del adversario o para defender posiciones” (p. 26). La prensa satírica va a favorecer enormemente, junto a todas las otras voces de la prensa decimonónica, un espacio de intercambio y de discusión de ideas, va a representar una crítica constante y se va a situar, con plena potestad, en el proceso de intercambio ideológico donde las posturas de la comunidad se van formando y conquistando de forma constante.

Reflexiones finales

Al fin de este periplo, comprendemos la historia de estas prensas como un continuo asedio a las posiciones conservadores de la sociedad chilena. Utilizando el emergente espacio de la opinión pública, estos autores proyectaron los combates por sus públicos, privilegiando estrategias relevantes para la persuasión de los potenciales lectores. Es así como, desde la poesía hasta la caricatura, estos intelectuales tensaron la estabilidad del orden sociopolítico a tal punto que prologaron las guerras civiles del siglo XIX.

Si bien hoy vivimos en un mundo en que se nos bombardea cada vez con más y más imágenes, y con más quiebres entre la ficción/realidad, la prensa continúa en su posición de constructora de realidades e interviene en nuestra percepción, mediada por diversas estrategias publicitarias.¹⁵ De esta forma, lo social, lo cultural, así como lo económico, son aspectos que forman parte de nuestros soportes pues no existiría un ‘afuera del texto’, más bien todo sería parte del mismo texto.

Así lo vimos con el caso del periódico *El Amigo del Pueblo* (1850) que, oponiendo textos a las balas, defendió su posición burguesa en busca de la representatividad del pueblo. Lo hizo a través de un instrumento que, si bien se mostraba como patrimonio de la elite intelectual, también

pudo ser usado en contra de la oligarquía conservadora. Ampliando lo social y culturalmente permitido, los redactores del periódico —los anónimos/conocidos miembros de la Sociedad de la Igualdad— encendieron su época desde la trinchera letrada para luego batirse por sus ideas en contra el gobierno de Manuel Montt en las Jornadas del 20 de abril de 1851 (como sugiere la expresión latina *si vis pacem, para bellum*).

Por otro lado, las flechas encendidas de Juan Rafael Allende fueron disparadas en un período de gran auge para la prensa nacional. La imagen y sus múltiples significados, junto con el envenenamiento correspondiente de la sátira, operaron como una transgresión de los límites establecidos en la época. Y aún más, los periódicos de Allende constituirían un franco intento de promover una campaña laicista en aquellos sectores medios y bajos que parecían quedar marginados de las discusiones públicas.

Allende ha sido, cabe decirlo, un autor poco transitado dentro de los estudios académicos. De esta manera, contamos con un vasto campo a explorar en relación a su capacidad de enfrentarse al poder y de intervenir en las contiendas sociales desde el soporte prensa. Pensando en futuras investigaciones sobre prensa decimonónica, creemos que la prensa de barricada y la prensa satírica se constituyen como una interesante puerta de entrada al estudio de un periodo fundacional, donde se buscaba construir identidad y donde se configuraron los rasgos fundamentales del futuro político, social y económico de los países americanos, cuyas tensiones se prolongan hasta el día de hoy.

Referencias

- Allende, J.R. (2 de julio de 1885). *La confesión*. [Artículo de periódico]. Archivo de El Padre Padilla (MIC 1028-1037). Biblioteca Nacional de Santiago, Chile.
- Allende, J.R. (2 de agosto de 1887). *Entre polleras*. [Artículo de periódico]. Archivo de El Padre Padilla (MIC 1028-1037). Biblioteca Nacional de Santiago, Chile.

- Allende, J.R. (5 de julio de 1888). *El miedo lo hace obrar*. [Artículo de periódico]. Archivo de El Padre Padilla (MIC 1028-1037). Biblioteca Nacional de Santiago, Chile.
- Academia Chilena. (1978). *Diccionario del habla chilena*. Santiago, Chile: Universitaria.
- Alonso, P. (2004). *Construcciones impresas. Panfletos, diarios y revistas en la formación de los estados nacionales en América Latina, 1820-1920*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Anderson, B. (1993). *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México D. F., México: Fondo de Cultura Económica.
- A un fariseo (6 de mayo de 1850a). *El Amigo del Pueblo*. Recuperado de <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0056158.pdf>
- A un fariseo (7 de mayo de 1850b). *El Amigo del Pueblo*. Recuperado de <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0056158.pdf>
- Bajtín, M. (1987). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid, España: Alianza.
- Blest Gana, A. (1861). Literatura chilena. Algunas consideraciones sobre ella. Discurso de don Alberto Blest Gana en su incorporación de la Facultad de Filosofía y Humanidades, el 3 de enero de 1861. *Anales de la Universidad de Chile*. Recuperado de <http://www.anales.uchile.cl/index.php/ANUC/article/view/3177/3089>
- Blest Gana, J. (1848). Consideraciones generales sobre la poesía chilena. *Revista de Santiago*, Santiago, 21, 337-353. Recuperado de <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-84735.html>
- Brunner, J. J., y Catalán, G. (1985). *Cinco estudios sobre cultura y sociedad*. Santiago, Chile: FLACSO.
- Casullo, N. (1999). "La modernidad como autorreflexión" en Itinerarios de la modernidad: corrientes del pensamiento y tradiciones intelectuales desde la ilustración hasta la posmodernidad. Buenos Aires, Argentina: Eudeba.
- Collier, S. (2005). *Chile, la construcción de una república, 1830-1865: política e ideas*. Santiago, Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- Correa da Costa, J. (8 de mayo de 1850). Correspondencia. *El Amigo del Pueblo*, p. 3. Recuperado de <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0056158.pdf>
- Correspondencia. (8 de abril de 1850). *El Amigo del Pueblo*, p. 3. Recuperado de <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0056158.pdf>

- Donoso, R. (1950). *La Sátira política en Chile*. Santiago; Chile: Imprenta Universitaria.
- El Amigo del Pueblo. (1 de abril de 1850). *Colección Biblioteca Nacional de Chile*. Recuperado de <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-86258.html>
- El Petarquino. (27 de abril de 1850). *El Amigo del pueblo*, p. 3. Recuperado de <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0056158.pdf>
- El sueño del verdugo. (4 de abril de 1850). *El Amigo del Pueblo*, p. 4. Recuperado de <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0056158.pdf>
- Eusebio Lillo Robles (1826-1910). (s. f.). *Memoria chilena*. Recuperado de <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-100631.html>
- Francisco Bilbao Barquín (1823-1865). (s. f.). *Memoria chilena*. Recuperado de <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-631.html>
- Lillo, E. (1 de abril de 1850). La musa en día de Pascua. *El Amigo del Pueblo*, p. 3. Recuperado de <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0056158.pdf>
- Ossandón, C. (1998). *El crepúsculo de los sabios y la irrupción de los publicistas: prensa y espacio público en Chile (siglo XIX)*. Santiago, Chile: LOM Ediciones.
- Palti, E. (2003). Los diarios y el sistema político mexicano en tiempos de la República Restaurada (1867-1876). En P. Alonso (Comp.), *Construcciones impresas. Panfletos, diarios y revistas en la formación de los estados nacionales en América Latina, 1820-1920* (pp.167-181). Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Pérez Vila, M. (1979). *La caricatura política en el siglo XIX*. Caracas, Venezuela: Cuadernos Lagoven.
- Ramos, J. (2003). *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. Santiago, Chile: Cuarto Propio.
- Santa Cruz, E. (2010). *La prensa chilena en el siglo XIX*. Santiago, Chile: Editorial Universitaria.
- Santiago Arcos Arlegui (1822-1874). (s. f.). *Memoria chilena*. Recuperado de <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-31657.html>
- Sociedad de la Igualdad. (s. f.). *Memoria chilena*. Recuperado de <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-94755.html>
- Subercaseaux, B. (2010). *Historia del libro en Chile. Desde la colonia al Bicentenario*. Santiago, Chile: LOM Ediciones.
- Villalobos, L. (2015). La vigencia de Juan Rafael Allende. En G. Marín y A. Gouet, *Memorias de un perro escritas por su propia pata*. Santiago, Chile: Letra Capital Ediciones.



Foto: © AFP Photo

Competencia mediática organizacional: Una revisión sistemática de literatura científica en *Web of Science*

*Organizational Media Competence:
A Systematic Review of Scientific Literature in Web of Science*

DOI: <https://doi.org/10.22235/d.v0i27.1497>

Ana Carine García Montero, Ignacio Aguaded y Joan Ferrés

RESUMEN

Este artículo analiza el resultado de una revisión sistemática de literatura científica, realizada en la base de datos ISI WOS, con el objetivo de responder a dos preguntas: ¿Los artículos científicos de impacto sobre competencia mediática incluyen la dimensión organizacional? Y, si lo hacen, ¿desde qué aspectos se pone en evidencia la dimensión organizacional? La búsqueda fue realizada entre los años 2007-2017, a partir del descriptor "media*competenc*", refinada por "organization*". De un total de 169 artículos, y tras aplicar algunos criterios de inclusión y exclusión, resultó en un corpus de tres artículos de impacto. Esto muestra que en los campos de la comunicación y de la educación no se considera el aspecto organizacional en el desarrollo de la competencia mediática y que los artículos seleccionados en otros campos solo se centran en competencias para el uso de medios sociales. Se concluye que existe un camino amplio para desarrollar investigaciones que consideren la dimensión organizacional en el desarrollo de la competencia mediática.

Palabras clave: competencia mediática organizacional; competencia mediática; medios sociales y organizaciones; revisión sistemática de literatura científica; *Web of Science*.

Introducción

El constructo *competencias mediáticas* es un tema actual, originario de los campos de la educación y de la comunicación, cada vez más abordado en investigaciones internacionales, principalmente en territorio europeo y, recientemente, latinoamericano. Tiene su origen en los estudios anglosajones sobre *media literacy*, que buscan contribuir a la preparación de ciudadanos críticos y autónomos frente a los procesos comunicativos cada vez más mediados por la tecnología. Es un concepto que surge del entendimiento de que la comunicación en la actualidad está inmersa en el entorno digital y audiovisual, por lo que es necesario que las personas tengan conocimientos, habilidades y capacidades, con valores y actitudes, para conseguir "desenvolverse en distintas dimensiones, entre las cuales se destacan la

ABSTRACT

*This article analyses the results of a systematic review of scientific literature, carried out in the ISI WOS database, with the objective of answering two questions: Do scientific articles of impact on media competence include the organizational dimension? And, if they do, in what ways does the organizational dimension gain evidence? The search was performed between 2007 and 2017, from the descriptor "media*competenc*", refined by "organization*". From a total of 169 articles, and after applying some inclusion and exclusion criteria, it resulted in a corpus of three articles of impact. This shows that the fields of communication and education do not consider the organizational aspect in the development of media competence and that the selected articles of other areas focus only on competences for the use of social media. It is concluded that there is a broad path to develop researches that considers the organizational dimension in the development of media competence.*

Keywords: *organizational media competence; media competence; social media competence; social media and organizations; systematic review of scientific literature; Web of Science.*

comunicativa y la tecnológica" (Aguaded et al., 2011, p. 18). Esta visión es corroborada por Ferrés y Piscitelli (2012), quienes afirman que "la competencia mediática tiene que contribuir al desarrollo de la autonomía personal de los ciudadanos y ciudadanas, así como su compromiso social y cultural" (p. 76).

Pérez-Rodríguez y Delgado-Ponce (2012) integran en el concepto de *competencia mediática* los estudios sobre competencia digital y competencia audiovisual. Según las autoras, históricamente, la competencia audiovisual se centraba en los conocimientos, habilidades y actitudes relativas a los medios de comunicación de masas y el lenguaje audiovisual, mientras que la competencia digital abordaba la capacidad de búsqueda, procesamiento, comunicación, creación y difusión por medio

Ana Carine García Montero
Universidad Federal
de Santa Catarina
Florianópolis, Brasil
ana.montero@ufsc.br

Ignacio Aguaded
Universidad de Huelva
Huelva, España
aguaded@uhu.es

Joan Ferrés
Universidad Pompeu Fabra
Barcelona, España
joan.ferres@upf.edu

Recepción: 12/10/2017
Aceptación: 05/11/2017

de tecnologías. En la actualidad no hay cómo asimilar una sin la otra, y así parecen entenderlo quienes vienen realizando estudios sobre competencia mediática.

En la última década, en España, se han desarrollado investigaciones para evaluar el grado de competencia mediática de las personas. Entre 2005 y 2011, en un proyecto macro, se investigó esta competencia entre la ciudadanía española, con el propósito de identificar carencias para proponer acciones educativas. El proyecto, que recibió apoyo del Consell de l'Audiovisual de Cataluña y del Ministerio de Educación de España, fue coordinado por Joan Ferrés i Prats y contó con la participación de diecisiete universidades de comunidades autónomas del país.

Como integrante del proyecto, José Ignacio Aguaded-Gómez coordinó, en la comunidad autónoma de Andalucía, la investigación que analizó el grado de competencia mediática de la ciudadanía andaluza. El proyecto original se extendió luego a tres frentes de investigación: *Los profesionales de la comunicación ante la competencia en comunicación audiovisual en un entorno digital*, coordinado por Agustín García-Matilla (Universidad de Segovia); *La enseñanza universitaria ante la competencia en comunicación audiovisual en un entorno digital*, coordinado por Joan Ferrés i Prats (Universidad Pompeu Fabra); y *La enseñanza obligatoria ante la competencia en comunicación audiovisual en un entorno digital*, coordinado por José Ignacio Aguaded-Gómez (Universidad de Huelva)

Recientemente, en América Latina, se formó AlfaMed –Red Interuniversitaria Euroamericana de Investigación sobre Competencias Mediáticas para la Ciudadanía–, que reúne a investigadores de trece países latinoamericanos y europeos con el objetivo de propiciar la formación, investigación, extensión, producción y difusión de estudios sobre esta temática. AlfaMed tiene el apoyo de la Red de Educación Mediática y del proyecto *Competencias me-*

diáticas de la ciudadanía en medios digitales emergentes (smartphones y tablets): prácticas innovadoras y estrategias educacionales en contextos múltiples, ambos financiados por el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER) y por el Ministerio de Economía y Competitividad de España. La red ha recibido el aval de la Asociación Universitaria Iberoamericana de Posgrado (AUIP) y de la Organización de Estados Iberoamericanos (OEI).

En Brasil, seis universidades participan de AlfaMed, entre ellas, la Universidad Federal de Santa Catarina, que es representada por las profesoras Mónica Fantin y Gilka Girardello. La red AlfaMed-Brasil, coordinada por Gabriela Borges (Universidad de Juiz de Fora) está desarrollando la investigación *Competencias mediáticas en escenarios brasileños y euroamericanos*.

En este marco se sitúa la investigación *Competencia mediática organizacional*,¹ tesis desarrollada en el Doctorado Interuniversitario de Comunicación (UHU, US, UM, UCA²), que busca comprender la dimensión organizacional de los procesos mediáticos, con el propósito de crear condiciones para el desarrollo de competencias mediáticas en la organización y, reflexivamente, en la sociedad. La investigación está siendo realizada en una universidad brasileña³ y los resultados permitirán subsidiar programas educativos de desarrollo institucional para mejorar el desempeño individual/organizacional en comunicación mediática.

La novedad del estudio está precisamente en la inclusión de la dimensión organizacional en el desarrollo de las competencias mediáticas. Se propone como hipótesis que existe una relación intrínseca entre el desarrollo de la competencia mediática del sujeto con el todo organizacional que habita. La organización es vista como “un ecosistema comunicativo tejido por la relación de los sujetos organizacionales que, al *cohabitar* diariamente el *uno* con el *otro*, afirman prácticas y valores que constituyen la organización y la sociedad” (Montero y Aguaded,

2016, p. 12). Tal perspectiva tiene como fundamento estudios del campo de la sociología que muestran cómo el desarrollo humano, en la modernidad, es realizado principalmente en organizaciones.

Richard H. Hall (1983), en su obra clásica *Organizations, structure and process*, afirma que nuestra vida moderna está permeada por las organizaciones y que se ha vuelto una frase repetitiva decir que vivimos en una sociedad organizacional (p. 3). Para el sociólogo, las organizaciones nos rodean; nacemos, trabajamos, vivimos y, generalmente, morimos en ellas. Son inevitables en nuestra vida en sociedad. Si las organizaciones están presentes en nuestro hacer cotidiano, si existimos en ellas, si construimos sentidos sociales en ellas, ¿por qué no se considera la dimensión organizacional cuando se estudia el desarrollo de competencias mediáticas? Las competencias desarrolladas en el ambiente organizacional tienen eco en la vida particular de los sujetos y en el todo social. ¿Cuál es la razón de no considerar el ambiente organizacional al referirse al desarrollo social del ser humano? Esas son inquietudes que modelan la investigación y que motivan la búsqueda de una producción científica que aborde la temática.

En un relevamiento previo a la revisión sistemática propuesta en este artículo, realizado en otras bases de datos, se verificó que hay un vacío en la producción científica sobre competencia mediática organizacional. En el campo de la educación se estudia la competencia mediática sin considerar el ambiente organizacional, mientras que en el campo de la comunicación hay una producción relevante sobre la dimensión organizacional, pero no se aborda la competencia mediática. Incluso en los estudios sobre organizaciones en los campos de la gestión y de la administración, en los que es común abordar el tema de la competencia, no se encontraron estudios que relacionaran la competencia organizacional al desarrollo de la competencia mediática.

En este contexto se llevó a cabo la investigación sistemática de literatura científica presentada en este artículo, con el propósito de responder las siguientes preguntas: Los artículos científicos de impacto sobre competencia mediática, ¿incluyen la dimensión organizacional? Y, si lo hacen, ¿en qué aspectos la dimensión organizacional es evidente? Para la revisión se eligió la base de datos *Web of Science*, por entenderse que en esta plataforma se encuentra el conocimiento científico con mayor *factor de impacto* (Garfield, 1972) en la ciencia, lo que constituye un indicador de calidad del material recolectado.

Aspectos metodológicos

La cantidad y facilidad de acceso a las informaciones científicas disponibles en la web y el amplio desarrollo de bases de datos electrónicas (Segura Muñoz, Magosso, Dos Santos, y Sánchez-Sweatman, 2002) exhortan al uso de revisiones metodológicas (estado del arte, narrativa, sistemática, metaanálisis, integrativa) que fundamenten los estudios. Considerando esto, aquí se presenta una revisión sistemática de la literatura científica sobre *competencia mediática organizacional*, realizada en la *Web of Science* (WOS) de Thomson Reuters.⁴

La revisión sistemática (RS) es común en el campo de la salud (Higgins y Green, 2011), y viene siendo utilizada en los campos de la educación (The Campbell Collaboration⁵). Sin embargo, en el campo de la comunicación no es frecuente y carece de procedimiento propio. Cordeiro, Oliveira, Renteria y Guimarães (2007) confirman que la revisión sistemática es un tipo de investigación científica que busca reunir, evaluar críticamente y producir una síntesis de los resultados de múltiples estudios primarios, además de responder una pregunta utilizando métodos sistemáticos y explícitos para identificar, seleccionar y evaluar estudios relevantes, así como recolectar y analizar datos del material obtenido.

⁴:: Nombre comercial de la *Web of Knowledge* (WoK), creada por el Institute for Scientific Information (ISI), que evalúa la literatura científica desde 1955 con el Science Citation Index (SCI).

⁵:: <https://www.campbellcollaboration.org>

¹:: El presente estudio toma como base los proyectos mencionados, pero no los integra.

Se trata de una contribución innovadora y complementaria.

²:: Universidad de Huelva, Universidad de Sevilla, Universidad de Málaga, Universidad de Cádiz.

³:: Universidad Federal de Santa Catarina, Brasil.

Tabla 1: Web of Science – Indexaciones	
Colección principal de la WOS	Science Citation Index Expanded (SCI-EXPANDED) – 1945-presente
	Social Sciences Citation Index (SSCI) – 1956-presente
	Arts & Humanities Citation Index (A&HCI) – 1975-presente
	Conference Proceedings Citation Index – Science (CPCI-S) – 1990-presente
	Conference Proceedings Citation Index – Social Science & Humanities (CPCI-SSH) – 1990-presente
	Emerging Sources Citation Index (ESCI) – 2015-presente
<i>Derwent Innovations Index</i>	Chemical Section – 1963-presente
	Electrical and Electronic Section – 1963-presente
	Engineering Section – 1963-presente
KCI – Base de datos de periódicos coreanos (KJD) – 1980-presente	
<i>Russian Science Citation Index (RSCI)</i> – 2005-presente	
<i>SciELO Citation Index (SCIELO)</i> – 1997-presente	

Fuente: Elaboración propia (2017)

Sampaio y Mancini (2007) también afirman que la revisión sistemática es una forma de investigación, que utiliza datos primarios de una literatura científica como fuente para el estudio de un determinado tema. Presenta un resumen de informaciones sobre estudios de interés que pueden identificar asuntos que necesitan evidencia o fundamentar investigaciones futuras. Para realizar una revisión sistemática es necesario seguir la aplicación de métodos explícitos y sistematizados de búsqueda, realizar una apreciación crítica de los contenidos y presentar una síntesis de la información seleccionada.

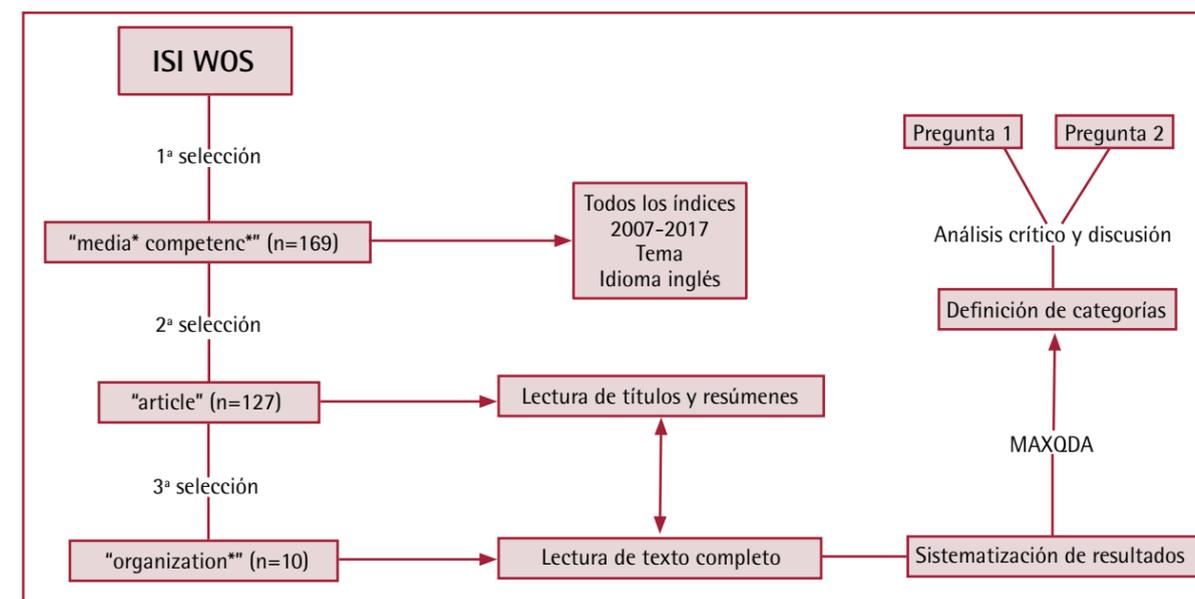
La revisión sistemática realizada para este artículo tiene el propósito de sintetizar aspectos destacados en la producción científica sobre la competencia mediática organizacional por medio del siguiente protocolo: formulación de pregunta; selección y recolección de datos; sistematización de resultados; análisis crítico y discusión. De esta forma se pretende profundizar el conocimiento sobre la temática investigada, además de señalar lagunas que precisan ser llenadas en futuras investigaciones.

Selección y recolección de datos

La investigación se realizó en la base *Web of Science* en agosto de 2017. El acceso se realizó a través del *Portal de Periódicos* de la Coordenação de aperfeiçoamento de pessoal de nível superior (CAPES) de Brasil, e incluyó todos los índices de la base (Tabla 1).

Para distinguir entre los estudios centrados en alfabetización mediática, educación mediática, media-educación y educomunicación, se optó por utilizar como criterio de inclusión al descriptor único “*media* competenc**” entre comillas y con asterisco. De ese modo, se encontraron las publicaciones que focalizan exactamente el constructo así como sus variaciones. Otro criterio de inclusión fue la delimitación por tiempo y por tipo de documento. Se seleccionó la producción de los últimos diez años (2007-2017), por entenderse que la explotación de la temática está siguiendo la fluidez y celeridad de los procesos de comunicación mediática contemporáneos.

Figura 1: Proceso de selección y relevamiento de datos



Fuente: Elaboración propia (2017)

Se incluyeron solamente *artículos* porque se entiende que ese tipo de documento presenta la producción científica de relevancia, evaluada por pares, por lo que puntúa la calidad necesaria en la revisión sistemática. Se excluyeron así los artículos de revisión, reflexión, reuniones y editoriales. Finalmente, se refinó la búsqueda por el delimitador “*organization**” para incluir en la revisión sistemática solo los artículos que abordaran aspectos organizacionales.

Complementariamente a la búsqueda por descriptores, la selección de los artículos también se realizó a partir de la lectura de los títulos, resúmenes y palabras clave de los resultados de “*media* competenc**”, para obtener mayor seguridad en la selección. En un segundo momento, se realizó la lectura completa y exhaustiva de los resultados delimitados por “*organization**”. A partir de dicha lectura se desprendieron dos criterios más de exclusión: textos completos que no estaban redactados en inglés, y textos que no aportaban a la pesquisa. El proceso de selección y relevamiento de datos es presentado en la Figura 1.

Definido el *corpus* (Bardin, 2016, p. 126) de la revisión, los datos fueron sistematizados y se realizó un análisis crítico de los resultados. De forma complementaria, se utilizó el *software* Maxqda para realizar un análisis temático de contenido, con el objetivo de encontrar aspectos relevantes para definir categorías de análisis.

Sistematización de resultados

Del uso del descriptor “*media* competenc**” resultaron 169 documentos, de los cuales 127 fueron refinados como *artículos* y, así, indexados alternadamente en tres dominios de búsqueda: *Social Sciences* (132), *Science Technology* (65) y *Arts Humanities* (11). Delimitando los resultados presentados por medio de otra búsqueda, con el filtro “*organization**”, fueron obtenidos diez (10) artículos científicos, de los cuales nueve (9) aparecen en *Social Sciences* y tres (3) también lo hacen en *Science Technology*. Cabe destacar que ninguno de los artículos de *Arts Humanities* aborda la dimensión “*organization**”, por lo que esta área de conocimiento es segregada de los datos levantados.

Idioma	Referencia del artículo
Ruso	Chelysheva, I. (2017). New educational standards and perspectives of media education in the magistracy "Organization of work with youth" (for example research projects). <i>Mediaobrazovanie - Media Education</i> , 1, 119-131. Recuperado de goo.gl/qWGFh3
	Chelysheva, I. (2016). Strategy of development of Russian media literacy education: tradition and innovation. <i>Mediaobrazovanie - Media Education</i> , 1, 119-131.
Coreano	Kim, S. J. (2008). Cultural Competence in the Media Study: Media Competence. <i>Korean Journal of Culture and Arts Education Studies</i> , 3(1), 31-51.

Fuente: Elaboración propia (2017)

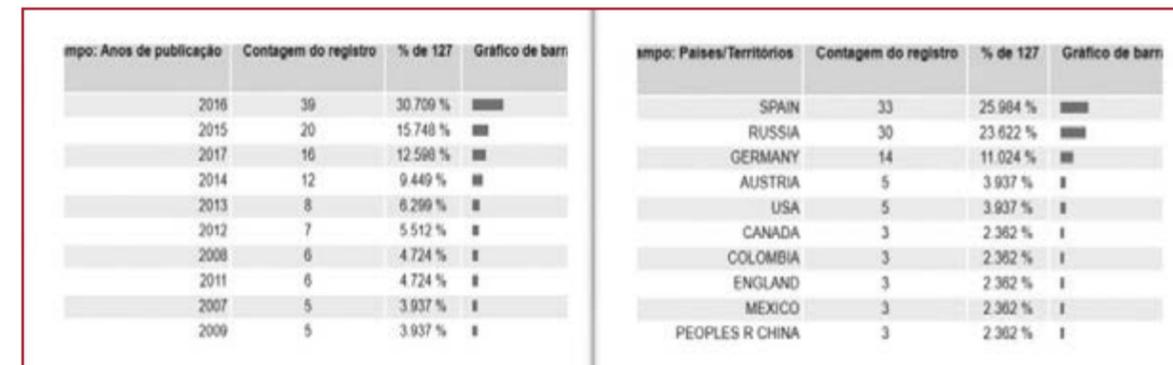
Tema	Referencia del artículo
Salud mental	Lang, L. D., Orton, S., Sallah, D., Hewitt-Moran, T., Zhang, D.M., Cullen, S., ... Chen, R.L. A survey of engagement and competence levels in interventions and activities in a community mental health workforce in England. <i>BMC Health Services Research</i> , 11. doi: 10.1186/1472-6963-11-352
Mediación gerencial	Poitras, J., Hill, K., Hamel, V., y Pelletier, F.B. (2015). Managerial Mediation Competency: A Mixed-Method Study. <i>Negotiation Journal</i> , 31, 105-129. doi: 10.1111/nej.12085
E-learning en la enseñanza	Gensichen, J., Vollmar, H.C., Sönnichsen, A., Waldmann, U. M., y Sandars, J. (2009). E-learning for education in primary healthcare - Turning the hype into reality: A Delphi study. <i>European Journal of General Practice</i> , 15(1), 11-14. doi: 10.1080/13814780902864160
Media-educación en la globalización	Popkova, E.G., Vovchenko, N.G., French, J., Sozinova, A.A., Lebedinskaya, O.G., y Kovaleva, O. (2017). Media Education in the Globalizing World: New Criteria and Priorities. <i>Mediaobrazovanie - Media Education</i> , 2, 43-50. Recuperado de goo.gl/QHMGHb

Fuente: Elaboración propia (2017)

N.º del artículo	Referencia del artículo
A1	Walsh, G., Schaarschmidt, M., y Von Kortzfleisch, H. (2016). Employees' Company Reputation-related Social Media Competence: Scale Development and Validation. <i>International Journal of Interactive Marketing</i> , 36, 46-59. doi: 10.1016/j.intmar.2016.05.001
A2	Braojos-Gomez, J., Benitez-Amado, J., y Llorens-Montes, J. F. (2015). How Do Small Firms Learn to Develop a Social Media Competence?. <i>International Journal of Information Management</i> , 35(4), 443-458. doi: 10.1016/j.ijinfomgt.2015.04.003
A3	Zorn, T. E., Grant, S., y Henderson, A. (2013). Strengthening Resource Mobilization Chains: Developing the Social Media Competencies of Community and Voluntary Organizations in New Zealand. <i>Voluntas</i> , 24(3), 666-687. doi: 10.1007/s11266-012-9265-1

Fuente: Elaboración propia (2017)

Figura 2. Publicaciones sobre competencia mediática por año y país



Fuente: WOS - Elaboración propia (2017)

De este total (10), fueron excluidos tres (3) artículos que no estaban escritos en inglés (Tabla 2), por lo que se redujo a siete (7) el número de artículos incluidos en la búsqueda.

Después de la realización de una primera lectura interpretativa de los siete artículos incluidos en la búsqueda, fueron excluidos cuatro más, que no aportaban a la perspectiva del estudio (Tabla 3). A partir de los criterios de inclusión y exclusión de la búsqueda sistemática fueron seleccionados tres artículos (Tabla 4), sometidos a los procedimientos de análisis crítico.

Análisis crítico y discusión

Con el propósito de contextualizar el relevamiento realizado, se verificó en la base WOS (en el mismo periodo y con los mismos criterios de la revisión sistemática) que 120.446 artículos abordan la temática de la "competenc*". Ese dato redundante sitúa la producción de artículos sobre "media*competenc*" en menos del uno por ciento (0,10%) de la construcción de conocimiento sobre competencias.

La razón por la cual la comparación es tan dispar parece estar en el constructo que une competencias con medios, un vocablo antiguo y el otro moderno, que reúne la complejidad de la actualidad. El concepto de competencia tiene su origen en la antigua Grecia (Aguirre, 2005), pasó por concepciones ligadas al mundo jurídico (Escola Nacional de Administração Pública, 2009a, p. 6), psicológico y administrativo (Escola Nacional de Administração Pública, 2009b, p. 43), y llegó a la contemporaneidad sobre una perspectiva compleja (Tejada, 2007) establecida en el documento DeSeCo (Organización para la Coope-

ración y el Desarrollo Económico, 2005). El concepto de medios acompaña a la modernidad (Thompson, 1998) y tiene su origen en la difusión de impresos a una sociedad poco alfabetizada; hace poco más de 500 años viene desarrollándose con el avance de las tecnologías de información y comunicación, principalmente por los medios de comunicación de masas, y se establece en la actualidad como una nueva esfera social mediática y mediatizada (Fausto-Neto, 2007).

En la contemporaneidad, hablar de competencia sin considerar medios parece algo inconcebible, porque es impensable, en el mundo occidental, desarrollar conocimientos, habilidades, capacidades y valores fuera de la esfera social mediática. De ese modo, se puede considerar que la producción de literatura científica sobre competencia mediática traduce la contemporaneidad del constructo, y el crecimiento exponencial de publicaciones sobre el asunto en los últimos años denota esta peculiaridad (Figura 2).

El aumento de la producción se debe a los estudios publicados principalmente en tres países: España, Rusia y Alemania.⁶ En España, los estudios investigan la competencia mediática de estudiantes (Álvarez-Arregui, Rodríguez-Martín, Madrigal-Maldonado, Grossi-Sampedro, y Arreguit, 2017), jóvenes (Figueras-Maz, Masanet, y Ferrés, 2017), docentes (Rivera-Rogel, Zuluaga-Arias, Ramírez, Romero-Rodríguez, y Aguaded, 2017), adultos (Aguaded, Tirado-Morueta y Hernando-Gómez, 2014) y adultos mayores (Román-García, Almansa-Martínez y Cruz-Díaz, 2016), entre otros grupos sociales, siempre

6:: Brasil y Uruguay no aparecen en el ranking.



Foto: © AFP Photo

buscando resultados que fomenten la alfabetización mediática para la formación de la ciudadanía. En Rusia, los estudios levantados priorizan la media-educación (Fedorov y Levitskaya, 2017), la competencia mediática de profesores (Yurii, Igor y Marina, 2016; Sergei, 2016), y se preocupan particularmente con la economía de la información (Popkova et al., 2017), que demanda una educación mediática. En Alemania, se estudia el desarrollo de competencia mediática para evitar el *ciberbullying* (Schultze-Krumbholz, Zagorscak, Woelfer, y Scheithauer, 2014), y mejorar el uso de tecnologías de la información y comunicación (Amitabh, 2017), además de variados enfoques. Los otros países que aparecen en el análisis de la WOS dividen sus enfoques en diferentes perspectivas.

Los tres artículos seleccionados, que abordan la dimensión organizacional (Tabla 4), son estudios realizados en Alemania, España y Nueva Zelanda. Ninguno de ellos es de las áreas de comunicación y educación, sino de las áreas de administración, *marketing* y asuntos sociales. Cada estudio utilizó métodos diferentes (ver Tabla 5 en Anexo) y abordó un aspecto propio de la competencia mediática con relación a la dimensión organizacional. Sin embargo, a partir del análisis temático, se identificó que los tres artículos toman como objeto de estudio en común los *medios sociales* y los relacionan con aspectos organizacionales.

En esos estudios los medios sociales tienen un papel fundamental en la organización. El desarrollo de competencias mediáticas de los sujetos –empleados, funcionarios, integrantes– para actuar en los procesos de construcción de sentidos sociales a través de los medios sociales acaba siendo fundamental para establecer una relación entre la organización y la sociedad. En ese ámbito, los artículos analizados presentaron estudios sobre tres temáticas (reputación de la empresa, competitividad de la pequeña empresa, movilización de organizaciones no gubernamentales).

Medios sociales y reputación de la organización

El artículo A1 presenta un estudio de enfoque cualitativo, que incluye procedimientos exploratorios y cuantitativos, para desarrollar y validar una medida multidimensional que evalúe si los funcionarios que utilizan plataformas de medios sociales en el trabajo tienen competencia mediática para actuar en las redes (Facebook, Twitter, *blogs*) sin causar daños a la reputación de la empresa. De acuerdo con los autores, aun si existe un reconocimiento generalizado de que los empleados moldean la reputación de la empresa, no existen medidas para su seguimiento. El estudio fue realizado en empresas estadounidenses y los resultados sugieren un análisis diferencial de la competencia mediática de

los funcionarios, dado que hay entre ellos quienes actúan positivamente y quienes afectan negativamente la reputación de la empresa, lo que torna fundamental que se utilicen medidas para evaluar la reputación.

Medios sociales y competitividad de la organización

En el artículo A2, los autores presentan un modelo conceptual para permitir que pequeñas empresas desarrollen la competencia en medios sociales, con el propósito de mejorar sus actividades de negocios. Considerando que las pequeñas empresas tienen menos recursos financieros, el desarrollo de la competencia en medios sociales puede ser una importante estrategia de subsistencia. El universo de la investigación fue constituido por las cien mejores pequeñas empresas listadas en el *ranking* de la revista Forbes de 2013. Se investigó como esas empresas aprenden a desarrollar capacidades en medios sociales. Se concluye que el desarrollo de la competencia en medios sociales puede ser impulsado por tres factores: la presión de los competidores sobre la empresa al adoptar medios sociales, la capacidad de infraestructura de la empresa, la gestión de *marketing* y la gestión de la innovación.

Medios sociales y movilización de recursos organizacionales

El artículo A3 relata una iniciativa en Nueva Zelanda, que busca identificar condiciones de movilización de recursos de dos ONG (comunitarias y voluntarias) para la utilización de los medios sociales. Se realizó un estudio de caso y una investigación-acción para mostrar que las organizaciones tenían restricciones y limitaciones que obstaculizaban el uso de los medios sociales en los procesos de comunicación con sus localidades. La falta de recursos fue identificada en el estudio como obstáculo para la movilización, además de la falta de apoyo de los líderes para el desarrollo de las competencias de los funcionarios en medios sociales. Se constató, inclusive, que los miembros entrevistados no estaban familiarizados con aplicaciones y no estaban motivados para explorar su uso.

Conclusión

Este artículo trae el resultado de una revisión sistemática de literatura científica en la principal base de datos de la actualidad, *Web of Science*, con el objetivo de conocer la producción científica sobre la competencia mediática organizacional. En los artículos seleccionados, a partir de criterios de inclusión y de exclusión, se constata que en la última década hubo una producción científica pequeña sobre la dimensión organizacional de la competencia mediática, y que esa producción no fue efectuada en las áreas de la comunicación y educación, sino de la administración, *marketing* y de asuntos sociales.

Al retomar las preguntas que guiaron la revisión sistemática (¿los artículos científicos de impacto sobre competencia mediática incluyen la dimensión organizacional? Y, si lo hacen, ¿en qué aspectos la dimensión organizacional es evidente?), se puede decir que existe una naciente producción científica sobre la temática, demostrada en los tres artículos científicos de impacto, en las áreas que incluyen la dimensión organizacional. Los resultados muestran que la competencia mediática en organizaciones está principalmente ligada a los reflejos que las redes sociales (Facebook, Twitter, *blogs*) tienen en la sociedad, lo que constituye una preocupación tanto de empresas como de ONG.

En los artículos seleccionados, los aspectos organizacionales eran evidentes a partir del uso e impacto de los medios sociales en los procesos de construcción de sentidos en sociedad. La preocupación se centraba en la reputación, competitividad y movilización de la organización. Los procesos internos de construcción de sentidos mediados por tecnologías en el ámbito organizacional no fueron tratados en ninguno de los estudios.

Reducir la competencia mediática al uso de medios sociales es reducir la complejidad de la comunicación mediática realizada en el ámbito organizacional. Los medios sociales denotan apenas un aspecto de esa

complejidad. En las organizaciones son producidas diversas comunicaciones que construyen su imagen frente a la sociedad, así como en el ambiente interno. Las organizaciones precisan desarrollar competencia mediática no solamente para el uso de medios sociales, sino para empoderar al ciudadano en la construcción de la organización y, consecuentemente, de la sociedad, sobre valores democráticos y participativos.

A partir de la presente revisión sistemática de literatura científica se concluye que hay un camino amplio de investigación que necesita ser continuado y profundizado, en especial en las áreas de la comunicación y educación, en el sentido de considerar la dimensión organizacional como ambiente necesario para el desarrollo de la competencia mediática de los sujetos sociales.

Un esfuerzo en ese sentido –atendiendo la escasa producción científica encontrada sobre el tema– viene siendo realizado con la tesis *Competencia mediática organizacional*, desarrollada en la línea de Educomunicación y Alfabetización Mediática del Doctorado Interuniversitario de Comunicación. En el estudio se ve la realidad mediática organizacional a partir de la relación de los sujetos de la organización: “comunicación es relación, así como organización es relación” (Baldissera, 2008, p.42). El sujeto es visto dentro de un proceso colectivo que desarrolla competencias individuales-organizacionales-sociales, de modo complejo. La competencia es vista no solo como una adquisición de capacidades individuales, sino como atributo colectivo que solo puede ser alcanzado en conjunto, en grupo, en organización. Una competencia considerada “como derecho universal de los seres humanos en esta sociedad hipercomunicada” (Aguaded, 2014, p. 7), que demanda un propósito colectivo de acciones y políticas públicas “que defiendan a ultranza el derecho

de los ciudadanos a comunicarse y a ser receptores de una comunicación de calidad” (p. 7).

El reto del estudio está en adentrarse en la red de sentidos colectivos organizacionales acercando lo que parece separado pero se constituye junto: el uno y el múltiplo, sujeto y organización. No se quiere escoger la parte o el todo, dicotómicamente, fragmentar y rasgar una red autopoietica única, tejida en continuo por los intercambios mediáticos de los sujetos en el ámbito organizacional. Por el contrario, se pretende establecer una relación entre la parte (el sujeto) y el todo (la organización) en la producción de sentidos colectivos mediados por tecnologías de comunicación.

Las diversas iniciativas que ocurren en Europa, específicamente en España, y en países de América Latina, entre ellos Brasil, comprueban la urgencia y necesidad de avanzar en procesos educativos que preparen a ciudadanos críticos y autónomos para producir sentidos sociales a través de los medios telemáticos de comunicación. La tesis trae una contribución innovadora para aportar a los estudios realizados sobre competencia mediática. Se propone comprender la dimensión organizacional de los procesos mediáticos, en el propósito de crear condiciones para el desarrollo de competencias mediáticas en el entorno organizacional y, de forma reflexiva, en la sociedad. Tal propósito se sustenta en la idea de que es en organizaciones que vivimos (Hall, 1983) y, específicamente, es en organizaciones educativas y universitarias que desarrollamos competencias mediáticas para proponer la realidad de la sociedad democrática. Con seguridad otros esfuerzos se están realizando, y en una futura revisión de literatura más contribuciones podrán ser identificadas para ampliar la perspectiva organizacional en el desarrollo de la competencia mediática del sujeto social.

Referencias

- Aguaded, I., Ferrés, J., Cruz-Díaz, M.R., Pérez-Rodríguez, M. A., Sánchez-Carrero, J., y Delgado-Ponce A. (2011). *Informe de Investigación: El grado de competencia mediática en la ciudadanía andaluza*. Huelva, España: Grupo Comunicar Ediciones. Recuperado de <https://issuu.com/grupo-comunicar/docs/competencia-mediatica>
- Aguaded, I. (2014). *Desde la infoxicación al derecho a la comunicación*. *Comunicar*, 21(42), 7-8. doi: 10.3916/C42-2014-a1
- Aguaded, I., Tirado-Morueta, R., y Hernando-Gómez, Á. (2014). Media competence in adult citizens in Andalusia, Spain. *Information, Communication & Society*, 18(6), 659-679. doi: 10.1080/1369118x.2014.985244
- Aguirre, D. A. R. (2005). Reflexiones acerca de la competencia comunicativa profesional. *Educación Médica Superior*, 19(3), 1. Recuperado de http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0864-21412005000300004&lng=es&lng=es
- Álvarez-Arregui, E., Rodríguez-Martín, A., Madrigal-Maldonado, R., Grossi-Sampedro, B., y Arreguit, X. (2017). Ecosystems of Media Training and Competence: International Assessment of its Implementation in Higher Education. *Comunicar*, 25(51), 105-114. doi: 10.3916/c51-2017-10
- Amitabh, B. (2017). Design of Digital Learning Environments with PowerPoint and PREZI: A Best Practice Example from Teacher's Training. *Chemkon*, 24(2), 69-72.
- Baldissera, R. (2008). Por uma compreensão da comunicação organizacional. En C. M. A. (Org.), *O diálogo possível: comunicação organizacional e paradigma da complexidade* (pp. 31-50). Porto Alegre: EDIPUCRS.
- Bardin, L. (2016). *Análise de conteúdo* (L. Antero Reto y A. Pinheiro, Trad.). São Paulo, Brasil: Edições 70.
- Braojos-Gomez, J., Benitez-Amado, J., y Llorens-Montes, J. F. (2015). How Do Small Firms Learn to Develop a Social Media Competence?. *International Journal of Information Management*, 35(4), 443-458. doi: 10.1016/j.ijinfomgt.2015.04.003
- Cordeiro, A. M., Oliveira G.M., Renteria J.M., y Guimarães C.A. (2007). Revisão sistemática: uma revisão narrativa. *Revista do Colégio Brasileiro de Cirurgiões*, 34(5), 428-431. doi: 10.1590/S0100-69912007000600012
- Escola Nacional de Administração Pública. (2009a). *Curso Gestão por competências*. Brasília, Brasil: Escola Nacional de Administração Pública.
- Escola Nacional de Administração Pública. (2009b). *Escolas de governo e gestão por competências: mesa-redonda de pesquisa-ação*. Brasília, Brasil: Escola Nacional de Administração Pública.
- Fausto-Neto, A. (2007). Fragmentos de uma "analítica" da midiatização. *Revista Matrizes*, 2, 89-105.
- Fedorov, A., y Levitskaya, A. (2017). Media Education and Media Criticism in the Educational Process in Russia. *European Journal of Contemporary Education*, 6(1), 39-47. doi:10.13187/ejced.2017.1.39
- Ferrés, J., y Piscitelli, A. (2012). La competencia en educación mediática: Propuesta articulada de dimensiones e indicadores. *Comunicar*, 29(38), 75-82. doi: 10.3916/C38-2012-02-08
- Figuera-Maz, M., Masanet, M., y Ferrés, J. (2017). Mobile Devices in Higher Education: A Pending Issue in Multi-dimensional Media Literacy. *Catalan Journal of Communication & Cultural Studies*, 9(1), 135-144. doi: 10.1386/cjcs.9.1.135_1
- Garfield, E. (1972). Citation Analysis as a Tool in Journal Evaluation: Journals Can Be Ranked by Frequency and Impact of Citations for Science Policy Studies. *Science*, 178(4060), 471-479. doi: 10.1126/science.178.4060.471
- Hall, R. H. (1983). *Organizaciones, estructura y proceso*. Madrid, España: Dossat.
- Higgins, J. P. T., y Green, S. (Eds.). (2011). *Manual Cochrane de revisiones sistemáticas de intervenciones* (Centro Cochrane Iberoamericano, Trad.). Recuperado de https://es.cochrane.org/sites/es.cochrane.org/files/public/uploads/Manual_Cochrane_510_reduit.pdf
- Montero, A. C. G., y Aguaded, I. (2016). *Competência midiática*

organizacional: avaliação da competência midiática de servidores públicos em universidade brasileira. Berlín, Alemania: Novas Edições Acadêmicas.

Segura Muñoz, S. I., Magosso, A. M., Dos Santos, C. B., y Sánchez-Sweatman, O. (2002). Revisão sistemática de literatura e metanálise: noções básicas sobre seu desenho, interpretação e aplicação na área da saúde. *Proceedings of the 8. Brazilian Nursing Communication Symposium*. Recuperado de <http://www.proceedings.scielo.br/pdf/sibracen/n8v2/v2a074.pdf>

Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económico. (2005). *La definición y selección de competencias clave: Resumen ejecutivo*. Recuperado de <http://deseco.ch/bfs/deseeco/en/index/03/02.parsys.78532.download-List.94248.DownloadFile.tmp/2005.dssexecutivesummary.sp.pdf>

Pérez-Rodríguez, M.A., y Delgado-Ponce, A. (2012). De la competencia digital y audiovisual a la competencia mediática, dimensiones e indicadores. *Comunicar*, 20(39), 25-34. doi: 10.3916/C39-2012-02-02

Popkova, E., Vovchenko, N., French, J., Sozinova, A. A., Lebedinskaya, O. G., y Kovaleva, O. (2017). Media Education in the Globalizing World: New Criteria and Priorities. *Mediaobrazovanie-Media Education*, 2, 43-50. Recuperado de goo.gl/QHMGHb

Rivera-Rogel, D., Zuluaga-Arias, L., Ramírez, N., Romero-Rodríguez, L., y Aguaded, I. (2017). Media Competencies for the Citizenship Training of Teachers from Andean America: Colombia and Ecuador. *Paidéia*, 27(66), 80-89. doi: 10.1590/1982-43272766201710

Román-García, S., Almansa-Martínez, A., y Cruz-Díaz, M. (2016). Adultos y mayores frente a las TIC. La competencia mediática de los inmigrantes digitales. *Comunicar*,

24(49), 101-110. doi: 10.3916/c49-2016-10

Sampaio, R.F., y Mancini, M.C (2007). Estudos de revisão sistemática: um guia para síntese criteriosa da evidência científica. *Brazilian Journal of Physical Therapy*, 11(1) 83-89. doi: 10.1590/S1413-35552007000100013

Schultze-Krumbholz, A., Zagorscak, P., Woelfer, R., y Scheithauer, H. (2014). Promotion of Media Competence and Prevention of Cyberbullying Using the Medienhelden Program: Results from an Evaluation Study. *Praxis Der Kinderpsychologie Und Kinderpsychiatrie*, 63(5), 379-394.

Sergei, T. (2016). Media Competence and E-Learning: Problems, Challenges, Solutions. *Mediaobrazovanie-Media Education*, 4, 66-80.

Tejada, A. Z. (2007). Desarrollo y formación de competencias: un acercamiento desde la complejidad. *Acción Pedagógica*, 16, 40-47.

Thompson, J. B. (1998). *A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia* (W. Oliveira Brandao, Trad.). Petrópolis, Brasil: Vozes.

Walsh, G., Schaarschmidt, M., y Von Kortzfleisch, H. (2016). Employees' Company Reputation-related Social Media Competence: Scale Development and Validation. *International Journal of Interactive Marketing*, 36, 46-59. doi: 10.1016/j.intmar.2016.05.001

Yurii, T., Igor, K., y Marina, M. (2016). The Media Competence of the Teacher: an Innovative Approach to the Self-projection. *Mediaobrazovanie-Media Education*, 4, 29-46.

Zorn, T. E., Grant, S., y Henderson, A. (2013). Strengthening Resource Mobilization Chains: Developing the Social Media Competencies of Community and Voluntary Organizations in New Zealand. *Voluntas*, 24(3), 666-687. doi: 10.1007/s11266-012-9265-1

Anexo

Tabla 5: Sistematización de los artículos seleccionados

Artículo/Año/Método/ Revista/País	Objetivo	Resultado/Conclusión
A1 2016 Cualitativa Análisis factoriales Modelaje <i>Internacional Journal of Interactive Marketing</i> Alemania	Desarrollar y validar una escala de medida multidimensional que evalúa si los empleados tienen competencia mediática para actuar en los medios sociales sin perjudicar la reputación del empleador.	Presenta la escala de reputación de la empresa basada en medios sociales. También muestra confiabilidad de test y validez ecológica. Así, la nueva escala ofrece orientaciones para investigación e implicaciones gerenciales.
A2 2015 Empírica <i>International Journal of Information Management</i> España	Analizar cómo las pequeñas empresas aprenden a desarrollar competencia en medios sociales.	El análisis empírico sugiere que la capacidad de infraestructura de Tecnología de la Información (TI), la presión de la competencia, la gestión de marketing y la gestión de la innovación son mecanismos a través de los cuales las pequeñas empresas pueden desarrollar competencia en medios sociales.
A3 2013 Investigación-acción Estudio de caso <i>Voluntas</i> Nueva Zelanda	Relatar una iniciativa en Nueva Zelanda para el desarrollo de las competencias mediáticas de organizaciones comunitarias y voluntarias.	Las organizaciones sin fines de lucro demostraron una familiaridad extremadamente limitada con el uso de los medios sociales. Los participantes quedaron entusiasmados con el potencial de movilización en los medios sociales para alcanzar objetivos organizacionales. La falta de recursos fue un obstáculo importante identificado.

Fuente: Elaboración propia (2017)



Rock de la cárcel: El caso Clandestino en la nueva democracia

Jailhouse rock: Clandestino's case in the new democracy

DOI: <https://doi.org/10.22235/d.v0i27.1503>

Leandro Delgado y Federico Farachio

RESUMEN

La actuación de la banda de rock Clandestino en Montevideo, en mayo de 1988, dominó las portadas y páginas principales de los diarios y semanarios de la época debido al posterior procesamiento con prisión de su vocalista. La presentación del grupo y sus consecuencias marcaron un punto de quiebre en la historia del rock en Uruguay. Las tensiones políticas que precedieron a la actuación, la caracterización estigmatizante de los jóvenes roqueros por parte de la prensa, así como la discusión de las concepciones sobre el rock y el punk rock como fenómeno social y cultural permiten analizar la incertidumbre sobre lo que podía o no decirse públicamente en la nueva democracia.

Palabras clave: rock uruguayo; punk rock; nueva democracia; ochenta; prensa.

Introducción

En mayo de 1988 la Intendencia Municipal de Montevideo presentó y organizó Parque Rock-dó, un concierto de dos días —sábado 14 y domingo 15— en el Parque Rodó, donde se presentaron las bandas que, hasta el momento, no habían sido tenidas en cuenta por empresarios ni por el gobierno municipal en los grandes recitales. Estos grupos, además, no tenían antecedentes en la grabación de discos. Entre estas bandas se encontraba el grupo Clandestino, que presentó una actuación que determinó, pocos días después, la detención, el procesamiento y la prisión del vocalista por los delitos de desacato y alarma social. Este acontecimiento fue recogido por los principales diarios y semanarios de la época. Aún más, y tal como se analiza aquí, la difusión del hecho se desplazó de las páginas culturales a las policiales, desde donde se criminalizó a los integrantes de la banda, mientras que personalidades públicas de la política, la cultura y la música se desmarcaban de la actuación sin prácticamente emitir críticas o defensas frente a la desmesura de la pena judicial.

ABSTRACT

Rock band Clandestino's performance in Montevideo, in May of 1988, dominated the daily and weekly newspapers' covers of the time due to the subsequent imprisonment of its frontman. The presentation of the band and its consequences marked a break point in the history of rock in Uruguay. The political tensions that preceded the performance, the rock youngsters' stigmatizing characterization by the press, and the discussion of conceptions about rock and punk rock as a social and cultural phenomenon allow to analyze the uncertainty about what might or might not be said publicly in the new democracy.

Keywords: Uruguayan rock; punk rock; new democracy; Eighties; press.

Con la recuperación de las libertades políticas y civiles en los primeros años de democracia —tras doce años de dictadura cívico-militar (1973-1985)—, las actividades políticas, culturales y sociales adquirieron un dinamismo y empuje que hizo difícil establecer con exactitud sus límites y repercusiones. El caso de Clandestino es ilustrativo de esta superposición de expectativas, interpretaciones e intereses de parte de la crítica cultural y del poder político, superposición que no estuvo exenta de conflictos profundos.

Posiblemente, el resurgimiento del rock y de la cultura generada a su alrededor haya determinado, tal como sugiere Oscar Brando (2012), la polémica vertebral de la cultura de la década, polémica que involucró a un número considerable de protagonistas: músicos, sociólogos, lingüistas, críticos musicales y culturales.¹ El desenlace del episodio de Clandestino puso en evidencia, otra vez, la incompreensión de las nuevas expresiones culturales y políticas, así como el rechazo violento y estigmatizante de las generaciones mayores hacia las jóvenes (Aguiar y Sempol, 2014; Bayce,

Leandro Delgado
Universidad Católica
del Uruguay
Montevideo, Uruguay
leldelgad@ucu.edu.uy

Federico Farachio
Universidad Católica
del Uruguay
Montevideo, Uruguay
federicofarachio@gmail.com

Recepción: 21/10/2017
Aceptación: 09/11/2017

Los fotogramas que ilustran este artículo pertenecen al documental *Mamá era punk* (Casanova, 1988). En la portada, las imágenes de arriba a la izquierda y abajo a la derecha muestran al vocalista de Clandestino. Imágenes gentileza de Guillermo Casanova.

1: Un extenso desarrollo de estas polémicas se puede consultar en Farachio (2015).

2:: Sobre la aplicación de *razzias* sistemáticas a los jóvenes se puede consultar a Aguiar y Sempol (2014). Otras manifestaciones de la virulenta reacción de la opinión pública hacia los jóvenes de los ochenta, respecto de su producción cultural, se pueden ver en Delgado (2016) y Díaz (2017).

3:: El resto de la prensa del período consultada no ofreció información significativa.

4:: En 1986, una exposición de desnudos del dibujante Oscar Larroca, organizada por el Departamento de Cultura en una sala municipal, fue censurada horas antes de su inauguración. El hecho tuvo inmediata repercusión mediática y un insólito apoyo de parte de políticos y personalidades públicas. El intendente solicitó la renuncia a Bluth, lo que generó tensión tanto en la Intendencia como dentro del Partido Colorado. Por detalles de este episodio consultar a Díaz (2017).

5:: Iglesias fue el último intendente colorado de Montevideo hasta la fecha. En febrero de 1989 fue sustituido por Tabaré Vázquez, del Frente Amplio.

1989, 1990), que no se reduce al caso de Clandestino ni a las manifestaciones estrictamente culturales.²

Este artículo reconstruye lo ocurrido con Clandestino a partir del relevamiento exhaustivo de las notas de prensa publicadas en los diarios *El País*, *La Mañana*, *La República*, *La Hora*, Últimas Noticias, *Mundocolor* y *El Diario*, y en los semanarios *La Semana*, *Jaque* y *Aquí*.³ A partir de este relevamiento, la reconstrucción sigue el orden cronológico, al tiempo que se acompaña de un análisis de discurso que va interpretando el acontecimiento en diálogos ocasionales con algunos trabajos teóricos sobre la cultura del punk rock. Si bien existen algunos trabajos periodísticos sobre el rock de los ochenta en Uruguay (Peláez y Peveroni, 2006; Rodríguez, 2012) son casi inexistentes los estudios académicos sobre la cultura generada por el punk rock en el período. Este artículo pretende agregar elementos en este sentido.

Algunos antecedentes

El desenlace del episodio protagonizado por Clandestino se puede ver como la confluencia de una serie de tensiones, desde distintos ámbitos, del mundo de la posdictadura. En primer lugar, las disputas políticas en la interna del Partido Colorado en la Intendencia de Montevideo fueron determinantes del propio desenlace traumático del acontecimiento. En segundo lugar, actuaron también las concepciones crecientes del rock como origen y causa de la violencia social. Por último, parecía existir una necesidad urgente de revitalizar el género ante la percepción de una crisis del rock como movimiento musical.

Las tensiones políticas en la interna colorada se venían expresando con elocuencia justamente en el ámbito de la cultura, y ponían de manifiesto el enfrentamiento entre las tendencias conservadoras y liberales del partido, en particular, entre el intendente José Luis Elizalde y los entonces responsables del Departamento

de Cultura —que había sido creado por este gobierno municipal— Thomas Lowy y Alejandro Bluth.⁴ Mientras Elizalde estaba identificado con el pachequismo, desde las elecciones de 1971, Lowy y Bluth pertenecían a la Corriente Batllista Independiente (CBI), una corriente liderada por Manuel Flores Silva que había nacido en 1980 y que se presentaba como el ala liberal y renovadora del partido, en el otro extremo de la posición conservadora de Elizalde. Las posiciones y actitudes del intendente, desde la asunción de su mandato, habían sido centro de críticas y sátiras, que presentaban a Elizalde como un funcionario improvisado y desbordado por sus funciones.

En la primera edición del Montevideo Rock I, el intendente había sido abucheado y convertido en blanco de proyectiles y barro (Rodríguez, 2012) al intentar entregar el premio a la banda Guerrilla Urbana, ganadora del concurso que la misma Intendencia había organizado como actividad paralela dentro del festival. Poco después, luego de la desaparición de toneladas de azúcar de depósitos municipales, Elizalde presentó como posible causa de esta desaparición a la acción de las hormigas. El Partido Colorado terminó pidiendo su renuncia, que el intendente hizo efectiva al año de haber tomado posesión del cargo para ser reemplazado por Julio Iglesias, perteneciente a la CBI.⁵ De esta forma, se puede comprender el sarcasmo del semanario *Aquí*⁶ en su anuncio del concierto Parque Rock—dó en la explanada del Museo Nacional de Artes Visuales, donde tocaría la banda Clandestino.

Despedido el obeso ex ocupante del sillón municipal, el Departamento de Cultura de la Intendencia Municipal de Montevideo ha vuelto por sus fueros.... Conocidos son los enfrentamientos que el ex intendente Elizalde y los jóvenes cebeístas⁷ de esta dependencia Departamento de Cultura sostuvieron en el pasado. Liberados de obstáculos, los segundos parecen estar retoman-

do la senda de realizaciones que en 1985-1986 encendió una luz de vida a este alicaído y gris Montevideo (“Rock en el parque”, 1988, p. 21).

Las últimas líneas del pasaje parecen reflejar cierta desazón respecto de la actividad cultural en su totalidad, lo cual, a primera vista, no se corresponde con la ampliación de las libertades que atravesaba el país. La percepción de una suerte de depresión cultural frente a una evidencia clara y sostenida de numerosas actividades, en múltiples ámbitos de la cultura, habilita a una discusión que no es el objetivo de este trabajo.⁸ No obstante, se puede señalar una suerte de pesimismo que es llamativa con respecto al futuro del rock en Uruguay, no solo por un diagnóstico a apenas cinco años de su resurgimiento, sino a una distancia aún menor respecto de su apogeo en 1986, tal como se puede ver en la prensa del momento (Farachio, 2015).

En efecto, 1988 se percibe como el año de decadencia del género en la medida en que no lograba renovar las propuestas iniciales (Rodríguez, 2012). El recital de Montevideo Rock II ese mismo año, en el Estadio Luis Franzini, no había colmado las expectativas de la crítica, salvo actuaciones aisladas. El abucheo de algunos sectores del público a la actuación de los exitosos Los Tontos⁹ —que los obligó a abandonar el escenario— marcó otro punto de inicio del pesimismo que comenzaba a crecer (Rodríguez, 2012). En definitiva, el público de rock ya no podía considerarse como uno solo y “multitudinario”, sino que existían otros públicos de rock que, quizá por adoptar posiciones más radicales o estar identificados con la vertiente más punk del género, ya no se reconocían en las bandas que habían logrado un éxito masivo. Al mismo tiempo, los críticos tampoco encontraban una renovación del rock ni una infraestructura ni producción adecuadas para su mejor desarrollo.

El concierto del Parque Rodó parecía ser una oportunidad de revitalización, desde el momento en que el Departamento de Cultura de la Intendencia volvía a ser el

organizador de un recital masivo, tal como lo había sido en la exitosa primera edición del Montevideo Rock. De esta forma, se puede entender mejor el moderado optimismo del citado pasaje del semanario *Aquí*, que coincide con anuncios de otros medios, como el del suplemento *La Semana* del diario *El Día*:

La idea es más que acertada.... Contrariamente a lo que opinaba un colega radial —“con el Parque Rock—dó vamos a asistir al funeral del rock uruguayo”, nos confesaba escépticamente—, nosotros creemos que el citado festival, que contará con una infraestructura sonora y lumínica absolutamente profesional, puede emerger como una verdadera rampa de lanzamiento de nuevas propuestas en el ámbito del rock.... [La iniciativa] plantea desde el vamos la intención de oxigenar y re proyectar la vertiente musical roquera. Y en ese sentido, el espectáculo —más allá de suspicacias de tono político— cobrará una importancia capital para la supervivencia del rock (Forlán Lamarque, 1988, p. 13).

La iniciativa de la Intendencia de convocar a las bandas menos conocidas ponía en evidencia la necesidad de ampliar la promoción de las bandas de rock, así como también la percepción de ese eventual declive que los periodistas señalaban. En cualquier caso, la expectativa de parte de las bandas hasta el momento marginales, de formar parte de un gran recital, también pudo haber pesado sobre los miembros de Clandestino, que pudieron sentirse exigidos en un ámbito de mayor exposición, que desconocían. Por último, la presunta violencia en los espectáculos de rock y su tratamiento espectacular y sensacionalista en la prensa, que reclamaba orden y seguridad, también gravitaban en la anunciada presentación. Cuando ya proliferaban las bandas de rock, principalmente a partir de 1985, los medios de prensa principales (*La Mañana*, *Mundocolor*, *El País*) vinculaban a este género musical con el consumo de drogas, a partir de ciertos desmanes y episodios violentos ocurridos en algunos recitales.¹⁰

6:: Publicación perteneciente al Partido Demócrata Cristiano (PDC), partido que integró el Frente Amplio entre 1984 y 1989 y que tuvo una actuación destacada en la reapertura democrática.

7:: Denominación de los integrantes de la CBI.

8:: Este desencanto de las nuevas generaciones en la reapertura democrática y la desconfianza de los nuevos jóvenes a las autoridades democráticas se pueden ver con claridad en el documental *Mamá era punk*, de Guillermo Casanova (1988).

9:: Los Tontos fue un trío roquero con influencias *new wave* integrado por Renzo Teflón (voz y bajo), Calvin Rodríguez (guitarra) y Trevor Podargo (batería) que se hizo conocido por sus letras humorísticas y sus entrevistas sagaces. En 1986 obtuvieron un Disco de Oro con su primer álbum, *Los tontos*, que se editó además en Argentina y Chile. En 1987 condujeron el programa televisivo *La Cueva del Rock*, en Canal 4, donde entrevistaban a otros grupos y tocaban en vivo.

10:: Un análisis pormenorizado del vínculo entre jóvenes, rock y drogas como construcción mediática se puede ver en Bayce (1990).

En noviembre de 1986 se había realizado la primera edición del Montevideo Rock en la Rural del Prado, donde hubo roturas de vidrios por pedradas y desmanes a la salida del encuentro (“Entusiasmo rockero”, 1986). Unas semanas antes, el 24 de octubre, se había organizado un concierto de rock en el Teatro de Verano.¹¹ En esta oportunidad, muchos de los jóvenes presentes invadieron el escenario y provocaron un descontrol generalizado (pedradas y corridas) que ni los propios músicos pudieron detener.

En diciembre de ese mismo año, se llevó a cabo otro concierto de rock en el Cilindro Municipal denominado La Fiesta de las Fiestas, un encuentro que intentaba convocar a un público más amplio, con patio de comidas, *stands* de prensa, radio y otros medios. Luego del recital, el músico Roy Berocay debió contradecir el rumor de que, en ese recital, había muerto una niña. Esta información —dice Berocay en el semanario *Aquí*— no solamente era falsa, sino que comenzó a afirmar la imagen negativa del rock en su vínculo con la violencia: “cada vez que hay un recital hay ‘graves incidentes’, los jóvenes ‘se drogan’ y hasta ‘murió alguien’” (Berocay, 1987, p.14). A partir de este rumor, el Consejo del Niño determinó, a través de un comunicado oficial, la prohibición de la entrada de menores de doce años a los recitales de rock.

Un año y un mes después, en febrero de 1988, se realizó el Montevideo Rock II en el Estadio Franzini. En esa oportunidad los organizadores dispusieron un gran despliegue de seguridad, sobre todo en el ingreso al recital. Allí no entraron los menores de doce años, los menores de quince debieron ser acompañados por un mayor y se hicieron severos controles policiales que impidieron la entrada de determinados elementos: cinturones con tachas, medicamentos, pasta de dientes y otros (Traversoni, 1988). También estuvieron presentes efectivos de la División Narcóticos, quienes hicieron un cacheo exhaustivo a quienes creían sospechosos.

Todos estos antecedentes permiten comprender la variedad de factores que incidieron, tanto en las características de la actuación de Clandestino como en la escalada de

reacciones que culminó en el procesamiento y el encarcelamiento del vocalista. Es necesario, por lo tanto, avanzar en detalle en la construcción del acontecimiento que realizó la prensa de la época en las páginas culturales, policiales y de información nacional, para comprender las posibles razones de la reacción desmedida y la condena casi unánime de personalidades públicas en general y de la crítica cultural en particular.

Génesis de una performance anunciada

Para el 14 y 15 de mayo estaba prevista la actuación de un numeroso grupo de bandas, marginales respecto de las más consagradas. De esta forma, la Intendencia —tal como sugiere la citada nota de *Aquí*— parecía retomar la iniciativa de ampliar la convocatoria a un espectro más amplio de bandas, en un momento en que comenzaba a hacerse visible una fragmentación del público del rock, así como de los públicos en general, tanto en otros géneros musicales como en otros ámbitos de la cultura.¹² El espíritu de una recuperación de la mística roquera, que había tenido su cúspide en los recitales Montevideo Rock I y II, se manifestaba no solamente en la duración del recital, de dos días casi completos, sino también en la cantidad de bandas convocadas.¹³ La selección de las bandas se realizó mediante la presentación en casetes de las canciones que tocarían en el festival, cuya calidad era evaluada por las autoridades del Departamento de Cultura.

El espectáculo fue anunciado el primer día en el diario Últimas Noticias (“El rock ‘invade’ el parque”, 1988), en un anuncio de portada de muy pocas líneas y sin ningún desarrollo en el interior del vespertino. Esto parece reflejar una posición ambigua, o por lo menos cauta, con respecto al evento: al tiempo que se lo anuncia en primera página, se lo hace lacónicamente y con escasa información. Esta cautela tiene su eco en el diario *El País*, que anuncia el recital recién el domingo 15 —es decir, ya transcurrido un día— quizá con la confianza, para los editores responsables, de que la ausencia de conflictos violentos les permitía,



ahora sí, difundir un espectáculo de gran magnitud y con apoyo oficial sin el temor de promover los desmanes de violencia asociados al género.

En su sección de Espectáculos, además de algunos datos informativos, el periodista anónimo califica al “gigantesco recital” como “un nuevo puente comunicador de pautas culturales fermentales que ha inspirado buena parte de la política cultural del Departamento de Cultura de la Intendencia” (“Parque Rock-dó”, 1988, p. 24). Asimismo, considera a la iniciativa de la Intendencia de convocar bandas emergentes como un intento de revitalizar el género en Uruguay, para “que dinamicen el panorama musical ciudadano” (p. 24).

La primera noticia posterior al recital se publica el lunes 16 de mayo en Últimas Noticias. Comienza con la información básica del evento y concluye, acerca del espectáculo: “El resultado en sus aspectos generales si bien podemos calificarlo de simplemente discreto, creemos oportuno señalar que, este encuentro rockero abre nuevos canales de interacción entre los músicos de rock y su público” (“Una ocasión para los nuevos”, 1988, p. 22). Además, se realiza una crítica sobre aspectos específicamente musicales, donde se analiza

que “el problema de los conjuntos participantes, en su punto vital, no reside en la falta de profesionalidad, sino tal vez en no mantener una construcción sólida en cuanto a su estilo, el carácter y el sello personal” (p. 22). A su vez, agrega:

No necesitamos adaptar perfiles de otros lares, pues lo importante es jerarquizar nuestros propios enfoques, sobre esta expresión popular... Muchas veces la admiración lleva a emular, pero al momento del balance final... lo poco que queda de auténtico se pierde y solo asoma un pálido y muchas veces lamentable reflejo (“Una ocasión para los nuevos”, 1988, p. 22).

El pesimismo del pasaje se hace eco del diagnóstico del periodismo musical acerca del declive o fracaso del rock como un movimiento consistente o con cierta proyección. Aún más, este pesimismo parece dar continuidad a las críticas al rock como muestra definitiva del avance de la cultura estadounidense sobre las manifestaciones culturales del Tercer Mundo, críticas que determinaron extensas polémicas en los años anteriores en la mayor parte de la prensa (Farachio, 2015). En definitiva, el pesimismo sobre la continuidad del rock se presentaba

11:: En este recital se presentaron las bandas Los Estómagos, Los Tontos, Los Traidores, Zero y la Tabaré Riverrock Banda.

12:: Una reflexión sobre la fragmentación de públicos en la década se puede ver en Delgado (2014).

13:: Participaron 34 bandas, entre otras: Anticaspa, Crunch, Dellanuka, Luz Roja, Las Tumbas, Post Coito, Ancorvat, Anubis, Orgasmo Rosa y Clandestino. Estas bandas, prácticamente desconocidas en el momento de la convocatoria, estuvieron vinculadas a vertientes como el hard-core, el punk rock y el heavy metal.

como una confirmación de la opinión, de parte de la crítica del momento, de la impostación de un género que no pertenecía, según el periodista de Últimas Noticias, a una tradición musical nacional.

En cualquier caso, es llamativa la evaluación que realiza sobre el final acerca del comportamiento del público, la actuación de los grupos y las medidas de seguridad.

Párrafo aparte debemos señalar que los mismos grupos musicales participantes en este festival, colaboraron en la preservación del orden y la seguridad del público, durante dos jornadas del espectáculo, el cual se desarrolló con normalidad” (“Una ocasión para los nuevos”, 1988, p. 22).

Al pie de la foto que acompaña la nota se reafirma que “en el transcurso de dos jornadas –sobresalientemente tranquilas– se oyeron a los conjuntos poco conocidos, debutantes, que hicieron su aporte al rock nacional. Una oportunidad para repetir” (p. 22). El énfasis en la seguridad y tranquilidad del espectáculo resultan particularmente llamativas ya que, muy poco después, la información sobre el recital da un vuelco inesperado y da inicio al episodio que se analiza en este artículo.

En efecto, un día después, Últimas Noticias titula: “Rockeros insolentes: comuna denunció al grupo ‘Clandestino’” (1988). La nota aparece en la página 4 del vespertino, destinada a la información nacional. Allí informa que la Intendencia había presentado una denuncia, ante la Seccional 5.ª de Policía, contra los integrantes del grupo de rock debido al empleo, por parte del vocalista, de “términos soeces y agraviantes” contra los legisladores del Parlamento. La inesperada reacción del periódico ahonda en los detalles que se van a repetir en notas siguientes de este y otros medios, así como en el sarcasmo que van a emplear de manera repetida otros periodistas.

El conjunto inició su actuación con una dedicatoria a ‘esos... (sinónimo de homosexuales) del Parlamento’ y el resto de su demostración pseudoartística no varió en el tono de agresividad y mal gusto (“Rockeros insolentes”, 1988, p. 4).

Al contrario que en la nota anterior, en esta crónica se presenta una observación sobre cómo habían reaccionado los integrantes del público que “no compartieron esos términos y formas de expresión, por lo que recibieron improperios desde el escenario” (p. 4). Si bien “aplaudieron a muchos de los conjuntos... sólo expresaron absoluta reprobación en el caso del mentado Clandestino”, agrega la nota, que añade que esta fue “la única nota discordante” (“Rockeros insolentes”, 1988, p. 4). La banda no fue denunciada solamente por exabruptos extramusicales, sino que sus canciones, según el diario, presentaban “insultos para la Policía y otras instituciones” y escapaban “reiteradamente al repertorio que [el grupo] había fijado ante la organización del festival” (p. 4).

Es necesario trazar algunas líneas sobre el perfil de la banda. Integrada por jóvenes de entre 18 y 24 años, Clandestino fue un conjunto marcado por el punk rock. Este género, surgido entre los jóvenes de Reino Unido y Estados Unidos a fines de los setenta, se caracterizó por sus canciones breves, acordes simples e instrumentación despojada, además de una violencia performática que atacaba el virtuosismo y la idolatría a los músicos del rock “progresivo”, así como la barrera tradicional establecida entre músicos y espectadores. El punk rock fue la expresión musical de la subcultura punk, subcultura juvenil de base anarquista e iconoclasta basada en la autogestión, tanto de la producción musical como de la publicación de revistas de bajo costo.¹⁴

Para el caso uruguayo, los jóvenes de la subcultura punk se presentaban como hijos de la dictadura, que habían pasado su infancia y adolescencia en un contexto re-

presivo. Estos jóvenes no tomaban ninguna referencia o modelo de la tradición cultural nacional, que abarcaba el Canto Popular de la década anterior –movimiento musical urbano de raíz folklórica identificado con la izquierda política–, la retórica revolucionaria de los años sesenta y la producción literaria producida hasta ese momento (Carbone y Forlán Lamarque, 1987).

Clandestino surgió en 1987 y estaba influido por bandas del punk rock radical vasco, de impronta anarquista, como La Polla Records, banda referente para varios grupos punk de Montevideo. En sus textos, como los de sus pares que participaban del circuito roquero marginal, Clandestino expresaba su desencanto con la vuelta a la democracia y la falta de libertades que permanecía y que los afectaba en la vida cotidiana, en particular las escasas oportunidades laborales, la pobre oferta cultural y la represión policial constante (Casanova, 1988).

La banda era una de las varias que solían actuar en el Molino de Pérez, un espacio al aire libre dominado por una construcción del siglo XVIII (un molino) sobre la costa montevideana, entre los barrios residenciales de Malvín y Punta Gorda. Hasta hoy, el espacio es propiedad de la Intendencia de Montevideo y allí se reunían, de manera espontánea, jóvenes que provenían de distintas partes de la ciudad, tanto para presenciar como para integrar bandas de rock. Además de Clandestino, grupos como Orgasmo Rosa, Post Coito, Sádica o Las Tumbas participaron en las tardes y noches en el Molino, actuando una tras otra durante largas horas y sin escenario. Eran bandas que no tocaban únicamente en este espacio, pero no estaban integradas al *mainstream* roquero.

Por el contrario, estas bandas actuaron en distintos ámbitos marginales (sótanos o garages) y se reunieron en lo que luego se llamó Cooperativa del Molino, un colectivo artístico de formación azarosa e impronta anárquica. Además de la ausencia de escenarios, la espontaneidad de los encuentros y las presentaciones llevó a los integrantes de las bandas a compartir sus

instrumentos y hasta a sus propios miembros, tanto entre bandas de punk rock como entre bandas de punk y heavy metal. Ocasionalmente se empleó electricidad tomada del alumbrado público para la amplificación del sonido (Blister Doc, 2014).

El parque del Molino de Pérez y la participación de la Cooperativa conformaban un espacio de afirmación identitaria que compartía y estimulaba la afirmación colectiva de una estética o estéticas identificadas mayormente con la iconografía punk. La visualidad de las vestimentas y el sonido de la música permiten reflexionar sobre una identidad que se forjaba performativamente, tanto desde el lugar de los músicos como desde el lugar de los espectadores, en una erosión de las fronteras entre unos y otros que era característica de la cultura del punk rock (Phillipov, 2006). A su vez, este rasgo idiosincrático de la cultura del punk habilitaba el despliegue efectivo de la performance colectiva.

Desde sus orígenes, en los sesenta y setenta, la acción performática permite una afirmación a través de una forma específica de arte –la performance musical, en este caso– que puede surgir espontáneamente en cualquier sitio y que interpela a un público de manera inesperada como acto político o de provocación (Taylor, 2011). En este sentido, las repetidas presentaciones de estas bandas en las inmediaciones del Molino permiten pensar en una afirmación identitaria, así como de los recursos y elementos implicados en la performance como provocación política, la cual será puesta a prueba en la presentación del Parque Rodó. A ella asistieron, además de los jóvenes de la subcultura punk, integrantes de otras generaciones y de las propias fuerzas de control policial que acusaron o dieron cuenta de esta provocación, que sería amplificada de forma espectacular por la prensa.

Es significativo que la actuación de Clandestino y el acontecimiento en particular hayan sido registrados en el documental *Mamá era punk* (Casanova, 1988), que selecciona una serie de momentos de la subcultura punk

14:: Sobre la indumentaria e iconografía punk características en su surgimiento en el Reino Unido, se puede consultar a Marcus (1993).

y del rock en los ochenta montevideanos. La oportunidad de los productores de haber estado presentes en esa actuación permite pensar que la provocación (la misma performance) era esperable y que podía ocurrir en cualquier momento y de parte de cualquier banda. En definitiva, podía pensarse que las performances como las del Molino de Pérez no iban a ser toleradas en un recital convocado por la autoridad municipal, y en un paseo público mucho más cercano al centro de la ciudad. También es significativa la tensión expresada en las declaraciones del vocalista de Clandestino en el documental, luego de su performance, previendo de cierta forma algún tipo de consecuencia.

Sin retorno al procesamiento

Luego de la nota inicial de Últimas Noticias, comienza una serie de artículos en otros diarios que ya no ocupan las páginas de Espectáculos, sino las de Información Nacional. Al tiempo que el acontecimiento trasciende el ámbito estrictamente cultural, es llamativa la imprecisión con respecto al objeto central de la denuncia. No termina de quedar claro si el insulto a las instituciones por parte del vocalista provenía de algún pasaje de las letras de las canciones (que habrían sido evaluadas previamente) o si había sido un exabrupto inesperado en algún momento de la performance.¹⁵

El desconcierto parecía provenir, en primera instancia, de las señales contradictorias de las propias autoridades. Por un lado, el criterio de selección a través de la escucha de casetes podía despertar suspicacias con respecto a las formas de censura practicadas por la dictadura, cuando los músicos debían presentar sus repertorios a la Policía para ser aprobados. Por otro, la participación de la banda había sido efectivamente aprobada, por lo cual se suponía que el contenido de sus letras no significaba un agravio contra la autoridad ni determinaba un delito. En segunda instancia, la confusión también se establecía, probablemente, a partir de la indefinición de los límites entre las canciones y la totalidad de la presentación,

entendida como un solo acontecimiento que tomaba por sorpresa a sectores del público no familiarizados con las performances que surgieron en la subcultura punk rock.

El extrañamiento con esta cultura es bastante visible en la nota de *La Mañana*. En primer lugar, el título centra la atención sobre el peligro que implica el uso de un lenguaje soez: “Nota discordante en festival de Rock-dó. Denuncia por canción plagada de insultos” (1988, p. 15). Justamente, el lenguaje soez era un elemento central en la afirmación de la subcultura del punk rock en los ochenta, y era procurado por sus integrantes en las expresiones artísticas, elemento que daba sentido a las comunidades en formación (Delgado, 2016).

En segundo lugar, es reveladora la imposibilidad del periodista de comprender la relación entre artistas y público en la música vinculada con esta subcultura. El periodista explica cómo el público se habría manifestado indiferente ante la actuación de la banda, mientras que algunos miembros de ese mismo público habrían comenzado a insultar a los músicos a raíz de los insultos de la banda hacia los parlamentarios (“Nota discordante”, 1988, p. 15). Lo que el periodista ve como una desaprobación es, inversamente, la afirmación de una cultura a partir de la performance de un conflicto que expresa la ruptura de la barrera entre público y artistas, y el rechazo a los músicos en tanto “ídolos” (Phillipov, 2006). Así, insultos y escupidas son formas de una violencia que, paradójicamente, ofrecía una cohesión determinada porque establecía la horizontalidad o la ausencia de toda jerarquía.¹⁶ Sin embargo, esta violencia performática, si bien es captada por algunos sectores de la prensa, también es ridiculizada y es significativo, de allí en más, el desprecio hacia los jóvenes acusados.

Sospechamos que el grupo folclórico de rock “Clandestino” seguirá tocando solo para familiares y amigos, luego de su romántica presentación en el festival ‘Parque Rock-Do’ en este

fin de semana, donde los muchachos derramaron cantidades industriales de excrecencias verbales, algunas de ellas dirigidas a nuestro Parlamento. Los “Clandestinos” se portaron como un verdadero asco para la sociedad y al parecer hay consenso para que sigan haciéndole honor al apelativo que los identifica, pero sin guitarra (“Justicia legalizaría grupo”, 1988, p. 23).

Mientras en los primeros días la noticia se había trasladado de la sección Espectáculos a Información Nacional, ahora se trasladaba a la sección Policiales. La portada de *El Diario* anunciaba: “Detuvieron a 2 de los rockeros. Buscan a otros tres” (1988) y, para titular la nota del interior en la sección Policiales, “Otros tres rockeros están siendo buscados. Pasaron a la ‘Clandestinidad’” (p. 16). Aunque se trata de una nota de muy escasa extensión, es suficiente para agregar datos que criminalizan la figura de los roqueros, en una operación prejuiciosa y extensiva a todos los jóvenes vinculados con la subcultura del punk rock, que fue observada y denunciada en su momento por Rafael Bayce (1989, 1990) y que los vinculaba con el consumo de drogas ilegales y los desmanes violentos:

Según informaciones dignas de crédito, dos de los integrantes se encuentran detenidos y los tres restantes están siendo buscados por la policía, pero se los conoce tan solo por apodos (“Detuvieron a 2 de los rockeros”, 1988, p. 16).

Los apodos característicos con que se nombran a sí mismos los músicos de rock son aprovechados por los periodistas para identificarlos con el mismo procedimiento que emplean los delincuentes, en un desplazamiento de sentido oportunista y tendencioso. Por otra parte, el título de la nota no está exento de ironía sensacionalista, lo que lleva a pensar no solo en el poder que el medio de prensa se atribuye, sino

también en la conciencia de la poca gravedad de la falta, lo que convertía ese poder mediático en un abuso definitivo.

También es significativo que el desprecio y el abuso hayan provenido tanto de *La República* como de *El Diario*, el primero perteneciente a la izquierda y el segundo al pachequismo. Ambas publicaciones representan con elocuencia el ataque que los jóvenes de la subcultura del punk rock venían recibiendo, justamente, tanto desde la izquierda política (Farachio, 2015) como desde el ala conservadora del Partido Colorado a partir de las disputas que se arrastraban desde la intendencia de Elizalde. El resto de los periódicos, *El Día* y *El País*, presentaron el caso en la sección Policial, pero sin el alarde sensacionalista y ofreciendo detalles del proceso judicial que se iniciaba, entre ellos, vagas referencias a las declaraciones de los músicos. En ambas publicaciones tampoco queda claro cuántos y qué integrantes fueron citados a declarar.

Según *El País*, algunos integrantes del grupo serían trasladados en la misma mañana ante el juez Penal para cumplir la primera instancia judicial sobre el caso. “Según pudimos conocer, los jóvenes declararon a la Policía que lo que cantaron ‘es lo que sentimos’” (“Rockeros de ‘Clandestino’ declaran”, 1988). Asimismo se informa que el caso sería tratado al día siguiente por la Asociación Uruguaya de Músicos (AUDEM) para analizar la situación y manifestarse al respecto, algo que la asociación finalmente decidió no hacer, ya que se trataba de músicos que no pertenecían a AUDEM. También en *La Hora*, diario del Partido Comunista, la información se presenta en la sección Policiales, donde se insinúa la posibilidad de que la Intendencia, en la persona de Lowy, no hubiera realizado la denuncia al grupo, sino que se trataría de una denuncia externa que habría sido un “tiro por elevación” al intendente Julio Iglesias y al grupo político que representaba, la CBI (“‘Clandestinos’ requeridos”, 1988, p. 10).

15:: Según se aprecia en el documental de Casanova (1988), el vocalista grita: “Muera Pinochet, muera Pinochet. ¡Anarquía! ¡La primera canción se llama ‘Nos cagaremos en el Parlamento’! Se la dedicamos al intendente (voz secundaria). ¡Es para esos putos que están en el Parlamento que nos quieren hacer creer que esto es una democracia!” (minuto 7:32).

16:: El pogo, donde los espectadores saltan y se golpean unos contra otros paroxícticamente en la zona cercana al escenario, es la manifestación más visible de esta violencia de fuerza cohesiva.



Ese mismo día, el vespertino *Últimas Noticias* casi no agrega datos sobre el procedimiento judicial en curso y las declaraciones de los acusados, aunque el título vuelve a poner en escena, como lo había hecho *El País* en esa mañana, la eventual justificación de los exabruptos denunciados: “‘Clandestino’ ante el juez: dicen cantar lo que sienten” (1988, p. 13). La apelación al sentimiento parece desconcertar tanto al juez como a los periodistas, al punto de que merece ser mencionada en el titular.

Este desconcierto parece originarse en el desconocimiento de las formas de relacionamiento, tanto de las nuevas subculturas como de la cultura juvenil en su totalidad. En efecto, la apelación al sentimiento no solo pone de manifiesto una parte esencial de la mística roquera y una forma de cohesión grupal establecida por relaciones subjetivas (Maffessoli, 1990). El titular también cuestiona y ridiculiza estas formas de expresar la subjetividad, en tanto no eran comprendidas aún como nuevas modalidades de presentarse políticamente, muy alejadas de las tradicionales, es decir, aquellas identificadas con líneas partidarias o programáticas que, en principio, no estaban afirmadas en la expresión corporal y verbal espontáneas que ofrecía la performance.

El jueves, los matutinos anuncian el procesamiento con prisión por el delito de desacato del vocalista de la banda. En la mayoría de los casos, se lo identifica por sus iniciales: E.J.D.A. El vespertino *El Diario* es el único que presenta el nombre completo del procesado: “Esteban Javier De Armas Bonino, responsable del conjunto, oriental, soltero, de 18 años, a quien se le tipificó el cargo de ‘desacato’” (“Procesaron al rockero”, 1988, p. 5). El cariz desproporcionado de la pena comienza a ser evaluado por la prensa y, ese mismo día, *Últimas Noticias* publica una serie de tres notas donde se analiza el caso, todas bajo el título “Procesaron con prisión al rockero; penalistas discrepan con decisión”. La primera nota es un recuento de

lo sucedido, desde la actuación en el festival hasta la decisión judicial del procesamiento, donde se mezclan arbitrariamente los detalles de la crónica con opiniones que no responden a ninguna firma:

¿Y qué hizo este jovencito nuestro, además de cortarse el pelo a lo “mohicano”, colocarse cadenas, una caravana y desgañitarse con una guitarra eléctrica ante un insensible micrófono? Las versiones son según el cristal con que se las mire. Por ejemplo, si nos atenemos a lo que el cantante de rock de los “Clandestinos” asevera, él solamente cantaba lo que sentía. Pero eso, sin lugar a dudas, configuraba un delito. O tal vez, la diferencia generacional, nos impida captar el mensaje... Finalmente este insólito episodio culminó con el ejecutor de la letra encerrado en una celda donde podrá cantar sus erráticas canciones sin que nadie lo oiga, salvo el carcelero pobrecito (“Procesaron con prisión”, 1988, p. 5).

La crónica es incisiva en su voluntad por desestimar cualquier tipo de cuestionamiento respecto de la pena. En un manejo bastante perverso de la ironía, el cronista presenta la posibilidad de que el músico y las nuevas generaciones tuvieran un mensaje que expresar, que no podía ser descifrado. Esto era estrictamente cierto, pero la imposibilidad de la interpretación no es motivo de ningún cuestionamiento, sino de la ridiculización de cualquier tipo de reclamo o protesta. La segunda parte de la cita redobla la crueldad al expresar con toda claridad la satisfacción por la pena aplicada. Aún peor, la causa de la pena no estaría tanto en el desacato, sino en una presunta mala calidad musical que no merece otra cosa que el confinamiento. Todo este pasaje es ilustrativo del desencuentro completo y del conflicto violento que se vivió entre las generaciones en esta década, en la que las generaciones menores estuvieron en una situación de desventaja permanente.

Las otras dos notas son entrevistas a juristas de renombre que explican las razones por las que se dictó el procesamiento: los abogados Gervasio Guillot¹⁷ y Rodolfo Schurmann Pacheco.¹⁸ En la segunda nota, Guillot explica que el procesamiento se debe a que la ley aplicada¹⁹ permite el uso de la cláusula “alarma social”, que permite procesar con prisión si se entiende que se puede generar una alarma a partir de un comportamiento antisocial que puede ser “comprobable o hipotético”, por lo que la interpretación queda a discreción del juez actuante (“Procesaron con prisión”, 1988, p. 5).

La tercera nota es una entrevista a Schurmann Pacheco, quien relativiza y finalmente parece cuestionar el dictamen al afirmar que el procesamiento con prisión del vocalista es “un caso atípico dentro de la sistemática procesal actual” (p. 5). Según el abogado, el encarcelamiento del imputado es la excepción y “sólo se justifica en tres necesidades bien definidas, una de las cuales debió tomar en cuenta el juez”. Estas tres necesidades son: la gravedad del delito cometido, la voluntad de no coartar el normal desarrollo del proceso judicial y la protección a la propia sociedad de una hipotética peligrosidad del procesado. Schurmann expresa que la alarma social por la actitud antisocial pudo haber sido fundamental para el procesamiento con prisión, un argumento que no comparte académicamente, “pues si hiciéramos caso a la opinión pública sería muy difícil actuar con ponderación” (p. 5).

El conjunto de estas tres notas de *Últimas Noticias* merece algunos comentarios. Existe una discordancia evidente entre la condena sarcástica de la primera crónica y la relativización y crítica de los juristas sobre el dictamen de la Justicia. Esto habilita a reflexionar sobre una desestimación considerable, por parte de la prensa, sobre la opinión especializada. Es más, si la condena al grupo y al vocalista fue determinada por haber transgredido u ofendido a las instituciones, existe de parte del cronista de *Últimas Noticias* (y de sus redactores responsables)

17:: Gervasio Guillot Martínez fue un magistrado que ejerció como ministro de la Suprema Corte de Justicia entre 1998 y 2003.

18:: Rodolfo Schurmann Pacheco tuvo una larga trayectoria como abogado. Fue director del Colegio de Abogados del Uruguay y de varios organismos vinculados con el Derecho Penal y los Derechos Humanos.

19:: Se trata de la Ley 15.859 (1987), que permite a los jueces decretar el procesamiento, pero no la prisión. En su artículo 3.º la ley habilita el uso de la “alarma social”, que permite al juez procesar con prisión.

una actitud análoga al desestimar sin escrúpulos la opinión de juristas renombrados, al menos para matizar su ataque hacia los jóvenes. Esto vuelve a poner en evidencia que el conflicto generacional en el período adquirió tal magnitud que no daba cuenta cabal, desde ninguna generación, del funcionamiento de un sistema democrático, representado por el Poder Legislativo para los jóvenes y por el Judicial para las generaciones mayores. En todo caso, se puede reflexionar sobre la precariedad con que los distintos grupos sociales se enfrentaron a aquellos conflictos que cuestionaron cualquier tipo de decisión institucional en la nueva democracia.

Sin embargo, no debe verse el exabrupto del vocalista solamente como un insulto a las instituciones democráticas como tales, sino a una necesidad —tal como afirma Shane Green (2016) para el caso de la subcultura punk estadounidense— de reaccionar negativamente contra cualquier tipo de norma social establecida, en un desplazamiento voluntario de sus integrantes hacia los márgenes y más allá de lo permitido, de forma de ser percibidos en el lugar de lo excluido. Esto plantea, según Green, una tensión crítica entre inclusión y exclusión, articulada sobre lo que denomina una *repulsión estructural*. Se trata de una repulsión a la norma y a la expectativa que la sociedad puede tener o depositar sobre los jóvenes.

Justamente, este rechazo o repulsión estructural de los jóvenes no se dirigía a la dictadura, sino a la nueva democracia, para expresar de alguna manera el rechazo a lo que debía aceptarse según la norma social, a aquello que debía ser bienvenido sin ningún cuestionamiento. Al ubicarse al margen de la celebración de la recuperación democrática, los jóvenes de la subcultura del punk rock ponían de manifiesto un cuestionamiento mucho mayor, donde dictadura y nueva democracia eran parte de un mismo ámbito normativo.

A partir del procesamiento del vocalista, la información en la prensa se traslada de Información Nacional

para regresar nuevamente a las páginas de Espectáculos, donde se había iniciado. En esta etapa aparecen varios artículos más o menos ambiguos con respecto al dictamen judicial, al lugar asignado a los jóvenes roqueros en el panorama musical, así como el trasfondo político que, hasta el momento, no había sido mencionado en ninguna sección y que otorgaba nuevos sentidos a la desmesura del procesamiento.

El sábado 21 de mayo, *La Hora* publica un artículo de Marcelo Garcimartín (1988) en el que realiza una crítica generalizada a lo precario e improvisado del festival, “gentilmente” organizado por la Intendencia. Parte de la improvisación provenía de una búsqueda de alcance masivo que incluía la presentación de 17 bandas por día. En última instancia —explica el autor— todo habría sido organizado para incluir a los “pobres huerfanitos del Montevideo Rock”, lo que marcaba la voluntad de la Intendencia por incluir a aquellas bandas que no habían tenido lugar hasta el momento en eventos multitudinarios. En definitiva, la mala calidad de las bandas sería parte de esta precariedad y se insinuaba que, además, estas habrían sido convocadas en un último intento de cooptación de la Intendencia en un momento en que el género ya estaba en decadencia. El exabrupto de Clandestino sería el resultado visible de un malestar generalizado del público ante un género que se percibía agotado, y de una Intendencia que insistía en convocar a públicos masivos que iniciaban un irreversible proceso de fragmentación o “atomización”, tal como define Garcimartín.

El músico Jorge Nasser también vincula el procesamiento con la decadencia del género, pero hace el énfasis en la actuación de Clandestino como un factor de esta decadencia. Desde el semanario *Jaque*, el músico se suma a las críticas y ve la presentación del grupo ya no como una agresión al sistema político sino al mismo género, en una suerte de reivindicación o concepción de un *deber ser* del rock, si es que eso fuera posible de establecer. La

cita es extensa, pero vale la pena transcribirla para ver el alcance de las observaciones del músico:

Es más, la pobreza instrumental, la carencia de vibración sobre el escenario, la estudiada iracundia que dispararon para todos lados lo hizo orillar el ridículo. No faltaron sonrisas entre un público que los soportó con la tolerancia e indiferencia clásicas que existe en este tipo de encuentros. Estamos seguros de que si hubieran resultado convincentes en su imagen de *chicos-duros-y-anarquistas-que-estamos-contra-todo* habrían contado con el beneplácito de unos cuantos de los allí presentes, que en el fondo (y tal vez hasta en la forma), podían compartir su “visión”, tan radicalizada como ingenua.... Es evidente que el jueguito del anarquista escatológico sigue siendo una fórmula atractiva para grupos nuevos, los chicos malos consiguen aventuras y notoriedad rápidamente, lo enseñan hasta en la televisión, y además se puede ejercer la hipocresía y la estupidez a voluntad ya que dentro de ese esquema queda “contestatario” (Nasser, 1988, p. 19).

Fuera de la crítica habitual al desmán de la banda, existen dos aspectos importantes en esta cita. Por un lado, se establece por primera vez la simpatía de la banda por el anarquismo, que es extensivo a muchas de las bandas del punk rock y a la subcultura punk en el sentido más amplio. Por otro lado, y a pesar de lo anterior, el músico critica una aparente incapacidad de presentarse como tales, es decir, considerando su anarquismo en términos de “imagen”.

De esta manera, la afirmación parece desconocer el carácter anarquista de cualquier acción, en el sentido de que esa acción no tiene ninguna pretensión de presentarse de manera espectacular sino, por el contrario, de manera disruptiva y con el ánimo de desagradar. Justamente, la *repulsión estructural* era la vía para mantener vivo el

verdadero espíritu punk a través de una performance que no estaba teniendo en cuenta al público en los términos convencionales. La “tolerancia e indiferencia clásicas que existe en este tipo de encuentros” remite a formas de comportamiento entre artistas y público que la subcultura punk procuraba en su búsqueda por una relación horizontal entre todos los integrantes de los encuentros musicales, como los practicados en el Molino de Pérez. Finalmente, Nasser no esconde cierto resentimiento hacia el género, quizás porque había logrado difundirse en programas de televisión, probablemente por su carácter novedoso y original en el panorama musical.

El artículo de Nasser vuelve a contar el mismo acontecimiento y a evaluar el desmán en términos del rendimiento musical o, a lo sumo, de imagen. En ningún caso se analiza el acontecimiento como un dato del mundo cultural del momento. Sin embargo, la crítica de Fernando Butazzoni (1988) en *La República* resulta no solo una excepción en todas las evaluaciones del acontecimiento, sino que, al comprender cabalmente el espíritu punk, logra ver la actuación del grupo como un disparador de fantasmas y tabúes que estaban sobrevolando las esferas políticas, sociales y culturales de la posdictadura, que el episodio dejó en evidencia. En su columna, Butazzoni acusa a los políticos, pero también a los músicos y a los roqueros que abandonaron a su suerte a la banda acusada. En su opinión, lo más grave es que no se lo tomó como un problema de la cultura, sino que se lo dejó librado a la consideración pública como un simple acto delictivo:

Diputados y senadores opinaron *ad libitum*, sin que nadie haya tenido la elemental elegancia social de perdonar al que supuestamente los había ofendido, aunque en otros casos menos elegantes tuvieron plena disposición de perdonar a quienes los habían desalojado de sus bancas parlamentarias.... Del mismo modo que muchos *punks* de pacotilla se quitan su disfraz antes de llegar al hogar, para evitar las reprimendas de mamá y

mantener la subvención semanal de papi, muchos *undergrounds* de mentiritas se inclinaron servilmente ante el poder a cambio de un escenario en el cual cantar. Los “clandes” no. Subieron al escenario y violaron las reglas del juego. En definitiva, fue uno de los pocos gestos auténticos de la cultura uruguaya en mucho tiempo. Y por eso, por ser auténtico, fue violatorio. Y por ser violatorio fue duramente reprimido.

Lo popes de la cultura se han limitado a observar el incidente por arriba del hombro. Los rockeros metieron violín en bolsa. El cantante ya es, técnicamente, un delincuente. Las instituciones están a salvo. *Clandestino* calculo que no volverá a tocar (Butazzoni, 1988, p. 23).

La cita no alcanza a abarcar los numerosos aspectos considerados en un artículo que pone en evidencia la variedad de factores políticos, sociales y culturales que estuvieron en juego durante la posdictadura y que se revelaron en el procesamiento del músico de Clandestino. El primer párrafo refiere, sin lugar a dudas, al difícil momento que se vivía en los primeros años de democracia con respecto a la situación de los derechos humanos ya que, dos años antes, había sido promulgada la Ley de Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado. El malestar y el silencio en la opinión pública con respecto a la ley son el telón de fondo que Butazzoni emplea para dar sentido a una pena que, siendo menor, ponía en evidencia las carencias de un sistema judicial que no podía calibrar con exactitud el alcance de los delitos.

El segundo párrafo interpela de forma severa la incapacidad de los actores culturales para estar a la altura de las circunstancias. En el entendido de que la cultura es una construcción simbólica colectiva, que ofrece expresión y sentido a la sociedad que la produce, Butazzoni valora la transgresión efectiva de los roqueros como un acto cultural valioso que no tiene en cuenta —ni tendría que tener— la “calidad” del resultado.

La máxima adorniana de “la caída del arte en la cultura” (Martín-Barbero, 1987, p. 53) adquiere, bajo la acción de la cultura punk, un peso significativo. Esto obliga a releer y reinterpretar toda una tradición cultural desde el rechazo a la autoridad y las instituciones culturales, a las bellas artes o a cualquier manifestación “aristocrática” del arte que coincide en el tiempo con el “giro cultural” que atravesaron las humanidades y las ciencias sociales. La crítica de Butazzoni no se detiene en el exceso del dictamen ni en la crueldad de la prensa sobre las circunstancias atravesadas por los roqueros, sino que se extiende a la completa indiferencia o ignorancia de la crítica cultural para discutir este acontecimiento en los términos de las transformaciones culturales decisivas que atravesaron el período.

Conclusiones

En las notas previas al concierto, resulta evidente el apoyo que los medios de prensa de izquierda (*Aquí y La República*) ofrecen al Departamento de Cultura de la Intendencia. Este apoyo viene a terciar en la interna colorada entre cebeístas y pachequistas, por lo que se puede especular que la eventual denuncia a los roqueros de parte de la propia Intendencia habría sido el resultado de una presión o “jugada política” como reacción al alejamiento forzado de Elizalde de la comuna. Fuera de la interna política, este apoyo desde diferentes sectores políticos legitimaba al movimiento de rock en su totalidad, independientemente de la convocatoria realizada por el Partido Colorado, en una suerte de frente común que reconoce la originalidad del rock de los ochenta advirtiendo, no obstante, sobre su rápida decadencia.

La actuación de Clandestino y su triste desenlace, para varios actores culturales, fueron una señal entre otras de esta decadencia, tanto por un presunto agotamiento del género como por la imposibilidad de generar un público, que se veía cada vez más fragmentado. Es necesario discutir para el futuro hasta dónde se trataba de un agotamiento como tal y hasta dónde la propia rebeldía punk se presentó, en Uruguay y en el resto del mundo,

como un instante particular de las historias de la música que, lejos de venir a instalarse como un género que proponía una continuidad con sus reglas y cánones, llegó con el propósito de transformar definitivamente las pautas de producción y consumo culturales. En este sentido, la subcultura del punk rock de los ochenta quizás haya sido el acontecimiento cultural más relevante en décadas, de acuerdo con una noción de éxito que no debe ser medida en términos de permanencia o popularidad, sino de su capacidad de transformación de pautas culturales.

La promoción del rock por parte de la Intendencia colorada no ha sido un tema de controversia, así como la impronta roquera que adquiere toda la década de los ochenta. De todas formas, es importante señalar la relación entre esta promoción y esta impronta. Por un lado, el apoyo oficial a los recitales de rock fue decisivo en la difusión de los grupos. Por otro, el propio carácter disruptivo y performático de la subcultura punk ya ofrecía en sí mismo una presencia novedosa. Este carácter se vio amplificado aún más por el apoyo oficial hasta que —como se vio en este artículo— escapó a su control.

Pero no debería verse en el desmán de Clandestino la causa o síntoma de ninguna decadencia, sino la necesidad de perpetuar una presencia de la subcultura punk que, por su propia naturaleza, no podía ser más que breve, explosiva y anárquica. En todo caso, ni los músicos que no habían sido incluidos en los circuitos oficiales ni las autoridades municipales pudieron ver este momento como un instante transformador, que desapareció tan rápida e inesperadamente como sobrevino. En cualquier caso, no es menor el detalle de que, en 1989, el Partido Colorado perdió las elecciones municipales, y hasta hoy no ha vuelto a ganarlas.

Asimismo, es importante señalar cómo la impronta roquera de la década sobresale entre otras manifestaciones culturales del período. En las fuentes consultadas para este artículo, así como para trabajos anteriores sobre el rock de los ochenta (Delgado 2014a, 2014b, 2015, 2016; Farachio, 2015), es significativo el lugar destacado que la prensa ofre-

ce al rock como “problema”, tanto en las páginas culturales como de información nacional. Este período se inicia en 1983 y culmina ya entrados los noventa. En este sentido, la presencia del rock como centro de polémicas, frente a la reseña de recitales y discos de otros géneros sin mayores problematizaciones, marca la impronta roquera referida a la década y coincide con la observación de Brando (2012) presente al principio del artículo.

Por último, es posible analizar tanto la violencia inicial de la performance de Clandestino como el castigo recibido por el grupo por parte de la justicia y de la prensa. En el primer caso, se puede interpretar el desmán de la banda como una performance característica de la subcultura punk. Pero los insultos deberían ser vistos, también, a la luz del momento histórico de la posdictadura, en que la expresión exacerbada era el resultado de años de represión que los jóvenes habían padecido en los centros educativos de su infancia y adolescencia. En el segundo caso, la desmesura de la pena parece una reacción frente a lo que el insulto revelaba, o dejaba entrever, como temas que eran vistos con recelo y temor por la opinión pública: la situación de los derechos humanos, la represión a los jóvenes por parte de un sistema represivo todavía intacto, y las nuevas formas de producción y consumo cultural que la izquierda no lograba comprender en su intento de recuperar la cultura previa a la dictadura. En cualquier caso, la actuación del grupo y su castigo marcaron los límites de lo que podía ser dicho en la nueva democracia.

Referencias

- Aguiar, S., y Sempol, D. (2014). “Ser joven no es delito”. Transición democrática, razzias y gerontocracia. En L. Delgado (Ed.), *Comunicación y cultura en los ochenta. Cuadernos de Historia 13* (pp. 134-151). Montevideo, Uruguay: Biblioteca Nacional.
- Bayce, R. (1989). *Cultura política uruguaya: desde Batlle hasta 1988*. Montevideo, Uruguay: 1989.
- Bayce, R. (1990). *Drogas: prensa escrita y opinión pública*. Montevideo, Uruguay: Fundación de Cultura Universitaria.
- Berocay, R. (20 de enero de 1987). Tradicional actitud oficial: reprimir lo que no se entiende. *Aquí*, p. 14.

- Blister Doc. (20 de diciembre de 2014). *Cooperativa del Molino* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=ruPqk300Pto>
- Brando, O. (2012) La de ayer y la de hoy: cincuenta años de cultura uruguaya. En B. Nahum (Org.), *50 años. Economía, Política, Sociedad, Cultura, Educación* (pp. 501-600). Montevideo, Uruguay: Banda Oriental.
- Butazzoni, F. (22 de mayo de 1988). La moraleja del rock. *La República*, p. 23.
- Carbone, A., y Forlán Lamarque, R. (1987). *Fuera de control*. Montevideo, Uruguay: Forum Gráfica Editora.
- Casanova, G. (1988). *Mamá era punk* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=l822azA0cXg>
- "Clandestino" ante el juez; dicen cantar lo que sienten. (18 de mayo de 1988). *Últimas Noticias*, p. 13.
- "Clandestinos" requeridos van a juez. (18 de mayo de 1988). *La Hora*, p. 10.
- Delgado, L. (2014a). Cultura y comunicación en los ochenta: la década de los senderos que se bifurcan. En L. Delgado (Ed.), *Comunicación y cultura en los ochenta. Cuadernos de Historia 13* (pp. 7-18). Montevideo, Uruguay: Biblioteca Nacional.
- Delgado, L. (2014b). Rock uruguayo de los ochenta: la inesperada reinención de las tradiciones. *Dixit*, 21, 4-19. Recuperado de <http://revistas.ucu.edu.uy/index.php/revistadixit/article/view/396>
- Delgado, L. (2015). La subcultura del punk rock montevidiano en la crítica musical y cultural de los ochenta (1983-1987). *Afuera*, 10(15). Recuperado de <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=329&tnro=15>
- Delgado, L. (2016). Rock de los ochenta en sociedad: encuentro y desencuentro de dos generaciones. *Dixit*, 24, 51-69. doi: 10.22235/d.v0i24.1169
- Detuvieron a 2 de los rockeros. (17 de mayo de 1988). *El Diario*, p. 16.
- Díaz, B. (2017). *Censura al artista Oscar Larroca y sus repercusiones* (Trabajo de Grado). Universidad Católica del Uruguay, Montevideo, Uruguay.
- El rock "invade" el parque. (14 de mayo de 1988). *Últimas Noticias*, p. 1.
- Entusiasmo rockero y los vidrios del Prado. (24 de noviembre de 1986). *Mundocolor*, p. 3.
- Farachio, F. (2015). *Polémica sobre el rock nacional en cinco semanarios uruguayos (1985-1987)* (Trabajo de Grado). Universidad Católica del Uruguay, Montevideo, Uruguay.
- Forlán Lamarque, R. (14 de mayo de 1988). Ronda rocanrol en el Rodó. *La Semana*, p. 13.
- Garcimartín, M. (21 de mayo de 1988). Una triste manada de búfalos. *La Hora*, s. p.
- Green, S. (2016). On Punk and Repulsion, A Misfit Theory of Repulsion. En G. Bakke y M. Peterson (Eds.), *Anthropology of the Arts. A Reader* (pp. 263-273). Nueva York, NY: Bloomsbury Academic.
- Justicia legalizaría grupo "Clandestino". (17 de mayo de 1988). *La República*, p. 23.
- Ley 15.859 de Procesos Judiciales. (9 de abril de 1987). IMPO. Centro de Información Oficial. Recuperado de <https://www.impo.com.uy/bases/leyes/15859-1987>
- Maffessoli, M. (1990). *El tiempo de las tribus*. Barcelona, España: Icaria.
- Marcus, G. (1993). *Rastros de carmín: una historia secreta del siglo XX*. Madrid, España: Anagrama.
- Martín-Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Nasser, J. (25 de mayo de 1988). Que el rock no vaya preso. *Jaque*, p. 19.
- Nota discordante en festival de Rock-dó. Denuncia por canción plagada de insultos. (17 de mayo de 1988). *La Mañana*, p. 15.
- Parque Rock-dó. (15 de mayo de 1988). *El País*, p. 24.
- Peláez, F., y Peveroni, G. (2006). *Rock que me hiciste mal*. Montevideo, Uruguay: Banda Oriental.
- Phillipov, M. (2006). Haunted by the Spirit of '77: Punk Studies and the Persistence of Politics. *Continuum. Journal of Communication & Cultural Studies*, 20(3), 383-393.
- Procesaron al rockero. (19 de mayo de 1988). *El Diario*, p. 5.
- Procesaron con prisión al rockero: penalistas discrepan con decisión. (19 de mayo de 1988). *Últimas Noticias*, p. 15.
- Rock en el Parque. (10 de mayo de 1988). *Aquí*, p. 21.
- Rockeros de "Clandestino" declaran ante el juez por actuación insultante. Asociación de músicos trata el tema. (18 de mayo de 1988). *El País*, p. 9.
- Rockeros insolentes: Comuna denunció al grupo "Clandestino". (17 de mayo de 1988). *Últimas Noticias*, p. 4.
- Rodríguez, M. (2012). *En la noche: el rock uruguayo postdictadura*. Montevideo, Uruguay: Fin de Siglo.
- Taylor, D. (2011). Introducción. Performance, teoría y práctica. En D. Taylor y M. A. Fuentes (Eds.), *Estudios avanzados en performance* (pp. 7-30). México D. F., México: Fondo de Cultura Económica.
- Traversoni, A. (29 de febrero de 1988). Mucho humo y mucho rock: todo bien. *Jaque*, p. 29.
- Una ocasión para los nuevos. (16 de mayo de 1988). *Últimas Noticias*, p. 22.



El boom de los noventa: cuando la literatura infantil uruguaya cambió para siempre

The boom of the 1990s: when Uruguayan children's literature changed forever

DOI: <https://doi.org/10.22235/d.v0i27.1504>

Sebastián Rodríguez López

Sebastián Rodríguez López
Universidad Católica
del Uruguay
Montevideo, Uruguay
s.rodriguezlopez@outlook.com

Recepción: 19/10/2017
Aceptación: 08/11/2017

RESUMEN:

Este reportaje investiga los cambios que se dieron en torno al libro infantil en la década del noventa en Uruguay: la forma de pensar al libro desde un punto de vista ético y estético, la manera de contar historias, los temas sobre los que escribir, la importancia de las ilustraciones, el auge de las ventas y el nuevo lugar de la literatura infantil en la cultura uruguaya. Asimismo, este trabajo busca reunir en una misma historia las voces de los diferentes protagonistas de ese cambio, que sentó las bases para el modelo actual de libro infantil. En este sentido, no solo se abordan las transformaciones, sino también las diferentes batallas que debieron librarse para combatir varias convenciones y estructuras obsoletas, en un Uruguay que comenzaba a dejar atrás la dictadura.

Palabras clave: periodismo narrativo; entrevista; literatura infantil; cultura.

Allí comenzó todo

Los acontecimientos importantes suelen suceder en lugares también importantes. Por lo general, con el tiempo, esos lugares suelen ser envueltos en la nebulosa de un museo o abrazados entre asignaciones llenas de palabras que suenan interesantes, como “Monumento histórico nacional”, “Patrimonio cultural de la humanidad” o placas brillantes que anuncian “Aquí se planeó la revolución...”. Sin embargo, tal no es el caso del sitio en el que se gestó uno de los acontecimientos más importantes de la cultura uruguaya: cuando la literatura infantil cambió para siempre.¹

La Sala Infantil de la Biblioteca Nacional ya no existe. Era un espacio de libertad que surgió durante la última dictadura y que fue arrasado en plena democracia. Y, aunque hace más de treinta años que la sala cerró sus puertas, la revolución que dio sus primeros pasos entre aquellas paredes no pudo detenerse.

ABSTRACT

The aim of this interview is to investigate the changes around children's books in the 1990s in Uruguay: a way of conceiving the book from an ethical and aesthetic point of view, the way of telling stories, their subjects, the importance of illustrations, the increase of sales and the new place of children's literature in the Uruguayan culture. Likewise, this paper seeks to bring together the voices of many protagonists of that change, that set up the current model of children's books. In this sense, not only transformations are tackled, but also the different battles that took place to re-found several conventions and formalities, in a country that was leaving many years of dictatorship behind.

Keywords: narrative journalism; interview; children's literature; culture.

La idea del coronel que estaba a cargo en aquel entonces era la de crear una generación de niños que no le tuviera miedo a la Biblioteca Nacional, recuerda la bibliotecóloga y maestra Ana María Bavosi, que, con cierta razón, es descrita por muchos como “la loca por los libros infantiles”. Bavosi fue la gran impulsora del *boom* de la literatura infantil en los noventa; no solo fue la persona que dio tinta a los grandes escritores infantiles contemporáneos, sino que también fue la mente que trazó los caminos renovadores que hoy dan vida al libro infantil.

La sala se inauguró el 26 de mayo de 1978. Se asentó en un subsuelo casi olvidado en el que antes funcionaba una imprenta. Al entrar, lo primero con lo que uno se topaba era con un salón pintado de anaranjado y amarillo; allí funcionaba la sala de lectura, que estaba dividida en tres zonas. Por un lado, había una gran separación para los más chicos, con una mesa redonda y cubos de colores. Por el otro, las otras dos separaciones

reunían información y recreación, para que los niños pudieran leer o estudiar. Además, había otros sectores más pequeños dedicados a una amplia diversidad de revistas, a autores nacionales y hasta uno especial para temas como la educación sexual.

Bavosi, que tras renunciar a Magisterio se presentó ante la Biblioteca Nacional con su título de bibliotecaria, fue elegida para comandar el proyecto. “Se juntaron en un mismo espacio físico todos aquellos libros infantiles a los que había aspirado, con total libertad de elección de títulos. Nunca se me cuestionó qué poníamos allí adentro. Paradójicamente, en plena dictadura había un espacio de libertad para leer”, señala la también escritora (A. M. Bavosi, comunicación personal, mayo de 2016). Al hablar, la nostalgia se reparte entre su mirada y el tono de sus palabras. Su figura parece suspendida entre lo distante de sus recuerdos y el silencio de los libros en los estantes de la Escuela de Bibliotecología: “No es justo que los niños de las generaciones posteriores no tengan acceso a algo como la Sala Infantil. Somos muy frágiles de memoria en este país y todo lo bueno que se hace alguna vez, cuando se pierde, por alguna razón, se olvida”.

El promedio diario de niños nunca bajaba de los 150 o 200. Tres bibliotecarias y una funcionaria administrativa conformaban el equipo de Bavosi para atender los dos turnos: en la mañana se recibía a dos grupos y en la tarde, a veces, hasta tres. Aceptaban lectores desde edad preescolar, aunque llegaron a tener niños de dos años. En este sentido, tuvieron que idear una estrategia para que la gente no tomara el lugar como una guardería. Así, establecieron que los niños podían quedarse solos por un plazo máximo de dos horas, siempre y cuando existiese una justificación.

De pasar de recibir algunos pocos niños, tras hacer tímidas invitaciones a las escuelas, se encontraron con

agendas muchas veces saturadas ante los insistentes pedidos de las maestras para coordinar fecha y hora. A eso se le sumaron los préstamos a domicilio y el paulatino aumento de lectores que venían por cuenta propia desde todas partes de Montevideo. Bavosi recuerda aquellos días como el inicio de una aventura: “En ese lugar me presentó sus primeros ejemplares Susana Olaondo. Me vinculé a Sergio López Suárez. Roy Berocay iba con sus hijos. Por alguna razón, empezó a aparecer gente”.

De las hadas a los sapos

Si se reflexiona desde la realidad actual, pocas veces se es consciente de que el modelo contemporáneo de libro infantil se gestó hace poco más de treinta años. Incluso los protagonistas de ese cambio consideran que debería decirse que *empezó* hace menos de tres décadas, porque aquel fue solo el comienzo.

Por aquel entonces había una literatura enfocada en los niños, pero quizás el asunto estaba en que, en el fondo, esas obras no estaban pensadas para ellos, sino que habían sido escritas para que siempre existiese un adulto entre el libro y el pequeño lector. Eso implica un nivel de producción que no pone su atención en el lector final, sino en alguien más. A eso se le sumaba el desfase que había entre Uruguay y otras partes del mundo. En este sentido, Bavosi considera que en ese momento había un “gran abismo” entre lo que tenían los niños y lo que estaba disponible en otros lados: “Eso para mí era un gran dolor”.

El deseo de cambiar estaba en el aire. La posdictadura había traído una necesidad renovadora, una empeñada idea de querer hacer las cosas diferentes y marcar un quiebre definitivo con la reciente y oscura historia. En ese marco, el libro infantil fue uno de los mundos al que un grupo de incipientes artistas se abocó a construir desde cero.

Foto de portada:
Cecilia Vidal

¹ Este texto forma parte de un Trabajo Final de Grado (Universidad Católica del Uruguay, 2017). El autor realizó una edición del material a los efectos de su publicación en *Dixit*.



Foto: Cecilia Vidal

“Siempre digo que todo esto se dio porque había un grupo de gente que estaba en un lugar justo y en el momento exacto, y produjo algo para lo cual había un vacío y una enorme necesidad: no había literatura infantil uruguaya en ese momento”, afirma el escritor Roy Berocay (comunicación personal, agosto de 2016).

De esta forma, “poco a poco se iba imponiendo la convicción de que la lectura tenía que ser para las niñas y niños una experiencia placentera y feliz, y que no era lo mismo darles a leer cualquier cosa, que más valía un libro bueno que veinte mediocres y que era preferible contar con treinta libros de cuentos distintos que con treinta libros de lectura iguales”, señala la escritora y maestra Magdalena Helguera en su libro *A salto de sapo* (2004, p. 19).

Las cuestiones a cambiar eran varias. Por un lado, quería cortarse de raíz con los libros en blanco y negro, con letra apretada y poco llamativos. Si todo lo que rodeaba a los niños estaba asociado a los colores y a la diversión, ¿por qué los libros no? Comenzó a crecer la idea de que los libros no eran solo letras: tenían que tener ilustraciones que fueran tan importantes y llamativas

como las propias historias. Hasta ese momento, las pocas imágenes que aparecían en las páginas eran en blanco y negro, y de diminutas dimensiones.

También estaba el asunto de las historias en sí mismas. Por aquel entonces, la mayoría de los libros para niños versaban sobre las clásicas historias de hadas, príncipes, héroes y aventuras en lejanos países. Aunque les resultaran fascinantes, todas eran muy lejanas a la realidad de sus vidas. Eran historias antiguas que, en su mayoría, estaban adaptadas de narraciones para adultos. Así, se erigió la idea de pensar y hacer libros uruguayos para niños uruguayos.

Otras de las grandes batallas era la de desarraigar el imperativo de que los libros infantiles tenían que enseñar algo. “Algunos son terriblemente cursis y pueriles o pesados hasta el bostezo, otros no se entienden o sencillamente están mal escritos, la mayoría son manuales didácticos con un barniz de ficción, muchos condenan la fantasía, ahogan la creatividad y las ansias de libertad”, entiende Helguera (2004, p. 182). Así, la lucha contra el didactismo levantaba sus primeras armas.

Ese era el diagnóstico, la situación de la que se partía. Pero Bavosi tenía muy claro hacia dónde quería ir: “Desde 1962, por mi trabajo en la biblioteca del Cranndon, comencé a vincularme con la literatura infantil americana e inglesa. Cuando yo les mostraba a los niños uno de esos libros maravillosos, con tapa dura, a todo color, el impacto de la historia más la imagen era increíble. Y eso es lo que quería: pensar el libro como objeto ético y estético; o sea, calidad literaria, pero también una presentación estética que atrajera”.

Así como Bavosi tenía este proyecto, varias personas —que hoy se han convertido en referentes de la literatura infantil— tenían el deseo de hacer algo diferente, aunque muchos ni siquiera fueran conscientes de ello. Susana Olaondo, Sergio López Suárez y Roy Berocay fueron algunos de los reclutados por “la loca por los libros infantiles” para llevar adelante su idea.

Todos a sus puestos

En 1987, Ana María Bavosi se alejó de la Sala Infantil de la Biblioteca Nacional. Sin embargo, su pasaje por ese lugar le sirvió para armarse de los soldados que la ayudarían en su misión: cambiar por completo el libro infantil uruguayo. Las discrepancias pueden resultar ser una base para grandes acuerdos. Así fue como Bavosi se enfrentó por primera vez al trabajo de Sergio López Suárez: “Me acuerdo que pensé: ‘Esto no puede ser’”.

Banda Oriental había sacado unos fascículos que reunían varios cuentos infantiles de autores nacionales como Quiroga y Morosoli. Venían impresos con la tapa a color, pero seguían conservando aspectos que los ataban al modelo hasta entonces clásico: letra apretada y distribuida en dos columnas, ilustraciones escasas y muy poco color. Bavosi estaba convencida de que los pequeños lectores “merecían algo más suelto” pero, hasta entonces, los editores se aferraban a la idea de que si ellos habían crecido leyendo libros de ese estilo, los niños tenían que seguir por ese mismo camino.

No obstante, en esa colección de libros Bavosi se encontró con quien se transformaría en uno de sus más fieles aliados: “Ella me llamó porque vio el libro y le gustó lo que había ilustrado y me pidió que la asesorara en la parte gráfica. Le dije que sí, que estaba encantado de hacerlo. Y ahí nos pusimos a trabajar en lo que después vimos que era un cambio sustancial en la literatura uruguaya”, señala López Suárez, ilustrador y también escritor (comunicación personal, julio de 2016).

Encabezar la dirección de la Sala Infantil comenzó a posicionar a Bavosi como una referente. De esta forma, en varias oportunidades, hacia fines de los noventa, fue convocada como jurado de los Premios Bartolomé Hidalgo. En una de esas oportunidades, en la terna final de la categoría Libro Infantil se encontraba un autor que había llegado con dos de sus obras: Roy Berocay. Sin embargo, y aunque con doble chance, el ganador fue otro: Esteban Stancov.

“El otro era el clásico libro de cuentos en medio del campo, y obviamente no gané. Ana María, que había votado por mí, quedó muy enojada con el resto del jurado. Vino y me dijo que no había sido justo, que lo mío era renovador y ahí me invitó a ir a la Sala Infantil”, apunta Berocay. A veces los cambios son difusos y con las fronteras demasiado largas, pero hay otras en las que las revoluciones tienen nombre y apellido: *Sapo Ruperto*.

“Yo voté por el *Sapo* y me lo bocharon. Eso es lo más grave: cuando aparece algo diferente siempre hay un ‘no’. Pero bueno, ahí me acerqué a Roy y le dije que quería que me mostrara más cosas, porque ese sapo era fantástico. Así me quedé vinculada a él, que estaba con su gran amargura porque confiaba muchísimo en su libro. Ese es el asunto: cuando vos rompés una estructura... es muy jorobado”, comentó Bavosi. De esta forma, ella “empezó a pinchar a la gente y a reunirlos”, según las palabras del autor del *Sapo Ruperto*, y se empezó a conformar un grupo de personas preocupadas por la literatura infantil, incluidos varios ilustradores y autores.

Su partida de la Sala Infantil la dejó sin trabajo. Sin embargo, el grupo que dijo adiós a la Biblioteca Nacional estaba decidido a hacer algo con ese deseo de cambiar. Así, Bavosi y sus compañeras, en lo que recuerda como “una movida muy valiente”, formaron su propio espacio con el objetivo de capacitar maestros para “hacer leer” cosas diferentes. Estaban los soldados. Estaba la inquietud por hacer algo diferente a todo lo demás. Había un espacio que llenar y un mundo por construir. Y en 1990 llegó la oportunidad: “Sabendo que yo podía tener una propuesta para cambiar el sector infantil, me llamaron de Mosca. Y ahí empezó el gran cambio”.

Efervescencia

Catorce libros. Ocho escritores y, en varios casos, también ilustradores. Una mujer decidida a encabezar una importante renovación editorial. Y un país que, pese a ciertos conservadurismos, buscaba abrirles los brazos a los nacientes movimientos de cambio: “Queríamos que los niños tuvieran la posibilidad de crecer con otro tipo de libros”, comenta Bavosi.

La década del noventa en Uruguay puede resumirse en una palabra: “efervescencia”. Así lo afirma el historiador e investigador de la Biblioteca Nacional Julio Osaba (comunicación personal, agosto de 2016). El mundo se reorganizaba tras la caída del Muro de Berlín. El presidente Luis Alberto Lacalle ponía en práctica sus políticas de corte liberal, mientras que, en la capital, el intendente de Montevideo, Tabaré Vázquez, comenzaba a imponer la impronta de la izquierda en las calles. Las cosas eran muy diferentes a como lo habían sido tan solo un par de años atrás.

Hubo una apertura de la economía, aparecieron nuevas tarjetas de crédito y la llegada de los *shoppings* llevó paulatinamente a una mercantilización de la vida social. Los nuevos medios de pago trajeron consigo una generalización del consumo, porque todos podían comprar, especialmente la clase media, explica Osaba.

De esta forma, creció la oferta de productos nacionales en muchos sectores. En el caso de Mosca Hnos., que por aquel entonces tenía su propia editorial, se apostó a presentarle al mercado una colección de libros diferente e innovadora, en pos de aprovechar la nueva capacidad de consumo.

El grupo estaba seguro de lo que pretendía, pero no quería salir al mundo con algo improvisado. Así, Bavosi aprovechó la experiencia de Mosca Hnos. para emprender la renovación: “Mosca tenía una historia de editorial infantil muy vinculada a la Iglesia, muy al texto religioso, pero tenía. Con Sergio López nos pusimos a trabajar en la idea de largar libros para niños, pero con la condición de que fueran a todo color y con una propuesta”. Por su parte, López Suárez tenía claro que “el proyecto editorial era el de despertar las posibilidades, mirar la cantidad de caminos” que se tenían.

De esta forma, entre 1990 y 1992, se editaron catorce libros en el marco de la colección *Leer para disfrutar y pensar*. La lista incluía: *El misterio de la caja habladora* (ilustrado por Eduardo Mayans) y *Pateando lunas* (con ilustraciones de Rosina Revello), ambos de Roy Berocay; *Adivina qué es*, escrito y también ilustrado por Susana Bava; *Derechos de la naturaleza, Haciendo monadas, En el barrio y ¿Cómo nacen los libros?*, escritos e ilustrados por Sergio López Suárez; *Mi ciudad*, escrito e ilustrado por Eduardo Mayans; *La tía Merelde, Te lo dije Nino y Olegario*, escritos e ilustrados por Susana Olaondo; *Retratos*, escrito por Julián Murguía e ilustrado con fotos familiares; *José Juntacosas*, escrito e ilustrado por Rosina Revello; y *Fiesta de disfraces*, escrito e ilustrado por Horacio Cassinelli.

Aunque Bavosi era la encargada de orientar cada una de las publicaciones, López Suárez tenía la visión más estética: “Hicimos unos libros muy locos”. En este sentido, por ejemplo, el artista explica que *Derechos de la naturaleza* tenía el lomo horizontal y no vertical, lo que ya era todo un cambio. En *Haciendo monadas*,

por otra parte, el lector pasaba las páginas y la misma ilustración iba cambiando; eran como cortinas que se abrían: de esa forma, de acuerdo a lo que decía el texto, cambiaba el dibujo.

Cada libro tenía su propuesta, su estilo y su forma de acercarse al niño. Pero todos tenían algo en común: querían combatir esa literatura infantil que trataba a los lectores como si fuesen niños imaginados por un adulto que no tuvo infancia.

Cuentos, no cuentitos

Sábado por la tarde. Al llegar al Montevideo Shopping, la escena hace pensar en ese fin de semana previo a Navidad, cuando la gente se agolpa a los centros comerciales para cumplir con los pedidos de las cartas escritas por los niños (y los no tan niños). Sin embargo, lo que en realidad sucede es que al día siguiente se celebra el Día del Niño. En una de las librerías del abarrotado centro comercial dialogan una mujer de unos sesenta años, con el pelo largo y canoso, lentes grandes y transparentes, y un joven vendedor, que no pasaría de los veinte años: “La maestra siempre me dice que quiere que él lea más, por eso se me ocurrió regalarle un libro. Pero no de esos de superhéroes y esas cosas, para eso ya tiene el bendito aparatito. ¿Cuál puede ser? Como es para niños, imagino que lo mejor es que sea uno de esos que tienen historias con enseñanzas y esas cosas, ¿no?”. El joven responde con un “claro que sí, le voy a mostrar varias cosas”, y los dos se van hasta el fondo del local.

Podría tratarse de una escena ocurrida en la década del noventa, pero tuvo lugar en pleno 2016. “El maldito didactismo todavía existe. Eso de que un libro tiene que servir para el programa escolar”, comenta Bavosi, y agrega: “A veces vienen y me dicen que quieren un libro que sea instructivo, que deje valores. Cuando un padre joven me mira y me dice eso, lo primero que le respondo es: ‘Nene, ¿y cuáles son tus valores? No los busques en un libro, los valores se los enseñás vos. Sos su modelo’”.

El equipo tenía claro que luchar contra el didactismo no sería tarea fácil. Roy Berocay, por ejemplo, admite que se trata de una batalla continua, que “no puede dejar de pelearse”. “No te digo que soy el enemigo número uno, pero ando ahí. Lo que a mí me molesta no es que haya cosas didácticas, sino que se engañe al niño. Si vos hacés un libro que se llama *Aventuras en la casa de Juanito*, y después el libro le enseña a Juanito a ordenar el cuarto y a lavarse los dientes, vos le estás mintiendo. No me gusta que se le mienta al niño, que se le baje la línea o se le trate de enseñar cosas sin avisarle previamente, sin que sea explícito en el título, la tapa o donde tenga que ser”, reflexiona el escritor con enojo.

Casi a la par de la publicación de los primeros libros dirigidos al público infantil, se expandió el imperativo de que los textos para niños tenían que enseñar algo. Valores, conocimientos, consejos o cualquier otra cosa que les pudiese resultar de utilidad, ya sea para su infancia o para su posterior adultez. A simple vista, jugar, vincularse con otros y con otras cosas, también traen consigo sus propios aprendizajes, por lo que el libro no tiene por qué ser la única fuente de enseñanza. Y eso es lo que el grupo renovador intentó defender, explicar y combatir: un libro para niños no tiene por qué enseñar algo.

Más allá de las claras convicciones de cada escritor o ilustrador, existía una razón que se fundamentaba en algo más que una lucha sentimental: los niños también tienen derecho a consumir productos culturales cuyo valor estético y ético haya sido contemplado a la hora de su concepción y realización.

La literatura infantil no debe ser juzgada por sus valores pedagógicos, sino por sus valores estéticos, reflexiona Helguera en diálogo con la revista *¿Te cuento?* (citada en Guzmán, 1999, p. 9). En este mismo sentido, Berocay agrega que cuando se escribe para adultos, o se hace una película para ese público,

se tiene especial cuidado con las cuestiones artísticas. Así, entiende que el niño tiene el mismo derecho que los adultos a que se haga una película, se escriba un libro o se componga música para ellos teniendo en cuenta un sentido artístico.

Y aunque esa batalla comenzó a gestarse en los noventa, también tiene sus soldados en la actualidad. En el silencio de su oficina en el edificio de Penguin Random House, el editor Leroy Gutiérrez hace una pausa y se ríe: “Los libros no tienen por qué enseñar absolutamente nada” (comunicación personal, setiembre de 2016). “Creo que esa insistencia en la enseñanza, hasta cierto punto, ha matado parte de la calidad de muchos libros para niños. Trae problemas de calidad cuando, por ejemplo, se cree que el libro tiene que enseñarle al niño a respetar a sus padres, a portarse bien, a comerse toda la comida. Eso es irrespetuoso. A mí me fastidiaría y me sentiría ofendido si empiezo a leer un libro que me está tratando de convencer de lo bueno que es comer lechuga”.

A pesar de los intentos y de los logros, la reivindicación del didactismo sigue instalada en padres, libreros, maestras y medios de comunicación. En aquel entonces, el objetivo de Bavosi implicó correr un riesgo: ir en contra de una concepción cultural arraigada en la sociedad. Los padres podrían haber elegido no comprar ese tipo de libros que “no enseñaban nada”. Las maestras podrían haber optado por oponerse a ellos y no darles un espacio en las aulas. Por lo tanto, a todos los factores que podrían salir mal, se le sumaba otro: podía no venderse ni un solo libro.

La hora de la verdad

El tema de “lo comercial y no comercial” se instaló en la conversación y puso en el aire el sabor amargo de la tensión. De repente, Bavosi se reclinó en su silla y puso las manos sobre la mesa. Suspiró, cerró por unos segundos los ojos y volvió a incorporarse.

–Tuve épocas en las que me llegaban originales que me aterraban. Ese es uno de los problemas que tenemos en este país, que se sigue editando tanta... No lo puedo decir.

–¿Basura?

–¡Sí! Ese es el término correcto, porque yo iba a decir una palabra mucho más fuerte y no da. ¿Por qué pasa eso? Por el editor, que no tiene experiencia, que no tiene solvencia y no tiene ningún conocimiento de lo que es el niño.

–¿Se lo trata al niño como un producto?

–Exactamente. Ese es el problema del llamado “boom”. Más de un editor me dijo: “Ay, Ana María, conseguí una Rowling y ya estamos hechos”. Es tristísimo.

Los hechos marcan que los uruguayos son reacios a los cambios, que muchas veces prefieren mantenerse en su zona de confort y no dar un paso hacia lo desconocido, aunque exista la posibilidad de que lo nuevo pueda ser mucho mejor. Por ejemplo, el Tercer Informe Nacional sobre Consumo y Comportamiento Cultural mostró que el 54 % de los encuestados estaba de acuerdo con la idea de que “a los uruguayos nos cuesta cambiar en lo cultural”: “El arraigo al pasado parece ser un tema reiterativo en los uruguayos”, reflexiona el análisis del informe (Castelli, Duarte, Dominzain y Radakovich, 2014, p. 37).

La colección *Leer para disfrutar y pensar* marcó el rumbo en las formas de hacer y de pensar al libro infantil. La renovación y la revolución llegaron en el momento justo, a una sociedad que, a pesar de ciertas estructuras y recelos, tenía latente la necesidad de tomar nuevos caminos. Así, en tan solo unos meses, la venta de libros infantiles en Uruguay aumentó en un 200 %, señala Bavosi. Y ese hecho, quizás, sea la cara más visible del *boom*.



Foto: © AFP Photo

La colección se vendió “como pan caliente” y se lograron cosas muy importantes, como que al poco tiempo se colocaran varios libros en el extranjero. En este sentido, Bavosi insiste en remarcar que esos ejemplares no salían más caros que un libro importado, pero que no puede obviarse que todo proceso editorial necesita un tiempo para instalarse, por lo que había que centrar los esfuerzos en dar a conocer las nuevas propuestas. No obstante, señala que no le dejaron gastar “un peso” en publicidad: “Un día uno de los de Mosca me dijo: ‘¿Vos te das cuenta de que con tres contenedores de juguetes chinos gana el doble que con esos libros?’”.

En los hechos, el nuevo modelo de libro infantil fue bien recibido y aclamado por niños y padres. Desde ese entonces y hasta la actualidad, la literatura infantil se ha posicionado en el país como el género más vendido. “El libro infantil es la oferta más amplia, la más diversificada. Es lo que más vende y más se consume. Es el sector más importante y tiene importancia en varios niveles”, reflexiona el presidente de la Cámara Uruguaya del Libro, Jorge Saracini (comunicación personal, setiembre de 2016).

Según señala Leroy Gutiérrez, tan solo en 2015, Penguin Random House, entre importaciones y publicaciones uruguayas, presentó al mercado 136 títulos de la división in-

fantil-juvenil. De ese total, cerca del 10 % correspondió a libros de autores nacionales. Y la venta de libros infantiles representó alrededor del 27 % del negocio del grupo editorial en Uruguay. En esta línea, Gutiérrez apunta que la literatura infantil también creció mucho en los últimos dos o tres años, y es una tendencia global, por lo que el género ha empezado también a tener cada vez más peso en el grupo editorial.

Cuando sucede el milagro

Aunque se muestra como una mujer fuerte, Bavosi no puede evitar emocionarse al recordar “aquellos días” y todo lo que se consiguió a posteriori. “Si es buena la propuesta estética y la calidad literaria, si el mediador está contándolo con respeto, brindándolo con cariño y afecto... ¡El milagro sucede! Ese chiquilín recibe en ese momento una dosis de algo que no conocía y todo cambia”.

Por ahí se suele escuchar que los niños leen cada vez menos, que los libros tienden a morir, que los más chicos nacieron con la pantalla en la cara y que nunca van a gastar su tiempo en pasar hojas con la mano, cuando pueden deslizar el dedo o dar un clic. Pero también se dice que las revoluciones pocas veces se dan en vano. En la década de 1990 todo cambió para siempre. Y aunque

ya pasaron más de 25 años, el camino que se abrió en aquel entonces sigue siendo el elegido por muchos. Así como hubo una renovación en ese momento, tras mucho tiempo de “más de lo mismo”, algún día se dará otro *boom* y alguien tendrá que contarlo.

“Es un mundo cambiante. Hay muchos niños que leen, hasta más que antes, porque antes no había qué leer y ahora sí. El trabajo de los docentes y el advenimiento de planes como el Ceibal están dando una generación de niños mucho más capaces e informados. Ahora hay muchos niños que escriben y que te dicen que les gustaría ser escritores. Cuando yo era niño, a nadie se le ocurría decir que quería ser escritor. Eso está cambiando”, afirma sonriente Roy Berocay, y agrega: “¡Los niños de hoy son mucho más inteligentes que nosotros!”.

Después de todo, ¿qué es el libro? ¿Qué es un libro infantil? Una aventura, un encuentro, un par de horas mientras llueve, un amigo de papel. “Creo que es fundamental para el niño poder encontrar en el texto y la imagen a alguien cómplice, que lo acompañe al firme en esta aventura tan grande que es comenzar a leer”, reflexiona la escritora Susana Olaondo (citada en Guzmán, 1999, p.18). De alguna manera, todos los renovadores coinciden en eso: un libro infantil es una oportunidad de crecer.

El cambio llegó para quedarse, y quizás algún día sea reemplazado por otro, pero, mientras tanto, existen por ahí hondos ríos de tinta no-negra que está esperando ser leída, aprehendida y usada. Usada como vehículo para soñar, para pensar, para preguntarse, para mirarse.

“Si hemos aprendido algo sabremos que lo que tenemos que darles a los niños son muchos libros distintos, de ahora y de antes, con mundos conocidos y con mundos extraños [...] Tenemos que darles muchos libros para elegir, pero eso sí; libros bien hechos, honestos, sin trampas ni segundas o terceras intenciones [...] Porque todo libro bien escrito siempre tendrá un lector esperándolo”, afirma Magdalena Helguera ya en el final de su nostálgico libro *A salto de sapo* (2004, p. 191).

Tal vez pasen otros treinta años y las cosas sigan igual. ¿Quién sabe? Quizás esta nueva generación de niños, para la que querer ser escritores no será igual de descabellado que querer ser astronautas, tenga algo bajo la manga. Algo tan diferente y tan revolucionario que el presente quede olvidado en lo lejano del polvo de un libro sin abrir. Pero si funciona, y si siguen despertando sonrisas en los niños, el resultado será uno solo: que suceda el milagro.

Referencias

- Castelli, L., Duarte, D., Dominzain, S., y Radakovich, R. (2014). *Imaginario y consumo cultural. Tercer Informe Nacional sobre Consumo y Comportamiento Cultural*. Recuperado de http://cultura.mec.gub.uy/innovaportal/file/66060/1/imaginarios_y_consumo_cultural_-_tercer_informe_-_2014.pdf
- Guzmán, M. (1999). Ocho miradas uruguayas a la literatura infantil. ¿Te cuento?, 2(1), 14-19.
- Helguera, M. (2004). *A salto de sapo. Narrativa uruguaya para niños y jóvenes*. Montevideo, Uruguay: Trilce.
- Libros:
- Bava, S. (1990). *Adivina qué es*. Montevideo, Uruguay: Mosca Hnos.
- Berocay, R. (1991). *El misterio de la caja habladora*. Montevideo, Uruguay: Mosca Hnos.
- Berocay, R. (1991). *Pateando lunas*. Montevideo, Uruguay: Mosca Hnos.
- Cassinelli, H. (1990). *Fiesta de disfraces*. Montevideo, Uruguay: Mosca Hnos.
- López Suárez, S. (1990). *Derechos de la naturaleza*. Montevideo, Uruguay: Mosca Hnos.
- López Suárez, S. (1990). *Haciendo monadas*. Montevideo, Uruguay: Mosca Hnos.
- López Suárez, S. (1991). ¿Cómo nacen los libros?. Montevideo, Uruguay: Mosca Hnos.
- López Suárez, S. (1991). *En el barrio*. Montevideo, Uruguay: Mosca Hnos.
- Mayans, E. (1992). *Mi ciudad*. Montevideo, Uruguay: Mosca Hnos.
- Murguía, J. (1992). *Retratos*. Montevideo, Uruguay: Mosca Hnos.
- Olaondo, S. (1990). *La tía Merelde*. Montevideo, Uruguay: Mosca Hnos.
- Olaondo, S. (1990). *Te lo dije, Nino*. Montevideo, Uruguay: Mosca Hnos.
- Olaondo, S. (1992). *Olegario*. Montevideo, Uruguay: Mosca Hnos.
- Revello, R. (1992). *José Juntacosas*. Montevideo, Uruguay: Mosca Hnos.

Ilustración

David de la Mano



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

Recepción: 01/11/2017
Aceptación: 10/11/2017

Pablo Porciúncula

La serie *Desde la Ventana* se originó como un juego para darle sentido a una cuenta de Instagram que debí abrir y a la que no le encontraba ninguna utilidad. A poco de comenzar, se convirtió en un instrumento para reflexionar sobre la fotografía y la mirada.

La ventana desde la que fotografio enmarca la Plaza Independencia de Montevideo, donde trabajo junto a otros colegas. Varios fotografiamos desde ese punto. En ocasiones coincidimos en el momento de tomar las fotos, pero nunca lo hacemos en el valor de plano, el tipo de encuadre o el centro de interés.

Algunos de estos colegas —que conocen bien la serie—, apostados en la ventana e incluso con cámara en mano, me han llamado alguna vez diciendo: "mirá: ahí tenés una de tus fotos".

A lo largo del tiempo, nuestras fotografías nos van dando pistas sobre el modo en que miramos, sobre los temas o las formas que atrapan la atención de nuestra mirada y que no podemos dejar de fotografiar. Las series como esta parecen evidenciarlo de un modo contundente.

"From the Window" series started as a game to make sense of an Instagram account that I had to open and to which I couldn't find any use for. Shortly after starting, it became an instrument to reflect on photography and glance.

The window from which I photograph frames the Plaza Independencia in Montevideo, where I work with other colleagues. Several of us took pictures from that point. Sometimes we coincide in the moment of taking the photos, but we never do so in the plane value, the type of frame or the center of interest.

Some of these colleagues —who know the series well— while standing at the window and even hand-holding the camera, have called me sometimes saying: "Look: there you have one of your photos".

Over time, our photographs give us clues about the way we look, about the themes or shapes that catch the attention of our eyes and that we cannot avoid photographing. The series, like this one, seem to show that in a powerful way.

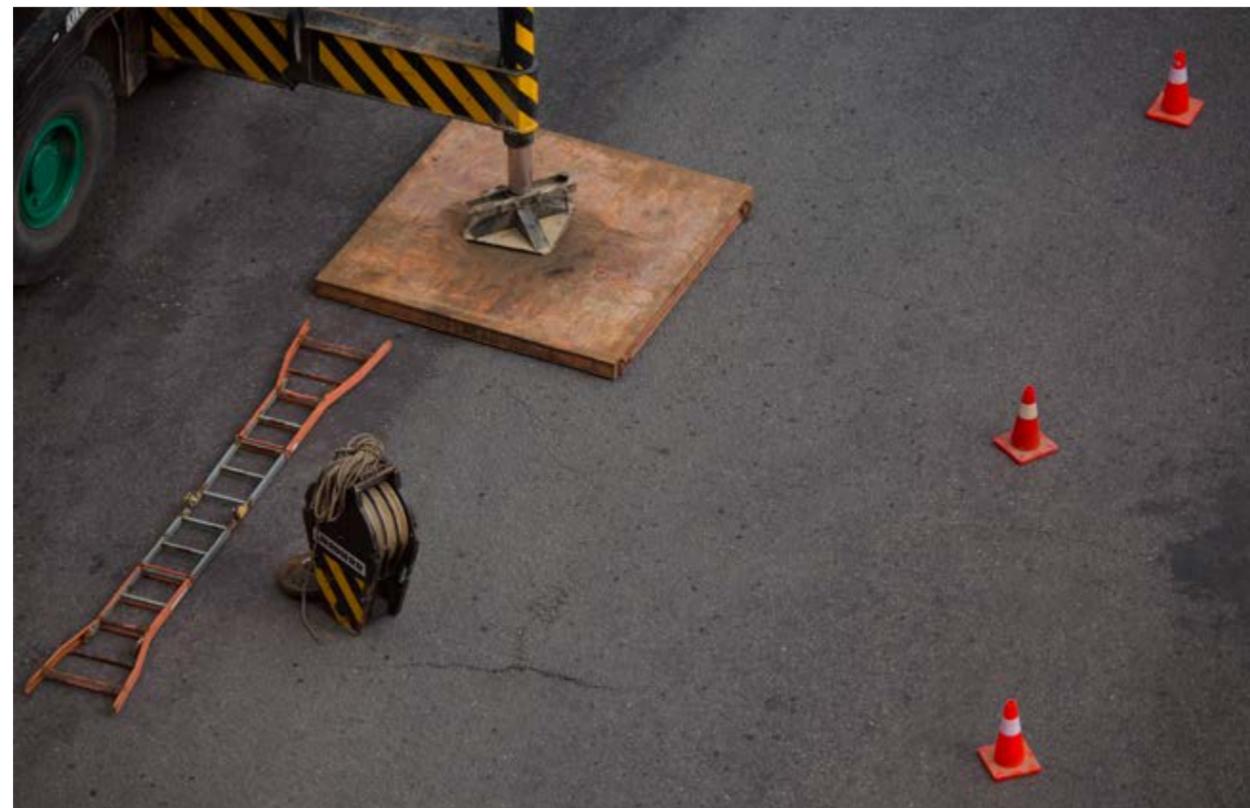
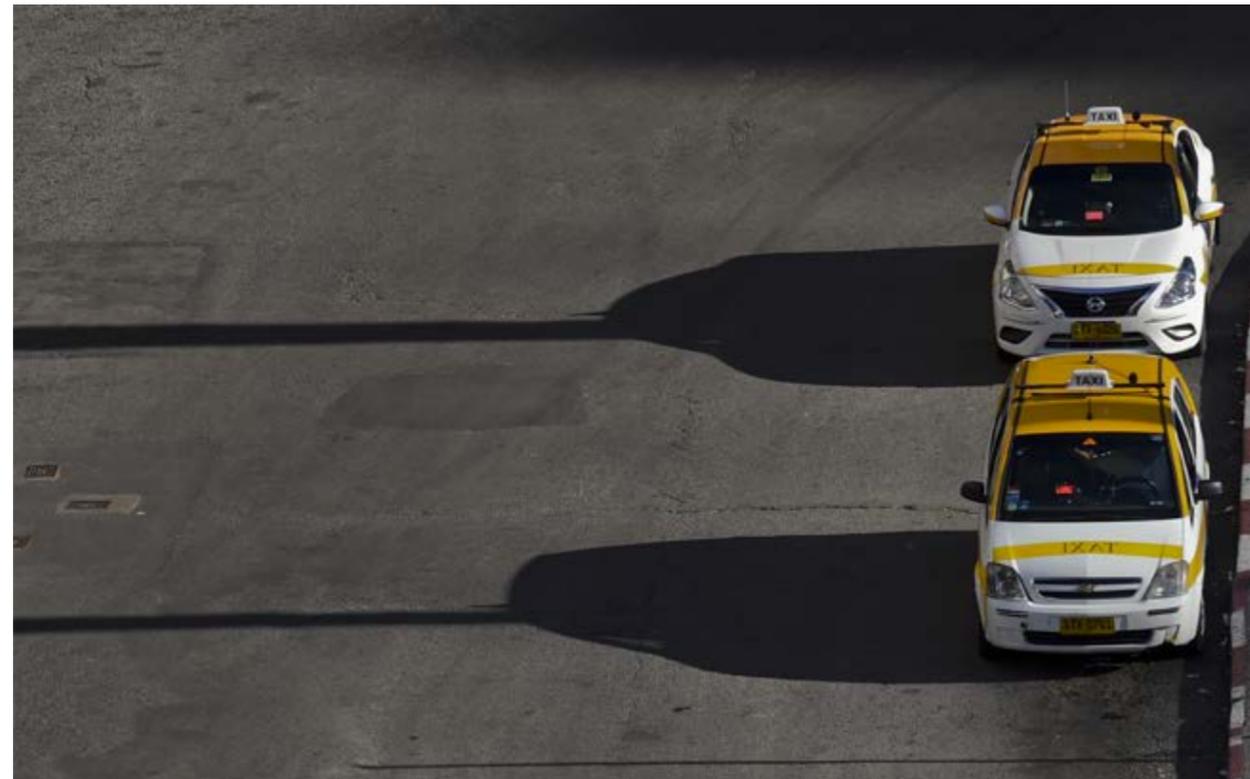
Instagram: @pabloporciuncula

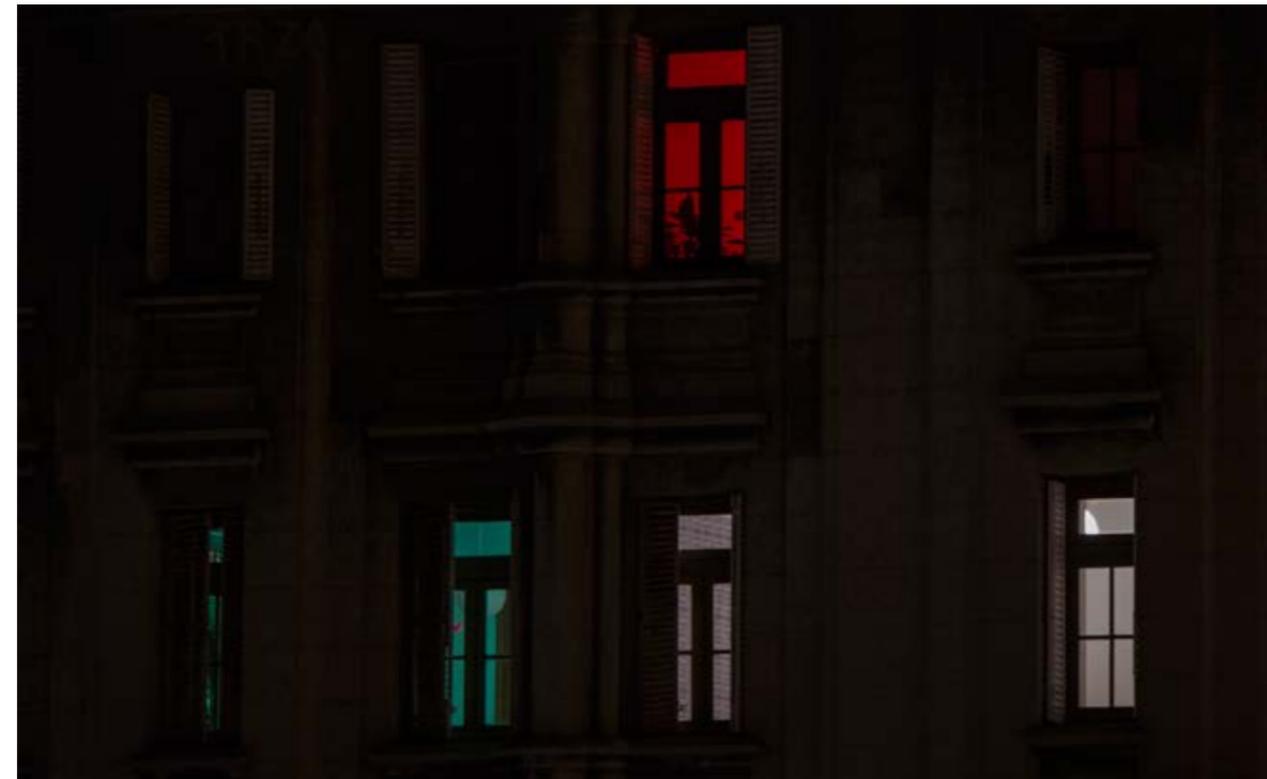


Pablo Porciúncula
Universidad Católica del Uruguay
Montevideo, Uruguay
pablo.porciuncula@afp.com

Recepción: 08/11/2017
Aceptación: 12/11/2017

Instagram: @pabloporciuncula





Congresos

XIV Congreso de la Asociación Latinoamericana de Investigadores de la Comunicación (ALAIIC)

Fecha: 30/07/2018 a 01/08/2018
Lugar: Costa Rica
Organiza: ALAIIC
Más información: <http://alaic2018.ucr.ac.cr>

Congreso "Comunicación, ciudad y espacio público". 7ª Reunión Anual de ORBICOM

Fecha: 08/05/2018 a 10/05/2018
Lugar: Lima, Perú
Organiza: Cátedra Unesco Comunicación y Cultura de Paz (Universidad de Lima) - Red Internacional de Cátedras Unesco en Comunicación
Más información: <https://orbicom.ca/>

VIII Congreso Latinoamericano de Opinión Pública

Fecha: 14/03/2018 a 16/03/2018
Lugar: Colonia del Sacramento, Uruguay
Organiza: WAPOR Latinoamérica (capítulo regional de la *World Association for Public Opinion Research*)
Más información: <http://www.waporcolonia2018.com>

VI Congreso Internacional de la AE-IC: "Comunicación y Conocimiento"

Fecha: 26/06/2018 a 29/06/2018
Lugar: Salamanca, España
Organiza: Asociación Española de Investigación de la Comunicación (AE-IC)
Más información: <http://www.aeicsalamanca2018.org/>

Enlaces de interés

Portal de Revistas Académicas – Universidad Católica del Uruguay
<https://revistas.ucu.edu.uy/>

Sistema de Bibliotecas – Universidad Católica del Uruguay
<http://biblioteca.ucu.edu.uy>

Public Knowledge Project :: Open Journal Systems
<https://pkp.sfu.ca/ojs>

AURA :: Asociación Uruguaya de Revistas Académicas
<http://aura.org.uy>

ANII :: Convocatorias a fondos y apoyos para investigación
<http://www.anii.org.uy/apoyos/investigacion>

Timbó :: Trama Interinstitucional Multidisciplinaria de Bibliografía Online
<http://www.timbo.org.uy>

SciELO :: Scientific Electronic Library Online
<http://www.scielo.edu.uy>

REDIB :: Red Iberoamericana de Innovación y Conocimiento Científico
<https://www.redib.org/>

LATINDEX :: Sistema regional de información en línea para revistas científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
<http://www.latindex.unam.mx>

Dialnet :: Portal de información multidisciplinar para la difusión de revistas científicas
<https://dialnet.unirioja.es>

CLASE :: Citas Latinoamericanas en Ciencias Sociales y Humanidades
<http://clase.unam.mx>

ROAD :: Directory of Open Access Scholarly Resources
<http://road.issn.org>

EBSCO :: Base de datos para investigación
<http://www.ebsco.com>

Lista de revisores 2017 *Dixit* núm. 26 y núm. 27

Mariana Amieva
Universidad de la República, Uruguay

Julio Bravo
Universidad Nacional de Chimborazo, Ecuador

Javier Campo
UNCPBA-CONICET, Argentina

José Luis Carles
Universidad Autónoma de Madrid, España

Leonardo Fiorelli
Universidad Católica del Uruguay, Uruguay

Silvana Flores
Universidad de Buenos Aires-CONICET, Argentina

Wilson González Demuro
Universidad de la República, Uruguay

Sebastián Grisetti
Universidad Católica del Uruguay, Uruguay

Daniela Hirschfeld
Universidad Católica del Uruguay, Uruguay

Mónica Izaguirre
Universidad Católica del Uruguay, Uruguay

Pablo Lacoste
Universidad de Santiago de Chile, Chile

Loup Langton
Western Kentucky University, Estados Unidos

Magdalena López de Anda
ITESO, Universidad Jesuita de Guadalajara, México

Juan Carlos Mansur
Instituto Tecnológico Autónomo de México, México

Javier Mazza
Universidad Católica del Uruguay, Uruguay

Élida Moreyra
Universidad Nacional de Rosario, Argentina

Humberto Orozco
ITESO, Universidad Jesuita de Guadalajara, México
Juan Pellicer
Universidad de la República, Uruguay

Facundo Ponce de León
Universidad Católica del Uruguay, Uruguay

Matías Ponce
Universidad Católica del Uruguay, Uruguay

Pablo Porciúncula
Universidad Católica del Uruguay, Uruguay

Teresa Quiroz
Universidad de Lima, Perú

Ana Ribeiro
Universidad Católica del Uruguay, Uruguay

Mario Riorda
Universidad Austral, Argentina

Laura Rocha
Universidad Católica del Uruguay, Uruguay

Jorge Sala
UBA-CONICET-UNA, Argentina

Mónica Salazar
Pontificia Universidad Javeriana, Colombia

Giorgina Santangelo
Universidad Católica del Uruguay, Uruguay

Patricia Schroeder
Universidad de Montevideo, Uruguay

Fernando Seliprandy
Universidade de São Paulo, Brasil

Jacqueline Tipoldi
Universidad Católica del Uruguay, Uruguay

Alberto Vital
Universidad Nacional Autónoma de México, México

Políticas de la editorial

Enfoque y alcance

Dixit publica trabajos académicos originales e inéditos (artículos científicos, estudios de casos, artículos profesionales, ensayos, entrevistas y reseñas) y obra (fotografía, ilustración, guion, creación literaria).

Su enfoque es la Comunicación —en los ámbitos del conocimiento y del ejercicio profesional— que puede estar en diálogo con otras disciplinas, con un estilo editorial que promueve la lectura ágil de trabajos rigurosos.

Políticas de sección

Desde la Academia presenta artículos científicos (de investigación y de divulgación) originales e inéditos (de entre 4.000 y 8.000 palabras), evaluados por pares, en sistema de doble ciego.

Rapport presenta los siguientes trabajos originales e inéditos: entrevistas (entre 2.000 y 4.000 palabras), artículos profesionales (entre 2.000 y 4.000 palabras) y reseñas (entre 1.000 y 2.500 palabras).

Obra en comunicación | Fotografía publica fotografía de autor (hasta 8 fotos).

Obra en comunicación | Ilustración publica ilustración de autor (hasta 2 páginas).

Obra en comunicación | Texto publica creación literaria y guion (hasta 4.000 palabras).

Comunicaciones informa de congresos, conferencias y eventos sobre Comunicación. También aporta enlaces de interés.

Proceso de evaluación por pares

Los artículos de 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", "Publicable con correcciones" o "No publicable".

Los artículos enviados a *Dixit* no pueden estar postulados simultáneamente para su publicación en otras revistas. El dictamen se comunica a sus autores en un plazo no mayor de 60 días a partir de la 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 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.

Política de acceso abierto

Esta revista proporciona acceso abierto a su contenido, basado en el principio de que ofrecer al público un acceso abierto a las investigaciones ayuda a un mayor intercambio global de conocimiento. Todo el contenido, excepto donde está identificado, está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-No-Comercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

Política editorial

El Comité Editorial de *Dixit* decide si los trabajos recibidos son acordes con el enfoque y el estilo editorial de la revista.

El Comité también decide en qué número se publican los trabajos y qué fotografías acompañan los textos. El contenido de los artículos y las obras es responsabilidad de los autores.

Frecuencia de publicación

La frecuencia de publicación de la revista *Dixit* es semestral. El primer número se publica en junio y el segundo en diciembre de cada año.

Publicación libre de costo

La publicación en *Dixit* no tiene ningún costo para los autores. Los gastos del proceso editorial de los artículos corren por cuenta de la Universidad Católica del Uruguay. *Dixit* no cobra por suscripciones; el acceso al texto completo de los artículos publicados no tiene ningún costo.

Buenas prácticas editoriales

Todos los involucrados en el proceso editorial de *Dixit* (editores, autores, revisores) deberán actuar conforme a normas éticas para asegurar el cumplimiento de las mejores prácticas editoriales y un compromiso con los más altos estándares profesionales.

Los integrantes del Comité Editorial se comprometen a analizar de forma objetiva todas las colaboraciones recibidas, y a cumplir con un procedimiento que asegure la calidad y transparencia. Es

responsabilidad del Comité Editorial seleccionar a los revisores idóneos para cada artículo, así como velar por la confidencialidad del proceso. Es su deber cumplir con los plazos estipulados para dar respuesta a cada postulación. El Comité Editorial debe estar alerta ante cualquier denuncia de carácter ético, de conflictos de interés o reclamaciones de toda índole sobre los artículos postulados, y conceder a los autores la oportunidad de defenderse.

Los autores tienen la obligación de garantizar la originalidad de sus artículos, así como la transparencia en el proceso de investigación y la veracidad de sus resultados. Los autores entregarán una declaración firmada en donde establecen que los trabajos son de su autoría, son inéditos y no están postulados simultáneamente en otras publicaciones. Asimismo, es obligación de los autores atribuir el crédito a toda persona y todo tipo de obra en que hayan basado su trabajo o partes de él, de acuerdo al formato estipulado en las directrices para envíos. Los autores deben hacer explícita la existencia de conflictos de intereses, así como cualquier financiación que hayan recibido para la realización del trabajo.

Los revisores realizan el arbitraje de los artículos de forma voluntaria, con la misión de contribuir a la mejora de la calidad de los trabajos, mediante una revisión objetiva y constructiva. Para ello se comprometen a seguir las pautas de evaluación proporcionadas por *Dixit* y a cumplir tanto con las políticas del proceso de evaluación como con los plazos estipulados para la tarea. Es responsabilidad de los revisores alertar al Comité Editorial sobre cualquier conflicto de interés o circunstancia que pueda impedirlos de llevar adelante la tarea de evaluación de manera idónea y objetiva.

Editorial policies

Focus and Scope

Dixit prints original, unpublished academic work (scientific articles, case studies, professional articles, essays, interviews and reviews) and also art work (photographs, illustrations, scripts, literary creations).

It focuses on Communication –both in the area of knowledge and in the professional area– intends to facilitate dialog with other disciplines and has an editorial style designed to promote fast reading of rigorous work.

Section Policies

Desde la Academia includes unpublished original scientific articles (research and outreach), about 4000 to 8000 words long. They are subjected to a double-blind peer review.

Rapport presents the following unpublished original works: interviews (2000 to 4000 words), professional articles (2000 to 4000 words), as well as reviews (1000 to 2500 words).

Obra en Comunicación | Fotografía prints signature photography (up to 8 photos).

Obra en Comunicación | Ilustración publishes signature illustrations (up to 2 pages).

Obra en Comunicación | Texto prints literary creations and film scripts (up to 4000 words). **Comunicaciones** reports about congresses, conferences and events related to the field of communication. It also provides links of interest.

Peer Review Process

The articles from section “Desde la Academia” are peer-reviewed according to a double-blind system, i.e. the author does not know the names of the referees nor do they know the author's name. This review system turns to consultants outside the Universidad Católica del Uruguay and also to specialist from the institution itself. Each article is assessed by two referees, who determine whether the article is “apt for publication” or “apt for publications once corrections have been incorporated” or “not approved for publication”.

Contributions sent to *Dixit* cannot be submitted simultaneously in other journals. The judgment is delivered to the authors within a 60 days period, counted from the date the work was received.

The evaluation, which is delivered anonymously to the author, is based on the following aspects: compliance with editorial guidelines; originality and contributions to the corresponding field of knowledge; internal coherence; clear statement of the main idea and solid foundation of same; conclusions fitting to the purposes intended; adequate handling of wide-ranging pertinent references; correct spelling and syntax.

Open Access Policy

This journal offer immediate open access to its contents, on the principle that offering the public open access to research contributes to a greater exchange of knowledge on a global scale. All content, except when indicated, is under a Creative Commons Attribution - Non Commercial - Share Alike 4.0 International License.

Editorial Policy

The *Dixit* Editorial Committee decides if the works received agree with the focus and editorial style of the journal. The Committee also determines which issue will include which works and which photographs will be attached to the texts. The authors are responsible for the content of their articles or art works.

Frequency of publication

Dixit's publication frequency is biannual. The first issue is published in June and the second in December of every year.

Free of charge publishing

Authors are not charged for publishing in *Dixit*. The expenses of the editorial process of the articles are covered by the Universidad Católica del Uruguay. *Dixit* does not charge for subscriptions; access to the full text of published articles has no cost.

Editorial best practices

Everyone involved in the editorial process of *Dixit* (editors, authors, reviewers) must act in accordance with ethical standards to ensure compliance with the best editorial practices and a commitment to the highest professional standards.

The members of the Editorial Committee agree to objectively analyze all contributions received, and to comply with a procedure that ensures quality and transparency. Is responsibility of the Editorial Committee to select the appropriate reviewers for each article, as well as ensuring

the confidentiality of the process. Is its duty to comply with the deadlines for responding to each application.

The Editorial Committee should be alert for any ethical allegations or claims of any kind on the postulated articles, and give authors the opportunity to defend themselves.

The authors are obliged to ensure the originality of their articles as well as the transparency of the investigation process and the accuracy of its results. Authors will deliver a signed declaration which states that the articles are of his own, are unpublished and are not postulated simultaneously for other publications.

Also, it is the obligation of the authors to attribute the credit to everyone and all kinds of work in which they have based their article or parts of it, according to the format stipulated in the guidelines for contributions. Authors should make explicit the existence of any conflicts of interest or any funding they have received for carrying out the article.

Reviewers perform the evaluation of the articles voluntarily, with the mission to contribute to the improvement of the quality of works, ensuring an objective and constructive review. To do so, they agree to follow the guidelines provided by *Dixit* and undertake to meet the policies of the peer-review process as well as the deadlines established for the task.

It is the responsibility of the reviewers to alert the Editorial Committee of any conflict of interest or circumstance that may prevent them from carrying out a suitable and objective evaluation.

Normas para los colaboradores

Envíos

Las colaboraciones se envían por correo electrónico a *Dixit* (dixit@ucu.edu.uy) o a través de la plataforma OJS (revistadixit.ucu.edu.uy). Los artículos enviados a *Dixit* no pueden estar postulados simultáneamente en otras revistas.

Síntesis curricular

Los autores deben enviar una síntesis curricular de no más de 120 palabras que mencione filiación académica, último grado universitario 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

Los textos se realizan en Microsoft Word, 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 de *título del artículo*", indicando en la primera página el título del artículo y el autor.

Las reseñas de libros o documentos escritos deben tener completos los datos bibliográficos de la obra reseñada: autor, año de publicación, título, ciudad de publicación, casa editora y número de páginas. Los libros reseñados deben tener una antigüedad menor a dos años. Las reseñas de conferencias deben presentar los datos de lugar y fecha de realización. Todas deben incluir el nombre, el apellido y la filiación institucional del autor de la reseña.

Elementos formales

Todos los trabajos enviados a *Dixit* deben incluir título en español y en inglés, datos del autor y filiación institucional. Los artículos científicos (postulados a la sección "Desde la Academia") deben contener además resumen en español y *abstract* en inglés; cinco palabras clave en español y cinco en inglés. Las citas a las fuentes y la lista de referencias se deben realizar en APA 6 (ver puntos 7 y 9 más abajo).

1. **Título.** Centrado en la parte superior de la primera página, enuncia de manera sintética, sencilla y clara la idea principal del artículo (el objetivo y el enfoque desde el cual se va a tratar). Se sugiere una extensión no mayor de 12 palabras. Si es necesario agregar un subtítulo, este se separa del título mediante punto o 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.** Centrada debajo del nombre del autor, se escribe su filiación institucional: nombre, ciudad y país de la institución a la que pertenece. 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 debajo 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, iniciando por el número 1.

7. **Referencias.** Deben ser precisas, completas y útiles. Proporcionan un modo fiable de localizar los trabajos que se mencionan 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 separado del año mediante coma.

Ejemplo: (Aguerre, 2007).

7. 2. Si se trata de una cita directa (textual) o de una cita indirecta, en el paréntesis, además del año de publicación, se escribe coma y el número arábigo de la página o 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 en", 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 en 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 coloca 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 o cualquier otra clase de información adicional que enriquezca o aclare el contenido de la colaboración. No se usan abreviaturas latinas.

9. Lista de referencias. Se coloca al terminar el artículo, en una página nueva que lleva centrada la leyenda "Referencias". Incluye ordenados alfabéticamente por el apellido del autor solo los materiales mencionados/referidos 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 escribe empezando por el apellido y en seguida, separada por coma, la inicial (o las iniciales) del nombre de hasta cinco autores. El nombre del último autor va precedido por coma seguida de "y".

Ejemplo: O'Sullivan, T., Hartley, J., Saunders, D., Montgomery, M., y Fiske, J. (1997).

b. Si son más de cinco autores, en las referencias solo se escribe el primero, 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 des-

pués de *al*. En las referencias en el cuerpo del texto, cuando la obra se cita por primera vez, se escriben entre paréntesis los apellidos de todos los autores: (Manderscheid, Ryff, Freeman, McKnight-Eily, Dhingra, y Strine, 2010).

En las veces subsecuentes, al igual que en la lista de referencias, solo se pone el apellido del primer autor, coma, y a continuación et al.: (Manderscheid, et al., 2010).

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, M. A. N., y Grandío Pérez, M. del M. (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 separado del autor por punto, entre paréntesis, y a continuación se escribe punto.

9. 3. Título

a. De libro, revista, publicación periódica, obra de arte, película, video, programa de televisión se escribe en cursivas, seguido por punto.

Ejemplo: Ojeda, M. A. N., y Grandío Pérez, M. del M. (Coords.). (2012). *Estrategias de comunicación en redes sociales. Usuarios, aplicaciones y contenidos*.

b. De capítulo de libro va sin comillas, en redondas. A continuación, se escribe, después de punto, el apellido y la inicial del nombre del autor o de los responsables de la publicación, y a continuación de punto, en cursivas, el título del libro que lo contiene; en seguida y entre paréntesis, precedido por la abreviatura "pp.", el número de páginas que abarca el capítulo.

Ejemplo: Noguera Vivo, J. M. (2012). Los cambios en

el discurso global de Twitter: *trending topics* y la nueva televisión. Ojeda M. A. N., y Grandío Pérez, M. del M. (Coords.). *Estrategias de comunicación en redes sociales. Usuarios, aplicaciones y contenidos* (pp. 51-62).

c. De artículo de revista va sin comillas, en redondas. Luego, separado por punto, se pone en cursivas el título de la publicación que lo contiene y, también en cursivas y separado por coma, el número arábigo del volumen de la publicación. Ejemplo: Aguerre, C. (2007). Los derechos de autor. Entre el equilibrio y la incompatibilidad. *Dixit*, 2.

9. 4. La ciudad de publicación (solo en caso de ambigüedad se coloca entre paréntesis el nombre del país) se separa de la casa editora (o de la productora en el caso de una película o del nombre del museo donde se encuentra una obra de arte, etcétera) por medio de dos puntos.

No se incluye el sustantivo "editorial" (ni en español ni en otros idiomas: *publisher, Verlag, editrice...*), excepto cuando este acompaña a un adjetivo, y ambos constituyen el nombre de la editorial; por ejemplo, Editorial Sudamericana. Tampoco se incluyen abreviaturas como Ed., Ltd., Co., S. A. de C. V., entre otras. En el caso de un artículo de revista, el nombre y el volumen de la publicación sustituyen la ciudad de publicación y la casa editora.

9. 5. Los números de páginas de un capítulo se consignan entre paréntesis y precedidos por la abreviatura "pp." a continuación del título del libro que lo contiene, pero van sin abreviatura y en seguida del volumen de la publicación cuando es un artículo de revista.

9. 6. Las entradas de un documento electrónico incluyen autor, fecha de publicación, título del documento. El título va sin cursivas y en redondas. A continuación, después de punto se escribe el DOI

(*Digital Object Identifier*, Identificador Digital de Objetos), si lo tiene, o se pone "Recuperado de" y 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, M. (2011). El arte de saber movilizar saberes. *Dixit*, 15, 27-33. Recuperado de <http://revistadixit.ucu.edu.uy/?table=articles&ID=21f348ab76a582d327894afa17bb0763&action=detail>

Ejemplo de lista de referencias:

Referencias

- Aguerre, C. (2007). Los derechos de autor. Entre el equilibrio y la incompatibilidad. *Dixit*, 2, 24-30.
- American Psychological Association (2010). *Manual de publicaciones de la American Psychological Association*. México: El Manual Moderno
- Balcázar, P., González-Arratia, N. I., Gurrola, G. M., y Moysén A. (2005). *Investigación cualitativa*. Toluca (México): Universidad Autónoma del Estado de México.
- Balsa, M., y Bugallo, B. (2011). *Industrias creativas y propiedad intelectual*. Montevideo: Dicrea.
- Dutto, M. C., Soler, S., y Tanzi, S. (2008). *Palabras más, palabras menos. Herramientas para una escritura eficaz*. Montevideo: Editorial Sudamericana Uruguay-Universidad Católica del Uruguay.
- Izaguirre, M. (2011). El arte de saber movilizar saberes. *Dixit*, 15, 27-33. Recuperado de <http://revistadixit.ucu.edu.uy/?table=articles&ID=21f348ab76a582d327894afa17bb0763&action=detail>
- Manderscheid, R. W., et al. (2010). Peer reviewed:

Evolving definitions of mental illness and wellness. Preventing chronic disease. Recuperado de <http://saludequitativa.blogspot.com/2009/12/evolving-definitions-of-mental-illness.html>

Noguera Vivo, J. M. (2012). Los cambios en el discurso global de Twitter: *trending topics* y la nueva televisión. Ojeda, M. A. N., y Grandío Pérez, M. del M. (Coords.). *Estrategias de comunicación en redes sociales. Usuarios, aplicaciones y contenidos* (pp. 51-62). Barcelona: Gedisa.

Ojeda, M. A. N., y Grandío Pérez, M. del M. (Coords.). (2012). *Estrategias de comunicación en redes sociales. Usuarios, aplicaciones y contenidos*. Barcelona: Gedisa.

O'Sullivan, T., Hartley, J., Saunders, D., Montgomery, M., y Fiske, J. (1997). *Conceptos*

Author Guidelines

Contributions

Contributions must be sent by e-mail to *Dixit* (dixit@ucu.edu.uy) or submitted through OJS platform (revistadixit.ucu.edu.uy). Contributions sent to *Dixit* cannot be submitted simultaneously in other journals.

Abridged CV

Authors must send an abridged CV, up to 120 words, including academic affiliation, last University degree obtained, recent academic or professional areas of work, main publications or main field work completed.

Extended summary

In the case of research articles, authors must send, in addition to the summary in Spanish and the abstract in English, an extended summary of contents, about 400 to 800 words long.

Format

Texts should be written in Times New Roman font, 12-point size. All text should be in the same font, 10-point size, sans-serif font. All files should be in vector: high definition, 300dpi, grayscale JPG format, with a 25 cm baseline width.

Should contributions include tables, figures, illustrations or photographs, the author must provide the necessary information for identification: title, descriptive legend, date, authorship, source and credits. They are delivered separately as an attached file named "Annexes to title of article", displaying the title of the article and the author's name on the first page.

Book or written documents' reviews must include full bibliographic references of the work: author, year of publication, title, city of publication, publisher and number of pages. Reviewed material must be less than two years old. The conference reviews must present the data of place and date of realization. They must also include name, surname and institutional affiliation of the author of the review.

Formal elements

All works sent to *Dixit* must include title in Spanish and English, author's data and institutional affiliation. Scientific articles (postulated to "Desde la Academia") must also contain abstract in Spanish and in English; five key words in Spanish and five in English. Citations to sources and the list of references should be made in APA 6 (see points 7 and 9 below).

1. **Title.** From its position at the center of the upper part of the first page, it states the main idea of the article (i.e., the objective and the way it will be approached) in a clear, simple and concise manner. It should not exceed 12 words.

If it should be necessary to add a subtitle, the same should be separated from the title by a full stop or a colon.

2. **Name and surname of author.** It is written under the title, in a central position. Rank and academic qualifications are omitted.

3. **Institutional affiliation.** Below the name of the author must appear his institutional affiliation: name, city and country of the institution to which he belongs. When the author is not a member of any academic institution, city and country of residence are indicated. In both cases, elements are separated by commas. An asterisk follows, which links it to a footnote stating country and e-mail address of the author.

4. **Abstract of article and keywords in Spanish.** Both go on a new page beginning with the legend "Resumen" on the upper part. That abstract is a paragraph with a maximum of 150 words, complete in itself as regards sense, in which the objective, main contents, methodology, conclusions, implications or applications discovered by the author are exposed briefly and clearly.

On the following line, aligned to the left, the legend "Palabras clave" should be written, followed by a colon that precedes a list of words, cited ranging from the general to the particular, that are established as identifiers for this text.

5. **Abstract and keywords in English.** After the keywords in Spanish comes a blank line; on the center of the following line stands the legend "Abstract".

Aligned to the left on the line below comes the English version of the summary. The legend "Keywords" should be written on the following line and

likewise aligned to the left and then, after a colon, should appear the English version of the keywords.

6. **Pagination.** Pages must be numbered, starting at the page which marks the beginning of the article and bears the number 1.

7. **References.** They must be precise, complete and useful. They provide a trustworthy means of localization for the works that are directly cited in the contribution. They are presented according to the author-year system, between brackets after a direct quotation, a paraphrase or a description of another author's ideas.

7. 1. In the case of a paraphrase or a description of another author's ideas, the surname of the author and the year of publication are placed within the brackets, separated by a comma. Example: (Aguerre, 2007).

7. 2. In the case of a quotation, whether direct or indirect, the brackets should include first the year of publication followed by a comma, then the Arabic numeral for the page or pages, preceded by the corresponding abbreviation "p." or "pp.". Example: (Rincón, 2006, p. 47); (Rincón, 2006, pp. 47-48).

7. 3. If the direct quotation comprises more than 40 words, it is highlighted by displaying it as a freestanding block of text, without quotation marks. The reference is placed, between brackets, right after the quotation, as a part of the same block.

7. 4. Should more than one work by the same author occur in the same year of publication, quotations must be differentiated by the addition of a lowercase letter right after the date. Example: (Rincón, 2006a, p. 47).

7. 5. Should an author be quoted directly by another author who is the source for the quotation, one must enter first the surname of the author who was directly quoted, followed by the phrase "cited in" and the surname of the author, the year of publication and the page number where the cited direct quotation is to be found. Example: (Deleuze cited in Alliez, 1996, p. 49)

7. 6. If the same brackets include two or more works by different authors, these will be separated by semicolons. Example: (Aguerre, 2007; Rincón, 2006).

7. 7. If the text already mentions the author's surname, it is not necessary to repeat it in brackets. Just the year and the page number, if appropriate. Example: Rincón (2006, p. 17) holds that "communication is, then, a powerful means to understand these times".

If the text includes, besides the author's surname, the year of publication, it is not necessary to repeat that date in brackets either. Example: In 2006, Rincón holds that "communication is, then, a powerful means to understand these times" (p. 17).

8. **Footnotes.** Notes must not exceed 80 words; they should provide explanations, commentaries or any other additional information that could broaden or clarify the content of the contribution. No Latin abbreviations should be used.

9. **List of references.** At the end of the article, a new page should be added, bearing the legend "References" at the center of the line. It includes the surnames of the authors in alphabetical order; only those materials mentioned or directly referred to in the contribution (i.e. by direct quotation, para-

phrase or description) must be chosen for this list. Each entry is aligned left with hanging indentation and includes the following data:

9. 1. Author

a. One starts by writing the surname and then the initial (s) of the name of the author (s), separated from the surname by a comma. No more than five authors should be presented. The name of the last author is preceded by a comma followed by the word "and".

Example: O'Sullivan, T., Hartley, J., Saunders, D., Montgomery, M., and Fiske, J. (1997).

b. Should the authors be more than five, only the first one is mentioned, beginning by the surname. The other authors are substituted by the expression "et al.". This Latin expression means "and others" (*et alii*) and is displayed in regular font, preceded by a comma and followed by a period. As for references within the text, when the work is cited for the first time, the surnames of all the authors are mentioned in brackets: (Manderscheid, Ryff, Freeman, McKnight-Eily, Dhingra, and Strine, 2010). In subsequent references, and in the list of references, only the surname of the first author is necessary, always followed by a comma and the expression "et al.": (Manderscheid, et al., 2010).

c. The people in charge of the publication (editors, compilers, directors, coordinators, organizers) take the place of the author and after their name one adds the role they played, in brackets and in abridged form.

Example: Ojeda, M. A. N., y Grandío Pérez, M. del M. (Coords.). (2012).

d. The same thing happens when the authors are institutions or organizations, like the Real Academia Española, the American Psychological Association (APA) or UNESCO.

9. 2. Year of publication. It is separated from the name of the author by a full stop, is displayed in brackets and followed by another full stop.

9. 3. Title

a. Titles of books, journals, periodical publications, works of art, films, videos, and TV programs should be written in italics and followed by a full stop. Example: Ojeda, M. A. N., y Grandío Pérez, M. del M. (Coords.). (2012). *Estrategias de comunicación en redes sociales. Usuarios, aplicaciones y contenidos.*

b. The title of a chapter in a book is presented in regular font, without quotation marks. It is followed by a full stop, the author's surname and the initial of his name or those of the people in charge of the publication, another full stop, the name of the book where the chapter is to be found (in italics), and the number of pages comprised by the chapter (in brackets and preceded by the abbreviation "pp").

Example: Noguera Vivo, J. M. (2012). Los cambios en el discurso global de Twitter: *trending topics* y la nueva televisión. Ojeda M. A. N., and Grandío Pérez, M. del M. (Coords.). *Estrategias de comunicación en redes sociales. Usuarios, aplicaciones y contenidos* (pp. 51-62).

c. The title of an article from a journal goes in regular font, without quotation marks, and is followed by a full stop, right after the title of the publication that includes it (in italics), a comma and the Arabic numeral (likewise in italics) corresponding to the volume of that publication.

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

9. 4. The name of the city of publication (only in case of ambiguity the name of the country is

added, in brackets) is followed by a colon that separates it from the publisher (or the producer if it is a film or the name of the museum including the work of art, etc.). The term "publishing house" is not necessary in English or in any other language (*editorial, Verlag, editrice...*) except when accompanied by an adjective; in that case, both make up the name of a publishing house: for example, Editorial Sudamericana.

Abbreviations like Ed., Ltd., Co., Inc., among others, are not included either. In the case of an article in a journal, the name and the volume of that journal substitute for the city of publication and the publisher.

9. 5. Page numbers of a chapter are recorded in brackets and preceded by the abbreviation "pp" after the title of the book, but they appear without abbreviation and flush with the volume of the publication when it is an article of a journal.

9. 6. Entries in an electronic document include author, date of publication and title of document. The title comes in regular font, without italics. It is followed by a full stop and then the DOI (*Digital Object Identifier*) if it has one or by the expression "Retrieved from" followed by the complete URL (*Uniform Resource Locator*) of the Internet page whence the document was taken. No full stop is placed after DOI or URL and the date of retrieval is only added when it is known that the document is likely to undergo modifications.

Example: Izaguirre, M. (2011). El arte de saber movilizar saberes. *Dixit*, 15, 27-33. Retrieved from <http://revistadixit.uca.edu.uy/?table=articles&ID=21f348ab76a582d327894afa17b-b0763&action=detail>

Example of a list of references:

References

- Aguerre, C. (2007). Los derechos de autor. Entre el equilibrio y la incompatibilidad. *Dixit*, 2, 24-30.
- American Psychological Association (2010). *Manual de publicaciones de la American Psychological Association*. México: El Manual Moderno.
- Balcázar, P., González-Arratia, N. I., Gurrola, G. M., y Moysén A. (2005). *Investigación cualitativa*. Toluca (México): Universidad Autónoma del Estado de México.
- Balsa, M., y Bugallo, B. (2011). *Industrias creativas y propiedad intelectual*. Montevideo: Dicrea.
- Dutto, M. C., Soler, S., y Tanzi, S. (2008). *Palabras más, palabras menos. Herramientas para una escritura eficaz*. Montevideo: Editorial Sudamericana Uruguaya-Universidad Católica del Uruguay.
- Izaguirre, M. (2011). El arte de saber movilizar saberes. *Dixit*, 15, 27-33. Retrieved from <http://revistadixit.ucu.edu.uy/?table=articles&ID=-21f348ab76a582d327894afa17bb0763&action=detail>
- Manderscheid, R. W., et al. (2010). Peer reviewed: Evolving definitions of mental illness and wellness. Preventing chronic disease. Retrieved from <http://saludequitativa.blogspot.com/2009/12/evolving-definitions-of-mental-illness.html>
- Noguera Vivo, J. M. (2012). Los cambios en el discurso global de Twitter: *trending topics* y la nueva televisión. Ojeda, M. A. N., y Grandío Pérez, M. del M. (Coords.). *Estrategias de comunicación en redes sociales. Usuarios, aplicaciones y contenidos* (pp. 51-62). Barcelona: Gedisa.
- Ojeda, M. A. N., y Grandío Pérez, M. del M. (Coords.). (2012). *Estrategias de comunicación en redes sociales. Usuarios, aplicaciones y contenidos*. Barcelona: Gedisa.
- O'Sullivan, T., Hartley, J., Saunders, D., Montgomery, M., and Fiske, J. (1997). *Conceptos clave en comunicación y estudios culturales*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Rincón, O. (2006). *Narrativas mediáticas. O cómo se cuenta la sociedad del entretenimiento*. Barcelona: Gedisa.