

Beatriz Alem
Elizabeth Martínez de Aguirre
Lucía Masci
(compiladoras)

Arte, política y comunicación

EDICIONES **UNGS**



Universidad
Nacional de
General
Sarmiento

Arte, política y comunicación / María Cristina Alberdi ... [et al.] ; compilado por Beatriz Alem ; Elizabeth Martínez de Aguirre ; Lucía Masci. - 1a ed. - Los Polvorines : Universidad Nacional de General Sarmiento, 2018.

204 p. ; 21 x 15 cm. - (Comunicación, artes y cultura ; 16)

ISBN 978-987-630-393-4

1. Arte. 2. Política . 3. Comunicación. I. Alberdi, María Cristina II. Alem, Beatriz, comp. III. Martínez de Aguirre, Elizabeth, comp. IV. Masci, Lucía, comp. CDD 302.2

EDICIONES **UNGS**

© Universidad Nacional de General Sarmiento, 2018

J. M. Gutiérrez 1150, Los Polvorines (B1613GSX)

Prov. de Buenos Aires, Argentina

Tel.: (54 11) 4469-7507

ediciones@ungs.edu.ar

www.ungs.edu.ar/ediciones

Diseño gráfico de colección: Andrés Espinosa

Diseño de tapa: Daniel Vidable

Corrección: Gabriela Ventureira

Hecho el depósito que marca la Ley 11.723

Prohibida su reproducción total o parcial

Derechos reservados

Impreso en Ediciones América

Abraham J. Luppi 1451, CABA, Argentina

en el mes de octubre de 2018.

Tirada: 500 ejemplares.



Libro
Universitario
Argentino

Índice

Prólogo. Noticias de la Siberia
Eduardo Rinesi..... 9

Primera parte

Narrativas urbanas y expresión política:
nuevos géneros y estéticas en emergencia

El hilo rojo. Escrituras contemporáneas
en las ciudades contemporáneas
Andrea Calamari y María Clara López Verrilli 27

Murgas uruguayas, progresismo y capitalismo global.
Mutaciones y actualidad de una industria en pleno desarrollo
Lucía Masci 39

Cuerpos en emergencia. Algunas reflexiones sobre estéticas
educativas a partir del proyecto pedagógico
Escuela Móvil de la ciudad de Rosario
Natalia Ferrá y Mariel García 53

Visualidades infinitas: espacios para las nuevas ciudadanías
María Cristina Alberdi, Viviana Merced Marchetti
y *Carlos Ezequiel Viceconte*..... 65

Segunda parte

Saber y verosímil en acontecimientos políticos:
programas televisivos y redes sociales

Alegría. El humor político en Internet
Pablo Gullino 81

Análisis de encuadre de políticas nacionales de comunicación: el caso de la ley de Servicios de Comunicación Audiovisual en Uruguay <i>Federico Beltramelli y Eduardo Alonso Bentos</i>	97
La “crisis carcelaria” de 2012 y los informativos televisivos en Uruguay: la generación de un acontecimiento mediático y algunas de sus implicancias políticas <i>Gastón Amen</i>	113
Entre la opacidad y la visibilidad: la televisión pone en jaque la política como identidad colectiva <i>Beatriz Alem</i>	125
Tercera parte	
El significado del estilo: entre la performance artística y la comunicación política	
Prácticas, identidades y aguante: la peña sanlorentista Los Matadores del Oeste <i>Maximiliano Quelle</i>	143
Reflexiones a partir de una experiencia universitaria de teatro con actores sociales. Relato del día anterior al que amaneció despejado <i>Helvecia Pérez</i>	155
La construcción de lo trágico en el fotoperiodismo argentino: análisis de tres casos en <i>Página/12</i> y <i>La Nación</i> <i>Juan Pablo Lagrutta</i>	169
Memoria fotográfica: archivo, manifiesto y proclama en tres imágenes de nuestro pasado reciente <i>Elizabeth Martínez de Aguirre</i>	183
Sobre los autores	197

Prólogo

Noticias de la Siberia

EDUARDO RINESI

1

La política –solía decir el viejo David Viñas– es una teoría de la ciudad. La idea, con ser obvia (con no requerir de nosotros más que el recuerdo de la ostensible etimología de esa palabra tan antigua), no dejaba sin embargo de apuntar un hecho decisivo, cual es el de que son nuestras ciudades los escenarios donde se despliegan los diversos y variados encuentros y desencuentros a los que damos ese viejo nombre de *política*. Dije (escribí) “escenario”, como podría haber escrito también que es en la geografía de nuestras ciudades donde se encuentran o se desencuentran los actores de ese gran drama que es nuestra vida colectiva, para terminar de volver evidente el recurso (metafórico, podríamos decir, ¿pero una metáfora sigue siéndolo cuando se ha incorporado a nuestro lenguaje con tanta fuerza que ya ni siquiera podemos percibir la distancia que la separa de nuestras formas más llanas de nombrar las cosas?), el recurso –digo–, para hablar de la vida política de los hombres y de los pueblos, al universo conceptual del mundo del teatro. Política, entonces, ciudad y teatro, con sus dos géneros notorios de la tragedia y la comedia, con los que desde los tiempos de los antiguos griegos los hombres de Occidente venimos tratando de pensar y de dar cuenta de nuestros vínculos recíprocos, de nuestras relaciones con nuestros dioses, nuestros muertos o nuestros mayores, de nuestros modos de lidiar con lo que de incierto y contingente hay siempre en el orden de las cosas y con lo que de frágil y precario hay en nosotros mismos.

El asunto encuentra una formulación clásica todo a lo largo de la obra de William Shakespeare, que llamó “The Globe” al teatro donde su compañía ponía en escena sus piezas (*The Globe*, el mundo: el teatro es un mundo, el mundo es un teatro), y que pobló abundantemente sus obras, no solo de verbos como *to seem*, *to show* o *to pretend*, o de alusiones al universo de los maquillajes, las ropas y las apariencias que el crítico inglés Maynard Mack ha subrayado a lo largo del texto de la pieza más famosa del dramaturgo inglés: *Hamlet*, sino de incontables pasajes como el que, en *El mercader de Venecia*, pone en boca del apesadumbrado Antonio: “Tengo al mundo por lo que es, Graciano: / Un teatro en el que cada uno representa su papel” (1.1.77-8), lo que da pie a la réplica de Graciano, quien, jugando con su propio nombre –que alude al universo de la risa, lo gracioso, lo burlesco–, le contesta entonces: “Dejadme pues el de bufón” (79). La respuesta de Graciano, ligera y banal como lo son todas sus intervenciones, no deja sin embargo de indicar un problema fundamental en esta pieza (que no por acaso –como ha destacado Arnoldo Siperman– se desarrolla en la ciudad de los carnavales y de la ópera: de las máscaras y las artes de la manipulación y del engaño), pero fundamental también, de modo más general, en todo Shakespeare, y decisiva, aquí, para nosotros: el problema de la existencia y del estatuto de ese “otro lado” de la tragedia de la vida y de la historia que es el lado de las bufonerías, de la comedia o de la farsa.

Lo pongo de este modo pensando en el conocido tratamiento que sobre este asunto encontramos en las primeras páginas de *El Dieciocho Brumario de Luis Bonaparte* de Marx, que se inicia con aquel famoso “Hegel dice en alguna parte...” (pero ¿en qué parte?: ¿dónde dice Hegel eso?) que todos los grandes hechos y personajes de la historia “aparecen, como si dijéramos, dos veces. Pero...” ¿Pero qué? Pero se olvidó de agregar: “una vez como tragedia y la otra como farsa”. *El Dieciocho Brumario* es una magnífica presentación de esa idea interesantísima, que Marx despliega comparando los acontecimientos franceses de 1789-1795 con los de 1848-1851. En los primeros, escribe, “los héroes, los partidos y la masa” de la gran revolución, *engañándose gloriosamente a sí mismos respecto de lo que verdaderamente hacían, y justo porque eran víctimas de ese engaño necesario*, cumplieron, “bajo el ropaje romano y con frases romanas”, la misión de su propio tiempo, manteniendo su pasión (la pasión, “nada importante en la Historia se hace sin pasión”: estamos en tierras hegelianas), manteniendo su pasión, escribe Marx, “a la altura de la gran tragedia histórica”. En los segundos, todos los protagonistas de la historia, *engañándose torpemente sí mismos respecto de lo que verdaderamente hacían, y justo porque eran víctimas de ese engaño imperdonable*, apenas lograron parodiar aquella revolución gloriosa, ofreciendo de ella una versión degradada, farsesca. La revolución francesa de 1848-1851 es en realidad una lumpen-revolución.

Y esa idea de lo *lumpen* está en el corazón del modo en que Marx interpreta esa “farsa” revolucionaria francesa de mediados del siglo XIX. No solo debido a la presencia de esa pintoresca no-clase a la que Marx da, célebremente, el

nombre teatral de *lumpemproletariado* (¿cuántas veces se ha citado la preciosa –y también, por cierto, llena de desprecio y de prejuicios– enumeración marxiana de los oficios del malandrado parisino que integran ese grupo, y que incluye a “libertinos, aventureros, vagabundos, timadores, *saltimbanquis*...”: Horacio González ha señalado la importancia de esta última categoría, que ciertamente es menos una categoría sociológica que una categoría de filosofía de la historia, de una filosofía dramática, teatral, sobre la historia?), sino porque *todo*, “los héroes, los partidos y la masa”, y *el propio sentido del proceso*, tiene, en esta mala copia, en esta copia farsesca e invertida de la Gran Revolución, el estatuto de lo *lumpen*. Que en alemán quiere decir, literalmente (aprendimos esto del querido José Pablo Martín), “en harapos y remiendos”. ¡Que es como se visten los payasos, los bufones, los clowns, los saltimbanquis! Y que es exactamente el modo en que el buen príncipe Hamlet –ya que lo mencionábamos un poco más arriba– caracteriza, en cierto momento del tremendo diálogo que sostiene con su madre, a su tío Claudio: “*A king of shreds and patches*” (3.4.102), un rey payasesco, falso, teatral. Un usurpador, un impostor, una mala copia del rey verdadero (“a la altura de la gran tragedia histórica”) que había sido su padre asesinado.

Es que ni Hamlet ni Marx tenían, que digamos, mucho sentido del humor, y ni uno ni otro querían saber nada con los bufones, los impostores y las copias. Hamlet, un melancólico de manual, pensaba que el mundo era una cosa demasiado horrible como para andar tomándose a la chacota, y si es cierto que no depreciaba las artes del teatro y la simulación (recordemos su estrategia de utilizar el drama como el lazo en el que atrapar la conciencia del rey) no lo es menos que cuando instruye a los actores antes de la pieza-dentro-de-la-pieza su principal recomendación es no andar haciéndose los graciosos ni imitando a los payasos: incluso el teatro, para Hamlet, era un asunto serio. Marx, un científico riguroso y grave, pensaba que las leyes de la historia eran una cosa demasiado importante como para andar violándolas dando saltos mortales en el aire, queriendo tomar “el cielo por asalto” (la célebre frase sobre los comuneros de 1871 es la perfecta continuación de su desprecio por los saltimbanquis en su escrito sobre los lumpenes de 1850) o parodiando con disfraces carnavalescos los episodios más elevados de la gloriosa historia que habían protagonizado los héroes del pasado. Para Marx, como para Hegel (a quien *para indicar esto, y no porque haya dicho lo de la historia repitiéndose dos veces en ninguna parte*, cita Marx al comienzo de su escrito), la historia es teatral, pero es teatro en serio: tragedia. Su mala copia, su versión payasesca, bufa, no le causa ninguna gracia. Cuando se trata de la historia, Marx no tiene *ni un poquito* de sentido del humor.

Distinto es el caso de Borges, que sí tiene, *sobre todo* cuando se trata de la historia, un ánimo jaranero y un espíritu lleno de ironía. Consideremos su bien conocido “Tema del traidor y del héroe”, que es un cuento que mantiene todo tipo de vínculos de parentesco y semejanza con *El Dieciocho Brumario de*

Luis Bonaparte. Igual que en Marx, en efecto, en el cuento de Borges la historia se despliega bajo la forma de una representación teatral. Igual que en Marx, en “El tema...” la ciudad (que no es ahora París, sino Dublín) es el escenario donde los hombres ponen en escena esa magna representación. Igual que en Marx, finalmente, en el cuento contenido en *Artificios* el relato del modo en que esos hombres ponen en escena esa gigantesca representación se escribe bajo la fuerte sugestión del espíritu de Shakespeare. Solo que si en *El Dieciocho Brumario* ese espíritu le inspira a Marx la idea de pensar la historia –como escribió alguna vez Claude Lefort refiriéndose a las distintas “ideas de la historia” que conviven en los escritos del autor de *El Capital*– “como una danza macabra de sombras que han perdido sus cuerpos”, el mundo como un tablado en el que el presente convive con los fantasmas del pasado, en el que los vivos coexisten con los muertos, en la ficción borgeana ese mismo espíritu es el encargado de dictarle a uno de los protagonistas de la historia nada menos que una parte del libreto que los otros tienen que representar.

El argumento del cuento de Borges es conocido. En el seno del grupo sedicioso que se preparaba para liberar a Irlanda del yugo inglés se ha descubierto la existencia de un traidor, que no puede ser ejecutado a la luz del día porque es un líder amado por su pueblo, y el descubrimiento de su felonía acarrearía el descrédito de la causa. Para que el traidor muera como un héroe, sin mancha para la revolución, los conjurados traman entonces un ambicioso drama colectivo, una multitudinaria representación en la que cada uno debía representar un papel y decir unas líneas escritas de antemano, y que incluía en cierto momento el balazo justiciero que acabaría del mejor modo con la vida del traidor y del héroe. Solo que la escritura de una trama semejante superaba las fuerzas del mejor dispuesto libretista: apremiado por el tiempo, el encargado de esa faena, un militante de la causa de la rebelión de apellido Nolan, se vio obligado –escribe Borges– a “plagiar a otro dramaturgo, al enemigo inglés William Shakespeare. Repitió escenas de *Macbeth*, de *Julio César*...”. Magnífica ironía de Borges (la expresión “magnífica ironía” es de Borges), los conjurados contra el enemigo inglés tienen que valerse del mayor poeta de ese enemigo para copiar de él una parte de las líneas del drama de su propia emancipación. Si Marx era un trágico, que buscaba en Shakespeare una inspiración para su propio modo de pensar la historia, Borges es un humorista, que hace de Shakespeare el nombre de un chiste interno, secreto y profundo escondido en el corazón mismo de la trama de esa historia.

2

En su monumental tratado sobre los ideales de la cultura de los antiguos griegos, *Paideia*, Werner Jaeger desarrolla la idea de que es en esa antigua civilización que se establece por primera vez una idea sobre la cultura como

principio formativo de los hombres. La cultura griega *formaba hombres*, subraya Jaeger, igual que el alfarero modela su arcilla y el escultor sus piedras, y esos hombres (“el hombre”, si se nos permite hablar así) fue su obra de arte más elevada y más completa. La palabra alemana *Bildung* (formación, configuración) expresaría más adelante, observa Jaeger, la esencia de esta idea de la educación en el sentido *antropoplástico* que le dieron los antiguos griegos, para los que todas las grandes construcciones del espíritu: la religión y la pintura, la filosofía y la tragedia, el Estado y las leyes, eran partes o momentos de un gigantesco esfuerzo colectivo orientado a la acuñación de los hombres “según la forma de la comunidad”. La fuerza superior del “espíritu griego”, en efecto, dependía, según nos enseña Jaeger, de su profunda raíz en la vida de la comunidad, de la ciudad, y el hombre que surgía de esa educación comunitaria era el hombre político. Ese ideal de una humanidad asociada a la vida del estado fue diluyéndose después, como sabemos, cuando el viejo modelo de la *polis* griega empezó a resquebrajarse, hasta desaparecer. La pedagogía moderna, escribe Jaeger, y su empeño por la formación de individuos *autónomos*, independientes y perfectos, es hija de ese resquebrajamiento y de esa crisis.

Pero incluso subrayando esta circunstancia, incluso destacando este quiebre entre un espíritu griego antiguo orientado a la formación de hombres inseparables del destino común de la ciudad y un espíritu moderno animado por el ideal de la autonomía individual, Jaeger no deja de señalar la fuerza del sentimiento griego de la dignidad humana, y de la idea griega de la educación como *formación*, en la historia posterior de la cultura de Occidente, del cristianismo al Renacimiento y más acá. Esa palabrita que acabo de escribir, *cultura*, que por supuesto que no es griega sino latina (proviene del verbo *colo*, que implica un trabajo sobre la tierra, una manipulación o un excavación o una roturación de la tierra, y de donde provienen *colonia*, *colonialismo*, *colonización*), no deja de decirnos unas cuantas cosas interesantes sobre la continuidad de esta vocación *formativa*, *edificante*, que recorre la historia espiritual de nuestra civilización occidental. Alfredo Bosi ha destacado en un libro precioso el doble valor de la voz latina *cultus*, que si por un lado mira hacia atrás, hacia el pasado, hacia el mundo de nuestros mayores, de nuestros padres, de nuestros muertos, a los que sepultamos bajo tierra y a los que rendimos *culto*, por otro lado mira hacia adelante, hacia el futuro, hacia la preocupación por nuestros hijos, a los que alimentamos con los frutos del *cultivo* de esa misma tierra fecundada por los cuerpos de nuestros muertos queridos.

Es evidente y fácilmente comprensible el ulterior desplazamiento desde esa idea del cultivo de la tierra hacia la idea del cultivo *del espíritu*, desde la idea de cultivar la tierra para dar de comer a nuestros hijos a la idea de cultivar a nuestros hijos, de volver a nuestros hijos, a través de la educación, hombres *cultivados: cultos*. Rousseau señaló en su momento, en el corazón

del siglo de las luces pero pensando exactamente *en contra* del espíritu progresista de ese siglo, la relación estrecha entre la propiedad privada de la tierra (que es una consecuencia del aprendizaje de los hombres de las técnicas de la agricultura) y la escritura, palabra que guarda hasta hoy mismo, como uno de sus significados más ostensibles, el de ser el nombre del documento jurídico que dice *quién es el propietario de la tierra*, y construyó en torno a la doble condena a estas dos formas de *cultivo* (el de la tierra y el de las letras) una de las formas más extraordinarias del gran pensamiento de rechazo a la lógica misma de la modernidad ilustrada. Manifiestamente triunfante a pesar de esa brillante pero minoritaria oposición, esa lógica de la Ilustración venía a prolongar la antigua idea griega de la educación filosófica, espiritual y cívica del hombre bajo el auspicio de la halagüeña alegoría de la luz y el impulso de una filosofía ascendente de la historia. Bajo el auspicio, en otras palabras, de la imagen de una luz que se iba ampliando para alumbrar cada vez más espacios del mundo y de la propia conciencia cognoscente del sujeto.

La muy relevante obra de Jürgen Habermas, bien entrada ya la segunda mitad del siglo xx, no deja de representar un capítulo tardío del despliegue de esta misma lógica de la filosofía de la Ilustración. En su importante investigación sobre la formación del espacio público moderno (como entre los antiguos griegos, en Habermas la idea de lo público está cargada con el sentido de una fuerte positividad, aunque, a diferencia de lo que pensaban los antiguos griegos, para Habermas esa idea positiva de lo público no puede pensarse como el momento de realización de una naturaleza humana desplegándose teleológicamente hacia su perfeccionamiento, sino como el laborioso resultado de una serie de interacciones sociales producidas en distintos tipos de instituciones de encuentro y de intercambio a lo largo de los siglos), el filósofo destaca incluso la importancia de un asunto que nos interesa, los “medios de comunicación”, en la construcción de ese espacio público moderno. Piensa Habermas, claro, en los *primeros* medios de comunicación, y sobre todo en los periódicos, que, de la mano de la generalización de la tecnología “progresiva” de la imprenta, permitieron una expansión de la cultura letrada y de los intercambios de información y de opiniones entre los miembros de un cierto sector de las sociedades europeas (el mismo que tenía en mente el viejo Kant cuando pensaba en los destinatarios de las piezas escritas que, en ejercicio del derecho y de la obligación a hacer “uso *público* de la razón”, debían producir los ciudadanos pensantes de quienes esperaba el gradual esclarecimiento de los pueblos) en los siglos xviii y xix.

En cambio, Habermas se muestra crítico del papel que jugaron los medios de comunicación en las sociedades, *posteriores* a aquellas viejas sociedades liberales del siglo xix, a las que una larga tradición nos ha enseñado a calificar como “de masas”, que son las que corresponden al siglo de la radio, del cine y de la televisión, por solo señalar acá los desarrollos tecnológicos a los

que los miembros de las primeras tres generaciones de la llamada “escuela de Frankfurt” pudieron prestar una atención más sistemática. En efecto, si los medios de comunicación *escrita* del siglo xix fueron, piensa Habermas, instrumentos útiles a la *expansión* y al enriquecimiento del espacio público de intercambios y debates que volverían más densa y más democrática la vida política de las sociedades europeas de ese tiempo, los medios sonoros y visuales de comunicación *de masas* del siglo xx sirvieron más bien a la *reducción* y al empobrecimiento de ese mismo espacio, a la *manipulación* de las conciencias de los ciudadanos y a la homogeneización de las sociedades. Habermas seguía en estas opiniones las tesis de su maestro Herbert Marcuse sobre la *unidimensionalización* del hombre, del mundo y de la vida, tesis escritas a su vez sobre las huellas que habían dejado las pisadas de los grandes maestros Adorno y Horkheimer sobre la “industria cultural”, así como las del enorme Sigfried Kracauer en sus trabajos sobre la vida en las grandes urbes y en su notable investigación sobre los derroteros del cine expresionista alemán.

Lo cierto es que, en los estudios que mucho tiempo después, y entre nosotros, se llevarían adelante en el marco de las llamadas “ciencias de la comunicación”, las ideas de los integrantes de la escuela de pensamiento crítico de Frankfurt ocuparían un lugar muy importante, y que esta mirada de condena sobre los medios de comunicación *de masas* presidiría una zona significativa de los desarrollos en torno al lugar de la televisión en nuestras sociedades. La televisión, en efecto, manipula, engaña, disciplina. Es un componente fundamental de los dispositivos de producción y transmisión de visiones y discursos *ideológicos* de legitimación y reproducción de la lógica injusta y desigual de las sociedades que tenemos. ¿Pero acaso es *solamente* eso? Sobre todo durante las dos últimas décadas del siglo pasado, los estudios sobre televisión en América Latina tendieron a relativizar o suavizar las aristas críticas que habían tenido en años anteriores, a prestar más atención a fenómenos como el de la *recepción* de los medios por parte de públicos que ya no se imaginaban como víctimas pasivas de las manipulaciones operadas sobre ellos, al mismo tiempo que *la propia televisión* empezaba a ser escenario de un conjunto de transformaciones que entre otras cosas le permitieron incorporar formas expresivas (a veces fuertemente críticas o impugnadoras de las injusticias del mundo) muy originales. Hoy tendemos a pensar que en la televisión, como en tantas otras partes, y también como en medios o sistemas de información y de comunicación más avanzados y recientes, a lo que asistimos es a un complejo sistema de negociaciones entre lógicas diferentes y a veces antagónicas.

Y algo semejante podría decirse también sobre las transformaciones operadas en las formas de organizarse, de desarrollarse y de consumirse una cantidad de *otras* prácticas sociales, estéticas o comunicativas. En este libro se estudian, por ejemplo, las formas del humor en el mundo de las redes, como ayer pudo estudiarse el mismo asunto en el mundo de la televisión (pienso en los trabajos de Oscar Landi sobre el humor de Alberto

Olmedo, o en el más reciente de Rocco Carbone y Matías Muraca sobre el de Diego Capusotto y Pedro Saborido (publicado por el sello editorial de la UNGS, el estudio de Carbone y Muraca incorpora como uno de sus asuntos la originalidad de una forma de circulación de un producto televisivo que, sin embargo, era y es mucho más masivamente consumido a través de la Internet que a través de las pantallas de nuestros televisores), pero también el *devenir* “*industria cultural*”, si se nos permite decirlo de este modo, de una práctica popular como la murga en un país, el Uruguay, en el que la transformaciones operadas en este campo parecen venir de la mano de una serie de otros cambios políticos y de todo tipo. De algún modo, se trata de modulaciones o versiones del asunto, que tiene ya una larga militancia en nuestros estudios universitarios en los campos de la comunicación y de sociología de la cultura, de la relación entre “cultura popular” y “cultura masiva”: de lo que *se gana* y de lo que *se pierde* en el pasaje de uno de esos universos de prácticas y de representaciones al otro.

3

Al final de *Hamlet*, que es una pieza sobre el sentido del oído (que es por donde entra el veneno en el cuerpo del antiguo rey asesinado y por donde entran también las murmuraciones que envenenan el cuerpo político del reino, los relatos de los centinelas al buen Horacio y las palabras que el sigiloso Polonio escucha detrás de los cortinados), el príncipe de Dinamarca muere, y la última palabra que pronuncia, *silence* (“The rest is silence”, 5.2.337), es también una referencia a ese sentido fundamental en toda la trama de la obra. Inmediatamente después (*inmediatamente*: tres líneas después) llega Fortimbrás, el príncipe noruego y futuro rey de Dinamarca, y pregunta: “¿Dónde está ese espectáculo?” (341), pregunta a la que responde el intelectual Horacio, el *testigo*, el que había sobrevivido para contar: “¿Qué es lo que queréis ver? / Si es una escena de dolor o pasmo, dejad de buscar” (341-2). *Espectáculo, ver, escena*: tres veces en dos líneas, *justo después de haber hecho morir a Hamlet poniéndole en la boca una referencia al sentido del oído*, Shakespeare (que no hacía estas cosas sin querer) hace que el *príncipe nuevo* Fortimbrás y que el *intelectual racionalista* Horacio, los dos nombres de la modernidad que asoma al final de la tragedia, hablen el lenguaje del sentido de la vista. De la vista y de las imágenes: con esta pieza de 1601, Shakespeare inaugura el siglo xvii (que será –¡es como si lo adivinara!– el de Rembrandt y el de Vermeer, el de Descartes y el de Hobbes, el de Spinoza y el de Kepler) no con una, sino con tres claras referencias al sentido que dominará el modo de pensar el mundo del tiempo que se inicia.

Y en el que las *teorías* sobre la vista y sobre la imagen ocuparán un lugar fundamental, desde las estéticas clásicas sobre la pintura que viene de revisar

Horacio González en su monumental *Traducciones malditas* hasta las reflexiones más actuales sobre la fotografía de Walter Benjamin, Roland Barthes o Susan Sontag, que no por acaso son retomados en más de uno de los artículos que siguen. Por eso, y porque no es nuestro asunto aquí, no es el caso volver en este punto sobre todo lo que se ha dicho y se ha escrito sobre este tema enorme de la fotografía, de las *imágenes*. Que “valen más que mil palabras”, como se ha dicho también célebremente, aunque no deje de ser fundamental llamar la atención, como lo ha hecho agudamente Lisa Block de Behar, sobre el hecho de que es *con palabras*, y solo con palabras, que semejante cosa puede postularse. En efecto, la inscripción de la célebre sentencia de Barbara Kruger “*A picture is worth more than a thousand words*” en la pared de una sala del Museo de Arte de Baltimore no consigue –escribe Block de Behar– convencer enteramente, en la medida en que revela que es solo con palabras que puede sostenerse que una imagen vale más que mil de ellas. El asunto nos importa, porque nos conduce a la pregunta por el modo (a ver si podemos ir como “recogiendo las velas” y recuperando algunas de las cosas que fuimos dejando dicho en estas páginas) en que la “cultura de la imagen” afecta las formas de la “puesta en escena” de una zona de la vida colectiva en la que (de nuevo: desde los viejos y queridos griegos en adelante) la palabra ocupa un lugar decisivo, central: la política.

Porque, en efecto, es una tentación grande la de suponer (como a veces se ha hecho) que la llegada de (o que nuestra llegada a) “la era de la imagen” pudiera obligar a imaginar que el único tiempo que le corresponde a la consideración del lugar de la palabra en la política es el pasado, como empezó a sugerirse con frecuencia en la Argentina durante los años postreros del siglo xx, cuando el impacto de ciertas formas de “espectacularización de la política” que contrastaban con el estilo de puesta en escena de la vida pública en el ciclo inmediatamente previo de la “transición a la democracia” produjo la doblemente inadecuada consecuencia de suponer que la palabra había desaparecido de esa escena pública en el país, cuando en realidad esa escena pública estaba nutridamente *poblada* de palabras, cierto que de palabras que no necesariamente emanaban (como sí lo habían hecho en aquel ciclo político anterior) de la voz del presidente de la nación, y de que en consecuencia ya no era necesario ocuparse de ella, cuando en realidad era posiblemente más importante que nunca ocuparse *mucho* de ella, contraponiendo *otros discursos* a los muy mezquinos que por entonces circulaban, en lugar de plegarse dócilmente a la hegemonía que estos últimos habían conquistado. En su momento, las importantes investigaciones del ya mencionado Oscar Landi sobre las relaciones entre política y televisión, sobre las (digámoslo así) formas televisivas de la puesta en escena de la vida política en el país, contribuyeron a echar alguna luz sobre esta discusión, que, en relación con un momento muy posterior del desarrollo histórico de nuestra región, que es el actual, también encuentra su lugar entre los capítulos que siguen.

Dos asuntos más merecen comentarse en estas páginas introductorias. Uno se refiere a la cuestión, fundamental, de los marcos normativos que regulan en nuestros países los problemas de la propiedad y el funcionamiento de los medios masivos de comunicación en general, y de los de comunicación audiovisual en particular. En la Argentina conocemos bien el interesante proceso de discusión, altísimamente participativa, de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual que fue sancionada, tras intensos debates fuera y dentro del parlamento nacional, y tras haber alcanzado a través de esos debates grados muy altos de consenso, en el año 2009, y conocemos bien, también, los mecanismos a través de los cuales artículos muy centrales de esa ley, muy centrales, sobre todo, en relación con su designio fundamental de evitar la concentración monopólica u oligopólica de la propiedad de las licencias para la prestación de esos servicios, fueron desmantelados mucho más recientemente, a muy pocos días de haber asumido las autoridades del actual gobierno nacional. En cambio, conocemos mucho menos las evoluciones de las políticas nacionales de comunicación y de la normativa sobre la comunicación audiovisual en el Uruguay, así como los debates que esas evoluciones han ocasionado, y por eso es particularmente interesante que una muy informada reflexión sobre ese asunto ocupe las páginas de uno de los artículos que integra el segundo capítulo de este volumen.

La segunda cuestión es la de la educación en general y la de la universidad en particular. Resultados de una serie de investigaciones académicas que han elegido articularse en la red interuniversitaria binacional en el marco de la cual ha sido producido este libro, y sobre la que enseguida diré dos breves palabras, los trabajos que integran esta compilación tratan sobre distintos asuntos, pero una cuestión que se reitera en varios de ellos es la reflexión sobre las prácticas de las instituciones educativas en general y, de manera más específica, sobre un conjunto de experiencias pedagógicas desarrolladas en las aulas de nuestras propias instituciones de educación superior. Esta mirada introspectiva y crítica, esta vocación de la universidad por volver todo el tiempo sobre lo que ella misma hace en los terrenos de la formación y también de la investigación, forma parte del tipo de actitud que es necesario que nuestras instituciones sostengan si quieren evitar las repeticiones, las rigideces y los dogmatismos. No menos importante que eso es sostener al mismo tiempo una mirada amplia hacia *otras* experiencias de formación y de investigación, que siempre resultan instructivas y enriquecedoras. Los intercambios producidos en el seno de redes como esta constituyen una contribución enorme a la calidad de lo que hacemos en nuestras universidades, al mismo tiempo que una apuesta por ensanchar nuestras miradas y complementar nuestros puntos de vista.

En el caso de esta red en particular, que lleva por título “Arte, política y comunicación” y forma parte del conjunto de proyectos internacionales que obtuvieron financiamiento de la Secretaría de Políticas Universitarias de la

Nación en el marco de su programa “Fortalecimiento de Redes Universitarias IX”, correspondiente al año 2015, se trata de articular un conjunto de esfuerzos que las tres instituciones participantes (las universidades nacionales de General Sarmiento y de Rosario de la Argentina y la Universidad de la República del Uruguay) venían desplegando conjuntamente desde hace varios años, a lo largo de los cuales organizaron y desarrollaron en común los más variados tipos de jornadas, foros, simposios y congresos, así como una cantidad de publicaciones dadas a conocer a través del sello editorial de la UNGS, sobre las cuestiones de las que aquí se trata. Nunca insistiremos lo suficiente sobre el carácter fuertemente inspirador que para muchos de nosotros tiene en estas relaciones la muy apreciada figura de la también ya mencionada profesora Lisa Block de Behar, de la Universidad de la República, de Montevideo, que fue una artífice fundamental de muchas de las relaciones que se plasman ahora en esta red de intercambios y de trabajo compartido, y cuyo apoyo, compromiso y acompañamiento tenemos que seguir agradeciendo. A partir de este conjunto de antecedentes, de lo que se trataba entonces era de examinar los modos en los que se determinan y dialogan entre sí los tres vértices de este triángulo al que alude el título de nuestra red.

Con ese propósito se llevó a cabo en el mes de mayo de 2017 un primer encuentro académico entre los integrantes de los distintos equipos de investigación miembros de la Red, bajo el título de “Política, estética y comunicación”, en la sede de la Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales de Rosario, ubicada a orillas del Río Paraná, en el Centro Universitario Rosario (conocido allá como “la Siberia” por su lejanía del centro de la ciudad y por el frío de sus mañanas y noches de invierno). Este libro recoge versiones, retrabajadas por los autores después de los intercambios producidos durante ese intenso día de discusiones, de los textos presentados en aquella ocasión. Los problemas sobre los que giraron aquellas conversaciones de Rosario, y sobre los que versan, entonces, los tres capítulos que componen este libro, son los que quedan rápidamente apuntados en estas páginas de presentación muy general: el de la ciudad como teatro de un conjunto de luchas políticas que se libran con diversas estéticas y formas de relato, el de las relaciones entre la política y las nuevas tecnologías en la que se articulan sus discursos y sus formas de escenificación y el de la relación (en la ciudad, en la universidad, en los medios) entre arte y comunicación política. Deseo destacar y agradecer el trabajo de coordinación de los equipos de las tres universidades que llevaron adelante Beatriz Alem en la UNGS, Elizabeth Martínez de Aguirre en la UNR y Lucía Masci en la UR, quienes además cargaron con la tarea de compilar y organizar este volumen colectivo que sometemos ahora al escrutinio y a la benevolencia del lector.

Bibliografía

- Adorno, Theodor W. y Horkheimer, Max (1994). *Dialéctica de la ilustración*. Madrid: Trotta.
- Block de Behar, Lisa (2012). “Sobre algunas aventuras y desventuras de los nombres propios”. En Carbone, Rocco (comp.), *Museo de las lenguas de la eterna*, pp. 37-63. Los Polvorines: UNGS/BN.
- Block de Behar, Lisa y Rinesi, Eduardo (comps.) (2007). *Cine y totalitarismo*. Buenos Aires: UNGS y La Crujía.
- Borges, Jorge Luis (1989). “Tema del traidor y del héroe”. En Borges, Jorge Luis, *Obras completas*, pp. 496-8. Buenos Aires: Emecé.
- Bosi, Alfredo (2005). *Cultura brasileña. Una dialéctica de la colonización*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Carbone, Rocco y Muraca, Matías (comps.) (2010). *La sonrisa de mamá es como la de Perón. Capusotto: realidad política y cultura*. Buenos Aires: UNGS e Imago Mundi.
- González, Horacio (2006). *Los asaltantes del cielo*. Buenos Aires: Gorla.
- Habermas, Jürgen (1991). *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Jaeger, Werner (1993). *Paideia*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Kracauer, Sigfried (1961). *De Caligari a Hitler*. Buenos Aires: Visión.
- (2008). *La fotografía y otros ensayos*. Barcelona: Gedisa.
- Landi, Oscar (1992). *Devórame otra vez. Qué hizo la televisión con la gente, qué hace la gente con la televisión*. Buenos Aires: Planeta.
- Lefort, Claude (1988). *Las formas de la historia. Ensayos de antropología política*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Mack, Maynard (1963). “The Word of Hamlet”. En Shakespeare, William, *Hamlet* (ed.: Edward Hubler). Nueva York: New American Library.
- Marcuse, Herbert (1985). *El hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- Martín, José Pablo (2006) “Aristóteles y Marx sobre la clase media. Reflexiones sobre una diferencia”. En Martín, José Pablo y Suazo, Gisela (comps.), *La política, las palabras y la plaza*, pp. 13-38. Buenos Aires: UNGS y Del Estante.
- Marx, Carlos (1974). *El Dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*. En Marx, C. y Engels, F., *Obras escogidas*. Moscú: Progreso.

Rousseau, Jean-Jacques (1984). *Ensayo sobre el origen de las lenguas*. México: Fondo de Cultura Económica.

Shakespeare, William (1985). *Hamlet* (ed.: Philip Edwards). Cambridge: Cambridge University Press.

—(2003). *The Merchant of Venice* (ed.: M. M. Mahood). Cambridge: Cambridge University Press.

Siperman, Arnaldo (2013). *Servidumbre y exclusión*. Buenos Aires: Leviatán.

