

comunicación

ESTUDIOS VENEZOLANOS DE COMUNICACION No. 54

The cover features a central white dove in flight, surrounded by numerous dark, stylized bombs or missiles. The background is a textured blue with a pattern of these dark shapes, creating a sense of conflict and violence.

VIOLENCIAS

comunicación

ESTUDIOS VENEZOLANOS DE COMUNICACION
PERSPECTIVA CRITICA Y ALTERNATIVA

EQUIPO COMUNICACION

Jesús María Aguirre
Marcelino Bisbal
José Ignacio Rey
Berta Brito
Francisco Tremonti

DIAGRAMACION Y MONTAJE

Rodolfo Núñez

COMPOSICION DE TEXTOS

Elizabeth Scott

PUBLICIDAD Y RELACIONES PUBLICAS

Lila Farías

DISTRIBUCIÓN

Ronald T. Romero

IMPRESION

Gráficas León, S.R.L.

SUSCRIPCIONES

(4 números: 1 año)

Venezuela	Bs.	130,00	(aéreo)	
América Latina	\$	26,00	*	
EE.UU.	\$	26,00	*	
Europa, Canadá	\$	29,75	*	
Africa Continental	\$	32,00	*	
Asia y Oceanía	\$	34,00	*	

Envíe su pago a:

CENTRO GUMILLA

Edificio Centro Valores, local 2

Esquina Luneta

Apartado 4838

CARACAS 1010-A



COMUNICACION-Depósito Legal pp 76-1331

SUMARIO

PRESENTACION	1
ESTUDIOS: VIOLENCIAS Y TERRORISMOS	
* Apuntes sobre violencias y terrorismos	3
* La violencia programada en televisión y su influencia en los niños	11
* ¿Son los media más violentos que la sociedad que los genera?	31
* Agresión desde los medios	38
* Canciones de paz, canciones de violencia	69
* Violencia y teatro	76
* Rambo y Rocky: los nuevos héroes de la democracia	82
* Hollywood y la estética del facismo	88
* Del discurso a la acción: Reagan y sus libretos convertidos en doctrina	93
* Nunca más, Omayra	100
DOCUMENTOS	103
* El secuestro terrorista de los medios de información	103
* Medios de comunicación y asesinatos en masa	110
GUIA BIBLIOGRAFICA	114
INFORMACIONES	118

PRESENTACION

Parece superfluo tratar de justificar aquí la importancia y la actualidad de un tema como el de la violencia. No es superfluo, sin embargo, insistir en que la violencia, hoy más que nunca, debe ser estudiada en perspectiva plural. Y ello no sólo porque cada día son más los agentes y los pacientes de la misma, sino, también y sobre todo, porque la violencia se expresa en nuestros días bajo formas tan variadas, nuevas y sofisticadas que se corre el riesgo de ignorarlas como tales.

Entre estas violencias de alguna manera "nuevas", nosotros hemos fijado nuestra atención especial en las que se ejercen todos los días a través de los poderosos medios de comunicación de masas, tratando de indagar en las características, modalidades y probables efectos de ese peligroso ejercicio. A este respecto es de particular interés estudiar la forma como la violencia real aparece representada en los distintos medios, así como los criterios que se manejan desde allí en orden a la calificación moral de la misma en cada caso. Pocas realidades tan manipuladas y distorsionadas. No sin razón se afirma que las guerras son cada vez más guerras de información. Interesante es también el estudio de la orientación que la "industria cultural" imprime a la recreación de la violencia, a la violencia entendida como espectáculo. Especialmente en cine y televisión.

Se abre el presente número con un breve ensayo sobre "violencias y terrorismos" que, a manera de marco teórico general, pretende subrayar precisamente que la violencia 'se declina' en plural. Se aportan a continuación orientaciones para una investigación de los efectos que produce, especialmente en los niños, la violencia programada de la televisión. Se presentan enseguida algunos resultados de mediciones hechas sobre los contenidos de violencia en la prensa y televisión venezolanas. Como no podía ser menos, hemos dedicado particular atención a "Rambo" y a "Rocky", así como a otros productos similares salidos de la industria norteamericana del cine.

Nos pareció que tampoco podíamos dejar de mirar, siquiera de soslayo, el tratamiento que de la violencia vienen haciendo los discursos de Ronald Regan. Un ensayo enfoca el tema de la violencia y la paz en la canción moderna. Otro presenta reflexiones en profundidad sobre la esencia del teatro. Reproducimos, al final de esta primera parte, un trabajo periodístico sobre la agonía y muerte de Omayra, la niña colombiana.

En la sección documental presentamos dos trabajos. Uno sobre el tratamiento que la prensa hace del terrorismo actualmente. Otro, referido a 1945, recuerda el tratamiento que la prensa hizo entonces de los bombardeos atómicos de Hiroshima y Nagasaki. En la sección bibliográfica se hace una breve reseña de cuatro libros de la nueva serie "Comunicación" de una conocida editorial católica. Cierra el número nuestra habitual sección de informaciones comentadas.

ESTUDIOS

APUNTES SOBRE VIOLENCIAS Y TERRORISMOS

JOSE IGNACIO REY

La violencia, como realidad o como amenaza, está por todas partes. Su cerco pareciera estrecharse y no perdonar ya a nadie. No se trata del riesgo de una eventual Tercera Guerra Mundial. Con guerra o sin guerra, los pueblos y las gentes viven hoy una curiosa *psicosis de terror*, manifiesta o latente. En la antesala del siglo XXI no aparecen despejadas las perspectivas del futuro. Algunos, los más apocalípticos, llegan incluso a dudar de que vaya a haber futuro. Quizás por ello prevalece un cierto inmediatismo. También el disfrute de un presente que se percibe vagamente efímero. ¿Sabiduría? ¿Irresponsabilidad?

No se pretende hacer aquí un estudio más o menos completo sobre la violencia. Existe al respecto una bibliografía abundante, aunque siempre insuficiente. Pocos temas tan vivenciados y reflexionados como incomprendidos. Obliga el tema a una interdisciplinarietà prácticamente inabarcable en profundidad. Por lo mismo, en este terreno el número de las preguntas no puede dejar de ser desproporcionalmente mayor que el de las respuestas. Las reflexiones siguientes no pretenden ser, pues, respuestas, aunque a primera vista pudieran parecerlo. Nuestras afirmaciones —queda advertido— llevan siempre, aunque las más de las veces de manera invisible, *el signo de la interrogación*.

Para empezar, resulta poco menos que imposible encontrar *una definición* satisfactoria del fenómeno de la violencia humana. Tantos y tan variados son sus actores, sus víctimas, sus modalidades, sus motivaciones. Podríamos decir, simplificando, pero en todo caso, que la violencia implica el uso o amenaza de uso de fuerza física o de coacción moral para, con fines propios determinados, obligar a otros a realizar acciones concretas, aceptar imposiciones, seguir directrices. Es decir, implica, por de pronto, como realidad o como amenaza, el uso o abuso de fuerza. Realidad o amenaza. Pero ¿no es acaso la realidad de fuerza una amenaza, y la amenaza una realidad de fuerza? Uso o abuso. Si violencia es el uso de fuerza física o de coacción moral, ¿no hay acaso violencia, al margen de intencionalidades, en toda relación humana? Por otra parte, ¿cuál es y quién está autorizado para definir la frontera entre el uso y el abuso? Si esa frontera la marca la legalidad, entonces es uno mismo quien está autorizado para preguntarse si las propias leyes no son muchas veces expresión o resultado de un abuso de fuerza.

La constatación de que la violencia es un *fenómeno universal*, en el espacio y en el tiempo, podría llevar a pensar que el hombre es un animal violento y que aquella violencia, lejos de ser accidental, es una característica propia del ser humano. Sin embargo, ni es prerrogativa exclusiva (se da en otros animales), ni es per-

manente (sólo se da en particulares situaciones). En algún sentido, bien podría afirmarse que la violencia, al menos como acción física llevada a la práctica, más allá de las apariencias, no es frecuente y que la mayoría de los humanos que la usan lo hacen como recurso extremo. Ahora bien, no se puede ignorar tampoco que son mucho más frecuentes las actitudes o disposiciones subjetivas, potencialmente violentas, que por una razón o por otra no llegan a explotar en el comportamiento externo.

Generalmente se considera a la violencia como un *desorden material*, del que quedan evidencias físicas. Ello no es así las más de las veces. Primero porque, como se ha dicho, la violencia se da primariamente a nivel de actitudes, intenciones y deseos, que no siempre llegan a tener repercusiones visibles, por razones varias. Segundo, sobre todo, porque la violencia física, actuada, tiene frecuentemente como intención no tanto la eliminación física del adversario cuanto la de crear un precedente que sirva de intimidación o amenaza para otros adversarios. Es una demostración de fuerza orientada a desalentar o inhibir fuerzas contrarias. En el sentido apuntado, toda violencia es de alguna manera terrorismo. A ese respecto, habría quizás que excluir la patológica "violencia por la violencia", así como la que se explica únicamente como reacción ciega, motivada simplemente por la desesperación. No puede dejar de señalarse, en tercer lugar, la violencia, tan frecuente, que se ejerce activamente como pura coacción moral. Ahí tampoco entra propiamente el desorden material.

La violencia en el ser humano genéricamente *no es gratuita*. Prácticamente siempre responde a una determinada situación, que actúa como estímulo. Infinitos son los estímulos que pueden provocar respuestas violentas. Variadas también pueden ser las respuestas frente a un mismo estímulo. De todo ello se ocupan las ciencias humanas en general y la psicología y las ciencias sociales en particular.

Diversas teorías han tratado de explicar a fondo el origen causal de la violencia en la convivencia humana. Algunas teorías han vinculado estrechamente la aparición de actitudes o acciones violentas a *sentimientos de frustración* y, en esa interpretación, la violencia estaría protagonizada por la masa de los frustrados. Otras la vinculan a la ambición de poder y, desde este punto de vista, serían las minorías poderosas quienes impulsarían y manipularían acciones violentas.

Como sentimiento humano, la frustración parece ser el resultado de una desilusión no esperada. Esa inesperada desilusión provocaría un sentimiento de descontento o, en su caso más extremo, de frustración. Es importante subrayar que la frustración sólo aparece cuando existe una desproporción inexplicable entre las expectativas razonables y las posibilidades reales. Expectativas quiméricas no crean frustraciones. Obviamente las expectativas se refieren al logro de satisfacción de las necesidades humanas, reales o percibidas como tales. Está de más decir que no todas esas necesidades son igualmente apremiantes. De todas formas, la conciencia de ese apremio es variable. Satisfechas las necesidades primarias, el ser humano aspira razonablemente a la satisfacción de otras necesidades. Como ya se dijo arriba, la violencia es normalmente un recurso extremo, ya que, nadie, normal, ignora, entre otras cosas, que la violencia implica riesgos propios; en concreto, no se arriesgan bienes primarios (la vida, por ejemplo) por conseguir otros que no lo son tanto. Esta dinámica de violencia, como búsqueda de compensación a frustraciones, es actuante tanto a nivel individual como a nivel social, si bien en este segundo nivel aquella dinámica depende de factores mucho más complejos. Entre estos factores, los económicos merecerán siempre la mayor atención, ya que, por referirse a necesidades primarias, son ellos los que están en la base de muchas frustraciones individuales y colectivas.



De gran interés son también las teorías que ponen el origen de la violencia en la *ambición de poder*. No vamos a hacer aquí un discurso sobre el poder, aunque sería ciertamente pertinente. Queremos subrayar tan sólo que la ambición de poder no puede desvincularse de las frustraciones que supone y que, sobre todo, produce. A nivel psicológico, sería interesante develar las frustraciones, probablemente inconcesadas o inconcesables, de quien aspira en una u otra forma a dominar a los demás. Por otra parte, es evidente que esa ambición de poder por parte de individuos o de grupos minoritarios ha producido o ha estado históricamente presente en el origen de muchas frustraciones colectivas. Desde otro punto de vista, el dominio sobre los demás es ya, en sí mismo, una forma de violencia y puede generar la reacción violenta de quienes legítimamente aspiran a no dejarse dominar o a librarse de la dominación ya establecida.

Parece oportuno dejar dicho que, aunque la violencia humana nunca es completamente gratuita y siempre de alguna manera responde a un estímulo, resulta esclarecedora la distinción entre violencias "*originarias*" o de agresión y violencias "*reaccionarias*" o de defensa. Las primeras, generalmente asociadas a la ambición de poder, son más gratuitas y, sin dejar de ser terriblemente agresivas, con frecuencia adoptan formas más sutiles y sofisticadas. Las segundas, expresión más clara de frustraciones, aunque suelen estar motivadas en actitudes de defensa propia, adoptan frecuentemente formas más espectaculares o más directas. Fatal y desgraciadamente enseña la historia que las violencias que hemos llamado "*reaccionarias*", aun en el caso tan común de estar plenamente justificadas, provocan nuevas reacciones violentas de quienes eran originalmente sólo agresores. ¿Cómo romper esa peligrosa "*espiral de violencia*"?

En orden a un correcto diagnóstico de los fenómenos históricos de violencia, sobre todo social, convendría también dejar establecida la distinción entre la violencia como acción puntual, aislada, y la violencia como proceso encadenado, secuencia de acciones. De gran importancia igualmente es una adecuada comprensión de expresiones, hoy tan utilizadas, como "*violencia anónima*", "*violencia institucionalizada*", "*violencia estructural*". De una forma o de otra, las tres aluden a "*sistemas*" de vida, por injustos, en sí mismos violentos.

La problemática global insinuada en los párrafos anteriores formaría parte de

lo que bien pudiera llamarse *antropología de la violencia*. Parece de mayor interés, sin embargo, centrar la atención ahora en la violencia como fenómeno social y, más en concreto, como *fenómeno social moderno y contemporáneo*. La violencia pareciera tener hoy, además de una etiología muy propia, particular densidad y características o modalidades realmente nuevas. De forma muy breve, casi esquemática, pretenden las reflexiones siguientes brindar algún aporte a la descripción de esas modalidades y al estudio de sus causas. Aunque no es el propósito aquí reflexionar específicamente sobre la violencia en América Latina, quizás convenga dejar constancia expresa de que quien formula estas reflexiones es latinoamericano. Nuestra perspectiva, limitada, es sin embargo privilegiada. América Latina tiene experiencia larga, densa, cotidiana y dolorosa de la violencia en todas sus expresiones.

La violencia, y sobre todo la amenaza de violencia, es hoy ciertamente una realidad agobiante y omnipresente. Pareciera que un peligroso "equilibrio del terror" nos permite seguir viviendo. Una vaga sensación de miedo afecta universalmente a personas y naciones. Ese fenómeno no puede ser explicado solamente por el peligro, real, de una guerra nuclear. Hay otros muchos factores, no estrictamente bélicos, que entran en juego. Hay que buscarle a nuestro miedo una explicación radical. Hay que decirlo sin ambages: nuestra *civilización occidental está en crisis*. El gigantesco edificio que ha venido construyendo la racionalidad moderna está fallando por su base. La soberbia arquitectura de nuestra vida social, a nivel nacional y a nivel internacional, se manifiesta cada vez más inhabitable. La violencia es sólo un síntoma: expresión de protesta y mecanismo terrible de control de esa misma protesta.

Una advertencia, antes de seguir adelante. Es ya un lugar común afirmar que el "progreso" moderno tiene carácter ambiguo. ¿No es acaso ambiguo todo progreso humano, el de cualquier época o cultura?. Es preciso, pues, analizar y tratar de valorar los elementos de cada ambigüedad. En relación al "progreso" moderno y sin desconocer sus aspectos positivos, el subrayado fuerte va a corresponder a sus aspectos negativos. Y ello no responde en modo alguno —ésta es la advertencia— a una cierta, secreta, nostálgica, añoranza de épocas pretéritas. Responde tan sólo a una razonable *preocupación por el futuro*.

No es tampoco el lugar para estudiar a fondo las razones por las que hace crisis la civilización moderna, pero sí para indicar *algunas pistas* cuyo seguimiento es inevitable para dicho estudio. Sin perder de vista en ningún momento que factores económicos están en la base de cualquier proyecto civilizatorio, habría que empezar por ir tan lejos como para llegar a adentrarse en lo que supuso el Renacimiento como ruptura necesaria con la Edad Media. Habría que estudiar las condiciones materiales de vida que posibilitaron y derivaron de la así llamada Revolución Industrial. Habría que estudiar, sobre todo, el origen del Capitalismo Moderno, así como las fases de su desarrollo más reciente.

En relación a ese contexto temático tan amplio como importante, *dos hipótesis básicas* parecen particularmente relevantes, entre otras que pudieran plantearse. Por una parte, *el racionalismo*, que inspira a nuestra modernidad, ha estado y está preñado de irracionalidad y, por lo mismo, no podía sino dar a luz una sociedad desalmada, habitada por tristes hombres "unidimensionales". Por otra, *el individualismo liberal*, que también la inspira, ha generado de hecho un proceso masificador y colectivizante que acaba llevando, paradójicamente, al desconocimiento del individuo en cuanto persona y a la negación de sus libertades. En este sentido, y también en otros, las premoniciones de Orwell en su "1984" estuvieron plenamente fundadas. Si a todo esto se añade que lo que actualmente ha motorizado el "progreso" de esas sociedades masificadas y sin alma ha sido precisamente *la ideología de la*

competencia, a nadie podrá extrañar que los niveles de violencia alcancen hoy cotas sin precedentes. Tampoco podrá extrañar que las formas de esa violencia hayan experimentado, a partir de la Revolución Industrial, un impresionante cambio cualitativo.

De lo anterior parece deducirse con claridad que lo que caracteriza al mundo moderno es una *violencia estructural*, "sistemática", en cierto modo difusa y anónima. Dicha violencia, institucionalizada, cuenta con el amparo de una *cierta legalidad* que está muy lejos de haber logrado legitimidad, sobre todo si se toma en cuenta que un consenso logrado por la fuerza o el engaño ni es durable ni legítima verdaderamente nada. No se puede ignorar que las leyes, en sociedades virtualmente quebradas por la injusticia, las hacen los poderosos en preservación de sus privilegios; y que el Derecho, sobre todo el constituido desde una óptica positivista, es frecuentemente obstáculo al cambio social. Dicha legalidad, soporte flaco de la injusticia, pretende por supuesto cubrirse de legitimidad. Ello explica que, desde detrás del parapeto de cierta legalidad, se califique fácilmente de "subversivos" a quienes prefieren vivir fuera o al margen.

Los favorecidos por esas estructuras vigentes de vida, causa o efecto de una civilización en crisis, tienden obviamente a perpetuarlas. Para ello, además de las leyes, utilizan la represión. Si algo caracteriza a nuestro mundo moderno es precisamente la *variedad, sofisticación e inmenso poder de las fuerzas de la represión*. Tradicionalmente se ha reprimido con armas y tradicionalmente también el Estado ha tenido el monopolio de su utilización. En este punto el mundo moderno sigue siendo tradicional. Lo único nuevo es el inmenso poder de las armas y, sobre todo, la inusitada eficacia de los mecanismos de control social. Habrá que insistir en ello.

Cuando se habla aquí de estructuras que violentan y de medios de represión, la referencia no se circunscribe al ámbito de lo nacional. La estructura económica mundial es cada vez rígida, cerrada y compacta; sus unidades más interdependientes. Ello no es casual. La dinámica propia del capitalismo es *el expansionismo*. Así lo comprueba, por ejemplo, el hecho de que los países entonces en vías de industrialización, necesitados de materia prima y mano de obra baratas, pronto se lanzaran, en siglos pasados, a la aventura colonialista. *El imperialismo económico*, monopolista y parasitario, es sólo un estadio histórico particular del capitalismo. En perspecti-



va latinoamericana, el centro principal, no único, de ese poder se ubica hoy en los Estados Unidos de Norteamérica, desde donde las empresas transnacionales extienden sus tentáculos a todo el mundo. Las víctimas de ese imperialismo económico, entonces europeo, fueron ayer los países colonizados; hoy lo son los países del Tercer Mundo, cuyas economías son, así, dependientes. Desde la óptica de los centros de poder, el mundo entero es ya un gran mercado cautivo de bienes, servicios y capitales.

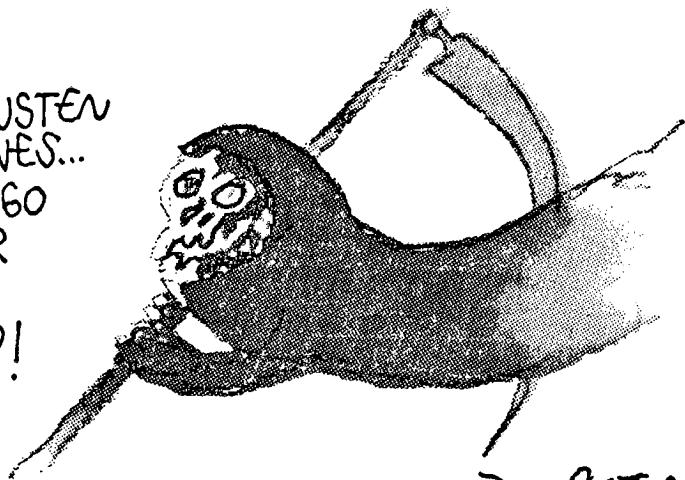
Para el mantenimiento eficaz de ese sistema de relaciones, violento en sí mismo, el imperialismo económico ha desarrollado un *poder militar sin precedentes*, siempre dispuesto a entrar en acción inmediata en cualquier región de la tierra donde ocasionalmente haya fallado su intervencionismo político o donde simplemente se haya originado algún problema, de cualquier índole, que pudiera poner en peligro la estabilidad de sus propios intereses. La experiencia repetida demuestra que ni las Naciones Unidas ni el mismo Derecho Internacional sirven de freno a la brutal arbitrariedad de los prepotentes. Su agresividad ha perdido todo pudor: ya no tiene reparos en utilizar armas químicas y tampoco perdona a la población civil. Aun sin entrar en acción, esa fuerza militar es una permanente amenaza sobre los países no alineados, que se ven obligados, así a hipotecar su propia soberanía para no verse despojados también de la posibilidad de sobrevivir. El terrorismo de Estado, sin desaparecer, se internacionaliza más y más y se va convirtiendo en un terrorismo de Imperios, que actúa simultáneamente en lo económico, en lo político y en lo militar. También, por supuesto, en lo cultural. La violencia de los fuertes se ha constituido hoy, como nunca, en un *terrorismo integral*.

La violencia de los débiles es propiamente una contra-violencia, de legítima defensa, no agresora, simplemente "reaccionaria". En algunos casos es la violencia de la desesperación. Por su misma debilidad, evita generalmente la confrontación directa. A lo interno de cada país, se organiza comúnmente como guerra de guerrillas. A lo externo, sus comandos afectan militarmente intereses relativamente pequeños del enemigo, pero tales acciones suelen tener una finalidad fundamentalmente propagandística, es decir, suelen estar orientadas a llamar la atención de la opinión pública y a buscar solidaridad. En ambos casos, la violencia de los débiles busca también desestabilizar de alguna manera el desorden establecido. Lamentable, como toda violencia, la de los débiles en muchas ocasiones puede estar justificada.

Toda violencia es lamentable, pero no toda violencia, indistintamente, merece el mismo juicio moral. No es lo mismo agredir que reaccionar frente a la agresión. Ahora bien, ¿cómo romper en definitiva la "*espiral de violencia*"? Algunos han propuesto la fórmula de la *no-violencia* como respuesta a la agresión, en orden a dejar moralmente desarmado al agresor. Otros dudan de la eficacia de dicha fórmula, sobre todo cuando la agresión es anónima, impersonal, estructural. Sin poner en duda el valor moral, ideal, de una propuesta de no-violencia, pensamos que no puede rechazarse la violencia concreta de manera incondicional. Rechazar los actos violentos, dejando a los individuos en una situación de violencia, sería una especie de juego sucio. Por otro lado, la auténtica violencia liberadora, si existe, si es posible hacerla existir, tiene que estar orientada en todo momento hacia la búsqueda de nuevas condiciones de justicia y de paz. No se trata de dominar ahora a quienes antes dominaban. Se trata de acabar con las relaciones de dominio.

Los privilegios de los poderosos, que nacen de estructuras de vida injustas, no sólo se mantienen por el chantaje económico y por la fuerza militar (las condiciones al pago de la "deuda externa" y la ayuda militar a los "contras" frente a Nicaragua, por citar tan sólo dos ejemplos que afectan hoy a América Latina). En el mundo

¡NO SE ASUSTEN
MUCHACHONES...
YO SÓLO VENGO
A COMBATIR
EL
TERRORISMO!



ZAPATA

moderno se han desarrollado además poderosísimos instrumentos y técnicas de *control social* y de *manipulación de conciencias*. Ese desarrollo ha sido impresionante en las últimas décadas. He ahí la forma más sutil, pero más grave, de violencia. Es la *violencia sin dolor* que se ejerce sobre espíritus manipulados. Es un vaciamiento sistemático de las conciencias o, si se prefiere, un terrorismo filtrado, acogedor, incluso "humanista". Los poderosos, los de fuera y también los de dentro, saben muy bien que no hay esclavitud más irremediable que la de quien, individuo o pueblo, se cree libre sin serlo.

Las formas modernas de sometimiento cumplen con eficacia la función de crear ficciones de libertad y la de introyectar en la conciencia de poblaciones masificadas puntos de vista, valoraciones, visiones del mundo que responden a los intereses de quienes dominan. Tres fueron tradicionalmente los "aparatos" principales con funciones "ideológicas": la familia, el sistema educativo y las instituciones religiosas. Estas últimas, como se aprecia en mayor o menor grado en diversas partes del mundo, cada vez se dejan instrumentar menos y no dan ya garantías de incondicionalidad. También la familia ha perdido de hecho eficacia socializadora. El sistema educativo mantiene todavía plena vigencia como instrumento de reproducción ideológica. Lo verdaderamente nuevo en las últimas décadas es el papel protagónico que, en funciones integradoras, vienen cumpliendo los *medios de comunicación de masas*. También el mundo de la informática como instrumento de control social.

Dicho tema no será desarrollado aquí, ya que es objeto de otros estudios especializados. Es a todas luces evidente el poder de esos medios, sobre todo la televisión, cuando se orientan sistemáticamente a desinformar, a hacer propaganda, a inducir hábitos de consumo, a modificar valores y comportamientos, a disminuir o inhibir la capacidad crítica y de respuesta, a confundir la realidad con la ficción y la ficción con la realidad. Esa es su función violentadora principal. Estudio aparte merece la manera como dichos medios presentan diariamente, entre la realidad y la ficción, el "*espectáculo*" de la *violencia* propiamente dicha. La cantidad de violencia y las formas de su tratamiento. En forma muy compendiada nos limitaremos a dejar señalado aquí que la violencia representada en los medios, abundante y por

supuesto manipulada, cumple funciones catárticas, así como de satisfacción de secretas pulsiones sado-masoquistas. En todo caso, la violencia queda vulgarizada y asimilada como natural. Un solo ejemplo. En un reciente reportaje periodístico ("El Nacional", 12-5-86), una joven venezolana de 23 años, estudiante de medicina, respondía así a la pregunta "¿les molesta a los jóvenes la violencia?": "Ni tanto. Me parece que la juventud de hoy disfruta la violencia, porque así lo han aprendido en el cine y la televisión. Es lo que prevalece en los programas y hasta los niños más pequeños gozan con las escenas más violentas de la pantalla. Ya es una costumbre ver las cosas más horribles sin conmoverse. Así que la juventud, a mi parecer, hasta la prefiere". Sobran comentarios.

El panorama descrito en los apuntes anteriores sobre violencias y terrorismos es, como se habrá visto, más bien negro. El autor de esos apuntes no participa, con todo, de cara al futuro, de ciertas visiones pesimistas o pseudo-apocalípticas. La historia enseña a no perder las perspectivas. La violencia y el terrorismo que ejercen hoy los poderosos son ciertamente grandes. Pero uno está obligado a creer que mucho más grande aún es *la fortaleza de los "débiles"*, es decir, la de todos aquellos que todavía sienten respeto por el ser humano, luchan activamente contra la violencia y aspiran a un progreso que no sea el resultado del dominio de unos sobre otros. Ellos, personas o pueblos, protagonizan seguramente *la civilización del futuro*.

SIGNO Y PENSAMIENTO

Pontificia
Universidad Javeriana

SIGNO
Y
PENSAMIENTO

Facultad de
Comunicación Social

TEMAS Y PROBLEMAS
EN TORNO A LA COMUNICACION

SUSCRIPCIONES

Un año (dos ejemplares) Col \$ 800.00 US\$20.00

Dos años (cuatro ejemplares) Col \$1.500.00 US\$35.00

Cheques a nombre de Universidad Javeriana

CORRESPONDENCIA

SIGNO Y PENSAMIENTO

Carrera 7a. No. 43-82 Piso 7o.

Facultad de Comunicación Social

Universidad Javeriana

Bogotá, Colombia

LA VIOLENCIA PROGRAMADA EN TELEVISION Y SU INFLUENCIA EN LOS NIÑOS

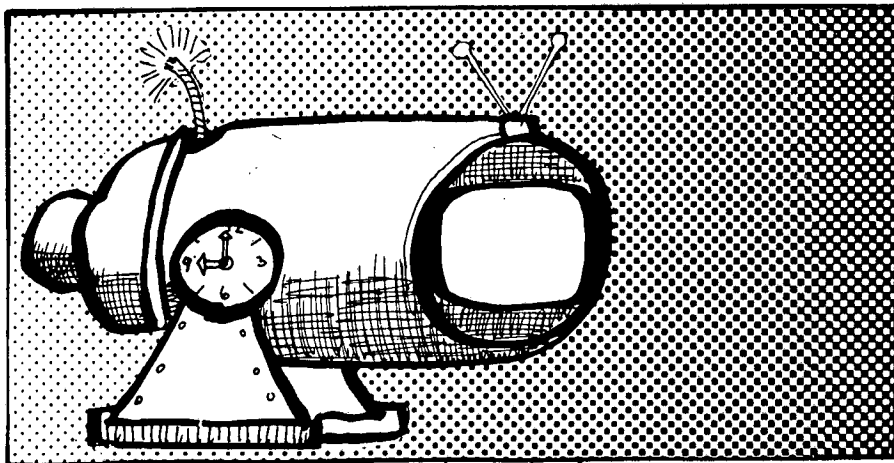
JESUS M. AGUIRRE

En Venezuela el 42 por ciento de los niños urbanos comienzan a ver televisión entre el primer y tercer año de vida y su dosis televisiva alcanza ya a cuatro horas. Tomando en cuenta la violencia contenida en una programación standarizada de una semana, tendríamos que un joven de dieciocho años, habituado a ver cuatro horas de televisión diaria a partir de los tres años, habrá contemplado 113.568 heridos-muertos, 297.024 armas, 65.520 escenas bélicas y 8.763 suicidios. Y, probablemente, en el mejor de los casos sus horas de escolaridad no llegarán a once mil (1).

INTRODUCCION VIOLENCIA DE LA TELEVISION O VIOLENCIA DE LA VIDA

La violencia de la televisión es tan abrumadora y las pruebas de verificación tan numerosas que ya ha dejado de ser punto de controversia entre los investigadores.

Según G. Mirans la TV norteamericana presenta 650 crímenes o actos de violencia por cada 100 largometrajes; W. Smythe observó que en los telefilmes uno de cada cinco personajes principales es un asesino (Smythe, 1955); S. Head, tras anali-



zar más de 200 programas de TV calcula que el crimen es 22 veces más frecuente que en la vida real; O. Larsen establece que los programas de TV tienden a proyectar además series en que los fines socialmente aprobados, frecuentemente son alcanzados por medios que la sociedad reprueba (Larsen, 1968).

Este fenómeno alcanza también el mundo cultural infantil y su programación específica, ya que aun en países como Gran Bretaña con gran tradición responsabilista, Himmelweit observa que en un 20 por ciento de las emisiones británicas dirigidas a los niños hay notable violencia (Himmelweit, 1980). A su vez, Gebner, dedicado hace años al análisis sistemático de la violencia en la programación norteamericana, encuentra que el nivel de violencia en dibujos animados, diseñados para niños va incrementándose de año en año. De los 95 programas analizados entre 1967 y 1969, solamente dos en 1967 y uno en 1969 no contenían violencia (Gebner, 1972).

Estos y otros estudios semejantes han provocado una inquietud general en todas las sociedades en que la televisión es un miembro electrónico más de la familia.

¿Cuáles son las impresiones inmediatas que pueden producir estos mensajes en los niños y hasta qué punto pueden *estimular la agresividad*?

¿Qué impronta duradera puede dejar este amaestramiento en la *cultura de la violencia*?

¿El deseo de la imitación y el aprendizaje de pautas agresivas y *delictivas* no condicionará de alguna manera las conductas futuras de nuestra niñez?

¿No estamos modelando a las generaciones venideras por la vía de la *insensibilización* ante el dolor humano, convertido en espectáculo?

¿Cuál puede ser el efecto global de miles de horas de programación, en que se induce la *solución de los conflictos* por la violencia?

Estas inquietudes recurrentes, suscitadas en la década del cincuenta, sobre todo en los países desarrollados, siguen perturbando ahora a los países en desarrollo en los que ya la televisión ha penetrado la mayoría de los hogares.

Los primeros informes sobre las consecuencias de los programas violentos con cierta sustentación científica datan de finales de los años sesenta. En septiembre de 1969 la "National Commission of the Causes and Prevention of Violence" de los Estados Unidos, emitía su parecer sobre la violencia en programas de entretenimiento. Ese mismo año en Gran Bretaña la "Television Research Committee" preparaba su "Reporte de Avance y Recomendaciones".

Venezuela, uno de los países latinoamericanos con mayor desarrollo televisivo, también comenzó a preocuparse del fenómeno especialmente a raíz de los resultados arrojados por la investigación del psicólogo Eduardo Santoro, que constituyeron un alerta social (2). En 1972 el Consejo Venezolano del Niño comisionó a un grupo de sus funcionarios para la elaboración de un informe sobre la influencia de la TV, titulado "Consideración sobre algunos aspectos de la TV (3).

En noviembre del año siguiente se realizaba en Puerto Ordaz el V Congreso de la Sociedad Venezolana de Psiquiatría sobre "Medios de Comunicación Social y Salud Mental", donde se presentaron ponencias relacionadas con la Televisión y la Violencia (4).

El argentino Pedro José Arenas, aprovechando la coyuntura en la que el Parlamento de su país se encontraba analizando el sistema jurídico y financiero de la televisión, publicó en 1975 un estudio sistemático sobre "La televisión y nuestra conducta cotidiana: sus efectos sobre niños, adolescentes y adultos" (5).

Más recientemente en México el Consejo de la Población elaboró un manual didáctico para enseñar a padres e hijos a ver la televisión críticamente, ante los probables efectos nocivos para la salud y la conducta (6).

Hoy el problema *vuelve a cobrar vigencia* tanto por la virulencia que se ha de-

satado en la sociedad mundial (armamentismo, guerra de las galaxias, terrorismo...) y que se refleja particularmente en los noticieros, como por el incremento de programación infantil violenta, debido sobre todo a las exportaciones de los dibujos animados japoneses. A esta espectacularización de la violencia se han sumado dos nuevas tecnologías, la transmisión de noticieros vía satélite, que nos ponen en contacto con todos los conflictos y catástrofes mundiales (Malvinas, Líbano, Libia...), y la aceleración del ritmo televisivo por los sistemas computadorizados de montaje (juegos electrónicos, videoclips, etc.).

Sin embargo el análisis científico de la violencia televisiva y su valoración ética sigue frenado por *dos escollos* de alta complejidad, que determinan los límites de la investigación y la ambigüedad de los juicios estimativos sobre los resultados.

En efecto, los investigadores, debido a los requerimientos cada vez más refinados de la metodología difícilmente dan por seguro un resultado, y, naturalmente, las recomendaciones derivadas no pueden pretender otorgar mayores certezas y seguridades, al menos, basándose en los datos científicos.

A su vez, las organizaciones que, escandalizadas por la espectacularización de la violencia, desean establecer controles más rígidos sobre su transmisión, se muestran más dubitativos cuando se les plantea que la agresividad, basada en la estructura bio-sico-sociológica del hombre no es esencialmente negativa, ha perdurado en todas las sociedades a lo largo de la historia, y, por tanto, no es de extrañar que los medios masivos la representen.

A favor de este argumento se aducen los testimonios de los relatos tradicionales, los cantares épicos, los dramas clásicos y modernos, basados a menudo en la transgresión de las leyes. Más aún, los textos, supuestamente ejemplares de historia patria, que podemos considerar como la actualidad pasada y seleccionada en manuales, no son otra cosa que una justificación de acontecimientos violentos. Por lo que parecería cierta la sentencia francesa de que los pueblos felices no tienen historia.

Es decir, que no podemos rasgarnos las vestiduras por el mero hecho de que los medios masivos ofrezcan una dosis significativa de contenidos agresivos o violentos, que de alguna manera reflejan aspectos de la violencia factual de la vida.

En esta perspectiva la problemática cambia de enfoque, pues ya no se trataría simplemente de saber si hay o no violencia televisiva para extirparla de los programas, si no de averiguar qué *relación representativa* existe entre el nivel de violencia televisada y el de la vida, y cuál es la *calidad ética* de esa representación. Sólo así es posible *atajar* adecuadamente el problema de las *consecuencias*.

La primera parte de nuestra exploración se referirá a las preguntas relativas a la calidad de los *mensajes* violentos y sus virtuales consecuencias. Pero, obviamente, sigue también planteada la cuestión sobre las *consecuencias* potenciales o reales de tales mensajes para los niños que se inician en el aprendizaje de la vida social (7).

La segunda parte del trabajo tratará de esclarecer este segundo aspecto sobre los efectos a corto y largo plazo.

PRIMERA PARTE LA REPRESENTACION DE LA VIOLENCIA EN TV

En vista de que las acepciones de la violencia no son todavía unívocas entre los investigadores, hemos preferido adoptar su definición amplia como: "*recurso a medios de acción que lesionan la integridad física, síquica o moral de otro*" (8). Desde el punto de vista semiológico, por tanto, la violencia representada será la expresión agresiva del conflicto dramático humano en el que las relaciones son de fuerza. Suponemos que tal expresión, aunque mediada por diversos códigos sígnicos

(verbales, gráficos, icónicos...) recupera básicamente los códigos antropológicos del conflicto, que se aprenden en el proceso de socialización.

Hablamos de "expresión agresiva", porque al margen del contenido, cabe un tratamiento elíptico, estético, cómico o de otra naturaleza, que haga variar significativamente el sentido y valor de un contenido violento.

Ahora bien, ¿qué factores determinan esa presencia omnímoda de contenidos violentos en la programación televisiva? Por una parte la televisión mantiene una función de vigilancia y correlación sobre el entorno social con una alta credibilidad por su carácter audiovisual. Guerras, catástrofes, conflictos de todo tipo son materia prima para nutrir este medio, que cada día se muestra más ágil incluso para competir con la radio. Por otra parte el tiempo de ocio dedicado a los medios masivos, y preferentemente a la televisión, ha ido incrementándose hasta el punto que hoy día este medio suple las mayores demandas de entretenimiento y/o cultura.

Contra lo que pudiera creerse, la diversificación de medios, todavía no ha supuesto una reducción del tiempo dedicado a la televisión, y, en todo caso, no es probable que la TV por cable y los video-cassettes ofrezcan unos materiales cualitativamente distintos. Según los resultados de la encuestadora A.C. Nilsen en Estados Unidos el promedio de horas en que hubo televisores encendidos en los hogares llegó en 1985 a un nivel sin precedentes de siete horas y diez minutos al día. Los 430 minutos suponen dos minutos más que en 1984 y una hora más que hace diez años. En Venezuela las tendencias son semejantes, y aunque la penetración de la TV es más tardía, ya el encendido en los hogares urbanos llega a un promedio de unas cinco horas. Algunas muestras de exposición del niño urbano a la TV alcanzan más de cuatro horas diarias para el 45 por ciento de los casos.

Esta inmensa demanda de suministros informativos y diversivos en una situación competitiva para captar los públicos, impone la estandarización de métodos de producción y selección cada vez más sensacionales sobre lo que es *útil para la atención social*, independientemente de su valor representativo u orientativo respecto a la vida (9).

1.1. La violencia en los programas informativo-documentales

En el coloquio que la UNESCO organizó en 1970 sobre "los medios de información en un mundo de violencia", los participantes criticaban la selección y presentación de la actualidad realizada por los medios. Particularmente acusaban a la TV de dar una importancia exagerada a los acontecimientos de carácter violento y de darles un tratamiento con excesiva apelación a las reacciones emotivas del público (10).

El análisis más complexivo realizado hasta ahora sobre la violencia televisiva revela que la violencia es la materia prima de la dieta televisiva de todos los espectadores, incluidos los niños. Un monitoreo de la programación estadounidense durante trece años ha verificado que los niveles de violencia se han mantenido relativamente estables desde 1967 a 1979 con un 70 a 90 por ciento de programas con una dosis significativa de violencia (Gebner, 1980) (11).

Varios estudios venezolanos reflejan tendencias semejantes a las de la TV norteamericana, lo cual no es extraño debido a la dependencia global de nuestra programación y estilo respecto a la norteamericana, y particularmente de las noticias recibidas vía satélite a través de UPI-TN y CBS (E. Santoro, 1965; Marcano, Moncada, 1971; Montaña, 1977) (12).

Aunque los niños miran muy pocos programas informativos y documentales, lo cierto es que se acostumbra rápidamente a ver programas de adultos y que el control de estos sobre la selección es mínimo. De hecho el 40 por ciento del tiempo

que los niños dedican a al TV lo ocupan en ver programas de adultos (13).

Uno de los pocos análisis que desagrega los datos de los informativos en la programación venezolana confirma que su contenido es altamente violento en comparación con otros programas, pues se “resaltan hechos de violencia caracterizados por la utilización de armas de tipo bacteriológico, nucleares, fusiles, etc.” (14).

A pesar, pues, de la baja preferencia infantil por estos programas, podemos asegurar que tienen efectos acumulativos respecto al conjunto de la programación violenta, y que su impacto puede ser particularmente crítico en la etapa infantil en la que se comienzan a diferenciar los programas informativo-documentales de los de ficción, asumiendo a los primeros como absolutamente verdaderos y objetivos.

Si aun los adultos, sobre todo menos informados y bajo perfil educativo, varían en sus pensamientos y actitudes respecto a tópicos específicos inducidos por la TV es aun más probable que tales mensajes intensifiquen la visión violenta del mundo en los niños y motiven la necesidad de adiestrarse en respuestas agresivas para defenderse de su entorno.

La réplica clásica de los empresarios a este tipo de preocupaciones es muy conocida: “Dentro del contexto de libre expresión en que vivimos, nosotros damos al público lo que pide”. Nos preguntamos cómo puede saber el público lo que quiere si no se le ofrece ninguna decisión de elección. La TV, sobre todo comercial, ha impuesto unas reglas precisas de producción informativa, en las que la espectacularización de la violencia juega un papel relevante (15).

La *estructura* temática de los noticieros concentra actualmente una sobredosis de informaciones saturadas de violencia, agresividad y dolor. Catástrofes, guerras, delitos y accidentes, aludiendo a las amenazas para la vida cotidiana, tienen un gran poder atencional y su impacto alarmista es compensado con la experiencia de haber escapado con vida de un gran peligro.

Como explicaba Mc Luhan: “las malas noticias son indispensables para la propagación total de las buenas noticias, que forman la publicidad”.

Tal regla de atención posee una indudable eficacia psicológica, sobre todo, cuando está ligada a la *legitimación de la agresividad* primaria de los endogrupos (etnocentrismo, nacionalismo chauvinista, confrontación Este-Oeste...), que aplican una doble moral en la interpretación de la violencia.

Incluso la tendencia a presentar la mayor parte de las catástrofes y males fuera del entorno endogrupal refuerza la consolación interna a expensas del dolor exogrupal y mantiene la evasión de los propios problemas.

Los riesgos de esta regla de selección informativa van más allá de los riesgos que implica un chauvinismo a ultranza.

El *sensacionalismo mercantil* sobre las informaciones irrespeta las normas mínimas de la distinción entre la violencia en el dominio público y el dominio privado, y hace del dolor humano una veta de explotación intensiva con un tratamiento despiadado de la violencia, cuyos efectos de insensibilización aún han sido poco analizados.

El caso de las víctimas de los secuestros y ataques terroristas es una muestra de esta especulación con el dolor ajeno, sometido al doble juego de la utilización política y la manipulación mercantil (16). El mensaje implícito y metacomunicado de estas informaciones en que se instrumentaliza la vida humana para ofrecer un espectáculo ha de ser sin duda tan preocupante como la misma violencia representada.

Otro problema que desborda este análisis es el de la estigmatización de los delincuentes, sobre todo de la clase baja y de la minorías raciales, en los que a menudo se ensañan los medios y particularmente los entrevistadores de la TV.

Es muy probable que tales selecciones condicionen la *estructuración mental*

de los espectadores, especialmente infantiles, sobre la realidad. Es decir, que el mundo televisivo puede suplantar a largo plazo la construcción personal de la realidad en lo que respecta a las relaciones y conflictos sociales y a la connaturalidad del recurso a la violencia para resolverlos.

El citado estudio de Gebner y su equipo comprueba el papel de la televisión en la concepción y socialización para un mundo que no corresponde al entorno real de los televidentes. Sus resultados confirman anteriores hallazgos de que los teleadictos, en este caso norteamericanos, son más propensos al síndrome de temor sobre el entorno que los espectadores de baja exposición.

Puede aducirse que los programas e informaciones de horror (piénsese por ejemplo en la guerra de Viet-Nam) pueden tener el efecto beneficioso de inducir su evitación o motivar la protesta.

Sin embargo, esto supondría idénticas capacidades perceptivas en niños y adultos. A este respecto nos parece fundamental una aclaración de Robert Snyder, pediatra y siquiatra infantil de notable experiencia:

“En primer lugar, es necesario no exponer nunca a los menores de forma directa a las noticias del modo en que las presentan los periódicos y la televisión. Hay un abismo entre la técnica de las comunicaciones y las capacidades selectivas de los menores, al menos por debajo de los doce años. *Crear adultismo* en los menores es una ilusión que gratifica sólo a los educadores y a los padres, que se sienten así muy modernos. En cambio, desencadena en los menores olas de miedo. Ese miedo es más incontrolable cuanto más lo parezcan a los menores las condiciones del mundo exterior. Es típico en los menores el solicitar y el tener necesidad de protección; ello no significa enmascarar la vida, pero es necesario filtrarla. El *adultismo* es un grave peligro” (17).

El síndrome neurótico de la televisiosis o televisitis, tal como ha comprobado la Dra. Raquel Soiler, incluye entre sus características las intensas ansiedades persecutorias, que probablemente están vinculadas a los contenidos de violencia.

Aun en el caso de que estos efectos virtuales no alcancen a todos los niños, se impone, al menos, una advertencia social para mantener en alerta a los programadores, a los educadores y a los padres (18).

En una sociedad de signo permisivo se abre una tolerancia indiscriminada en el acceso a todo tipo de programas independientemente de las consecuencias en los públicos adultos o infantiles, normales o psicopáticos. Además la publicitación de todo tipo de lacras morales, particularmente de las más anómalas por su rareza informativa, va creando una situación de oscurecimiento de los valores éticos, en la que se induce una connaturalidad con relación a la violencia regresiva y se hace descender el nivel de reacción moral.

En efecto, la seudorealidad de la violencia en la TV puede operar en las primeras etapas de la infancia como realidad de la vida, y la incapacidad de los métodos científicos para verificar las consecuencias a largo plazo nunca será una razón suficiente para eludir las responsabilidades sociales que resguarden un sano entorno cultural en favor de las futuras generaciones.

1.2. La violencia en los programas de ficción

En general, tanto niños, como adolescentes y adultos prefieren la televisión para entretenimiento antes que para información (19). A excepción de la TV especializada para la educación, podemos decir que los públicos utilizan el aparato para divertirse en los tiempos de ocio.

Diversos estudios sobre la estructura y contenido de la programación arrojan resultados similares respecto a la prevalencia de los géneros ficcionales sobre los in-

formativos-documentales y otras modalidades, incluida la publicidad que engrasa el sistema.

Aunque la cantidad de violencia televisada es variable de país a país —así, por ejemplo, la TV sueca ofrece menos violencia que la estadounidense o británica—, sin embargo el rasgo típico para determinar la cantidad de incidentes violentos es la clase de programa, prescindiendo del país de origen (20).

Los *dibujos animados* han sido más violentos en todo el conjunto de programas analizados de varios países. Todos los dibujos animados británicos y el 98 por ciento de los dibujos animados americanos encerraban escenas de violencia. La hegemonía norteamericana en este género de programación ha sido absoluta hasta hace poco en Latinoamérica, y sólo recientemente se ha iniciado la competencia japonesa que suministra programas aún más violentos.

Nos parece importante destacar que junto al incremento de los contenidos violentos se ha desarrollado una estética expresiva de la violencia, caracterizada por una *planimetría trepidante*. El ritmo de planificación de series como “Mazinger Z” es de 3.5 segundos por plano, algo más de 17 planos por minuto. Esta aceleración sólo la alcanzaban los spot publicitarios y los videoclips de factura mucho más breve.

Esta característica, propia de la TV pero exacerbada ahora al extremo, ocasiona un estilo impulsivo de pensamiento, en lugar de un estilo reflexivo, así como una falta de persistencia en las tareas intelectuales. Los riesgos, por tanto, no sólo provienen del contenido en sí, sino de las modalidades expresivas asociadas a la representación (21).

Prácticamente todos los films o *series policíacas* de TV están también impregnados de violencia, hasta el punto de que incluso los defensores de la ley se muestran violentos sin que se produzca agresión contra ellos. La violencia, ejercida por ciudadanos honorables, detectives privados o defensores de la ley se convierte en procedimiento común para solucionar los conflictos.

En el estudio anteriormente mencionado Gebner comenta:

“Las personas fuera de la ley naturalmente eran autores de una mayor violencia. Pero alrededor de las nueve décimas partes de toda la violencia y por lo menos las tres cuartas partes de todos los asesinados no tenían relación ninguna con los delincuentes. El correspondiente procedimiento legal era señalado como consecuencia de importantes actos de violencia. Únicamente en dos de cada diez filmaciones de tema violento” (22).

Otros materiales de *ciencia ficción*, *terror*, *westerns* y *guerra* plantean, además cuotas semejantes de violencia, problemas de estereotipación de situaciones y personajes que favorecen siempre la agresividad endogrupal y etnocéntrica (terráqueos frente a especies interesaciales; humanos frente a zombies y seres de ultratumba; yanquis contra indios; aliados contra alemanes y japoneses; norteamericanos contra rusos, etc.).

La ruptura del esquema de la doble moral es absolutamente excepcional y cuando se rompe el programa corre el riesgo de ser tildado de antipatriótico o subversivo. El conflicto surge siempre del exgrupo y por tanto queda automáticamente justificado cualquier tipo de agresión contra el enemigo. El maniqueísmo moral del bien contra el mal, simplificado al máximo, favorece al endogrupo, como único representante legítimo de los valores humanos. Desde “Misión Imposible” hasta “Rambo” y “Rocky” encontramos la misma mixtificación ideológica de los intereses del grupo.

No deja de ser también sintomática la naturaleza de la violencia de las producciones telefilmicas norteamericanas, que a diferencia de otras como la soviética,

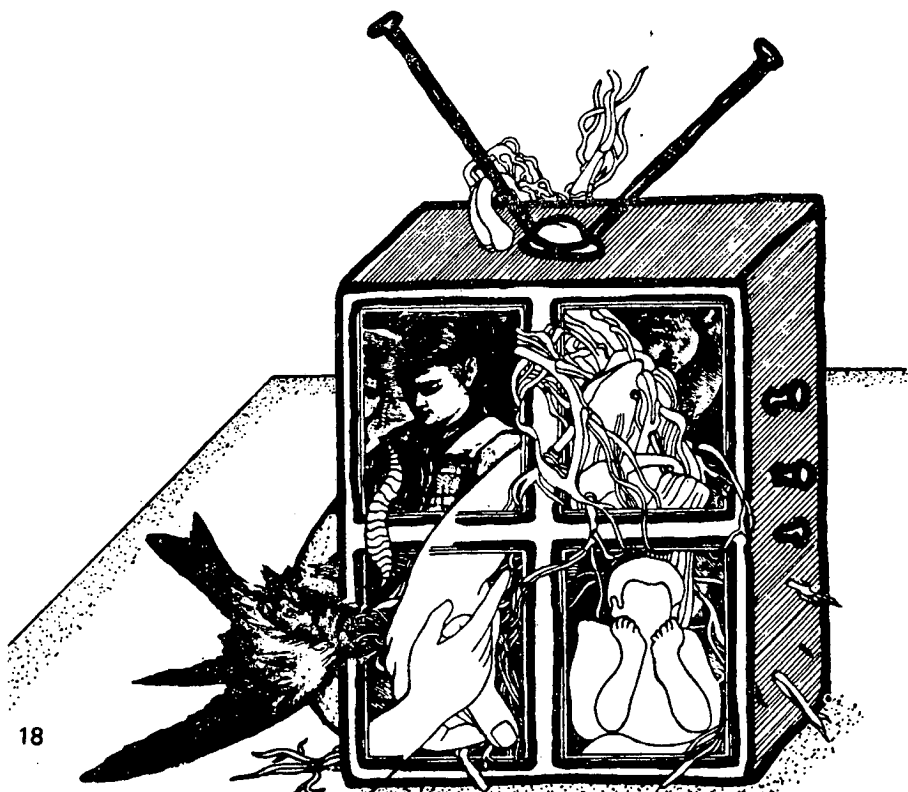
es empleada más para el éxito individual que para el logro de objetivos sociales o estatales (23).

Supuesto que la mayor parte de la programación de ficción en la TV venezolana es de origen norteamericano, pueden considerarse como válidas las observaciones antedichas, aunque con la agravante de que las posibles identificaciones se realizan con intereses y valores foráneos (24).

La citada investigación de Santoro en una semana de noviembre de 1965 comprueba: "El 37 por ciento de los programas fueron dedicados a aventuras, violencia, guerra, policíacos, oeste, etc. Sólo el 0.6 por ciento corresponde a programas culturales y el 0,2 por ciento a educativos (jardín de infancia y sexto grado por televisión). Los programas infantiles ocupan un alto porcentaje pero no están exentos de violencia; basta observar los programas de dibujos animados para comprobarlo". Entre las preferencias señaladas el 55 por ciento de los niños mencionaban las comiquitas, el 20 por ciento películas de guerra y otro 20 por ciento las de misterio.

Otro estudio de Marcano y Moncada sobre el "Contenido de violencia en el mensaje televisivo dirigido a la infancia venezolana" detecta un incremento de programas violentos. Encuentran, cinco años después, un 68 por ciento de programas con contenidos significativos de violencia en la semana analizada, y tal tipo de programación alcanzaba hasta el 83 por ciento y el 76 por ciento los días sábado y domingo.

Ulteriores investigaciones, como el mencionado de S.J. Montañó en 1977, confirman la variabilidad del grado de violencia según el género del programa, concentrándose los índices más altos en los informativos y en los dibujos animados.



En el marco de la programación venezolana de TV. merecen una atención especial las *telenovelas* por su ubicación en los horarios estelares de máxima sintonía. De hecho las telenovelas a primera hora de la tarde son accesibles a los niños, y el escaso control familiar sobre la elección de los programas pone también a su alcance las telenovelas del atardecer y aun de la noche.

El estudio dirigido por Martha Colomina de Rivera señalaba en 1968 que un 66 por ciento de jóvenes-adolescentes tienen preferencia por las telenovelas (25). Otro estudio posterior, realizado en Caracas revela el interés de las jóvenes adolescentes, particularmente con problemas de conducta, por estos programas, antecediendo a programas policíacos, de misterio y musicales (26).

Pocas veces se cuestiona el grado de violencia de las telenovelas. A lo sumo se critican los cuadros de degradación familiar que exponen. Así la evaluación de contenidos realizada por Montaña califica a las telenovelas de "parcialmente violentos", ya que los medios de agresión se manifiestan por "la utilización de armas tales como: pistolas, cuchillos, etc., o por el tipo de lucha cuerpo a cuerpo que se producen en el mismo" (27).

Ahora bien la elaboración de índices de violencia por el tipo de instrumento utilizado no parece según algunos expertos el criterio más relevante para analizar el impacto sobre la agresividad.

La violencia verbal, por ejemplo, puede atemorizar a los niños menores más que la brutalidad física o la utilización de los rayos laser, porque tiene lugar dentro de un cuadro que les es familiar. Y, por otra parte, puede ser más peligrosa la presentación de formas de violencia más fácilmente imitables y con medios más accesibles como ocurre en el caso de las telenovelas o programas de la misma índole (28).

Las apreciaciones de los científicos, en su mayor parte están de acuerdo en que los efectos de la violencia presentada en la ficción —más aún que en las noticias de actualidad— son probablemente mucho más graves a largo plazo, aunque sean difíciles de medir.

Su riesgo fundamental es el de la aceptación tácita e incluso la aprobación de los mecanismos violentos como solución más común de los conflictos, creando una mentalidad generatriz de violencia. El problema fundamental no es qué armas o lesiones se infieren, sino cómo se resuelven los conflictos de xenofobia, segregación racial, competencia por la vida, división de clases, machismo intersexual, infidelidades conyugales, etc. en la programación cotidiana, que refleja la vida.

La percepción exagerada de la violencia —real o imaginaria— se vuelve indistinta "ya que el aquí y ahora del proceder documental se convierte en el campo de la ficción en un 'hic et nunc' de validez general, en un 'en algún lugar y tiempo' o bien 'en todas partes' y siempre" (29).

Además la consigna metocomunicada para la vida es evidente y reiterativa: "puesto que hay tanta violencia alrededor, la autodefensa es la única solución". Este proceder es obviamente más grave en las primeras etapas de la infancia, ya que según las escalas de desarrollo de la inteligencia de Piaget, en la fase del pensamiento prelógico-simbólico, el niño construye un mundo real con su fantasía, y sólo posteriormente por la familiarización con la realidad de ficción está en situación de diferenciar entre el mundo real y el imaginario.

Pero ¿hasta qué punto este bombardeo de programas informativos y de ficción, cargados de violencia, surte los efectos virtualmente inscritos en los mensajes? ¿Qué comprobaciones existen?

SEGUNDA PARTE: HACIA UN INVENTARIO DE EFECTOS

Al hacer el recorrido sobre los mensajes informativos y de ficción, hemos mantenido sólo con carácter hipotético los posibles efectos que ahora pasamos a analizar.

Tratando de inventariar los resultados de las investigaciones científicas, nos encontramos con una *triple dificultad*: en primer lugar en el estado actual de las investigaciones de efectos existen muchas dudas sobre el grado de incidencia y el tipo de efectos a corto y largo plazo, debido a dificultades metodológicas (30); en segundo lugar se presentan sesgos evidentes en los resultados obtenidos por las investigaciones académicas o institucionales, orientadas al mejoramiento social de los medios y las conclusiones de estudios, en su mayoría de las empresas privadas comerciales, que o bien cuestionan los otros resultados o bien legitiman su acción actual (31); por fin, la mayor parte de las investigaciones proceden de los Estados Unidos, por lo que hay que estar conscientes de los riesgos de las extrapolaciones a otras culturas (32).

Sin embargo, es evidente que pese a las dificultades para llegar a conclusiones firmes por la permanente autocrítica de la ciencia, tanto empresarios, investigadores y comunicadores como públicos, creen con cierto fundamento experiencial que los medios tienen consecuencias significativas. Unos padres, por ejemplo, no necesitan de investigaciones científicas para cerciorarse de que determinada película de terror fue la provocante de las pesadillas nocturnas de su hijo, y otro tanto cabe decir de las observaciones de educadores, orientadores etc, que tienen un trato frecuente con los niños.

Por eso, aunque los científicos sociales no lleguen a verificaciones irrefutables, ello no significa que no existan riesgos probables que convendría evitar. Más aún se considera prácticamente imposible llegar a determinar científicamente la totalidad de variables que puedan intervenir en tales procesos, por lo que siempre habrá razones para atenuar determinados resultados (33).

Por fin, sin el simplismo de creer que los mensajes violentos de la TV general la violencia de la vida, o que el mensaje televisivo es suficiente para crear conductas delictivas, veamos en qué sentido y con qué probabilidad pueden incidir tales programas en la vida infantil.

En esta segunda parte nos referiremos a los distintos métodos utilizados en la investigación de efectos con sus resultados parciales, y dejaremos para una tercera parte las conclusiones sobre los factores que pueden intervenir en el incremento o reforzamiento de las conductas agresivas o violentas.

Hay que tener en cuenta que, en general, han sido aplicados más estudios experimentales a los niños, y más estudios correlacionales a los jóvenes, lo que dificulta las comparaciones a través de las edades. Ello implica también que los resultados referidos a los niños, adolecerán de las ventajas y limitaciones típicas de la investigación experimental, como son la reducción del análisis a efectos de corto plazo y a contextos artificiales.

Hemos preferido recorrer los resultados de investigaciones efectuadas a partir de 1970, ya que otros estudios anteriores han sido ampliamente reseñados en Venezuela por Carlos Muñoz en el estudio "Televisión, Violencia y Agresión" (1974).

2.1. Estudios experimentales

En la década del 70 el debate sobre los efectos agresivos ha seguido en pie. Dejando ya a un lado un conjunto de comprobaciones sobre los temores, pesadillas y desvelos nocturnos producidos por los programas violentos, la atención volvió a centrarse en los problemas de la agresividad y su aprendizaje social (34).

A los resultados obtenidos por Bandura (1962, 1973) y Berkowitz (1963, 1966, 1973) sobre el incremento de la agresividad en los observadores expuestos a mensajes violentos, se les objetaba que tales estimulaciones no eran típicas de la programación televisada y que las medidas de la agresión (vgr. ataques a un muñeco de plástico etc.) no eran representativas de una seria agresión interpersonal.

Tratando de superar estas limitaciones, Liebert y Baron (1972) expusieron a unos niños a un programa típico de TV como "Los intocables", y en una siguiente visión los colocaron ante un panel con botones de control desde el que podían facilitar o romper el juego de la víctima ostensible en el salón adjunto. El primer hallazgo fue que los niños sometidos al programa presionaron antes y por más tiempo el mando de agresión que sus pares de control expuestos a un programa neutral. Además cuando los niños estimulados fueron observados en tiempo libre posterior, exhibieron una preferencia mayor para jugar con armas y juguetes agresivos.

En vista de que pudiera haber otros factores intervinientes como "atención selectiva" y el "discernimiento perceptual" (perceptual screening), Ekman y el mismo Liebert (1972) trataron de analizar con el mismo grupo las relaciones entre las respuestas emocionales en la visión televisada y las subsiguientes respuestas agresivas. Comprobaron que los niños, cuyos rostros reflejaban emociones positivas de placer, interés o involucramiento, tenían más a herir a otros niños, que aquellos que mostraban desinterés o desagrado ante los contenidos violentos.

Los resultados de la exposición, no ya a programas o seriales de ficción, sino a dibujos animados, coinciden con los anteriormente expuestos. Es decir que la transcodificación de la violencia en iconos menos realistas, no cambia la orientación del efecto (Ellis & Sekyra, 1972; Ross, 1972).

Un estudio australiano (Murray, Hayes & Smith, 1978) que expuso a dos grupos de preescolar a un programa de dibujos animados contentivos de violencia y a "Sesame Street" respectivamente, halló que los contenidos violentos estimulaban la conducta agresiva de los primeros, aunque la agresividad espontánea de los individuos en los juegos era un predictor mejor de la agresión que la visión de los programas.

En la misma línea de analizar otros factores intervinientes, una investigación realizada en Suecia por Linné (1971) comparó a niños entre 5 a 6 años, que habían visto en un 75 por ciento o más el agresivo programa americano "El Gran Chapparal" con otros que habían visto menos del 50 por ciento de la serie.

Encontró que los niños altamente expuestos eran más inclinados a resolver agresivamente las situaciones conflictivas, aunque en la exposición diferencial intervenían otros factores contextuales como los hábitos de uso de la TV en la familia y las relaciones intrafamiliares. Así, por ejemplo, los niños que veían "El Gran Chapparal" se iban a acostar inmediatamente, mientras los del grupo de control estaban más tiempo antes de irse a la cama.

Esto plantea que, si bien los programas violentos pueden estimular predisposiciones existentes, convergen otros factores provenientes de rasgos caracteriológicos o de las situaciones familiares, escolares o ambientales en el efecto total.

En Venezuela apenas se han realizado estudios experimentales. Cuatro años después del estudio del venezolano E. Santoro (1969), Carlos Muñoz (1973) verificó el incremento de la conducta agresiva como resultado de la observación de un programa violento de TV por niños de 9 a 11 años, si bien no pudo establecer claramente el rol de la frustración-premio.

2.2. Estudios de correlación

Hace quince años el investigador británico James Halloran afirmaba que no existe correlación entre el consumo de TV y el aumento de la violencia y que sus raíces había que buscarlas en las frustraciones que producen las desigualdades y los malos tratos sociales (35). Fuera ya de las condiciones experimentales ¿se ha podido clarificar algo más el papel de la TV como factor contribuyente de las conductas desviadas en investigaciones ulteriores?

Revisemos algunos estudios, que en su mayor parte se han concentrado entre niños mayores y adolescentes.

Furu reporta que los niños japoneses de conflictividad y agresividad altas son mucho más propensos a la preferencia por los héroes agresivos de la TV (Furu, 1962, 1971). Lo que de alguna manera ratifica que la preferencia por contenidos agresivos está asociada con la conducta y actitudes agresivas.

Sin embargo este patrón de mayor agresividad en los niños con alta exposición televisiva, comprobado por Scram, Lyle, Parker (1961), Chaffee (1972), Chaffee y Mc Lerd (1972), ha sido expuesto a nuevas repeticiones separando el factor preferencia por los programas violentos del índice de visión, y se ha demostrado que si bien la preferencia está relacionada con la visión, no lo está tan fuertemente con la agresión (Mc. Intyre & Teevan, 1972).

Dominick y Greenberg (1972), Robinson y Bachman (1972) y más recientemente Greenberg y Atkin (1977) vuelven a convalidar la correlación existente entre la visión de programas violentos y la conducta agresiva, aunque la relación entre la conducta agresiva y la preferencia por la violencia televisada es menos clara. En su último estudio reportan que un 45 por ciento de niños mayores de 9 y 13 años, expuestos a alta violencia, dieron respuestas agresivas en comparación con un 21 por ciento de los espectadores de baja violencia.

Ante el cuestionamiento de los estudios experimentales, restringidos a reactivos de violencia en situaciones no isomórficas con las de la realidad, y ante la acumulación de críticas a los estudios correlacionales de bajo poder para elucidar la relación de causa-efecto, se han intentado *otras estrategias*.

Lefkowitz y sus colegas Eron, Huesmann y Walder (1972, 1973) utilizaron el diseño de panel-cruzado (cross-lagged-panel) para comparar dos grupos, expuestos a diversas medidas de violencia de varios medios, durante la primera infancia y diez años después en la adolescencia.

Observan que la preferencia de la televisión violenta a los 8 años está significativamente relacionada con la agresión en la misma edad ($r = .21$), pero la preferencia por la televisión violenta a los 18 no está relacionada con agresión a los 18 ($r = .05$). Ahora bien, resultan altamente significativas la relación entre la preferencia por la TV violenta a los 7 años y la agresión a los 18 ($r = .31$), así como la agresividad a los 8 y a los 18 ($r = .38$).

Por ello concluyen que la hipótesis causal más probable es la de que la preferencia por la televisión violenta en la infancia produce más agresión, y sin negar la influencia de otras posibles variables es, al menos, uno de los factores de la producción y mantenimiento de la conducta agresiva en los muchachos.

Otra investigación de correlación causal, llevado por Belson en Inglaterra, a petición de la Columbia Broadcasting System, (Belson, 1978), trató de averiguar también la relación entre la exposición de largo término a la violencia televisada y la conducta violenta de los muchachos entre 12 y 17 años, residentes en Londres. La programación abarcaba el período 1959 a 1971, y la muestra total de personas entrevistadas en el principal estudio alcanzaba a 1.565. A través de varias entrevistas se siguió la exposición diferencial en diversas etapas y a distintos tipos de violencia (realística, ficcional, de dibujos animados, etc.) de cada muchacho, y asimismo se

observó la naturaleza de la violencia en la que se vieron envueltos en los seis meses subsiguientes. El 50 por ciento de los muchachos no estuvo envuelto en un acto violento durante el semestre señalado. Un 12 por ciento participó en diez o más actos de violencia. Los muchachos de más alta exposición a la TV violenta estuvieron más envueltos en serios actos de violencia.

Por fin constató que la violencia interpersonal es seriamente incrementada por una larga exposición a: a) dramas o filmes con agresión verbal o física, b) programas de violencia desplegada por propio interés o sin relación con el tema, c) programas tanto de violencia realista como de ficción, d) programas en que la violencia responde a una causa noble, e) programas violentos del oeste.

Pero, como en otras investigaciones anteriores, Belson vuelve a insistir que tal relación puede ser debida también en parte al hecho de que los muchachos violentos tienden a ver programas más violentos.

Los estudios de correlación llevados a cabo en Venezuela por Ma. J. Ferrenza, F. García y M. Mendoza (1975) respecto a las adolescentes delincuentes de un retén caraqueño, y por S. Javier Montaña con jóvenes Cumaneses de un barrio (1977), corroboraron por una parte la preferencia de las delincuentes por contenidos violentos y por otra parte la imitación de tales conductas agresivas entre los jóvenes de menor nivel de educación.

2.3. Experimentos de campo

La otra estrategia para investigar los efectos preservando los factores ambientales ha sido la de experimentos de niños y jóvenes en entornos relativamente naturales como la escuela, los sitios de recreación o el barrio.

Tratando de medir los posibles efectos de la exposición acumulativa de contenidos violentos, Sterner, Appelfield y Smith (1971) compararon dos grupos de diez niños del preescolar, sometidos a programación de dibujos animados y neutros respectivamente a lo largo de diez días en sus casas. El período de exposición se prolongó durante otros once días y se cotejaron las variaciones entre las dos etapas.

A pesar del breve período del experimento se comprobó que la diferencia de agresividad entre el grupo experimental y el de control que acrecentándose en respuestas agresivas como efecto de la visión acumulativa de violencia.

En otro experimento americano de Stein y Friedrich (1972, 1973), aplicada a 97 niños de preescolar con una triple programación antisocial (12 episodios de Batman, Superman), prosocial (12 episodios de Mister Roger's Neighborhood) y neutral (12 programas variados), los niños fueron observados en tres fases: una inspección previa de tres semanas, cuatro de televisión y dos de seguimiento. Las observaciones grabadas en el entorno natural de los niños mostraron que los niños considerados inicialmente algo más agresivos llegaron a mostrarse significativamente más violentos después de la visión de Batman y Superman, sea discutiendo, empujando, rompiendo juguetes. Y, a su vez, los niños que vieron la serie prosocial se mostraron más cooperativos y deseosos de compartir los juguetes y demorar la gratificación.

La experiencia canadiense de Joy, Kimball y Zabrack (1977) reviste particular interés por tratarse de la comparación de niños de tres localidades con y sin televisión: Notel, Unitel y Multitel. En Notel se introdujo la televisión dos años después para volver a medir las diferencias. Los resultados del estudio longitudinal de 44 niños correspondientes a cuatro grados, observados en el primer y segundo lapso indicaron que no había diferencias en la primera fase, pero en la segunda los niños de Notel eran física y verbalmente mucho más agresivos que sus pares. Aunque las

variaciones en agresividad fueron incrementándose más en los niños que en las niñas, el cambio significativo de los niños de Notel respecto a los de las otras localidades, a juicio de los autores, habría que buscarlo más en el factor de novedad más que en la visión acumulativa de programas.

Dejando otras experiencias con resultados similares: Tannenbaum, Zillman (1975, Murray y Kippax (1978), Mc Cabe y Moriarity (1977), vamos a referirnos a uno de los pocos estudios de cruce cultural, llevado a cabo en Estados Unidos y Bélgica. A través de tres estudios de campo, Parke, Bekowitz, Leyens y Sebastin, en 1977 evaluaron la influencia de la violencia filmada en la conducta agresiva de adolescentes delincuentes, que vivían en cabañas grupales de instituciones con un mínimo de seguridad.

En el primero, realizado en Estados Unidos, compararon muestras de adolescentes expuestos a filmes violentos y neutrales, dosificando un film semanal. Los resultados de este primer estudio indicaron que los adolescentes expuestos a los mensajes agresivos aumentaron en agresividad respecto a sí mismo, a las personas y a los objetos.

En el segundo se compararon dos pares de grupos, un par sometido a cinco sesiones intensas de filmes agresivos o neutrales, y otro par expuesto a una sesión agresiva o neutral. La dosificación intensiva de las sesiones fue un factor significativo del incremento de agresividad.

El tercer estudio, basado en el mismo diseño, se aplicó como replicación en Bélgica, y los resultados indicaron que solamente los dos grupos inicialmente agresivos fueron afectados por los filmes; y mientras los muchachos que vieron las películas de violencia incrementaron su nivel de agresión, aquellos que fueron expuestos a los neutrales lo redujeron.

Hay, pues, evidencias de que, aun en diversas culturas, factores predisposicionales agresivos, mediados por la visión de determinados filmes pueden catalizar un aumento de agresividad o inversamente reducirla.

2.4. La discusión sobre la catarsis

En oposición a un conjunto de resultados congruentes, al menos antes de 1971, Feshbach y Singer pretendieron comprobar que la visión de contenidos agresivos en TV no sólo no produce aumento de conducta agresiva sino que incluso la reduce gracias a la descarga de las experiencias vicarias de violencia.

Su investigación que, en un primer momento conmocionó, ha sido seriamente cuestionada por razones metodológicas y, aunque han tratado de rebatirlas, permanecen serias dudas. No fueron claramente establecidos los controles de observación por parte del personal institucional que no estaba entrenado, y además el grupo de control, presuntamente expuesto a programas neutrales, llegaba a ver el programa ordinario de Batman, uno de los dibujos animados más agresivos de la televisión.

Por otra parte, aún no está bien delimitada la noción de catarsis en su aplicación a los medios masivos, tal y como ha sido formulada en el psicoanálisis o las teorías dinámicas de la personalidad, ni tampoco cuadra con los resultados de los otros estudios.

Incluso un estudio de replicación de los mismos autores Feshbach y Singer (1973) no logró demostrar la existencia del efecto catártico, y más recientemente sus mismos proponentes han rechazado su aplicación en la influencia de la violencia televisiva (1980).

La interpretación más plausible según el resultado conjunto de las investigaciones sería que en la mayor parte de las circunstancias la mayoría de los niños, ex-

puestos a mensajes de violencia incrementan sus sentimientos, actitudes y conductas agresivas, aunque excepcionalmente algún que otro niño descargue su agresividad.

En todo caso, aun en la hipótesis poco probable de la catarsis, quedan en pie los resultados del aprendizaje de las conductas violentas y de los mecanismos de agresión, tal como han sido comprobados reiteradamente en varios estudios (Bandura, Ross y Ross, 1960, 1967).

La posible descarga temporal de la agresividad ni siquiera neutraliza la disposición a ser agresivo, y la observación acumulativa de violencia aumenta la probabilidad de la imitación y de la respuesta violenta en el futuro.

Como hemos podido comprobar, apenas contamos con investigaciones venezolanas de tipo experimental y de campo para evaluar la relación entre violencia-televisión, y televisión-violencia en nuestra sociedad. Pero hasta el presente las investigaciones efectuadas no contradicen los resultados expuestos por la mayoría de las investigaciones foráneas.

Podemos preguntarnos: ¿No habrá tanta o mayor inducción hacia la violencia que en Estados Unidos de cuya programación televisiva se nutre principalmente nuestra televisión? ¿Acaso se ha de esperar menos violencia de nuestras propias producciones, que reflejan una realidad con mayores desequilibrios económicos y sociales? ¿Nuestros niños tendrán mayores defensas, que los de los países desarrollados, cuando sabemos, al contrario, que los niños de inferior nivel educativo son más afectados?

2.5. Una acotación crítica

Como punto crítico final respecto a las investigaciones efectuadas hasta el presente queremos señalar la fragmentación arbitraria de las unidades de análisis de los mensajes violentos por ventajas metodológicas.

Apenas existen estudios de contenido cuyas categorías consideren estructuralmente la violencia. El número de armas, golpes, muertes, asesinatos, secuestros, suicidios etc. no nos revela la cualidad del tipo de violencia, pues ésta es una acción inserta en una situación de conflicto, que se ejerce contra alguien (persona o grupo), que se sirve de diversos medios coactivos (instrumentos o técnicas) y, que conlleva diversas consecuencias fallidas o efectivas, a menudo destructoras (sometimiento, intimidación, lesión física o moral, y aun aniquilamiento).

Aunque el niño no capte inicialmente códigos antropológicos e ideológicos más complejos, comienza precisamente su aprendizaje gradual y su lectura articulada.

Fuera de esta concepción estructural e historizada toda disertación sobre contenidos y efectos queda básicamente reducida al problema de los impactos inmediatistas a los reactivos. La mayor parte de las investigaciones experimentales manejan los estímulos violentos como variables sin contexto o como producto de predisposiciones psicológicas también sin su circunstancia, como si pudieran interactuar independientemente de las mediaciones sociales.

Más aún, tales investigaciones, sobre todo las de laboratorio, eliminan de las condiciones experimentales los dos factores decisivos de los medios masivos: la *omnipresencia multicanal* y la *acumulación periódica* de mensajes direccionales (36).

Por eso, a nuestro juicio, quedan aún por explorarse fenómenos aún más relevantes de la violencia contenida en los medios como son las legitimaciones e ilegitimaciones de la violencia factual de la vida; las frustraciones, estimuladoras de violencia por las contradicciones entre las metas de éxito divulgadas por los medios masivos y las posibilidades sociales de alcanzar dichas metas; los procesos de desestructuración de la personalidad infantil en las familias difusas y de la personalidad

fronteriza (“borderline”) entre los adolescentes (37); la estereotipación sistemática de conflictos ritualizados contra las minorías étnicas (negros, indios...), contra grupos divergentes (políticos, religiosos...) o marginales (malandros, mendigos, lumpen...); la estigmatización, y, lumpen...); la estigmatización, y, a menudo demonización de los exogrupos como enemigos mortales y socavadores del sistema (rojos, fascistas, burgueses, subversivos, contrarrevolucionarios...).

Hasta ahora apenas sabemos que el mundo televisivo suple las insuficiencias de la construcción de la realidad, sobre todo, cuando no se tienen experiencias de primera mano (Noble, 1975) (Faulkner, 1975); que forja los estereotipos raciales (Hartmann, Husband, 1972); o que configura las agendas de opinión (Mc Combs, Shaw, 1972); y que alimenta el síndrome de sordidez del mundo (Gebner, Gross, Morgan, Signorelli, 1980).

Es probable que los resultados acumulativos de nuevas investigaciones sobre la incidencia de la TV en las representaciones estructurales de la realidad y en concreto de la violencia nos arrojen más luz sobre los verdaderos factores que refuerzan la violencia social, radicada en las desigualdades estructurales en el reparto de los excedentes y en el ejercicio del poder, a nivel de las microsociedades y de las relaciones internacionales (38).

Estas modelizaciones inducidas en el aprendizaje social, todavía poco analizadas, son los que deben ir ocupando el interés de los científicos sociales de nuestros jóvenes países, que aún están por consolidar su personalidad cultural de base y que gozan de una gran plasticidad por sus grandes contingentes de población infantil y juvenil (39).

Entonces la preocupación central sobre la violencia no versará sobre la cantidad de programas de contenido violento transmitidos y su posible impacto, sino sobre el papel de la TV para enseñar a humanizar el conflicto, propiciando la tendencia civilizadora a no aceptar las estrategias de violencia para su solución como: el uso indiscriminado de la fuerza, la dominación arbitraria del fuerte sobre el débil, la agudización sistemática y deliberada de las diferencias, la explotación sensacionalista del dolor de las personas y los grupos, el proselitismo apoyado en la calumnia, en la mentira o en la simplificación, y otros medios que incluyen formas de opresión distintas de las que se quieren combatir pero igualmente rechazables.

TERCERA PARTE: FACTORES DE INFLUENCIABILIDAD

Hecha la salvedad de que la TV es tan sólo una variante interviniente entre otras muchas más de la violencia social, cuyas raíces hay que descubrir en la misma estructura social, en las situaciones de conflicto y en las predisposiciones personales, a continuación exponemos un conjunto de factores, detectados por las investigaciones científicas, que contribuyen a potenciar la influencia de la violencia representada en TV.

Debido a las numerosas variables que interactúan en los perceptores infantiles y por razones de claridad, hemos tratado de distribuirlas atendiendo a cuatro rubros: las características de los mensajes violentos; los rasgos y predisposiciones de los perceptores; las condiciones de recepción de tales mensajes; los tipos diferenciales de respuesta postcomunicacional.

Solamente exponemos aquellas conclusiones, comunmente aceptadas en el estado actual de las investigaciones y que no están sometidas a discusión, aunque siempre serán posibles nuevas replicaciones con métodos cada vez más confiables.

3.1. Características de los mensajes violentos

a) El modelo adulto agresivo que cosecha éxitos en los filmes violentos es casi siempre objeto de imitación por la mayoría de los niños, independientemente del carácter moral o social de sus acciones.

b) Si las acciones violentas que se presentan tienen éxito, aunque no estén socialmente aceptadas, se vuelven dignas de imitar especialmente por los niños y adolescentes.

c) El posible impacto de la violencia documental o ficcional es indistinto cuando se trata de niños menores, que aún no deslindan realidad de ficción. (Posteriormente sólo definen como ficción a los dibujos animados).

d) El hecho de que el villano de un film no reciba su castigo o que el niño no lo perciba, produce un aumento de las conductas agresivas en los niños normales.

e) La recompensa inmediata influye más en la conducta del niño que el castigo demorado hasta el último episodio. Por lo que el efecto inhibitorio del castigo en el último episodio, aun viéndose la conexión causal, es mínimo.

f) La agresión con armas blancas (cuchillos, tijeras, dagas, espadas...) hiere más la sensibilidad que el uso de otras armas, como los revólveres y los fusiles.

g) La presentación dosificada de ciertos tipos de violencia (vgr. consecuencias de una guerra) puede tener efectos beneficiosos, ya que señalan sus peligros.

h) La saturación verbal y física de contenidos violentos favorece el incremento de los contenidos agresivos necesarios para sostener el interés de los niños.

i) La violencia incluso verbal en situaciones más reconocibles para los niños afecta más profundamente que la violencia física en contextos extraños.

j) La utilización formal de primeros planos, detalles horribles, sonorización trepidante, ritmo vertiginoso de las acciones violentas, acrecientan el miedo y aun terror de los niños, que puede traducirse en fatiga nerviosa, pesadilla, insomnio.

k) La popularidad de los programas violentos reside más probablemente en la acción y dinamismo, más que en la violencia en sí.

3.2. Rasgos y predisposiciones de los perceptores

a) Los niños varones prefieren los programas violentos de TV en mayor medida que los adolescentes y mujeres de cualquier edad.

b) El grupo etario que ve más programas agresivos de TV es el de los niños varones de 12 a 16 años de edad.

c) Los niños marginales y de bajo nivel educativo están más predisuestos a adoptar modelos de conducta violentos, imitados de la TV, que los niños de clase media y alta con superior nivel educativo.

d) El consumo de TV en los adolescente aumenta a medida que crecen los problemas emocionales, familiares o sociales.

e) En los niños psicópatas, los filmes agresivos parecen actuar como estimulantes y desencadenantes de sus tendencias psicopáticas, tanto por su mayor sensibilidad como por su mayor exposición a programas violentos.

f) La mayoría de los adolescentes piensan que el contenido de los programas comunes de TV es verdadero y que el medio es muy confiable.

g) En la disposición de apertura al conocimiento de la realidad, que no se tiene de primera mano, ningún niño y casi ningún adolescente adopta una actitud crítica frente al contenido de los programas.

3.3. Condiciones de recepción

a) La mayoría de los niños normales que ven TV en condiciones ambientales

comunes, aumentan sus respuestas agresivas luego de ver filmes violentos.

b) El 40 por ciento del tiempo que los niños de primer grado dedican a la TV lo ocupan en ver programas de adultos; y sólo un 25 por ciento de los niños en edad escolar manifiesta que sus padres ejercen algún control sobre el contenido y el tiempo de exposición.

c) El grupo de amigos y compañeros en el caso de los niños es el factor más condicionante de las interpretaciones de los programas televisivos.

d) Los ambientes oscuros, poco familiares o que les producen desconfianza y temor, los afectan más profundamente cuando ven una serie televisiva, sobre todo de terror.

e) La presencia de los familiares en la recepción debilita la intensidad del impacto inmediato.

f) Cuando los niños ven programas de TV, impuestos por la elección de los padres, reducen inconscientemente su predisposición a aprender algo del mismo.

g) La desaprobación familiar o grupal de conductas violentas en los programas facilita el rechazo de la posible imitación.

3.4. Tipos diferenciales de respuesta

a) El 75 por ciento de los niños normales menores de 12 años representa en sus juegos y comportamientos cotidianos las historias violentas que han visto en TV e imita los personajes principales.

b) En los niños normales los contenidos violentos no producen necesariamente reacciones violentas, pero respecto al aprendizaje, el niño ha visto y en casi todos los casos ha retenido entre un 60 a 80 por ciento las formas de ejercer la violencia.

c) Los contenidos de violencia no sólo promueven respuestas violentas en los niños con predisposiciones agresivas, sino que conforman el tipo de conducta agresiva a imitar como solución habitual de los conflictos.

d) Es mayor la peligrosidad de aquellas programas que presentan modelos de agresión imitables con técnicas e instrumentos accesibles a los niños.

e) Los niños marginales tienen más probabilidad de incrementar, como efecto secundario, la agresividad proveniente de no poder acceder al mundo representado en la TV.

f) Es probable que la saturación de programas violentos insensibilice y brutalice a largo plazo, no sólo respecto a nuevos programas de violencia, sino respecto a la violencia factual.

NOTAS BIBLIOGRAFICAS Y DOCUMENTALES

1. La exposición a la TV ha ido aumentando en Venezuela en estos últimos años. Desde los primeros estudios (FIPAN, 1966) (L. Barrios, 1974) que señalan dos horas y media de exposición de los niños hasta estudios posteriores que verifican hasta cuatro horas entre los niños urbanos (R. Blanco, M. González, 1975). En Estados Unidos un joven de 18 años ha presenciado como promedio 18 mil muertes violentas, mientras su escolarización no alcanza 11 mil horas.
2. Santoro, Eduardo: "La televisión venezolana y la formación de estereotipos en el niño", Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1969. Respecto al desarrollo de las investigaciones comunicacionales sobre el niño en Venezuela véase: "Evolución de las investigaciones sobre el niño y los medios de comunicación en Venezuela", Jesús Ma. Aguirre, COMUNICACION, n. 21, Caracas, 1979, pp. 65-95.

3. Véase en la revista "Resumen", 23, junio, 1974, núm. 33.
4. Uno de los estudios centrales fue presentado por Carlos Muñoz, "Televisión, Violencia y Agresión", Caracas, UCV, 1974.
5. Arenas, Pedro José: "La televisión y nuestra conducta cotidiana. Sus efectos sobre niños, adolescentes y adultos", Ed. Cuarto Mundo, Bs. As. 1975.
6. "El Nacional", 15, mayo, 1982.
7. Bandura, Albert: "Teoría de la agresión en el aprendizaje social".
8. UNESCO: "Les moyens d'information dans un monde de violence", Etudes et documents d'information, UNESCO, n. 63, Paris, 1971, COM/71, XVII/63 F). El enfoque conductista sobre la agresión pretende eliminar de la definición la dimensión intencional para reducirla a una "reacción que aporta estímulos nocivos a otro organismo"; véase en "La TV y los niños", R.M. Liebert, J.M. Neale, E.S. Davidson, Ed. Fontánella, Barcelona, 1976, pp. 104 ss.
9. Aguirre, Jesús Ma.: "El sensacionalismo en su doble vertiente, violencia y lubricidad", en COMUNICACION, n. 8, Caracas, 1976, pp. 142-32.
10. UNESCO, op. cit. "Les moyens d'information..."
11. Gébner, G., Gross, L., Morgan, M., Signorelli, N.: "The mainstreaming of America, Violence profile", N. 11, Journal of Communication, 1980, 30(1), 37-47.
12. E. Santoro, op. cit.; Marcano y Moncada: "Contenido de violencia en el mensaje televisivo dirigido a la infancia venezolana". Tesis de grado. Esc. de Sociología, UCV., Caracas 1971; Montaña, Saberio Javier: "La televisión y sus efectos en la imitación de personajes violentos por parte de los jóvenes de El Salado, barrio de la ciudad de Cumaná", Tesis de grado, Esc. de Sociología, UDO, Cumaná, 1977.
13. Schramm, W., Lyle, J., and Parker, E.B.: "Televisión para los niños". Ed. Hispano-Europea, Barcelona, 1965, pp. 51-61.
14. Montaña, op. cit.
15. Böckelmann, F.: "Formación y funciones sociales de la opinión pública", Ed. G. Gilli, Barcelona, 1983, p. 68.
16. Soria, Carlos y Ginber, Juan A.: "El secuestro terrorista de los medios de información", Seminario Internacional sobre paz, Violencia y Medios de Comunicación, Caracas, 21-feb.-1986, mimeo.
17. Citado por Furio Colombo en: "Rabia y televisión". Reflexiones sobre los efectos imprevistos de la televisión, Ed. G. Gili, Barcelona, 1983, pp. 108 ss.
18. Véase el estudio de la Dra. Raquel Soiler, médica-sicoanalista sobre "El niño y la televisión", Ed. Kapelusz, Bs. As., 1981. En él se presenta el síndrome de la televisiosis y televisitis, estado neurótico, entre cuyos rasgos están las intensas ansiedades persecutorias, las ansiedades fóbicas, y la desorganización mental de las correspondientes zonas confesionales.
En Venezuela a partir de 1979, fecha en que se publica el informe "¿Qué está haciendo la televisión venezolana por nuestros hijos?" (mimeo, 64 p.), un grupo de madres ha organizado el movimiento "MEJOR-TV". (El Nacional, 26-XI-1979 y 30-III-1986).
19. Arenas, P.J., op. cit. p. 82.
20. Gurevitc, M.: "The Structure and Content of Television Broadcasting in four Countries", en G.A. Comstock y E.A. Rubinstein (eds); "Television and social Behavior, Vol. I, Media Content and Control. Washington, D.C., U.S., Government Printing Office, 1972, pp. 374-385.
21. P. Marks Greenfield: "El niño y los medios de comunicación", Ed. Morata, Madrid, 1985, pp. 128-130. El estudio reviste un particular interés, ya que

reseña las primeras investigaciones sobre los efectos de los contenidos de violencia en los video-juegos.

22. Gébner, op. cit. pp. 28-187.
23. Murray, J.P.: *Television and Youth: 25 Years of Research & Controversy*, Washington, 1980, p. 29.
24. Véase: Bisbal, Marcelino: "Aculturación en la televisión venezolana", *COMUNICACION*, n. 53, Caracas, 1986, pp. 42-59.
25. Colomina de Rivera, M.: "El huésped alienante", Maracaibo, 1968.
26. M. Ferranza, F. García, M. Mendoza: "Influencia de algunos medios de comunicación colectiva en la conducta delictiva femenina", *Revista ORBITA*, n. 13, 1975-1975.
27. Montaña, op. cit., p. 89.
28. UNESCO, op. cit. "Les moyens d'information..."
29. Doelker, Christian: "La realidad manipulada", G. Gili, Barcelona, 1982, p. 103.
30. Mc Quail, Denis: "Introducción a la teoría de los medios de comunicación", Paidós, 1985, p. 215 ss.
31. Halloran, James D.: "Los efectos de la TV. Ed. Nacional, Madrid, 1974, pp. 100-101; Schiller, H.: "A la espera de órdenes. Tendencias generales en la investigación de la comunicación de masas en EE.UU.", en: Miguel de Moragas (ed.) "Sociología de la Comunicación de Masas", G. Gili, 1979, p. 69 ss.
32. Una revisión de 67 estudios realizados por Anderson entre 1956-1976 sobre TV y violencia señala que 54 proceden de los EE.UU. y el resto de Inglaterra, Canadá, Australia, Japón y R.F.A. (citado en Murray, J., op. cit. p. 29). Los estudios mencionados del venezolano Carlos Muñoz y del argentino Pedro José Arenas, amplían algo las fuentes documentales con alguna investigación latinoamericana, pero se refieren básicamente a las mismas investigaciones norteamericanas e inglesas. El capítulo sobre "Funciones e influencia" del sociólogo francés Jean Cazeneuve en su estudio "La Sociedad de la Ubicuidad" G. Gili, 1978, se nutre de las mismas fuentes sajones (EE.UU., G.B.).
33. Berlo, D.: "El proceso de la comunicación", Ed. Ateneo, 1971, p. 21.
34. Las referencias de los estudios estadounidenses están tomadas en su mayor parte del citado estudio de Murray, J. P.
35. Halloran, J. H.; R.L. Brownand Charley: "Television and Delinquency", University of Leicester, 1970.
36. Noelle-Neumann, Elisabeth: "Werbung, Konsonanz und Öffentlichkeit", p. 33, citado por F. Böckelmann, op. cit., p. 193.
37. Pomenta, Eloy Silvio: "El borderline o la manera narcisista de vivir, Medicina Editora, Barcelona, 1985. El autor plantea el influjo de los medios en la sociogénesis del patrón de conducta borderline con sus rasgos de rabia, impulsividad y tendencias suicidas, etc. Véase también una selección del estudio en: *COMUNICACION*, n. 53, marzo 1986, pp. 101-107.
38. Dahrendorf, R.: "Sociedad y libertad", 2da. edic. Madrid, 1971, pp. 205 ss.; Boscir: "Evangelio, violencia y paz", Madrid, 1977; Mury, G.: "Teoría marxista de la violencia", Ed. Tiempo Contemporáneo, Bs. As. 1973.
39. Aguirre, Jesús Ma.: "Identidad nacional y cultura de masas", *COMUNICACION*, n. 53, Caracas 1986, pp. 11-24.

NUEVA DIRECCION

REVISTA **comunicación**

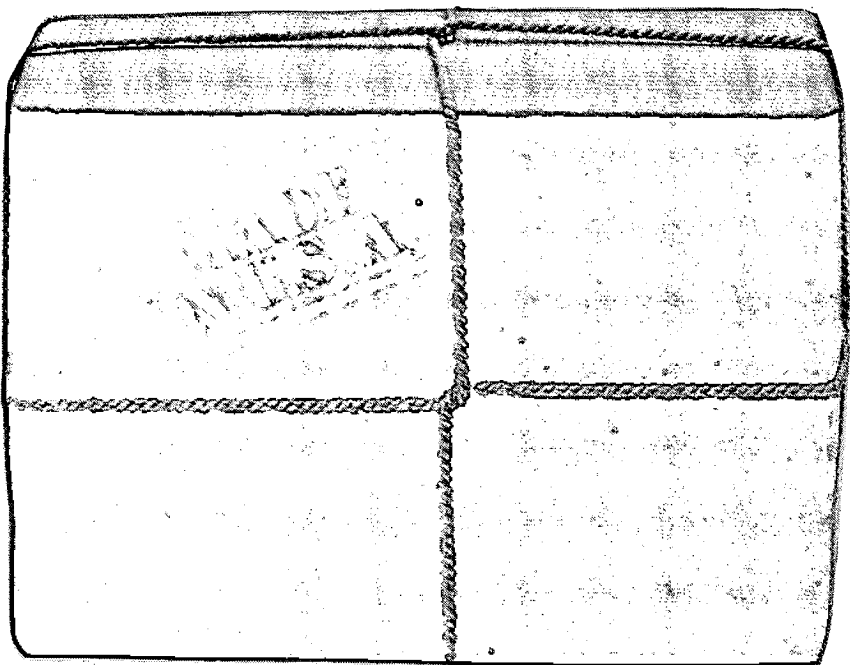
Edif. Centro Valores, local 2
Esquina Luneta
Apartado 4838 Tf. 563.50.96
CARACAS 1010-A --- VENEZUELA

¿SON LOS MEDIA MAS VIOLENTOS QUE LA SOCIEDAD QUE LOS GENERA?

TULIO HERNANDEZ

“El tema ha apasionado a los artistas desde que el hombre desarrolló un lenguaje más complejo para expresar los recovecos de su esencia. Todos los grandes personajes de la literatura, si uno se fija son asesinos. Comenzando por Caín —La Biblia es un libro de historias de homicidas— y siguiendo por **Ulises**, **Edipo**, **Electra**, **Otelo**, **Macbeth**, **Raskolnikov**, **Sorel** y otros”.

(Rubem Fonseca. EL GRAN ARTE)



ENTRE EL CLISE Y EL RETROCESO

Dos tendencias muy marcadas parecen caracterizar los discursos producidos en nuestros días por los estudiosos, críticos y “hombres públicos” en general sobre los medios masivos de comunicación. De una parte, y esto vale para toda América Latina pero es más notorio en Venezuela, cierta tendencia al estancamiento, la repetición y la aplicación de las mismas fórmulas, de un esquema cada vez más empobrecido, todos los temas que abordamos. Ya se esté hablando de la telenovela, los *videoclips*, la informática o los comics, el punto de partida y el punto de llegada parece ser siempre el mismo. Asediados por las reflexiones universalistas y por las tendencias de pensamiento más apocalípticas, nos hemos acostumbrado a un esencialismo —“los medios de comunicación transmiten la ideología de la clase dominante”— que pierde los detalles, las mediaciones, la complejidad de los procesos y sus variaciones en el tiempo por la prisa de comprender los fenómenos en su totalidad, por ir a la “causa última” que los produce.

La otra tendencia, y aquí hacemos referencia exclusiva a nuestro país, es la expresada en la conversión de la reflexión sobre los medios y la cultura de masas en una operación moralista o en un discurso neutral que elude tocar el trasfondo político de sus procesos y logra que una crítica inicialmente revolucionaria, progresista y libertaria vaya convirtiéndose poco a poco en pensamiento atrasado, conservador, reaccionario. Al operar, además, sobre el vacío y el hartazgo producidos por la incesante repetición de los mismos clisés sobre los Medios —eso que Jorge González (1) ha llamado el “denuncismo ideológico”—, esta segunda tendencia encuentra un terreno fértil para, junto a la condena los análisis “marxistas” o la llamada teoría crítica, intenta desterrar del debate las viejas interrogantes sobre las posibilidades democráticas de los sistemas de comunicación que aún siguen sin encontrar respuestas.

En este contexto, o cambiamos el giro de nuestros enfoques, desterramos una lógica de reflexión excesivamente condicionada por una postura “profesional” (en el sentido burocrático del término), o estaremos contribuyendo a la creación de una *doctrina*, esto es, un sistema cerrado de pensamiento incapaz de dar cuenta del orden y la significación de los fenómenos que examina. Incapaz, por tanto, de enfrentar el periódico *revival* del positivismo y la complicidad con el Poder analizados desde el terreno de la investigación académica.

A la luz de estas preocupaciones hemos querido abordar el tema de la violencia en los *medios* por cuanto encontramos que su tratamiento público en nuestros días nos ofrece una de las más evidentes constataciones de las dos tendencias a las que hemos hecho referencia.

¿YA ESTA TODO DICHO SOBRE LA VIOLENCIA?

La presencia excesiva de la violencia en los *mass-media*, particularmente en el cine y la televisión, ha sido uno de los pocos tópicos alrededor de los cuáles existe un manifiesto acuerdo entre los críticos y defensores de estos *media*. Incluso, ha sido precisamente en renglones referidos al uso de la violencia en donde se han emprendido las más importantes y primeras regulaciones e intervenciones del Estado para intentar reducir su presencia dentro de la programación televisiva, al menos, tal es el caso en los Estados Unidos e Inglaterra.

Ya en 1969 la “National Commission on the Causes and Prevention of Violence”, comisión creada por decisión del senado norteamericano, emitió un extenso informe sobre la violencia en los programas televisivos de entretenimiento en el que concluía: “Una dieta constante de comportamiento violento en la televisión tiene

un efecto adverso en el carácter y las actitudes humanas. La violencia en la televisión incita a formas violentas de comportamiento y ayuda al desarrollo en la vida diaria de valores morales y sociales, de formas de vida violentas y antisociales, que son inaceptables en una sociedad civilizada”.

Sin entrar a discutirlos, podemos decir que afirmaciones similares las encontramos, casi al pie de la letra, en la opinión pública y los escritos sobre el tema en casi todos los países occidentales. En muchos casos, incluso, enunciándose conclusiones extremas y tecnicistas que dejan de un lado lo que ya es un acuerdo entre los investigadores: por ejemplo, que no se puede comprender los efectos de la televisión abstrayéndola del marco social donde opera, o que la televisión no puede ser considerada como causa principal de ningún fenómeno social —la violencia, la decadencia moral, la enajenación— sino como un elemento que podría contribuir grandemente en su gestación afectando a unas personas con mayor intensidad que a otras.

En América Latina, son tanto y tan graves los problemas y las arbitrariedades existentes en el uso social de los sistemas de difusión masiva, que el tema de “la violencia” es sólo “un problema más”. A diferencia de USA e Inglaterra, por ejemplo, donde durante mucho tiempo, junto a la sexualidad, la violencia ha sido el eje fundamental de las propuestas críticas frente a los medios. Sin embargo, periódicamente el tema vuelve a ser debatido y en muchos casos utilizado como “cortina de humo”, como discurso que da prestigio de preocupación ciudadana pero que deja intacto el contexto social y las implicaciones económicas y políticas del problema. Y, precisamente, al no avanzar la discusión pública más allá del “lugar común”, aún no demostrado, de que “la violencia televisiva engendra más violencia en la sociedad”, se deja a medio camino cualquier probabilidad de corrección.

Impera, entonces, la necesidad de replantear, en un contexto mucho más amplio, el tema de la violencia en los medios para sacarlo de la aburrida repetición de medias verdades limpiarlo de tanto lugar común que hemos aceptado como cierto sin siquiera discutirlo y deslastrarlo de la reflexión moralista que puede dar pie a formas sutiles o explícitas de censura.

LOS LIMITES DE LA(S) VIOLENCIA(S)

El primer paso prudente sería la realización de una operación conceptual que nos ayudará a delimitar de qué estamos hablando cuando hablamos de violencia, de tal manera que pudiéramos detectar si en la invocación en contra de la violencia en los medios que realiza un sacerdote del “opus dei” el término adquiere el mismo significado que cuando es utilizado por la sociopolítica de la comunicación.

Porque sospechamos que tras la falsa claridad de la noción de violencia se oculta uno de esos términos que Edgar Morín (3) ha denominado palabras-clave y Gustavo Esteva (4) ha bautizado como vocablos-amiba; es decir, aquel tipo de palabras que invadieron la vida cotidiana apareciendo como si fueran emanaciones de la ciencia y que, al circular amparadas en el prestigio de aquella, nadie se preocupa por definir o darle precisión conceptual a su empleo, y todos hacen uso de ellas con la certeza de que los interlocutores comparten la misma “intuición sobre su significado”. Junto a vocablos como estos —inflación, energía, democracia, desarrollo, poder— podemos incluir la palabra violencia cada quien le da el sentido que prefiere y nunca se sabe si estamos hablando del mismo referente.

Ya es clásica aquella famosa “*boutade*” de Sartre: “inmoral no es el retrato de una mujer desnuda, inmorales son los rostros calcinados por napalm de los niños vietnamitas”. Vale la alegoría también para la violencia. Mientras los “radicales”, los “liberales” o los “progresistas” (si es que esto sigue significando una distinción) de

las naciones occidentales definen el término violencia de un modo tan amplio que abarca toda clase de injusticias sociales que otras personas no consideran necesariamente violentas (acaso un empresario considera violencia el ruido bestial y el calor extremos de una sala de máquinas, o el bajo salario que recibe quien allí trabaja), los conservadores, en cambio, generalmente definen el término violencia de un modo tan estricto que sólo abarca el uso ilegal de la fuerza física.

José Ferrater Mora (5), ha afirmado al respecto, una de las preguntas claves: "desde el momento mismo en que se comienza a hablar de violencia se plantea el problema de si algún acto o serie de actos de violencia pueden o no ser justificados. ¿Habrá pues, ciertas clases de violencia que son necesarias y, por tanto, moralmente aceptables, en tanto que otra clase de violencias no gozan de tal privilegio? ¿O debe condenarse siempre toda violencia? ¿Como llegar a una decisión al respecto?"

Preguntas similares podemos plantearnos en el terreno que nos ocupa, la violencia en el cine y la televisión. ¿De qué violencia se habla cuando se habla de la violencia en los Media? ¿Sólo de violencia física expresa (golpes, explosiones, disparos)? ¿o de cualquier otra forma de violencia, intimidación, extorsión, agresión, aún cuando sólo muestre o involucre procesos psicológicos o condiciones de vida adversas? Por ejemplo, en "Los olvidados de Buñuel" ¿dónde hay más violencia en la agresión de los niños al viejo músico o en el paisaje de miseria donde habitan? Esto nos remite a preguntas aún más complejas ¿Es condenable *toda* presencia de la violencia en los medios audiovisuales o sólo es un problema de número, de frecuencia, de cantidad? Y más todavía, ¿Es condenable la violencia, o es necesario aceptarla como un fenómeno socioantropológico clave de nuestra existencia colectiva y, por tanto, indiscutible su presencia en todas las creaciones imaginarias del hombre?. Dos preguntas más: ¿Hay suficientes evidencias para concluir que la violencia en los Medios genera más violencia, o por el contrario como afirman algunos, funciona como catarsis, como canalización simbólica de la violencia contenida en los individuos? Y, por último, ¿sería conveniente un entorno comunicacional exento de violencia para ciudadanos que vivimos obligatoriamente inmersos en ciudades, y barrios y un planeta totalmente signados por su amenaza cotidiana? Dicho de otra manera ¿son los Media más violentos que las sociedades que los engendran?

Sin ánimos (ni posibilidades) de dar en este trabajo respuestas a estas preguntas, consideramos que no se puede avanzar en el estudio y comprensión del tema si no se le enfrentan previamente una a una. Hasta ahora, la mayor parte de las investigaciones dan por supuestas tanto las definiciones de violencia, como sus implicaciones éticas y políticas. La más de las veces se insiste en una relación causa-efecto que se restringe; bien a un juicio exclusivamente "moral" contra la presencia de la violencia como agente del mal, bien a desligar la violencia de los medios de la violencia de la sociedad en su conjunto y de la violencia como constante del comportamiento humano; o en le mejor de los casos, a registros puntillistas de laboratorio con las técnicas del análisis de contenido o de la psicología experimental cuyo inventario (cfr. Muñoz, Carlos: *Agresión y Violencia*, Caracas: UCV, 1974) sólo da cuenta un agregado de resultados abiertamente contradictorios que impiden extraer conclusiones más o menos definitivas a nivel colectivo).

Por lo pronto, se nos ocurre como una medida saludable para evitar el abordaje del problema en términos absolutos —LA VIOLENCIA— y proponer el estudio y la preocupación por casos y formas específicas de su presencia.

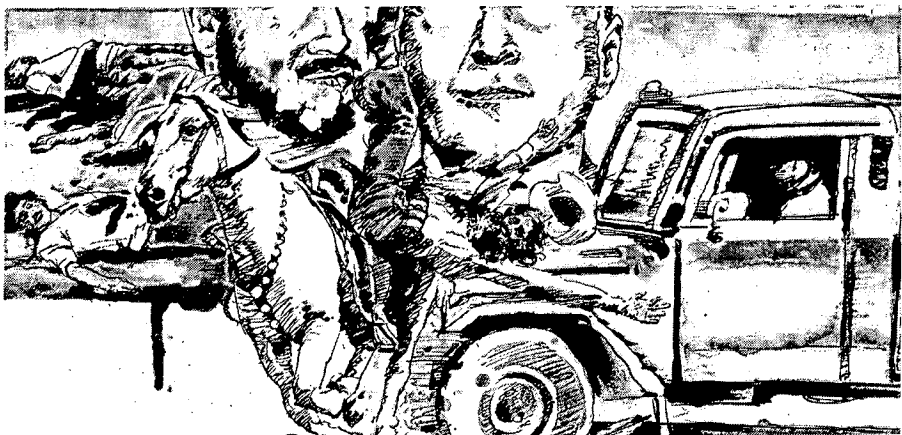
LAS VIOLENCIAS. No se trata de un mero juego de palabras, sino de una manera ética y política de distinguir entre USOS diversos de un mismo fenómeno, pero sobre todo como estrategia para obligar a referencias concretas, al análisis de

condiciones éticas e históricas en la que es comprensible su presencia, y de ese modo impedir cualquier condena abstracta y universalista de corte "pacifista" (¿se debe estar en contra de la violencia en Nicaragua, o condenar toda respuesta violenta en Suráfrica?) o de corte moralista (¿son de la misma naturaleza la violencia de EL BESO DE LA MUJER ARAÑA o de NOVECIENTO de Bertolucci, y la de los RAMBO I, II y N?)

Habría que precisar, además, de cual violencia estamos hablando. Porque si nos referimos al cine y la televisión que consumimos en América Latina, tenemos que hablar entonces de la violencia norteamericana y, en menor número, de la violencia japonesa que son las principales fuentes de los programas y filmes que circulan en nuestro subcontinente. Y allí estamos frente a dos tipos de problema. En primer lugar, la transculturalidad de un mensaje que es producido y por tanto responde a los patrones de una sociedad —la norteamericana— pero debe ser consumido dentro de otros esquemas de lectura y por un público carente del manejo de los códigos que hacen suficientemente comprensible la violencia de los excombatientes de Vietnam, las calles de New York, o las minorías étnicas. En segundo lugar, la violencia de la ficción norteamericana, es una violencia compatible con una sociedad violenta, guerrillera, imperialista, asediada por la delincuencia en todas sus formas, y cuya historia y su constitución en imperio se ha hecho precisamente a partir del triunfo de distintas formas de violencias: la de los blancos contra los indios, las del norte contra el Sur, la de los blancos contra los negros, la de los marines contra los ejércitos de los países latinoamericanos. No hay, entonces, nada casual en su afición por la violencia audiovisual, no es sólo una creación de los Media, es la expresión más completa de su proceso histórico y sus valores predominantes. El papel de los Media ha sido el de convertirla en un espectáculo altamente rentable.

En estos términos, al problema de los posibles efectos de la violencia en televisión y cine, habría que añadirle el hecho de que se trata de una violencia cuyo contexto de producción y cuyos referentes sociales son ajenos a buena parte del público receptor. Por lo tanto, cualquier intento correctivo demanda una reflexión sobre los efectos perniciosos de esta transculturalidad y sobre las condicionantes políticas y económicas de la producción y circulación transnacional de la "violencia".

En resumen, creemos que la superación del "techo cognoscitivo" existente alrededor del fenómeno violencia en los *media* y la aceptación acritica de los supues-



tos efectos negativos, exige la superación: *en primer lugar*, de la visión esquemática de los Medios y su papel en la cultura de masas que le atribuye a los primeros poderes sin analizar las condiciones concretas de circulación y recepción de sus mensajes; *en segundo lugar*, la tendencia a eludir una definición ética y política de la violencia, a condenar apriori su presencia, a no indagar en posibles funciones educativas y "concientizadoras" que podría tener ciertos usos dentro del discurso audiovisual y a desligar la violencia en la ficción audiovisual de la violencia como hecho humano vital, y *en tercer lugar*, la ausencia de una visión de contexto, dinámica, de la relación entre medios, violencia, lenguajes audiovisuales, sociedad y mercados transnacionales de información y entretenimiento.

Nos permitiremos concluir con un pequeño comentario sobre éste último punto.

VIOLENCIA COMO GRAMÁTICA O LA VIOLENCIA QUE SE HA VUELTO LOCA

Al comienzo del trabajo citamos un texto de la novela brasileña Rubem Fonseca como pretexto para ilustrar la constante preocupación del hombre por incluir la violencia en sus creaciones imaginarias. Constante que nos lleva a plantearnos una pregunta clave: ¿Por qué razón una sociedad, o sociedades, que aceptan socialmente las más diversas formas que ha asumido la violencia en las que son sus creaciones literarias paradigmáticas (desde la *Biblia* hasta los cuentos de hadas pasando por la tragedia griega), que incluso ha reglamentado la guerra para hacerla más "humana", digiere esas formas de violencia, las tolera y las dignifica al mismo tiempo, condena otras formas que se producen en el mismo plano de la creación de ficciones?

El primer elemento a considerar sería el papel y el efecto de la imagen en movimiento. Mientras en el teatro hay un sistema de dispositivos escénicos que insisten en su carácter de representación, y en la lectura hay un proceso de abstracción que incorpora las situaciones de violencia en el marco de significaciones del relato en su totalidad, el realismo de la imagen en movimiento y, sobre todo, la influencia del montaje televisivo, libera cada imagen individual, haciéndola capaz de generar un disfrute y una atracción, por sí sola, independientemente de la cadena de significaciones de la cual forma parte y dentro de las cuales se torna ininteligible. Podríamos decir, que a través de los recursos técnicos en la producción de imágenes se ha ido constituyendo una cultura visual donde lo fundamental es la acción, la transformación, la variedad, el movimiento, en síntesis la excitación visual permanente (se calcula que en la televisión hay de 20 a 30 acontecimientos técnicos —cortes, insertos, efectos— por minuto en la publicidad y de 8 a 10 en programas de TV comercial). Y no hay otro acontecimiento humano que responda mejor a esas condiciones del discurso que la violencia. El expublicista norteamericano Jerry Mander lo ha ilustrado con gran claridad: "La guerra es programación más destacada que la paz. Está llena de momentos espectaculares, contiene acción y resolución, trasmite una emoción poderosa. La paz es ancha y amorfa. Las emociones vinculadas con ellas son sutiles, personales e internas. Son mucho más difíciles de televisar".

Tal vez, tenemos a mano una respuesta clave. Lo que se cuestiona, o mejor dicho, lo que se debería cuestionar no es la presencia, la inclusión de la violencia en cualquiera de sus formas dentro de la creación televisiva y cinematográfica, sino una modalidad de producción industrial que hace del acto de violencia, de su exhibición física, de su alarde, el núcleo fundamental de su creación, el *leit motiv* de su narrativa. *No es la violencia como referente sino la violencia como pretexto, o hablando*

en términos semiológicos, la violencia como gramática, lo que resulta abyecto en el negocio transnacional de la producción audiovisual. Negocio que, sustentado en creaciones industriales de pésima calidad y excelente factura técnica, contribuye a forjar un imaginario de masas donde las acciones de los protagonistas son sólo pretextos para lograr la pelea, el asalto, la persecución, el incendio, la explosión, y donde, por tanto, las distinciones bien-mal, premio-castigo, heroe-enemigo, adyuvantes-oponentes, con las cuáles aprendemos a ordenar el mundo, entran en un estado tal de confusión que echa por la borda la posibilidad de elaborar un juicio o hacer comprensible, justificar o condenar, la violencia que se está presentando.

Morín ha reclamado la "necedad" de reducir o unidimensionalizar la violencia. Justifica, por ejemplo, la violencia de revuelta como medio de romper la intimidación o la explotación. Pero condena, lo que a su juicio es el rasgo de este siglo: la violencia que se ha vuelto loca, la "violencias repetidas, absurdas, llevadas a cabo por causas insensatas contra autoridades insensatas". La "violencia que se ha vuelto loca" es también la de ciertas formas de inclusión en la producción audiovisual norteamericana equivalente en su insensatez a las matanzas enormes, los castigos crueles, las torturas asesinas de la realidad. Pero, tengámoslo en cuenta, el problema esencial a resolver no es el de reducir la violencia visual sino reducir al máximo o eliminar los daños, las lesiones, las discriminaciones, las lesiones que unos seres humanos pueden causar a otros. Hasta el momento no sabemos a ciencia cierta cuánto pueden influir la presencia o la ausencia de la violencia en los Medios, pero estamos seguros que no se trata de un problema de cantidad o de frecuencia sino de articulación y significación de los mensajes. Con Ferrater Mora podemos decir que sí nos interesa todo lo anterior "debemos entender lo mejor posible de que daños se trata, como se causan, etc; y esto puede hacerse clasificándolos, categorizándolos, estableciendo diferencias entre tipos de los mismos, definiéndolos". Por tanto más que una lucha contra la violencia en los medios se trataría de enfrentar a una gramática y un monopolio transnacional que vacía la violencia de significado, que la vuelve "loca", y la convierte en mera técnica de excitación visual.

REFERENCIAS

1. GONZALEZ, Jorge: "Culturas Populares hoy". Rev. COMUNICACION Y CULTURA No. 10, julio 1983.
2. Tomado de James HALLORAN: **LOS EFECTOS DE LA TELEVISION**, Madrid, Editorial Nacional, 1974, p. 100.
3. MORIN, Edgar: **PARA SALIR DEL SIGLO XX**, Madrid, Editorial Kairos, 1981.
4. ESTEVA, Gustavo: "Aportes para un debate: Comunicación contra cultura". Rev. COMUNICACION Y CULTURA, No. 13, marzo 1985, pp. 125-143.
5. FERRATER MORA, José y Priscila Cohn: **ETICA APLICADA. DEL ABORTO A LA VIOLENCIA**, Madrid, Alianza Editorial, 1981, pp.
6. MANDER, Jerry: **CUATRO BUENAS RAZONES PARA ELIMINAR LA TELEVISION**, Barcelona, Editorial gedis, 1981, pp. 336.

10 AÑOS

comunicación

ESTUDIOS VENEZOLANOS DE COMUNICACION
PERSPECTIVA CRITICA Y ALTERNATIVA

AGRESION DESDE LOS MEDIOS

MARCELINO BISBAL

Es ya un hecho violento la agresión de nuestros medios de difusión en la relación que establecen con sus contenidos y el público consumidor de los mismos.

Es violento —agresivo, autoritario, cruel, desgarrador, intolerable, virulento— el medio cuando por ejemplo, el 65 por ciento de los programas transmitidos por nuestra televisión “nacional” son extranjeros. Las cifras por sí solas muestran la violencia de la televisión venezolana al poder notar que de los 138 programas medidos durante el segundo período de 1986, sólo 48 son producidos en Venezuela, y 90 son producciones realizadas en otros países. También es un hecho de violencia el que al tomar la programación de un día de la cartelera cinematográfica, nos encontremos con un total de 51 filmes exhibidos y de los cuales 46 son de origen estadounidense (90.10 por ciento) apenas uno de América Latina (1.96 por ciento), 2 de Venezuela (3.92 por ciento) y 2 de origen europeo (3.92 por ciento). Esto sin tomar en consideración algunos de los títulos presentados por la cartelera de sobrada predominancia norteamericana: “La isla de los condenados”, “Lluvia de dólares”, “Rocky IV”, “La gran pelea”, “Crímenes de pasión”, “Furia callejera”, etc. Es decir, contenidos evidentemente agresivos y violentos.

Violento es también el contenido superficial de cualquiera de nuestros diarios al ofrecernos una distribución redaccional en los siguientes términos: Superficie Redaccional: 33.920 cms/col, incluyendo 11.181 cms/col (33 por ciento) de información propiamente dicha y 22.739 cms/col (67 por ciento) de mensajes publicitarios de todo tipo. Es violento cuando la información internacional de ese diario ocupa el 20.5 por ciento y sólo nos encontramos con un cable (1.6 por ciento) de una agencia latinoamericana y el resto distribuido así: 22 cables de UPI (35 por ciento), 28 de AP (44.3 por ciento), 6 de EFE (9.5 por ciento), 4 de *New York Times* (6.4 por ciento) y 2 del *Washington Post* (3.2 por ciento) para un total de 2.290 cms/col —63 noticias— y mucho más agresivo es la procedencia de esas noticias internacionales: desde Estados Unidos el 88.9 por ciento, de los países de la Comunidad Económica Europea (CEE) el 9.5 por ciento y de Cuba el 1.6 por ciento. Al igual que es violento también cuando de los 8.891 cms/col de información nacional, más de la mitad proviene de las fuentes políticas tradicionales y para decirnos siempre lo mismo, cómo si no hubieran, otras fuentes de la sociedad que también quieren decir cosas y que necesitan expresarse para, por lo menos, apuntar que existe un “monopolio de la palabra” no en manos del profesional de la comunicación, a veces ni siquiera en manos del empresario del medio de difusión, sino de la llamada sociedad política del país que se ha erigido en la “palabra y respuesta” de los acontecimientos nacionales.

¿Y el sensacionalismo y lubricidad de ciertas publicaciones y diarios de la prensa nacional?: revistas de farándula, revistas de crímenes y soluciones policíacas, las páginas rojas y amarillas —igual da el color— de ciertos diarios o de todos. Y qué decir de las pautas publicitarias estáticas o en movimiento. Violencia y agresividad

publicitaria, alimento necesario de la industria de la comunicación occidental y liberal. Aquí lo virulento es como muy evidente, motivarnos acerca de la bondad del producto o supuesto bien de servicio y luego decirnos que “la publicidad es factor de desarrollo nacional” o que “el primer gran publicista de América... fue Bolívar” y por si ésto fuera poco, aparece la “violencia-chantaje” expresada en el mensaje del XXV Congreso Mundial de Publicidad al decirnos: “Sin publicidad Usted no podría comprar un diario todos los días: los costos de producción de diarios y revistas (léase por extensión: los costos de producción de los demás medios de difusión) son tan elevados que sin el sustancial aporte de la publicidad, las empresas editoras se verían forzadas a subir los precios a cifras prácticamente inalcanzables. Téngalo presente: los avisos que Usted lee, no sólo lo mantienen informado sobre productos o servicios: le permiten además, adquirir las revistas y los diarios a precios accesibles. ¡Mientras los hombres sigan produciendo, habrá publicidad!”.

ACERCA DE LA AGRESIVIDAD Y LA VIOLENCIA

A raíz del asesinato de Robert Kennedy en los Estados Unidos de finales de la década del '60 (5 de junio de 1968), el gobierno norteamericano nombró una Comisión Especial para que analizara el crimen y la violencia en ese país (1). Recuérdese que en ese mismo país, el 22 de noviembre de 1962 alguien disparaba un tiro de fusil desde una ventana alta de un edificio en Dallas. John Kennedy será el asesinado, Presidente y hermano de Robert Kennedy. Lee Oswald será el asesino y Jack Ruby en 1964 lo matará a quemarropa y vía televisión. La tragedia de Vietnam en toda la década del '60 y las secuelas de la “escalation” de Estados Unidos sobre ese pueblo asiático. También en 1968 “el apóstol de la paz” asesinado, Martin Luther King —el líder de los negros americanos— muere antes de asomarse al balcón de un hotel de Memphis. Y más recientemente, Ronald Reagan (1981) tratará de ser asesinado. Furio Colombo (2) ha bautizado estos crímenes e intento de..., como “la serie de la muerte en televisión”.

Pues bien, la Comisión Especial llegó a la siguiente conclusión: “en los últimos ocho años, entre 600.000 y 1.200.000 hombres por año cometieron un delito grave. Las estadísticas mostraron que el porcentaje de delitos graves, es decir, asesinatos, asaltos y raptos, es mucho más elevado que en cualquier otro país occidental. Las cuotas de otros crímenes ocupan una posición similar. Durante los últimos años, un promedio de uno de cada doscientos norteamericanos estuvo comprometido directamente en un delito grave. El número de asesinatos ascendió durante los últimos años (1960-1968) en un 36 por ciento, el de violaciones en un 65 por ciento, el de asaltos que terminaron en homicidios o lesiones en un 67 por ciento, y el número de asaltos “simples” en un 119 por ciento. Casi todos estos delitos tuvieron por teatro las 26 ciudades más importantes del país. La mayor parte de los delitos y actos de violencia de todo tipo son cometidos por jóvenes de 15 a 24 años, pero muchos de ellos en especial los asaltos, son llevados a cabo por niños de 10 a 14 años de edad”. Podríamos decir que estadísticas semejantes, sin contar con ellas en nuestras manos, concurren en Europa Occidental y en países como Venezuela. Se dice que la violencia social motivada por diversos factores, no comprobables todavía del todo, es un producto de este siglo industrial. Entonces, surge la pregunta clave: ¿cómo se desarrolla la violencia-agresividad del individuo o individuos dentro de esta sociedad?

Herbert Marcuse nos describe la violencia que trae consigo el sistema social y nos habla de nuevas formas de control, que en el fondo resultan agresivas y violentas para el que las padece. Ya anteriormente S. Freud nos mencionaba las distintas

represiones formuladas por la sociedad. Nos refiere sobre *la guerra y la muerte* como hechos violentos, como conducta agresiva del individuo y las de las individualidades mayores, los Estados. Se refiere también al relajamiento ético entre los pueblos e individuos como claves repercusoras en la moralidad de la sociedad. Rolf Denker, interpretando al Freud que intentó a su vez explicar o reflexionar sobre *la sociedad y la cultura* de las sociedades marcadamente occidentales e industrializadas, nos indica que existen dos fuentes para el imperio del derecho a la violencia como acto de agresión consciente:

1.- El intento por parte de algunos señores de adueñarse de la suma del poder, o sea retornar al dominio de la violencia;

2.- Los constantes esfuerzos de los oprimidos para adquirir mayores derechos y llegar por último a una igualdad para todos. De este modo, una fuente de peligros para el imperio del derecho es, al mismo tiempo, una fuente de progreso jurídico, en cuanto elimina las condiciones de la opresión. Si los que detentan el poder no están dispuestos a otorgar mayores derechos a los oprimidos pacíficamente es posible que se produzcan agitaciones, revoluciones, guerras civiles, etc. Y según el mismo Freud, "en el transcurso del proceso de civilización aumenta la tendencia hacia la solución pacífica de los problemas intrasociales" (3).

Pero Herbert Marcuse introduce ciertas modalidades nuevas, desde su punto de vista, que llevan a actos de violencia-agresión. Se trata de instituciones históricas específicas y particulares al principio de realidad. Se refiere fundamentalmente a:

- 1.- *La familia*: las represiones entre marido y mujer, los celos, las censuras constantes o las siempre renovadas acusaciones de orden moral que fomentan el nacimiento de nuevos sentimientos de culpabilidad. Todo esto frena la libre manifestación instintiva y por tanto favorece la perpetuación de un orden social incómodo. Lo mismo ocurre con la dominación de los padres con los hijos. Casi es posible decir que toda la institución familiar, en nuestras sociedades, es uno de los más eficaces y siniestros brazos de la represión adicional;
- 2.- La actual organización del trabajo en las sociedades industriales. Este trabajo no proporciona ninguna satisfacción. Es totalmente deshumanizado, penoso. "El trabajo que ha creado y ampliado la base material de la civilización ha sido esencialmente esfuerzo, trabajo enajenado, penoso y miserable, y todavía lo es" (*Eros y Civilización*). El trabajo que realiza el hombre para sus satisfacciones está por encima de él, lo maneja un aparato que el trabajador no controla, que opera como un poder independiente. El trabajador debe someterse a él si quiere vivir o subsistir. Incluso el tiempo libre, el tiempo de ocio, que sería el tiempo liberador, está igualmente controlado con el fin de lograr una perfecta y acoplada dominación;
- 3.- La diversión, que es una industria organizada y controlada, controla a su vez también el tiempo de ocio, el tiempo libre. "No hay que dejar solo al individuo. Porque si se le deja solo y cuenta con el apoyo de una inteligencia libre (...) la energía libidínica engendrada por el ID presionará contra sus limitaciones (...) y luchará por englobar un sector cada vez más amplio de relaciones existenciales, haciendo estallar el YO de la realidad y sus actividades represivas" (*Eros y Civilización*);
- 4.- La venta del tiempo libre como tiempo del ocio. Es decir, que ya no solamente el individuo vende su trabajo —su fuerza de trabajo—, sino que también se vende su tiempo libre;
- 5.- La sociedad reprime la vida privada de los individuos, especialmente en lo que

concierno a la organización de la sexualidad: darle un matiz netamente de sexos opuestos. Pero en la sociedad industrial avanzada (sociedad post-industrial) la represión ha cambiado de signo. La defensa consiste ahora en robustecer no tanto los controles de los instintos como los de la conciencia, a fin de que esta, en las personas libres, no alcance a comprender la obra de la represión y no se revele contra ella. (4)

Y con relación a la información/comunicación que trae aparejada la sociedad industrial contemporánea, concluirá diciendo que ella es totalitaria: "Porque no es sólo "totalitaria" una coordinación política terrorista de la sociedad, sino también una coordinación técnico-económica- no-terrorista que opera a través de la manipulación de las necesidades por intereses creados, impidiendo por lo tanto el surgimiento de una oposición efectiva contra el todo. No sólo una forma específica de gobierno o gobiernos de partido hace posible el totalitarismo, sino también un sistema específico de producción y distribución que puede muy bien ser compatible con un "pluralismo" de partidos, periódicos "poderes compensatorios", etc." (5)

Si es cierto, y nosotros creemos que sí, lo que nos apuntan Freud y Marcuse acerca de la agresividad de la sociedad, cómo explicar entonces la presencia de estos hechos sociales a través de la *mediación social* que imponen o establecen los medios de difusión masiva. La violencia explícita, que trataremos de medir aportando datos recientes, de los medios ¿es la violencia de la vida, de la misma sociedad? ¿La "realidad" violenta y agresiva es una realidad manipulada por la radio, televisión, cine, prensa,...? O lo que apunta Furio Colombo, "en las sociedades industriales avanzadas existen comportamientos sociales que no se habían producido nunca antes de la transmisión en cadena de los delitos en televisión. Por ejemplo, el abandono en masa de la actividad y hasta el interés político por parte de muchísimos jóvenes, compensando en otros (minoría, por fortuna) por una militancia fanática (el terrorismo) o por una fuga sin precedentes en el olvido de la droga. La televisión que no puede más que crear con causas ciertamente no ofrece *toda* la explicación de tales fenómenos. Pero la coincidencia de datos debe ser notada. *Antes* de que se inaugurase la temporada de los delitos "en directo" y *después*, son dos momentos profundamente diferentes en el comportamiento colectivo de las zonas sociales más activas y presumiblemente más sensibles" (6).

Los interrogantes anteriores siguen estando abiertos, se entrecruzan. Intentemos dar alguna respuesta a través del análisis de nuestros medios y de la realidad-ficción que ellos tratan de "mediar" o de "manipular".

LA VIOLENCIA TELEVISIVA COMO ESPECTACULO

El diario británico *The Star* en su edición del 4 de febrero de este año se quejaba, utilizando como titular: "Televisión: la fea verdad", acerca de los hechos violentos de todo tipo que transmite la televisión británica. En forma muy explícita decía: "Ciento treinta y una personas muertas, otros veintidós tiroteos, veintiún ataques, diez bombas y trece disturbios. Es como si leyéramos un parte de guerra procedente de un lugar en pleno conflicto como Beirut a Aden. De hecho el derramamiento de sangre y el número de víctimas ha sido extraído de la programación de sólo una semana en la televisión británica. Y cada uno de estos incidentes, además de cuatro casos de violencia, dieciocho reyertas, dos secuestros y un ahorcamiento, fueron vistos en televisión antes de la hora límite de las nueve de la noche cuando todavía hay una gran audiencia de niños en edad escolar" (7).

El reclamo es muy semejante en Alemania (RFA) y en relación con su televisión. La revista *Stern* en diciembre de 1985 ofrecía un estudio empírico sobre la

violencia: "Durante todo el mes de octubre (...) se contaron los actos violentos en cuatro programas: dos estatales y dos privados. El resultado: en 261 horas de entretenimiento se registraron 2.253 actos de violencia con una duración total de 875 minutos. En la cúspide están las peleas con bofetadas y puñetazos, con 428 episodios; luego los tiroteos (411 veces), los choques de automóviles (73 veces) y las riñas a cuchilladas con 54 veces" (8). Otra revista también de Alemania, *Schule und Wir*, registraba en forma de análisis la programación completa de los dos canales estatales: 'Como promedio se da en nuestros programas de televisión un acto de violencia cada ocho minutos' (9). Y nos dice que del total de 89 actos de violencia entre las 4 y 7 horas, durante la programación considerada infantil, de este conjunto de actos violentos, 42 no implicaban daños físicos, 10 sí y 37 tenían consecuencias mortales.

Por su parte, la revista *Mensaje y Medios* (10) nos ofrece los siguientes resultados de análisis de una semana de la Televisión Española (TVE) para el año de 1979:

Imágenes de violencia emitidas en TVE en una semana

- Tiempo total de programación: 50 horas 55 minutos.
- Número total de imágenes de violencia: 249.
- Tiempo de duración total: 43 minutos, 29 segundos.
- Porcentaje con relación de tiempo total de emisión: 3,08 por ciento.

No. de imágenes:	50.
Duración:	25 min. 3 seg.
Porcentaje:	6,59 por ciento.

Ese día pusieron una película que encerraba gran cantidad de escenas violentas.

- En la emisión de noche es donde se concentra más tiempo de violencia: 78 escenas en un tiempo de 58 min., 13 seg.

- El estudio señala las siguientes categorías de violencia:

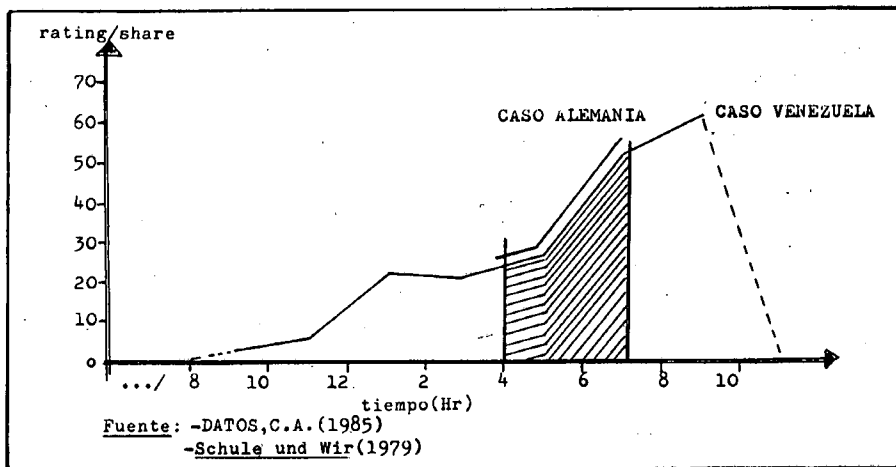
Armas:	68 imágenes	(25 min., 12 seg.)
Peleas-golpes:	37...	(14 min., 55 seg.)
Escenas bélicas:	15	(8 min., 55 seg.)
Heridos-muertos:	26	(7 min., 59 seg.)
Manifestaciones:	25	(15 min., 40 seg.)
Peleas animales:	24	(17 min., 7 seg.)
Escenas de furia:	8	(2 min., 37 seg.)
Caídas:	12	(1 min., 20 seg.)
Suicidios:	2.....	(12 seg.)
Otras escenas:	32..	(9 min., 32 seg.)

- El mayor número de imágenes y tiempo se debe a películas y telefilms: 100 imágenes en 48 min. 22 seg. y en los informativos: 61 imágenes en 25 min. 51 seg.

Podemos seguir enumerando cifras, y los resultados serán poco más o menos los mismos.

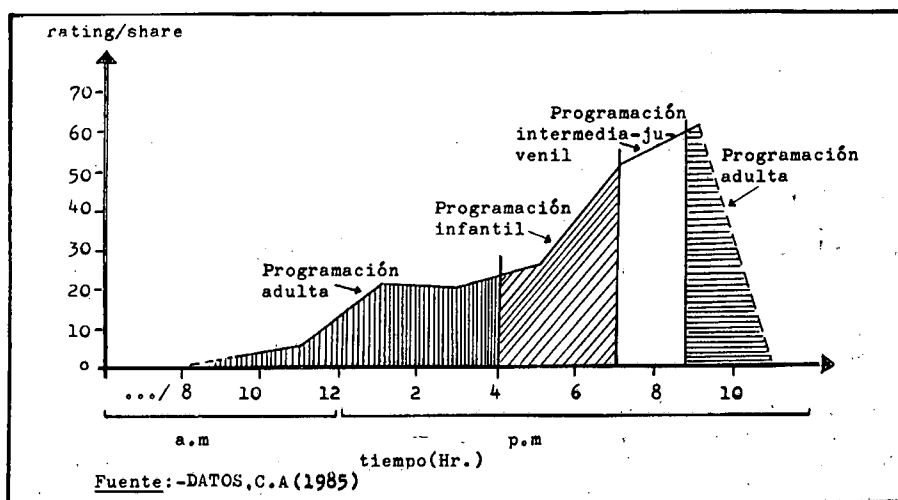
Llevando a una curva, de acuerdo al caso venezolano, las horas de audiencia supuestamente infantiles, veremos rápidamente como se distribuye el nivel de audiencia:

GRAFICO I
RATING Y SHARE DE LA TELEVISION VENEZOLANA
 (Se compara con el caso de R.F.A.)



O esta otra curva en donde, de acuerdo a las reglamentaciones vigentes para la televisión venezolana, el nivel de preferencia de la programación se empieza a ubicar a partir de las cuatro de la tarde y desde allí se puede hacer la siguiente estratificación programática:

GRAFICO II
RATING Y SHARE DE LA PROGRAMACION TELEVISIVA VENEZOLANA

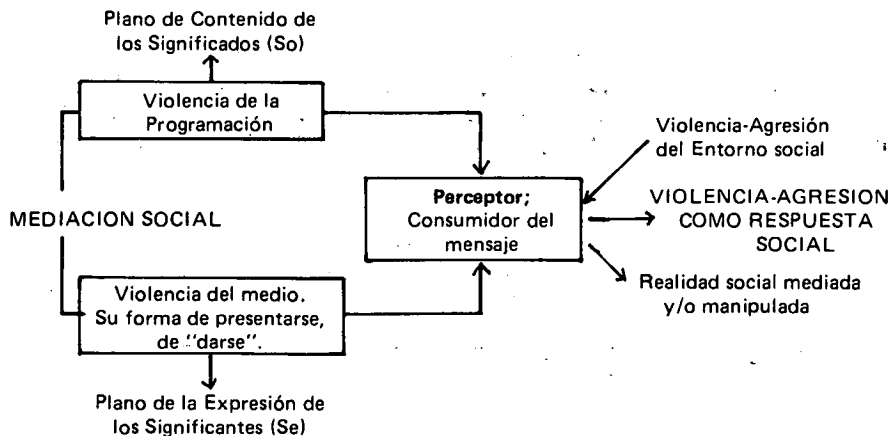


1.-Desde las 4 p.m. hasta las 7 p.m.: Programación supuestamente infantil. Comprende diversidad de cartones animados, en donde destacan aquellos dedicados a "guerra de las galaxias", "robots"...;

2.-Desde las 7 p.m. hasta las 9 p.m.: Programación que llamaríamos intermedia-juvenil, es decir, todo tipo de telediverte. Abarca fundamentalmente teleseries, programas cómicos, hasta programas de ameneidades y concursos;

3.-Desde las 9 p.m. en adelante: Programación adulta. Este horario comprende las llamadas telenovelas, teleseries y diversidad de largometrajes.

Para el objeto de nuestro estudio vamos a tomar una serie de audiciones del llamado bloque de programación supuestamente infantil y un conjunto de teleseries que se ubican indistintamente dentro de los bloques de programación que hemos denominado "programación intermedia-juvenil" y "programación adulta". Desde allí mediremos y analizaremos —cuantitativamente y cualitativamente— el grado de violencia y agresión que presenta nuestra televisión y que, partiendo de la hipótesis inicial, de alguna manera inexplicada todavía influye en el receptor en forma agresiva y violenta al mismo tiempo. Es decir, se produce una reacción de violencia-agresión en cada lineal o no:



La programación infantil en estos momentos está dominada por lo que pudieramos llamar los cartones animados. Pero no al estilo de los "Picapiedras", "Tiro Loco", "Mandibulín", "Osos Revoltosos", por nombrar tan sólo algunos. En todos estos programas mencionados la violencia se expresa en forma de patrones envueltos por: —el ambiente de la sociedad de consumo; —el individualismo como valor central; —la sociedad occidental como valor representativo; —la sociedad occidental como premio; —fuerzas mágicas y providenciales actuantes; —el destino como explicación del éxito o fracaso, etc. (11). Tampoco dentro del corte de "Marco", "Candy" o "Heidi", en donde la violencia está expresada en formas sutiles de entender el mundo, la vida y la situación de cada uno de los personajes: —todos los personajes, igual sucederá en la vida real (mensaje implícito: metalenguaje), tienen una suerte de "hada madrina" que actúa por encima de las condiciones sociales; —el sentido del amor humano como lástima, casi mágico, amor conformista por las situaciones que se presentan; —la felicidad como algo impuesto, conformista también; —la des-

gracia es un hecho de "mala suerte", sentido fatalista de la vida... Un estilo de violencia, porque la realidad social es más compleja que la dicotomía buenos-malos, belleza-fealdad, justos-injustos, suerte-destino, etc.

El nuevo estilo de cartones animados tratan de glorificar --a su manera-- lo que apuntara Alvin Toffler en *El Shock del futuro* y aún mejor que él, lo que expusiera J.J. Servan Schreiber al expresar que la fuerza física del hombre será robotizada y como afirma el mismo autor: "(...) por haber tenido miedo de este cambio; que, como todo cambio, tiene que empezar destruyendo algo, el mundo industrial ha perdido ya un tiempo precioso, casi un decenio. No queda tanto para cumplir la transformación. Y ésta debe empezar por las mentalidades" (12).

Digamos que "El Vengador", "He-Man", "Mazinger Z", "Galáctico", "Apólón", "Supermagnetron", "Los Gobots", "Meteoro", "Los Super-Amigos", etc. representan esta nueva forma de alabar la sociedad post-industrial, la sociedad informatizada, es decir, la racionalidad técnica por encima de la racionalidad humana. Una forma de agresión, por lo tanto de violencia, al espectador que está en su proceso de formación y socialización. Pero veamos en detalle algunos de estos comics y su estilo de actuar violento y agresivo a la vez (13).

"He-Man". Comic de origen norteamericano. En el plano de los significantes hay una excelente factura técnica: montaje de los dibujos, colores y secuencias de iconicidad atrayentes. El personaje principal es fuerte y musculoso, rubio y de presencia estilo "Charles Atlas". Lo acompañan algunos personajes más: "Okko", duendecillo alado con poderes mágicos; *La Hechicera Sórceles*, atractiva y buena; "Krimger", tigre verde y a rayas, de presencia amanerada pero fuerte e inconfundible al convertirse en "Battle Cat": un cambio total de personalidad, enorme felino provisto de silla-anteojeras-casco; "Tila", la capitana de la guardia real, eterna enamorada del héroe "He-Man"; "Skeletor", de presencia calavérica y también musculoso al igual que "He-Man". A "Skeletor" lo secundan una serie de personajes malignos, los cuales con su sola presencia física ya asustan: personajes de tres ojos, deformes, personaje especie de hombre lobo, el come metal, el enano maligno, etc.; "Eve-lyn", hermosa villana y de facciones severas.

BONDAD	vs.	MALDAD
<ul style="list-style-type: none"> - "He-Man" - "Adam" - "Okko" - Hechicera "Sórceles" - "Krimger" - "Battle Cat" - "Tila" 		<ul style="list-style-type: none"> - "Skeletor" - "Eve-lyn" - Serie de personajes malignos (presencia física desagradable: deformes en la mayoría de los casos).
VIOLENCIA DEFENSIVA ("Fin justifica los medios")	vs.	VIOLENCIA OFENSIVA ("Fin justifica los medios")
Defender el castillo de Eternia: posesión del poder.		Apoderarse y destruir el castillo de Eternia: el poder como interés.

A) ARMAS

- Espada de "He-Man"
- Diamante que hace desaparecer a los personajes malignos
- hacha: utilizada por el villano "Skeletor"
- Una mortífera piedra: usada por la villana "Eve-lyn".
- Un mazo
- Rayo transportador: usado por los villanos
- Arma paralizante: usada por los "buenos", los héroes.
- Arma que se convierte en piedra: utilizada por los villanos.
- Ametralladoras especiales: usadas por los malos.

B) EXPRESIONES MAS EMPLEADAS (Lenguaje)

- | | |
|------------------------------|--------------------------------|
| - Peleen | - Enfrentar |
| - Sacrificio | - Amárrenlos |
| - Exijan | - Arránquenles... |
| - Herir de muerte | - Lo derrotarán |
| - La batalla no ha terminado | - Serás un precioso rehén |
| - Destruyan | - Atacaremos hasta destruirlos |
| - Me vengaré | - Acabará con todo |
| - Apoderarse | - Será mi venganza |
| - Acabará contigo | - Juro que te destruiré |
| - Inteligencia para el poder | - Tengo el poder |
| - Elimínalo | |
| - Los odio | |

C) CALIFICATIVOS CON MAYOR FRECUENCIA DE USO

- | | |
|------------|--------------|
| - Cobardes | - Canalla |
| - Malvados | - Estúpido |
| - Monstruo | - Bobo |
| - Villano | - Tontín |
| - Renegado | - Inservible |

D) HECHOS MAS RESALTANTES

- Siempre hay heridos, hipnotizados, parálisis, enviados a otras dimensiones. Nunca aparece sangre en las peleas. No hay muertes. Predomina la pelea con enfrentamiento físico y verbal;
- Los personajes femeninos luchan entre sí. Los hombres entre sí y los animales con otros animales;
- Destrucción y victoria es la materialidad presente;
- La mujer (personaje femenino) es empleada como "servicio" o bien por los héroes o por los villanos;
- Violencia defensiva justificada: se trata de defender el poder;
- Ausencia de dolor de parte de los vencidos, al menos visible;
- Violencia de efecto cómico de parte de algunos personajes;
- La música, repitiendo incesantemente "He-Man", prepara el hecho violento-defensivo y la victoria de la "justicia".

Cada capítulo termina con un mensaje final. Una especie de moraleja. Por ejemplo: —“Una pequeña mentira”: No existe pequeña mentira cuando deliberadamente intentas cambiar la verdad. Mentir es peligroso hasta para uno” (29-04-86); — “El pequeño gigante”: Lo importante no es que tan grande seas por fuera, sino que tan grande seas por dentro” (29-04-86); —“Poder igual al mal”: Hay que compartir el trabajo, ayudarse unos con otros. Hay que trabajar para conseguir lo que deseamos” (30-04-86). Después de una serie de hechos violentos, después de decirnos que de alguna manera “el fin justifica los medios” y “que el bien siempre triunfa sobre el mal”, esos mensajes finales siempre se pierden.

La trama es muy parecida a la de cualquier serie de héroes de la década del ‘60: “Supermán”, por ejemplo o “Batman” Cambia el decorado por la presencia de una tecnología omnipotente y avasallante. “He-Man”, bajo la personalidad del príncipe de Eternia, “Adam” (tímido, discreto siempre, físicamente muy fuerte, desaparece cuando hay situaciones de peligro o situación de...). Una espada mágica lo convierte en poderoso, al igual que a “Krimger”, para defender a la establecida y siempre codiciada Eternia y el sagrado castillo de Greiskol. Este es residencia de la hechicera “Sórceles” y el malvado “Skeletor” y su banda tratan siempre de destruirlo, pero sin lograrlo. Desde allí se tejen todas las tramas imaginables, todas las violencias-agresiones insospechadas.

El concepto de violencia que más se acerca a este cartón animado es el que nos ofrece Jesús M. Vásquez (14) al indicarnos que la violencia es el impulso, el esfuerzo que el hombre ejerce en su relación con los demás, orientado a dominarlos, explotarlos, matarlos o simplemente transformarlos.

CUADRO I
ANÁLISIS CUANTITATIVO DE LA VIOLENCIA
EMITIDA POR EL CARTÓN ANIMADO
 (Serie “He-Man”, del 28-04-86 al 02-05-86)

- **Tiempo total de programación:** 50 minutos, incluyendo publicidad.
- **Duración promedio de cada serie:** 22 minutos aproximadamente. El resto es publicidad.
- **Tiempo de duración de las imágenes de violencia:**
 - 80 minutos. Aproximadamente unos 16 minutos de violencia en cada programa de 22 minutos de duración. Es decir, el 53.3 por ciento de las imágenes presentan **violencia** tanto **física** como de **expresión** o **verbal**. Ambas categorías de violencia van acompañadas.
 - En la presentación de cada serie —1 minuto, 10 segundos— el 72.8 por ciento lo constituyen imágenes violentas:

“*Supermagnetron*”. Comic de origen norteamericano. Presenta iguales características, tanto a nivel de la forma como de expresión de un contenido que por demás ya sabemos que es violento, al igual que el anterior. Realismo en las imágenes, éstas están más logradas que en “He-Man”. El problema central que aparece en todos los capítulos del cartón es la llamada “sociedad nuclear”. El héroe del comic está representado por un robot que nace de la “extraña” unión de dos humanos que sufren una transformación dando origen a “*Supermagnetron*”. Tiene características bisexuales y lucha por salvar a la tierra. Pero “*Supermagnetron*” no tiene vida sin la

presencia de "Waldo", quien representa la parte masculina del robot. La parte femenina está dada por "Lisa", la cual es dócil y está siempre peleando con "Waldo". Sin embargo ambos suelen estar en paz cuando son robots. "El Comandante Raymond", el jefe, el que imparte las órdenes y dirige las acciones del equipo militar y de "Supermagnetron". "Kangelo", es el malo de la serie y dirige las acciones como agresor, como enemigo de la tierra. Al lado de estos personajes principales aparecen otros secundarios y de características también violentas como los robots "Cliserín" y "Coloso", los amigos "Rex" y "Minúsculo", los ministros de "Kangelo", etc.

<u>BONDAD</u>	vs	<u>MALDAD</u>
<ul style="list-style-type: none"> - "Supermagnetron" - "Waldo" (parte masculina de "Supermagnetron") - "Lisa" (parte femenina de "Supermagnetron") - "Comandante Raymond" - Robots "Cliserín" y "Coloso" - "Rex" y "Minúsculo" (jóvenes amigos de "Waldo" y "Lisa") 		<ul style="list-style-type: none"> - "Kangelo" - Ministros de "Kangelo" - Serie de personajes malignos (Ejército, en su mayoría son robots).
<hr/> VIOLENCIA DEFENSIVA ("Fin justifica los medios") ↓ Defender la tierra	vs	<hr/> VIOLENCIA OFENSIVA ("Fin justifica los medios") ↓ Apoderarse del planeta tierra e imponer su orden

A) <u>ARMAS</u>	
<ul style="list-style-type: none"> - Magnetrogarfos - Anillos justicieros - Tormentas huracanadas - Bombas magnéticas - Radiaciones nucleares - Armas blancas (objetos contundentes) 	
B) <u>EXPRESIONES MAS EMPLEADAS (Lenguaje)</u>	
<ul style="list-style-type: none"> - Magnetrogolpes - Estrellas triónicas - Torbellino ciclónico - Rayos diafragmáticos 	<ul style="list-style-type: none"> - Puños estranguladores - Anclas magnéticas - Rayos mortales - Lanzas triónicas - Redillas bomberiles
C) <u>MENSAJES EN BOCA DE LOS HEROES</u>	
<ul style="list-style-type: none"> - La defensa personal es útil - Las peleas no tienen importancia, son un ejercicio - No tengo miedo, no me asustan - Debemos luchar para defendernos y defender a la tierra 	

D) HECHOS MAS RESALTANTES

- La bisexualidad de "Supermagnetón"
- La tierra está por sobre todas las cosas, hay que defenderla.
Se llega al extremo de que "Waldo" amenaza a su padre que está del lado de los malos: "juro destruir a mi padre".
- Peleas constantes entre "Lisa" y "Waldo". Docilidad de "Lisa". Cuando ambos son robots, se mantienen buenas relaciones.
- Los buenos son parcos, racionales, temerarios. Los malos presentan características contrarias.
- Lenguaje audiovisual marcado por colores fuertes, ritmo agresivo en el montaje de las escenas, música estridente, dibujos cargados de expresividad-agresión.

Al igual que en el anterior cartón animado, aquí también predomina la categoría de *violencia física* expresada a través de las armas, los golpes, las explosiones de todo tipo y de todo signo, lanzamientos, caídas, presiones (maltratos, extranguamientos), ruidos, secuestros, accidentes; *violencia verbal* contenida en el lenguaje en forma de insultos; de amenazas y de coacción; *violencia psicológica* a través de torturas mentales, provocaciones, ridículos, desprecios y burlas, miedos, amenazas... y *violencia moral* indicada por diversas formas de chantaje, defraude, insultos ("no es digno de confianza", "incapaz", "no es valiente", "inútil", "horrible monstruo sintético", "testarudo", "monstruo miserable"), abusos de posición-relacional, etc.

CUADRO II ANÁLISIS CUANTITATIVO DE LA VIOLENCIA EMITIDA POR EL CARTÓN ANIMADO (Serie "Supermagnetón", del 28-04-86 al 30-04-86)

- **Tiempo total de programación:** 90 minutos, incluyendo publicidad.
- **Duración de cada serie:** 22 minutos aproximadamente. El resto es publicidad.
- **Tiempo de duración de las imágenes de violencia:** -54 minutos de contnua violencia, es decir unos 18 minutos de violencia en cada programa o serie de 22 minutos. Aproximadamente el 81.8 por ciento de las imágenes transmitidas son de violencia. Las imágenes de *violencia física, verbal, psicológica y moral* van siempre acompañadas.

CUADRO III CARACTERIZACIÓN GLOBAL DE LAS FORMAS DE VIOLENCIA EN LOS CARTONES ANIMADOS ESTUDIADOS: "He-Man", "Supermagnetón", "Gobots", "El Vengador", "Mazinger Z", "Apolón" y "Galáctico"

CONCEPTO DE VIOLENCIA

- * "La violencia se considera como algo material, un desorden material. Pero lo

más grave es que también es un desorden intelectual y moral" (L. Casamayor, citado por Dumas, Alejandro y P. Dabiez. **Teología de la violencia**. Edto. Sí-gueme, Salamanca-España, 1970).

- * Esta palabra proviene del latín "violentia" y denomina la calidad de violento, así como la acción y efecto de violentar o violentarse.
- * "La violencia es el instinto de muerte hecho presente o que se manifiesta, en la sociedad, por medio de la cultura" (Vázquez, Jesús y Otros. **Violencia y medios de comunicación social**. Confederación Española de Cajas de Ahorro. Madrid-España. 1972).
- * "Violencia es el impulso, el esfuerzo, que el hombre ejerce en su relación con los demás hombres, orientado a dominarlos, explorarlos, matarlos, transformarlos (...). También es el esfuerzo empleado para defenderse, liberalizarse (...) frente a otros hombres (...)" (Vázquez, Jesús y Otros. **Violencia y medios de comunicación**. Op. Cit.)

FORMAS DE VIOLENCIA

- 1.- **Violencia Física:** "Lo violento se opone a lo natural. Por ser una acción externa, varía la dirección natural de las cosas. No es más que la aplicación de la fuerza física para lograr un objetivo".
 - * golpes entre máquinas, afán de arrasar con los enemigos, uso de armas sofisticadamente tecnológicas, rayos laser, luchas sobre plataformas volantes, destrucción de ciudades y campos, tiros, explosiones, torturas físicas, accidentes, terremotos, muertes...
 - * Esta se presenta sobre las personas (personajes), máquinas-robots, en los bienes-propiedad, sobre la comunidad-sociedad.
- 2.- **Violencia Psicológica:** "El estado de tensión que se crea sobre una persona, una comunidad o la sociedad en pleno".
 - * Torturas mentales, presiones de todo tipo, provocaciones; distintas formas de conductas, desprecios o burlas, miedos, temores, atemorizaciones, burlas, amenazas, torturas mentales.
- 3.- **Violencia Moral:** "No es más que la repugnancia que, por trasgredir unas normas morales, se siente hacia otro. Esta forma de violencia se presenta bajo dos formas: —repugnancia u oposición; y aceptación de la resistencia externa, es decir, se adhiere al acto que se le exige".
 - * Bondad contra maldad, humanismo contra tecnicismo, chantajes, engaños, insultos, defraudaciones, abusos de poder, abusos de posición, mentiras, calumnias...
- 4.- **Violencia verbal:** Acompaña a cualquiera de las otras categorías de violencia. Es la expresión, a través del lenguaje, de las formas anteriores de violencia.
 - * Expresiones verbales con la violencia física, psicológica o moral.
- 5.- **Violencia Económica:** "Es la eterna lucha por el poder. Podría ser calificada como la crueldad de la sociedad del 'poder' ".
 - * No está casi presente en los comics analizados.

INDICADORES DE VIOLENCIA

- 1.- **Violencia Física:** Referencias a las armas; Rayos/destellos/halos mágicos; Transformaciones de hombres/animales; Transformación de hombres/robots; Peleas/golpes; Objetos que se rompen; Hombres/robots/animales/Objetos con poderes extraordinarios; Escenas bélicas; Caídas; Fuerzas diabólicas; Gritos de advertencia; Derrumbes, Explosiones...
- 2.- **Violencia Psicológica:** Creaciones del mal; Fuerzas diabólicas; Malvados hechos

para destruir; Ser pérfido; Terribles personajes/robots; Burlas...

3.- **Violencia Moral:** Insultos de todo tipo; Chantajes evidentes, tanto del lado de los héroes como de los villanos; Reproches...

4.- **Violencia Verbal:** —A los malvados se les caracteriza con expresiones como: Campeones del mal; cómplices maquiavélicos; Extrañas criaturas; Ejército malvado...

— A los héroes se les define con expresiones como las siguientes: Referencias a la verdad/sinceridad; Referencias a la sabiduría/equidad/bondad; Referencias al héroe o héroes como salvadores de la justicia, honestidad, bondad, bien; Referencia a la seguridad/protección; Referencia a la verdad/bondad/felicidad/amor...

MATICES DE LAS FORMAS DE VIOLENCIA

- Ensañamientos
- Sadismo
- Defensa propia y de la Humanidad
- Venganza

SIGNIFICANTES DE LA VIOLENCIA

- Colores fuertes: rojos, azules, verdes y grises.
- Líneas y ángulos de los dibujos. A través de ellas se caracterizan las contraposiciones de los personajes/héroes/malvados.
- Música estridente.
- Acciones rápidas
- Montaje a través de cortes directos, inexistencia de disolvencias, presencia de fundidos, planos cerrados.
- Movimiento de los personajes. A través de ellos se caracterizan las contraposiciones de los personajes/héroes/malvados.
- Usos de escenarios tecnológicos, mecánicos...
- Expresiones lingüísticas. Por medio de las mismas se caracteriza las contraposiciones de los personajes/héroes/malvados.

A partir de ahí, todos los aspectos considerados para definir las distintas formas de violencia y sus indicadores pueden ser agrupados dentro de un esquema que denominaremos "componentes del discurso" (15) y que abarca todos los *códigos de expresión formal* (representan unos índices de violencia, quizás los más visibles para el público infantil, con los primeros signos con los que se queda ese público) y los *códigos de contenido* que sirven para anclar, asentar con mayor fuerza los *códigos de significantes* o de expresión.

CUADRO IV COMPONENTES DEL DISCURSO EN LOS COMICS ANALIZADOS

PLANO DE LA EXPRESION O DE LOS SIGNIFICANTES

Las formas de los dibujos: Estereotipadas. Diferencias entre los humanos buenos y malos, así como entre los robots buenos y malos, al igual que entre los animales-monstruos buenos y malos.

PLANO DE LOS CONTENIDOS O DE LOS SIGNIFICADOS

Polivalencia de las distintas formas de conducta, de las emociones humanas / animales-monstruos/robots: defensiva vs. ofensiva; buenos vs. malos; justicia vs. injusticia...

Substancias Plasticidad para los buenos, tosqueidad para los malos. Colores suaves, en relación a acciones "justas"; colores fuertes en relación a acciones "injustas". Diferencias entre la violencia defensiva vs. violencia ofensiva.

Formas

- "Distinciones en las expresiones corporales" que establecen el sentido de las distintas acciones (Código Gestual);
- El Código Cromático como significante de diversas acciones.

REPERTORIO DE SINTOMAS

- "Distinciones en los contenidos emotivos" que establecen o justifican las acciones de los personajes, de los animales-monstruos, de los robots, de los ejércitos.
- El significado cromático (Código Cromático) de las acciones.

REPERTORIO DE LAS ACCIONES

Signos

Articulación entre las expresiones corporales y los contenidos emotivos;

Articulación entre las substancias conductuales;

Articulación entre las expresiones cromáticas y los contenidos emotivos/conductuales.

Lenguaje

El lenguaje típico de cada signo: gestual-corporal, cromático... En relación con el lenguaje del comic llevado a la televisión

Lenguaje del comic	/	Lenguaje de la TV como medio	/	Lenguaje de la TV como mensaje
--------------------	---	------------------------------	---	--------------------------------

Interrelación

Lengua

La lengua como institución social, como sistema de valores (R. Barthes). El sistema de valores, la estructura de personalidad de cada personaje, de cada estructura social: "El fin justifica los medios" dentro de la acción de la violencia defensiva frente a la violencia ofensiva que trata de apoderarse de lo ajeno, de desviar los valores establecidos. La violencia defensiva se expresa en forma de violencia física, verbal, moral y en menor grado económica. Igual sucede con las formas de violencia ofensiva.

Dentro de la programación de preferencia para los adultos (comprendemos aquel sector de la audiencia adolescente y adulta propiamente dicha) están las denominadas teleseries o los llamados telefilmes, es decir un cine muy particular para la televisión.

Las actuales teleseries, en su mayoría de origen norteamericano, son muy distintas, en cuanto a la presentación de los personajes y en algunas ocasiones en relación al tema-argumento, de las que podíamos ver en la década de los '60 y parte de los '70: "Ironside", "Bonanza", "El y Ella", "Dos tontos en apuros", "Embrujada", "Los Intocables", etc. Las formas del héroe y hasta del mismo villano han cambiado, los tópicos —pues tienen un carácter tópico— tratados son más cercanos a nuestra realidad ("efecto de proximidad"), son más finas en sus proposiciones, aunque sigan siendo defensoras del autoritarismo-racismo-ley establecida, bien/mal: Los rasgos del estilo y su articulación ya no son tan evidentes como antes. La violencia, como categoría de análisis, sigue estando presente en todas las teleseries pero ella se enmascara (a diferencia de la violencia física y verbal) de agresiones sutiles a través de rasgos formales típicos que es lo que oculta la verdadera esencia de la violencia dirigida hacia fines muy particulares.

Entre las teleseries de mayor audiencia en los últimos meses están: "Miami Vice", "Dinastía", "Falcon Crest" y "El precio del deber". Como vemos, dos estilos o bloques de telefilmes: uno —"Miami Vice" y "El precio del deber"— que representan la lucha del bien contra el mal, la justicia y el orden contra el que intenta romperlo, en otras palabras, "el policía y los ladrones"; el otro bloque, un tipo de teleserie más difícil de definir porque se inserta dentro de los mismos "valores" anteriores pero su significación es más simbólica, se entremezclan en la compleja e inverosímil trama de relación de los miembros de una misma comunidad, una familia, un imperio económico, o simplemente una relación simple de pareja. Pero si la violencia-agresión es como muy evidente en el primer bloque, en el segundo también está presente, quizás con más rudeza porque socialmente daña más, es casi mortífera sin llegar a matar a nadie.

"Miami Vice". En su traducción textual significaría: "Miami Vicio", pero aparece como "Miami, policía especial". Sus personajes son Sonny Crockett (Don Johnson) y Ricardo Tubbs (Philip Michael Thomas), dos modernos policías, jóvenes uno de origen norteamericano y el otro de origen latino. Representan la forma ya conocida y estereotipada del policía clásico, pero esta vez "especial" Cada uno de ellos se desenvuelve, en su vida personal, en unas circunstancias peculiares. Sonny fue abandonado por su mujer e hijo debido a su profesión de policía. Ricardo es familiar, responsable, en definitiva el sensato de la serie.

La violencia, defensiva siempre, se justifica en nombre de la "ley y el orden". La droga es el elemento a combatir, la realidad de la costa sur de Florida, Miami, con todos sus problemas, riquezas, magnates, estrellas. Se evidencia un desprecio sutil hacia el latino y asiático, pues casi siempre son ellos en la teleserie los consumidores o detentores de la droga, con razón Colombia la prohibió en su televisión. Se nos dice, que Miami, "capital de la droga del mundo", el lugar "donde cada billete de diez dólares tiene residuos de cocaína", "donde el índice de asesinatos per cápita aumentó en 1985 en un 18.1 por ciento" ha llegado a ser lo que es por la presencia amalgamada de latinos y pobladores de todas partes del tercer mundo.

La factura técnica de la teleserie es atractiva. Sofisticados recursos de la fotografía, producción bajo la forma del cine pero para la televisión, y una banda sonora muy bien seleccionada —sirve de fondo a cada emisión un "hit" del momento, en relación con la trama a desarrollar—.

El esquema de violencia presente en esta teleserie es bajo la forma de violencia física por parte de los "malos", de los desestabilizadores de la estructura social: violencia ofensiva. De la otra parte la violencia también es física, pero defensiva. También se dan las formas de violencia moral y psicológica, pero casi siempre de parte de los desviados sociales y en menor escala de parte de los policías. Por ejemplo, la violencia moral es constante bajo el indicio del chantaje entre policías y supuestos testigos o "soplones", al igual que entre los mafiosos y sus contactos. En lo que respecta a la violencia psicológica, ésta está presente en las formas que utilizan tanto el policía o los policías como los ladrones (traficantes) para desestabilizar algunos aspectos de la personalidad del contrario. Los personajes de "Miami Vice" siempre vencen, siempre triunfa el bien sobre el mal.

"*El precio del deber*". En inglés se nos presenta como "Hill street blues". Diversidad de personajes actúan en esta teleserie. Su estructura de presentación formal es muy particular, siendo todos los protagonistas principales policías o personas allegadas a la policía. Pero sus personajes eje o anclas son el Capitán Furillo (Daniel J Travanti) y su compañera y profesional del derecho Joyce Davenport (Verónica Hamel). Esta teleserie rompe con el clásico esquema del planteamiento del policía y el ladrón, del que roba y el que protege... Se tejen tramas de relaciones humanas muy naturales, conflictos entre buenos y malos, ambientes urbanos de una gran ciudad y toda la compleja problemática dentro de esos ambientes. Pero el final, siempre feliz para el protagonista policía, sigue siendo estereotipado y esquemático. Hay gran mezcla de humor, tramas personales de muy diversos aspectos —familiares, económicos, profesionales, morales, religiosos, etc., — se nos muestra a "una" policía como institución del sistema que puede ser desviada socialmente por estar ella compuesta por hombres. Se rompe con la infalibilidad de la institución, aunque ella siempre sale al final triunfando.

Toda la serie comienza, cada capítulo, con un plano general del cuartel general de la policía de Hall Street: la representación familiar de la institución, allí se reciben las órdenes del día, los premios y los castigos por las distintas actuaciones, desde ese lugar se da inicio a la trama del capítulo.

Al igual que en "Miami Vice" la violencia física también está presente. Es la constante dentro de este tipo de teleseries. Se presenta la violencia física defensiva del orden, de la estructura, del sistema. Pero esta expresión violenta es más sutil, está enmascarada bajo las distintas relaciones humanas que se entrecruzan en cada programa/trama. No es tan efectista este índice de violencia, cosa que sí sucede en el resto de la teleseries de "policías y ladrones" por todos conocidas. El sustento dramático de "El precio del deber" no es la violencia física, cosa que sí lo es en otras teleseries de este género, como línea de acción a lo largo de toda la trama, como tampoco lo son las otras formas de violencia allí presentes: violencia psicológica y violencia moral. De ahí que el análisis de este telefilme sea más complejo, por lo perspicaz de su representación.

"*Dinastía y Falcon Crest*". Estas dos teleseries, de origen norteamericano y verdaderos "best seller" en la televisión mundial, siguen la trama casi tradicional tanto en su estilo como en su articulación argumental de los productos típicamente elaborados para la llamada cultura de masas. Un autor de origen español, Cosme Arnaiz (16), nos proporciona un esquema acerca de la *estructura narrativa* del telefilme y a través de él podemos ir viendo como se insertan las distintas formas de violencia, sobre todo la psicológica, moral y económica, como formas de violencia predominantes en ambas teleseries.

1.- Los distintos personajes que protagonizan las teleseries, las excepciones son muy pocas, forman unas peculiares comunidades, casi insólitas. Esto es evidente

en las teleseries tratadas. En 'Dinastía' toda la trama gira en torno a la familia generada por Blake Carrington (John Forsythe) y Kristel Carrington (Linda Evans). Ambos descubrieron su verdadera identidad, después de vivir separadamente. Tanto Blake como Krystel son lo que comunmente denominamos "buena gente", multimillonarios, cargados de angustias, de dolor, de deseos insatisfechos pero al final todo saldrá bien. La malvada, representada en el papel de Alexis Colby, es un personaje despiadado y capaz de usar todas las formas de violencia descritas: moral (adulación, coacción, soborno), psicológica (cambios de personalidad para conseguir ciertos efectos), verbal, jurídica (imposición de la voluntad por medio de acciones supuestamente legales) y llega hasta la violencia física utilizando siempre a terceros. Alexis no se detiene ante nada.

Todos los capítulos de "Dinastía" se mueven entre los distintos parámetros de la violencia: abusos de poder, coacción ejercida para obtener beneficios propios, violaciones contra los derechos, etc. Existen y se tejen intrigas, pasiones de distinta índole que a veces desembocan en traiciones-reconciliaciones-traiciones. Siempre hay una lucha de intereses.

Por su parte, "Falcon Crest" está ambientada en torno a dos núcleos familiares: el de Angela Channing —la mala— y el de los Jovery —la familia buena, pero a su estilo también ambiciosa—. Ambos núcleos están llenos de contradicciones. Todos los personajes, unos más que otros se encuentran envueltos en el juego del poder. Para alcanzar el poder, para arrebatárselo de aquel que ya lo obtuvo de mala manera, desde el punto de vista y del ángulo de situación de cada comunidad, es permisible cualquier forma de violencia: la económica, la sexual-erótica, la física, la psicológica y finalmente la moral.

2.- El comportamiento cotidiano de la comunidad es como el de una familia razonablemente feliz. En ningún momento se asoma la posibilidad de que en ambas teleseries, a través de las acciones de sus personajes, tengan algún rasgo de excepcionalidad. Y tal como apunta Cosme Arnaiz, aunque en forma muy general, el *como si* produce una serie de efectos que preparan el terreno a la caracterización de los personajes, al planteamiento del conflicto, al desarrollo de éste y, subyacentemente, a la formulación de una serie de proposiciones que, a través de todos estos pasos, el telefilme propugna:

* En primer lugar, el *como si* aproxima a los personajes al ambiente del espectador y, al mismo tiempo los aísla. De esta forma, las distintas variantes de violencia se ocultan, se suavizan para darle al receptor aspectos más naturales de la convivencia: amistad, solidaridad, amor, felicidad. Pero estos efectos son aislados, y ocultados, porque para alcanzarlos se recurre a las variantes de violencia;

* Como en toda teleserie, al igual que en la mayoría de los programas dramáticos de televisión, se debe garantizar una continuidad en las distintas acciones de los personajes. Ellos deben durar, sus formas de concreción deben ser regulares dentro del desarrollo dramático. Sus esquemas de violencia deben perdurar para garantizar la acción y la identificación inmediata con el personaje y los personajes.

comunicación

CUADRO V
LOS COMPONENTES DEL DISCURSO EN "FALCON CREST" Y "DINASTIA"

	PLANO DE LA EXPRESION O DE LOS SIGNIFICANTES	PLANO DE LOS CONTENIDOS O DE LOS SIGNIFICADOS
Substancias	El clan familiar en torno al cual se desenvuelven todas las actitudes-conductas de los personajes: en "Dinastía" el poder y la familia; en "Falcon Crest" la propiedad privada y la familia como ente de tradición ligada a la tierra. Poder, tierra, propiedad privada como símbolos de la unidad.	La variabilidad o polivalencia de las actitudes-conductas de los personajes: en unos, para mantener el poder y la unidad de la familia como clan, como comunidad; en otros, preservar la tierra porque la familia gira en torno a ella, es la tradición, es el símbolo de unidad.
Formas	Las distintas expresiones de violencia que establecen las conductas a seguir.	El contenido de las conductas, en relación a las formas de violencia, que establecen el repertorio de las acciones ("necesidades") que se deben desarrollar para proteger el significado de los símbolos a preservar.
Signo	La articulación entre las formas de violencia y las necesidades de la acción.	
Lenguaje	Los comportamientos, traducidos en signos variados, que comunican vida a la acción: frente a la necesidad de preservar la tierra, el poder, la tradición, la familia... hay que expresar significantes que le den sentido —como síntomas de peligro, ante síntomas de...—, en relación con los símbolos en peligro. Así van surgiendo las formas de violencia: económica, moral, psicológica, física, sexual-erótica, verbal..., como respuestas a síntomas que tratan de romper el esquema simbólico de las dos teleseries.	
Lengua	Los códigos de las formas de violencia defensiva frente a los códigos de la violencia ofensiva que tratan de romper ese esquema/código simbólico ambas teleseries. Esos códigos de las formas de violencia rigen la acción dramática y así las teleseries adquieren su sentido.	

CUADRO VI

LA VIOLENCIA EN LAS TELESERIES: "MIAMI VICE", "EL PRECIO DEL DEBER", "DINASTIA" Y "FALCON CREST"

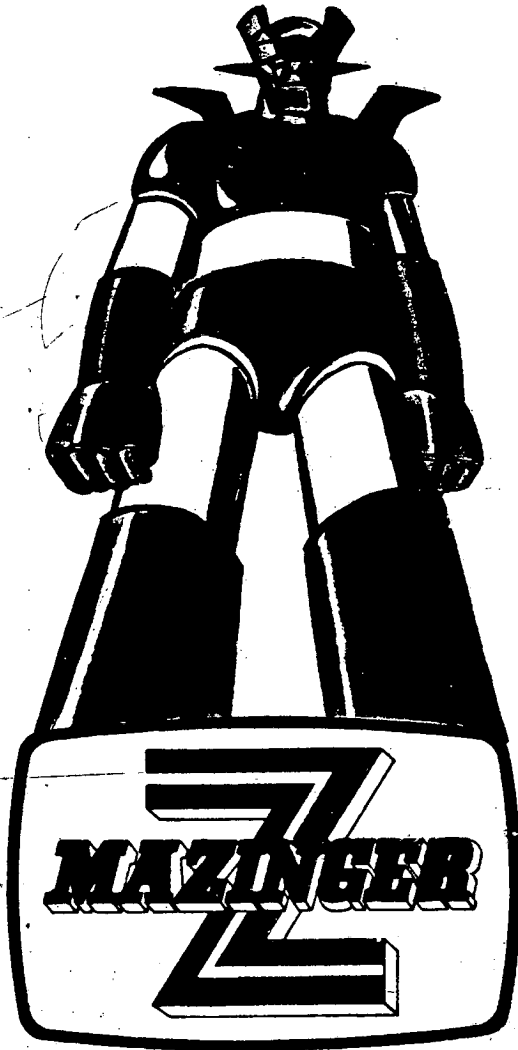
TELESERIES	VALORES REPRESENTADOS	SIMBOLOS	MITIFICACION	FORMAS DE VIOLENCIA DOMINANTE
"Miami Vice"	<p>La defensa de la estructura social amenazada por el estigma de este siglo: la droga. La fuerza, la profesionalización, la astucia e inteligencia de los dos personajes protagonistas. El bien contra el mal (desviados sociales). La unión de los pueblos (norteamérica y tercer mundo) en la lucha contra la droga. El protagonismo de la sociedad norteamericana ante cualquier problema. Se justifica la violencia defensiva frente a la violencia ofensiva.</p>	<p>Los dos policías representantes del bien. Pueden fallar o fracasar, es connatural a la vida misma, pero al final siempre la justicia (un tipo de...) triunfará. Son humanos en sus relaciones directas y con los demás. Se rompe el esquema axesado de las teleseries de la década del '60 y algunas del '70.</p>	<p>El orden del sistema, la ley del sistema; Miami es neutral, como lo es la democracia y el sistema norteamericano; Los problemas de la droga son de origen tercermundista; La integración racial, con igualdad de oportunidades, en todos los órdenes de la vida.</p>	<p>Violencia física defensiva/violencia física ofensiva; Violencia psicológica; Violencia moral, quizás no tan evidente. Muchas veces sugerida, por lo tanto más sugestiva.</p>
	<p>La policía como una institución no represiva, sino familiar. La represión social es impuesta por valores contrarios a la sociedad como estructura social y allí se inserta la policía bajo la forma de institución social necesaria.</p>	<p>La policía es una institución social legitimada por la violencia ofensiva del que se aparta del "buen camino". Por lo tanto, como una institución social ella es neutral, no ideológica, incorruptible. Pero no así los que</p>	<p>El orden y el sistema hay que mantenerlos: ¿Por qué? Porque ha demostrado ser perfecto, democrático, participativo (¿?) El carácter natural de un sistema, de una estructura, de unos personajes;</p>	<p>Las formas de violencia —física, moral, psicológica— están presentes, pero no en el mismo grado que en las típicas series de policías y ladrones.</p>

<p>"El precio del deber"</p> <p>ría para mantener el orden dentro del casco urbano de una gran ciudad: Hall Street.</p> <p>Los policías son seres normales, naturales, hacen porque así lo sienten, es natural a su profesio- nismo.</p> <p>Los policías son como Ud. y como Yo, hacen el papel de policías y son obligados a la violencia.</p>	<p>están dentro de ella: los policías pueden tener sus equivocaciones, sus fallas y sus traspás. Es un aspecto natural de la vida: ¿por qué los policías iban a escapar a esa ley de la vida?</p>	<p>Se trata de salvar vidas, de conducir las por el camino recto;</p> <p>No hay conflictos sociales, ellos son creados por los desviados estén donde estén aún dentro de la misma policía.</p>	<p>Violencia económica y violencia moral. Las formas de violencia física y verbal estarán en relación con las dos formas de violencia dominantes.</p>
<p>"Falcon Crest"</p>	<p>La familia como clan, como comunidad, como eje. Un tipo muy particular de familia-comunidad. El amor debe con- seguirse a costa de todo. La propiedad privada. Se justifica la violencia defensiva. Dentro de todas las diferencias, por muy grandes que ellas pueden ser, debe protegerse y preservarse el núcleo de la familia representado en la propiedad, la tierra, el viñedo, la tradición...</p>	<p>"El clan como cuerpo social, moral y psicológico:</p> <p>Todo gira en torno al "matriarcado" o al "patriarcado". Dependerá de la familia como nú- cleo... Son hechos natu- rales;</p> <p>La propiedad privada como hecho natural. La propiedad privada como tradición de familia.</p>	<p>Los mismos indicadores de mitificación que en "Falcon Crest".</p>
<p>"Dinastía"</p>	<p>La comunidad familiar por encima de cualquier cosa. El poder económico alcanzado a base del esfuerzo propio vs. el poder económico surgido gratuitamente o por el amor interesado.</p>	<p>El poder económico como símbolo de la unidad familiar. El poder debe ser defendido de todos aquellos que traten de amenazarlo, aún siendo miembros de la misma comunidad/familia.</p>	<p>Violencia económica, moral y psicológica. Se dan casos de violencia sexual-erótica y verbal.</p>

CUADRO VII

ANALISIS CUANTITATIVO DE LOS CONTENIDOS DE VIOLENCIA
EN LAS TELESERIES ANALIZADAS

Variables	"MIAMI VICE"				"EL PRECIO DEL DEBER"		"FALCON CREST"		"DINASTIA"	
	Teleseries									
- Tiempo promedio de duración del programa	41 min. 47 seg.				45 min.		42 min. 08 seg.		43 min.	
- Tiempo promedio de duración de las escenas violentas.	21 min. 44 seg. (51 %)				10 min. (22 %)		23 min. (54.8 %)		18 min. 25 seg. (42 %)	
- Total de escenas	30				30		26		30	
- Número de escenas violentas	11 (36 %)				8 (26 %)		12 (46.2 %)		13 (43.3 %)	



UN CASO DE VIOLENCIA MAS SUTIL, LA PRENSA

Siempre hemos afirmado que la televisión, y en general los medios audiovisuales son más evidentes, se nos muestran más en el significado de sus mensajes. Pero esto no quiere decir que los otros medios de difusión como la prensa por ejemplo, no contengan mensajes de verdadero sentido violento-agresivo.

El objetivo de esta parte, al igual que en la anterior, es la de caracterizar la presencia o ausencia de mensajes periodísticos violentos en las distintas informaciones o temas que toca la prensa diaria o no. No consideramos el contenido violento-agresivo de las fotos, pero sí el de los titulares y texto.

Escogimos los mismos conceptos de violencia que manejamos en páginas anteriores, es decir, la violencia ' como fenómeno que contraría el orden natural de las cosas'. Lo contrario, es decir aquellos fenómenos o actos que intentan mantener las cosas dentro de su tendencia natural-social son considerados como hechos de no-violencia.

CUADRO VIII

INDICES DE VIOLENCIA EN EL MEDIO IMPRESO

DIARIO	TIPO DE INFORMACION	TOTAL DE INFORMACIONES	VIOLENCIA	NÓ VIOLENCIA	NEUTRALES
Ultimas Noticias tabloide. Sensacionalista popular	Inf. Nacional	97 (100 %)	41 (41.0 %)	32 (33 %)	25 (26 %)
	Inf. Internacional	17 (100 %)	13 (76 %)	3 (18 %)	1 (6 %)
2001 standar. Sensacionalista popular	Inf. Nacional	103 (100 %)	24 (23.3 %)	43 (42 %)	36 (35 %)
	Inf. Internacional	14 (100 %)	6 (43 %)	---	8 (57 %)
Nacional standar. Objetiva.	Inf. Nacional	174 (100 %)	38 (22 %)	10 (6 %)	126 (72 %)
	Inf. Internacional	50 (100 %)	15 (30 %)	7 (14 %)	28 (56 %)

-- Información Nacional: Comprende aquellas noticias-informaciones de política nacional, economía nacional, deportes, farándula nacional, hechos sangrientos.

-- Información Internacional: Como lo indica su nombre, informaciones de procedencia internacional o foránea. Abarcan desde deportes, farándula, economía, hechos de sangre...

De acuerdo a los tres diarios analizados, en general predominan las informaciones neutrales y no-violentas. Aunque existen algunas diferencias significativas, en relación al estilo del diario considerado, que es bueno señalar. En el periódico *Ultimas Noticias* (diario tabloide y de estilo sensacionalista/popular) el predominio, tanto de la información nacional como la internacional, es de violencia física en base a problemática personal y de comunidad para la información nacional y violencia física para la información internacional. En segundo lugar, aparece la categoría de violencia económica ligada a la violencia política, tanto al nivel de la información nacional como internacional.

Por su parte el diario *2001*, que presenta una definición característica de periódico sensacionalista, nos ofrece noticias neutrales, es decir información que no refleja en forma directa un rompimiento del equilibrio social. Igual sucede con el diario *El Nacional*, que por su condición de periódico objetivista/serio cuida más las formas, tanto en estilo como en contenido, de las informaciones. La violencia que predomina en este diario a nivel de información nacional es la de violencia política-económica y en segundo lugar la de violencia física-personal/comunidad. En la información internacional sucede lo mismo.

En este sentido, nuestros diarios siguen la constante ya impuesta por los estilos que hemos definido "sensacionalista"/popular y "objetivista"/de elite profesional-intelectual. Los segundos se orientan más hacia la publicación de información —tanto internacional como nacional— con contenido de violencia política y los primeros se inclinan hacia la violencia física/personal-comunidad. Esto nos permite también definir los criterios de selección de la información y los intereses de acuerdo al público-lector al que cada uno se dirige.

Un estudio hecho por el brasileño José Márquez de Melo en 1970 sobre el contenido de "violencia en el periodismo del Brasil" coincide con este breve análisis efectuado aquí por nosotros:

— En general, los diarios y revistas investigados por el autor mencionado se caracterizan por el predominio de las noticias neutras. Hay espacio significativo para la noticia violenta. No hay mucha diferencia, en este sentido, entre los diarios sensacionalistas y objetivistas;

— Hay diferencias entre los diarios sensacionalistas y objetivistas, en lo que respecta a la forma de violencia contemplada en sus informaciones.

EL APRENDIZAJE DE LA VIOLENCIA

El efecto de una agresión desde los medios siempre ha preocupado a los investigadores y analistas del fenómeno comunicacional, como hecho medial entre el mensaje emitido/transmitido y el perceptor/consumidor de ese mismo mensaje.

Así, dentro de la corriente funcionalista irrumpió toda una tradición de investigaciones que trataron de medir los posibles efectos de los mensajes —cualquiera que fuera el mensaje— transmitido a través de los distintos medios de difusión conocidos y extendidos. Fue entre los años de 1940 y 1950 cuando la psicología aplicada (C. Hovland y la Escuela de Yale: "la psicología de los efectos") empezó a experimentar con factores de la persuasión para medir empíricamente los efectos de los mensajes en exigencias políticas y militares, hoy día se sigue haciendo pero por exigencias publicitarias, mercadotécnicas y políticas fundamentalmente. Desde una posición más crítica, y cercana al marxismo, estructuralismo y la semiótica crítica, también se han hecho estudios para medir el efecto de determinado mensaje, para poder explicar el nivel de comprensión de un mensaje y a partir de ahí qué tipo de reacciones (los conductistas dirán qué tipos de "conductas motivadas" se producen)

se suceden. Ambas corrientes no han logrado responder en forma cabal cómo los contenidos de violencia de los medios de difusión del mundo occidental afectan la conducta social del perceptor. Hay tanteos, explicaciones a medias y simplemente aproximaciones. Lo único que está claro en estos momentos es que no existe una proyección mecánica o cuasi-mecánica de la violencia-agresión de los mensajes, sobre todo los televisivos y cinematográficos, en el público perceptor ya sea infantil, adolescente o adulto. Está claro sí que condiciones del entorno —actuando como variables coyunturales-dependientes y circunstanciales— contribuyen al proceso de aprendizaje de distintas formas de violencia-agresión.

Esta interrogante planteada no es de ahora y con los actuales “mass-media”. En otras épocas y referida a las comedias, a los libros de cuentos, y al teatro la preocupación era semejante o similar. Así, Jean-Jacques Rousseau se refiere a las fábulas, a su violencia y temas inmorales al decir “que ¿acaso la fábula del cuervo y la zorra no enseña a los niños a lograr ventajas por medio de la adulación y la mentira?” (17), también acusa a las comedias de la época y afirma que “¿quién negará que el teatro (...) cuyo talento admiro más que cualquier otro, es una escalada de pecado y mala vida, incluso peor que aquellos libros cuya intención es la de enseñar tales cosas?” (18). Otros autores han dicho también cosas parecidas, Blaise Pascal (19) advirtió de los efectos de las comedias por ser estas perjudiciales: “Todas las grandes distracciones son perniciosas para la vida cristiana; pero entre todas las inventadas por el mundo, no hay ninguna más temible que la comedia. Es una forma tan natural y tan apasionada de exponer las pasiones, que las despierta en nuestros corazones”.

En estos momentos la preocupación es más compleja, los medios de difusión irrumpen en la realidad para reflejarla, unos dirán que para manipularla y otros afirmarán que para mediarla con los códigos específicos de cada medio. ¿Quién tiene razón? Sin tomar partido por ninguno, el hecho afecta a tal punto que los educadores-pedagogos, los padres de familia y hasta el Estado se han venido mostrando preocupados por el asunto. Por ejemplo, diversidad de encuestas hechas en los últimos años a la opinión pública venezolana dan referencias e indicadores acerca del nivel de preocupación:

“A la pregunta: “¿Qué tipos de programas, si es que los hay, entre los programas que se están emitiendo actualmente, considera Ud. que son más perjudiciales para los niños? Puede mencionar hasta dos.

Una abrumadora mayoría piensa que los más perjudiciales son los programas de telenovelas y comedias (55 por ciento). El segundo lugar de desfavor los ocupan los temas policiales y en general las teleseries, con apreciable porcentaje (17 por ciento); siendo en ambos casos bastante uniforme las distribuciones a lo largo de todos los segmentos de la población. Tal vez extrañe ver llegar luego —en tercer lugar— a los cartones animados (5 por ciento) (...)” (Índice GALLUP de Opinión Pública).

El problema está presente y como dice Christian Doelker, “si los efectos de los medios fueran unívocos y lineal/causales, tendría la razón el defensor del escolar de 15 años Ronney Zoman, de Miami, que cargó la culpa del crimen de su joven defendida a la televisión: alegó que Ronney había dado muerte con arma de fuego a su anciana vecina de 83 años y se había apropiado de 415 dólares porque había visto muchos filmes policíacos en la pequeña pantalla” (20). Pero si esto no es del todo así, cómo explicar entonces la reacción mortal de Charlie Green, un niño norteamericano que durante mucho tiempo vio a su héroe favorito y llegó a tal identificación con él, que quiso volar como Superman y se lanzó desde la ventana de un séptimo piso de una barriada de Brooklin. Cómo explicar entonces, algo que nos di-

ce Martha Colomina de Rivera (21), el posible efecto que puedan producir los cinco mil muertos, heridos y golpeados que aparecen como promedio en la programación que un niño ve anualmente.

Es cierto que nuestros medios de difusión han contribuido al proceso de aprendizaje, en parte, de aquellos sectores que antes no tenían posibilidad de acceder a nuevos y variados aspectos culturales, es posible que la televisión y el resto de los demás medios proporcionen información que anteriormente era inaccesible, pero también es cierto que la violencia de los mensajes, la falta de ética de muchos de ellos, la desinformación o información a medias de alguna manera tienen que afectar al público receptor. Dos autores como Bandura y Walters, representantes de la psicología funcionalista, en su trabajo *Aprendizaje Social de la Personalidad*, se refieren a la televisión —por extensión a los demás medios— como portadora de los llamados “modelos plásticos” que ejercen una gran influencia en las pautas de conducta social y juegan un papel fundamental en la conformación de las normas sociales. Así, los autores al respecto definen tres efectos importantes en la imitación de los “modelos plásticos”:

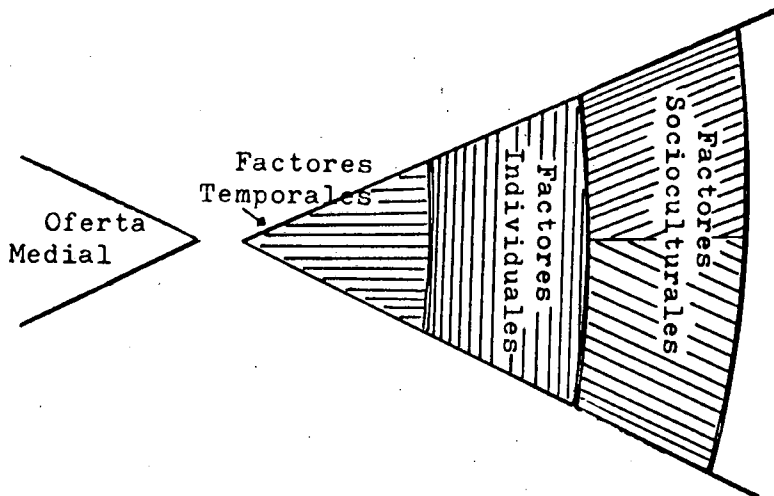
1.- Efecto del modelado: el cual exhibe respuestas nuevas que son reproducidas de manera idéntica por el observador;

2.- Efecto inhibitorio o desinhibitorio: cuyas respuestas provocadas existen ya en el repertorio del sujeto observador, éste, de acuerdo al refuerzo, producirá o no imitación en el observador;

3.- Efecto de provocación: cuando la conducta que se imita no suele incurrir en castigo, proporciona modelos adecuados que provocan con facilidad conductas aprobadas por la sociedad.

En la cuna del liberalismo y del funcionalismo ya no se afirma tan ligeramente lo que decía en el diario *El Nacional* Philippe Erard (22) hablando sobre “El padre, el hijo y la televisión”: “(...) los padres cuarentones no han tenido esta maravilla de televisión cuando eran chicos y por lo tanto, envidian a sus hijos este placer fácil que no han tenido. Así que es más bien, me parece, el televisor que la televisión lo que perturba, la paz interior del padre, su autoridad y su estabilidad emocional (...), nuestra televisión es muy similar a la de todos los otros países, ni peor, ni mejor. Los niños de hoy conocen a Batman, a Meteoro, a Mazinger Z y a Dar Under, como los de ayer conocían al lobo (que se comía abuelas), al ogro (que se comía niñitas), a ese otro lobo (que perseguía cochinitos y ovejas) y a las hadas buenas y malas (...). Yo creo que los niños de hoy se benefician de la televisión y que el balance es ampliamente positivo”. Pero resulta que las condiciones son otras. Los niños de antaño podían decir tranquilamente que “aquello eran cuentos”, pero la televisión es tan semejante a la realidad, aunque sea una realidad manipulada y en ocasiones inverosímil y mágica, que como la injusticia de la propia realidad nos la podemos creer y mucho más, pasamos a actuar dentro del contexto ya manipulado.

Sin embargo, a pesar de todo lo dicho hasta ahora, no hemos dado alguna respuesta de cómo se “aprovecha” el contenido violento del medio por parte del espectador, lector o simplemente receptor/consumidor de mensajes. El pedagogo alemán Christian Doelker nos describe los factores de recepción que influyen en la percepción de la realidad medial. No estando de acuerdo con la tesis expuesta para cada factor, pero sí con las zonas de percepción que ellas configuran, veamos como se presentan esos factores:



En primer lugar, la oferta medial ya no es tal oferta para desencadenar una verdadera demanda. Es el mito de H. Schiller: "la pluralidad de mensajes". Frente al sincretismo medial (supuesta diversidad) hay la homogeneización de los contenidos. Y a veces ni éso. Pudiéramos hablar de uniformidad-homogeneidad medial. De esta forma, los factores de la recepción cambian en su forma de apreciarlos y explicarlos;

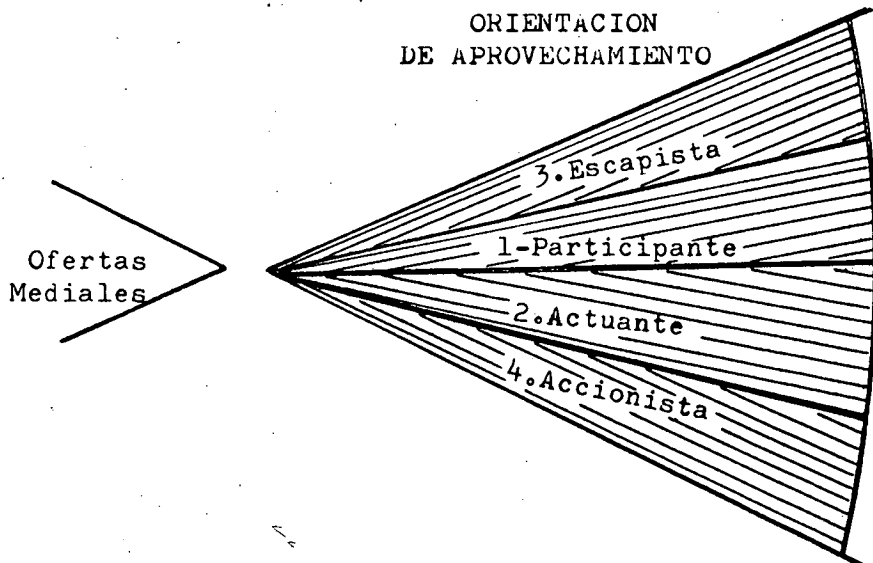
— *Factores Temporales*: Aquí se encuentran las situaciones de percepción del mensaje. Puede haber situaciones externas e internas. Algunas de estas situaciones pueden estar influenciadas, por supuesto, por elementos de carácter psicológico: emociones, estado de ánimo, estados generales del perceptor, etc. que están dentro de las situaciones denominadas internas. ¿Y las externas? Condiciones económicas, políticas, culturales, ideológicas, jurídicas... Las percepciones deben ser distintas, en lo que llaman los publicistas, entre diversos públicos AB, C, D, EF. Aspectos de marginalidad, educación-instrucción, salubridad, vivienda, ingresos per cápita, etc. deben establecer condiciones de recepción distintas.

Las características de la mayoría de América Latina —conteniente dependiente, injusto, explotado...—, en donde nos encontramos con cifras alarmantes de pobreza y extrema pobreza tienen que determinar situaciones distintas y disímiles de percepción comunicacional;

— *Factores Individuales*: Factores que no son nada constantes. El entorno social influye en las características individuales del partícipe de los medios. La diferenciación social en nuestros países —diferenciación entre los sectores populares, diferenciación entre sectores medios, recomposición de los sectores medios, depuración de los sectores populares, nuevas relaciones entre lo urbano y lo rural e interurbano— nos permite afirmar que la estructura de personalidad, actitudes, escala de valores, sentimientos, deseos, esperanzas, temores, impulsos, necesidades, capacidades... deben ser afectadas para luego concurrir a la oferta medial;

— *Factores Socioculturales*: Estos factores ponen al descubierto la realidad simbólica expresada a través de la "mass mediatización" de la vida cotidiana. Nuestra época está condicionada por lo que denominamos "transnacionalización simbólica". Es la "aldea global" de McLuhan pero fragmentada en dos: opulencia y miseria en todos los órdenes de la vida y los socioculturales no escapan a esa fragmentación.

Así pues este conjunto de factores enfrentan a la realidad mediada por los "mass media" y el perceptor/consumidor de mensajes hace uso, de alguna manera, de los mismos y con ellos enfrenta la "realidad" supuestamente no mediada. Siguiendo al mismo autor, pero nuevamente disidente con él, podemos distinguir cuatro formas de aprovechamiento frente a la supuesta oferta de los medios:



1.- Participante. Se dice que lo que mueve al perceptor a buscar la oferta de los medios es la necesidad de participar, más allá de los límites de la realidad. ¿Es posible participar en la realidad medial? ¿Esa posibilidad de participación no estará condicionada por el medio y su realidad medial? El autor cita una referencia de Konrad Widmer con respecto a otro tipo de participación u otra faceta de la participación: "El joven ha de vivir con el libro y en otros medios que existe esta otra persona, que existe lo otro. Se pretende que los niños y jóvenes puedan sentir temor y sufrimiento con los personajes que actúan en el libro, que se alegran y se sienten satisfechos con ellos. Que puedan vibrar con esta vivencia interna";

2.- Actuante. Frente a los distintos mensajes el perceptor/consumidor puede transformar su participación en comportamiento (actuantes). Frente a los modelos ofrecidos se dirige la orientación de aprovechamiento actuante;

3.- Escapista. Huida de la realidad. Pero se nos inserta en otra realidad mediada nada confortante ni aleccionadora;

4.- Accionista. La traducción de estímulos mediales en conductas, en actos. Este tipo de aprovechamiento es accionista, porque se logra la identificación de la realidad medial con la "realidad".

De lo que se trata es de discernir entre la "realidad" y la realidad medial para ver si existen diferencias contrastantes o complementarias entre ellas. Contrastar la realidad de nuestros medios, la realidad ofrecida por ellos, y la "realidad". En el caso de la televisión y su programación, porque este es el medio que más se nos evidencia, la mediación impuesta por ella a través de su diversidad aparente de mensaje consiste en pensar al mundo para que cumpla con estas características:

"1) Respete el principio de no contradicción, condición de nuestras propias estructuras lógicas de orden;

"2) Elimine la necesidad de mostrar la contradicción del mundo;

"3) Permita la inclusión de todo género de acontecimientos, situaciones, ideas, sin llevar a cabo una exclusión a nivel del contenido" (23).

Y continúa diciendo Manuel Martín Serrano que "estas constricciones socio-culturales le son impuestas al medium por la sociedad que lo usa y a la que está dirigida su actividad. El medium mediará la representación del mundo, en los límites de los grados de libertad que permiten tales constricciones. En ellos hay un modelo ideológico, pero dicho modelo sólo es coherente y comprensible traducido a su forma lógica" (24).

NOTAS

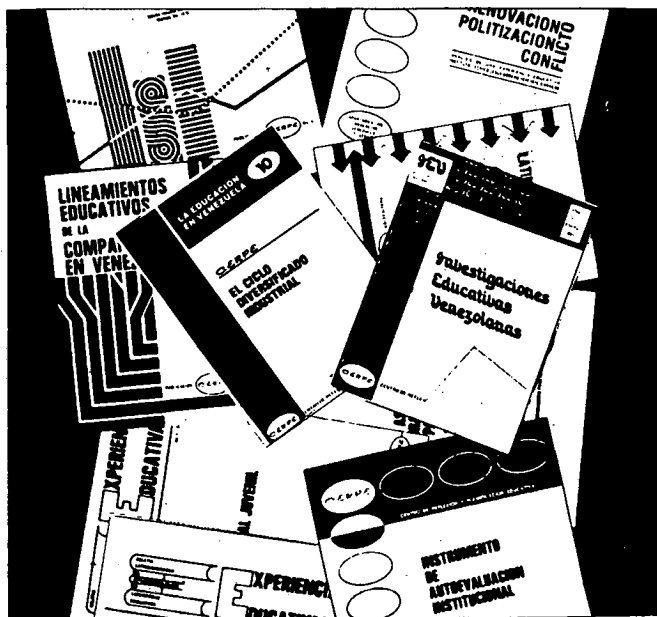
- (1) Citado por DENKER, Rolf. **Elucidaciones sobre la agresión**. Amorrortu Editores. Argentina-Buenos Aires, 1973. págs. 174-175.
- (2) El término corresponde al autor Furio Colombo, quien ha publicado algunos estudios sobre la civilización estadounidense: **Invence della violencia, L'América Kennedy**, sobre las relaciones entre poder y culturas subalternas: **Le condizioni del conflitto** y en particular acerca de la televisión: **Televisión: la realidad como espectáculo** (Colección Punto y Línea de la Edt. Gustavo Gili -GG-. Barcelona-España, 1976) y **Rabia y Televisión/ Reflexiones sobre los efectos imprevistos de la televisión** (Colección Punto y Línea de la Edt. Gustavo Gili -GG-. Barcelona-España, 1983).
- (3) DENKER, Rolf. **Elucidaciones sobre la agresión**. Op. cit. en (1). pág. 51 a 102. Especialmente las páginas 94-95.
- (4) MARCUSE, Herbert. **El hombre unidimensional**, Editorial Seix Barral, S.A., Barcelona-España, 1969, pág. 33.
- (5) Elementos entresacados de la lectura de algunos textos de H. Marcuse (especialmente de **Eros y Civilización, El hombre unidimensional y Razon y revolución**, así como de la discusión con el autor de **Educación, Violencia y MCS** (Colección Tripode 16. Caracas-Venezuela, 1974) Adolfo Carreto H.
- (6) COLOMBO, Furio. **Rabia y Televisión/Reflexiones sobre los efectos imprevistos de la televisión**. Op. cit. en (2). págs. 151-152.
- (7) Citado por Andrew Mango. "La violencia y el medio: la experiencia británica". Ponencia presentada ante el **Seminario de Medios de Comunicación Social: Factor de desarrollo**. Caracas 19 al 21 de febrero de 1986. Fundación Neumann y Academia Nacional de Ciencias y Artes del Cine y la Televisión.
- (8) (9) Citado por Jurgen Liminski. "Paz, Violencia en los Medios de Comunicación Alemanes". Ponencia presentada ante el mismo evento citado en (7).
- (10) Revista **Mensaje y Medio** No. 7. Abril 1976. España.
- (11) TAPIA, Gorki. "Los picapiedra, aliados del imperialismo. Ideología y medios de comunicación de masas", en **Textual** No. 8. Perú-Lima, 1973. Citado por Lúis Ramiro Beltrán y Elizabeth Fox de Carnoda. **Comunicación dominada: Estados Unidos en los medios de América Latina**. ILET-Nueva Imagen. México, 1980., págs. 98 y 99.
- (12) SERVAN SCHREIBER, Jean-Jacques. **El desafío mundial**. Plaza y Janés Editores. España, 1980, pág. 90.
- (13) Todo el conjunto de mediciones, apreciaciones y conclusiones fueron elaboradas por los estudiantes de Sociología de la Comunicación (Semestre 1986-1) de la Escuela de Comunicación Social de la UCV bajo la coordinación del profesor de la materia, quien presenta este trabajo.
- (14) VAZQUEZ, Jesús M. **Violencia y Medios de Comunicación**. Confederación española de Cajas de Ahorro. Madrid-España, 1972, pág. 52.

- (15) Esquema ofrecido. MARTIN SERRANO, Manuel. *La mediación social*. Akal Editor. Madrid, España, 1977, pág. 179.
- (16) Ver la Revista *Cuadernos para el Diálogo*, No. XXXI (Extra). Julio 1972, España. Especialmente el artículo de Cosme Arnaiz: "La estructura del telefilme", Pág. 47.
- (17) (18) Citados por DOELKER, Christian. *La realidad manipulada*. Colección Punto y Línea de la Edit. Gustavo Gili -GG-. Barcelona, España, 1982, pág. 163.
- (19) *Ibid.*, pág. 163
- (20) *Ibid.*, pág. 164.
- (21) En el diario *El Nacional* del 20 de febrero de 1980. Suplemento especial del Ateneo de Caracas, pág. D-3.
- (22) En el diario *El Nacional*, del 23 de mayo de 1986, pág. A-4.
- (23) (24) MARTIN SERRANO, Manuel. *La mediación social*. Op. cit. en (15). pág. 155.

CERPE

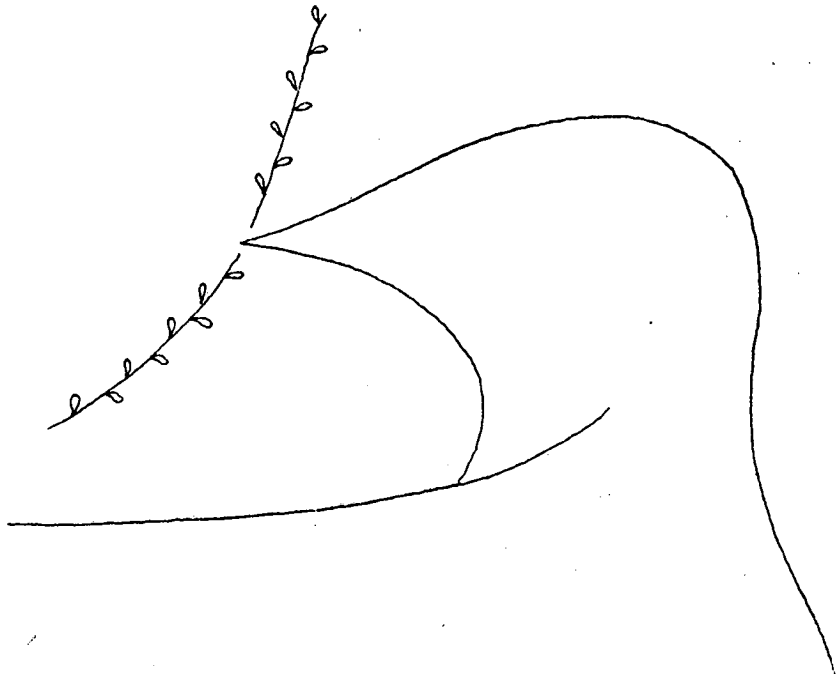
CENTRO DE REFLEXION
Y PLANIFICACION EDUCATIVA

Calle Santa Teresa de Jesús, Edif. CERPE
Apartado 62.654 - Teléfono 31.38.25
La Castellana
Caracas 1060-A



CANCIONES DE PAZ, CANCIONES DE VIOLENCIA

SEBASTIAN DE LA NUEZ



Hay canciones de paz y canciones de alegría. Hay canciones de amor, místico y del otro. Hay quienes lloran al escuchar una canción hace largo tiempo olvidada, y quienes se derrumban de histeria ante un ídolo de barro. Hay canciones de poesía que Neruda, Machado o Hernández y Alberti escribieron sin pensar en la música, y hay retazos de la vida cotidiana convertidos en himnos a la soledad, la paz o la solidaridad. Hay hombres que hacen canciones como churros, y son mercaderes, empresas que compran vivencias y las revenden al cien por ciento de interés. Hay violencia, desencuentros, sinrazones, pequeñeces y majaderías diversas (“niño, deja ya de joder con la pelota”) en una canción, lo que llamamos canción. Porque hay, como ríos de aguas putrefactas, millones de fotocopias de la misma canción cantadas por todos los Joseluis de la tierra entera, y eso ni merece llamarse canción sino en todo caso anticanción. Todas las canciones de verdad del mundo, y pongamos por márgenes —hay que ponerlos, qué se le va a hacer— las del mundo occidental de

la segunda mitad del siglo XX, son retazos de la vida misma: rocas sólidas de puro rock o manantial almirado de sensiblería en bruto, sin tallar, a lo Julio Jaramillo; guaracha de pollera colorá y negra sudorosa bembona, ritual de verso, bohemia de Aznavour, canto del alma a lo Brel y Piaf, todo es fiesta o es orgía o es llanto o es paz o violencia, pero es. Lleva la impronta de lo definitivo, de lo que trasciende por auténtico y porque tiene que ver con lo humano, que es la esencia de toda obra artística.

A ese canto y a esa canción me refiero. A la otra, que se pudra en el fango del copyright, los derechos reservados, el prohibida la reproducción de este fonograma; para el acetato vil, el desprecio más olímpico, o peor aun, la simple, llana y lapidaria ignorancia.

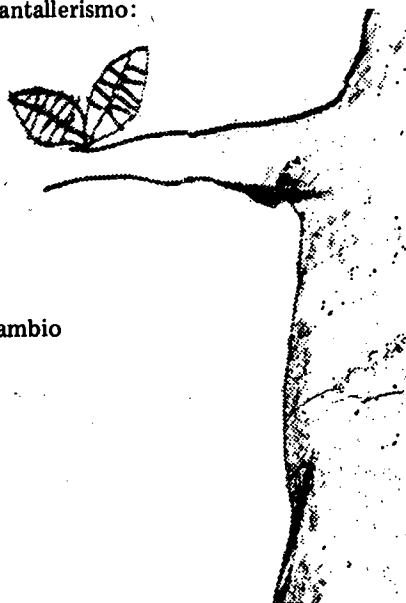
Un día de 1964, cinco tipos apuestos, con el pelo chorreando grasa, entraron en los estudios de la DECCA londinense para grabar su primer sencillo: *Come on*, del compositor, baladista, rockanrolero y negro cantante norteamericano Chuck Berry. Estos cinco tipos, que tuvieron que regresar al estudio tres veces más para repetir las sencillas estrofas de la canción, eran malos por partida doble: malos porque sólo sabían meter ruido, chillar y desbaratarse los lazos mechones de sus cabellos, en los pubs de Richmond y Londres. Y malos porque escupían por doquier, maldecían, se daban patadas en el trasero y, más tarde, habrían de insultar a las chicas con denuestos nada edificantes, y mandarlas al diablo si no accedían a irse a la cama con cualquiera de ellos a la primera salida.

Esos muchachos eran los Rolling Stones, y la maldad que representaron de manera tan convincente hasta que la maldad dejó de ser una moda, les permitió embolsillarse unos cuantos millones de libras esterlinas, y lo que es decir más, unos cuantos millones de dólares.

Sucedio, pues, que cinco muchachos de maneras violentas y decires aun más violentos, fueron arrastrados de pronto por el éxito más descomunal que la industria del entretenimiento y el merchandising del disco haya sido capaz de producir. Pero no se conformaron con ser objeto pasivo de las manipulaciones de la industria; a través de canciones como *SIMPATIA POR EL DIABLO* y *STREET FIGHTING MAN* (algo así como *PELEADOR CALLEJERO*) contribuyeron a redondear su imagen diabólica y maldita, aunque nunca se sabrá en el fondo hasta dónde llegó la ácida crónica social, la mordacidad o quizás el terrible pantallerismo:

Por favor, permítanme presentarme
soy un hombre rico y de buen gusto
He vivido durante largos años
Yo estaba allí cuando lo de Jesucristo
lo conocí, claro, cuando Pilatos se lavó las manos
... y ví su rostro.

(Coro): Encantado de conocerte
espero que hayas escuchado mi nombre
pero espera a que te enteres
de la naturaleza de mi juego
Yo andaba por San Petersburgo
cuando comprendí que era el momento para un cambio
Maté al zar y a sus ministros
y me quedé allí (...)
No tuve nada que ver
con el asesinato de esa reina
pero pretendí tenerlo
Grité ¿quién mató a los Kennedy?



cuando, después de todo, fuimos tú y yo (...)
He sido rastreado por los trovadores
quienes podrían matarme
antes de llegar a mí (...)
Cada policía es un trovador
llámame simplemente Lucifer
Necesito una canción
de modo que si te encuentro conmigo
sé gentil, ten algo de compasión
... y algo de fé

(“Simpatía por el diablo”, del disco “El banquete del pordiosero”)

* * * * *



Stupid girl, *The last time*, *Get off my cloud* y muchas otras, eran canciones que se referían a las mujeres en forma azás injuriosa, amenazándolas y amedrentándolas.

Pero no hay anverso sin reverso de la moneda. En este caso, los Rolling eran el reverso de la moneda (de puro oro, of course) que representaban los Beatles, los chicos buenos que contribuyeron a engrosar las arcas de Her Majesties the Queen of the United Kingdom, por lo cual recibieron títulos y prebendas. Estos buenos muchachos no estaban ni por la paz ni por la violencia, sino todo lo contrario. Lo que cantaron hasta 1966 fueron dulces, tiernas, apaciaguadas piezas de inobjetable novedad desde el punto de vista musical, pero redundantes en su temática.

Los Rolling Stones significaban la violencia.

Los Beatles, por su parte, si al menos no representaban en todo su esplendor el pacifismo (eso era asunto de Bob Dylan y Joan Baez, por aquel entonces), al menos permanecían ajenos o de espaldas a todo hecho violento. Hasta que las cosas empezaron a cambiar, por su propia dinámica. No vamos a hacer un recuento del viraje de los Beatles hacia formas más sofisticadas de su música y su lírica. Simplemente maduraron y empezaron a transmitir su vena —con la cual seguramente habían nacido, por lo demás— sardónica, maléfica o simplemente ácida, que también la tenían.

Y en el “Disco blanco” apareció, perdida casi en el vinil, una canción que se llamó HELTER SKELTER:

When I get to the bottom I go back to the top of the slide
Where I stop and I turn and I go for a ride
Till I get to the bottom and I see you again
Do you, don't you want me to love you
I'm coming down fast but I'm miles above you (...)

Letra que puede significar casi cualquier cosa. En todo caso, quien desee buscarle algún parentesco con el acto sexual sin duda lo encontrará. Pues bien: esta canción sirvió, quien sabe por cuál vericuetto de introspección psicótica, para que el asesino Manson perpetrara un asesinato masivo en la California de 1969, exactamente en la casa de la actriz Sharon Tate. Una terrible carnicería cometida con premeditación y alevosía contra unas diez personas por una secta obnubilada por la personalidad de Manson, un criminal que se creía poseído de una voluntad divina. Por todas las paredes de la residencia, aparecieron escritas con sangre las palabras “pigs” (cerdos) y “Helter Skelter”.

Hubo una vez un tiempo en que los cantantes “de protesta” tomaban una guitarra en sus manos y se aparecían en los escenarios cantando canciones de alto contenido crítico ante la sociedad que les permitía hacerse millonarios cantando precisamente esas canciones. Lo cual es legítimo: si el sistema te brinda la oportunidad, aprovéchala.

Dos cosas importantes acontecieron en los primeros años de la década de los sesenta y provocaron un giro repentino en el movimiento pop. Los símbolos sexuales juveniles comenzaron a envejecer (nadie se calaba ya a Elvis Presley contoneándose; más tarde, serían Tom Jones o Sandro quienes perpetuarían esta tradición, pero entonces para un público menos juvenil).

La otra cosa era Bob Dylan. Desde siempre, por su facha, por su aureola de trovador, por venir del campo a los suburbios de la ciudad y cantarle a la highway, al outsider, al rolling stone, al tambourine man, al casero, a los patá en el suelo y a los ruedalibre, se ganaría pronto el calificativo arbitrario de REBELDE. En realidad ha sido siempre, por encima de cualquier circunstancia, un poeta sensible de voz nasal. De lo que no cabe ninguna duda es de que logró captar el “clima” de la juventud, y consiguió que las masas abriesen los ojos y captasen la forma en que estaban siendo manipuladas. Otros cantantes adoptaron el estilo de Dylan, pero fue él quien inició la militancia pacifista en un mundo profundamente violento.

Pero es injusto arropar a Dylan con el mítico manto del providencial visionario pionero de la contracultura. Ya a finales de los años cincuenta, los jóvenes habían participado en la primera marcha Aldermaston, en una demostración de protesta contra el armamento nuclear de Inglaterra y Estados Unidos. Esa campaña fue sólo un preanuncio de otras demostraciones masivas —y violentas— que ocurrirían más tarde; como cuando se organizaron desfiles protestando contra la intervención de Estados Unidos en Vietnam.

Siempre ha habido una relación profunda, evidente, entre la música y la contestación que adopta su forma más expedita: la violencia. Los jóvenes son pasto fácil de la pasión. Puede protagonizar eventos de una magnitud macropacifista, como el Festival de Woodstock de 1969; o dejarse llevar por esa rebeldía intrínseca que está en el fondo de todo buen rockandroll y patear a los cops que vigilan la Casa Blanca en un cálido atardecer de agosto, como acaeció tantas veces. O como ocurrió en París durante 1968.

Pero Bob Dylan era pacifista. Su protesta digna, si es que se puede calificar con ese cliché una visión poética y crítica al mismo tiempo de la sociedad, era, sin embargo, subversiva por su propia esencia:

Cuando me desperté esta mañana
mi cama estaba empapada en lágrimas
han matado a un hombre al que amaba de verdad
le han pegado un tiro en la cabeza

(Coro):

Dios, Dios, han matado a George Jackson
Dios, Dios, le han tumbado por tierra

Le metieron en la cárcel
por un robo de treinta dólares
cerraron la puerta tras él
y tiraron la llave

Nunca aceptó la mierda de nadie
nunca agachó la cabeza ni se arrodilló
Las autoridades lo odiaban
porque era demasiado real

Los guardianes de la prisión lo maldecían
mientras lo vigilaban desde lo alto
pero tenían miedo de su poder
estaban asustados de su amor

A veces pienso que este mundo
no es más que un gran patio de prisión
Algunos somos presos
los demás somos guardianes.

* * * * *

El canto popular puede ser de vocación violenta o pacífica, pero si se calla el cantor, calla la vida. Una canción de disidencia social puede ser pacífica, y una canción por la paz puede incitar a una violenta rebelión. Como ejemplo de lo último, el himno de John Lennon *Give peace a chance* (Dénle un chance a la paz) cuando fue interpretada por los jóvenes acosados por la policía en una de las escenas más inolvidables de la película "Las fresas de la amargura".

Pasemos ahora a la canción en castellano.

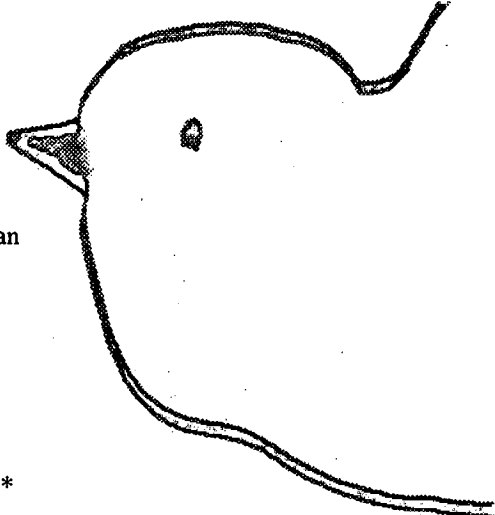
Uno de los fenómenos más importantes de la canción en España surgió durante un régimen profundamente violento: el franquista.

Se trata de la nova cançó catalana. "Empezó de forma premeditada cuando un grupo de jóvenes intelectuales de la burguesía se propusieron el camino de la canción popular como forma de normalizar el uso de la lengua catalana. Empezaron a buscar poetas, compositores y músicos. Y a finales de 1961 se presentaron en sociedad (...)" (1).

De entre ellos surgiría el archifamoso Joan Manuel Serrat, y gente de la calidad de Raimon y María del Mar Bonet. Serrat reprodujo en España lo que a gran escala significó Dylan, aunque éste no sufrió los tropiezos del catalán: mediante el sencillo ardid de insistir en cantar en su lengua natal durante la celebración de un festival internacional, se ganó la bonita ocasión de exiliarse en México. Cantaba la poesía de Miguel Hernández y Antonio Machado, y eso —por si lo del idioma fuera poco— era suficiente subversión como para calificarlo dentro del género de "rojillo peligroso". A la larga se demostraría que Serrat es sencillamente, como Dylan, un poeta inteligente inclinado al socialismo moderado y a cantarle a los piratas y a los niños, así como a esas pequeñas cosas que se guardan en un rincón, allá o aquí.

A fin de cuentas, lo que se quiere comprobar con toda esta historia es que no hay canciones violentas en sí mismas. Al fin y al cabo, se trata sólo de ondas sonoras; quizás a todo volumen en un equipo stereo de gran potencia, podrían ser TANGIBLEMENTE violentas. Pero por lo demás, no se puede decir que exista una canción intrínsecamente violenta. La violencia está, en todo caso, en la reacción de algún capitoste, o en el nivel adrenalínico de una juventud siempre a punto de ser exacerbada por cualquier estímulo sensorial. Pero ¿por qué la juventud tiene esa predisposición? No ciertamente por culpa de una canción, ni siquiera a causa de un cúmulo de canciones.

La violencia, señores, no está en ninguna canción. Lo que pasa es que:



Cantar es algo vacío
cuando se canta a la Luna
Sólo agarro la guitarra
cuando me irrita pensar
que hay tanta boca cerrada
sin poderse destapar

Así va naciendo el canto popular
y así va creciendo y creciendo sin parar

La canción no está en los libros
ni las musas la inspiran
Con los pies sobre la tierra
y la guitarra erguida
cantamos lo que nos pasa
al correr de cada día

Así va naciendo
el canto popular
Y así va creciendo
y creciendo sin parar.

* * * * *

Pasados varios años desde que Elias Serna compusiera la letra antes transcrita, aires de renovación en el pop español parecerían reivindicar, de pronto y probablemente de manera inconsciente, la violencia frenética de ciertos movimientos, como los beatniks de finales de los años cincuenta y los punks de los setenta. Sid Vicious, componente del efímero grupo *The sex pistols*, se vió inmerso durante su corta vida profesional en complicaciones de todo tipo, incluido un homicidio bajo el influjo de la droga.

He allí un claro ejemplo de la interacción entre la vida privada de un malandro hecho pop star y la música decididamente agresiva que ejecutaba su grupo. En este caso podemos hablar de un marco de referencias violentas, pero de allí a que las canciones, por sí mismas, puedan ser calificadas de tales, existe un hondo abismo.

Como decía, el pop español —en su diversidad de manifestaciones, pues hoy es más rico que nunca— ha producido cosas tales como el grupo *Peor imposible*, de ligera tendencia negativista —más allá de violenta—, como se puede deducir de su título y de la letra de esta canción:

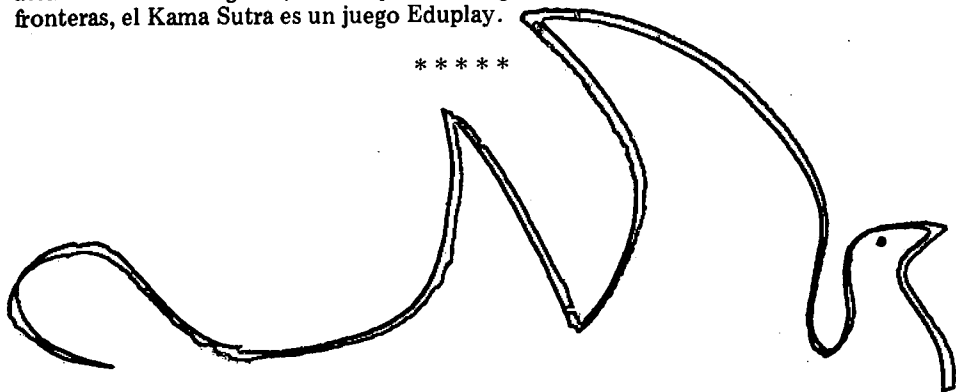
No tengo ni un soplo
de ternura para tí
Se me cruza la mirada
cuando te veo venir
pienso que nunca debiste
haber nacido, infeliz
pienso que el asco ha surgido
a partir de tí
Ni me mires ni me toques
olvídate de mí
Vete a casa, vete a casa
y no vuelvas a salir
Yo lo siento por tu madre
¡qué asco debió sentir!

Eso no es nada, sino que el grupo SEMEN UP agarró la bandera de la pornografía y con ella, además de hacerse un lugar dentro del atiborrado escenario (hay que inventar algo novedoso para que la gente le haga caso a uno y al menos compren el 45), la han emprendido contra la moral y buenas costumbres:

Ahora te debes callar y vas a saborear
el exquisito manjar que pongo en tu boca
Sé que me harás disfrutar
que te vas a esmerar
y como siempre lo harás muy bien, muy bien
Lo estás haciendo muy bien (...)
Pero cariño, no pares, tú sigue y no hables
y que Dios te lo pague, que lo haces muy bien (...)

La canción continúa en términos aun más explícitos, si cabe. Si eso no es un atentado contra la Iglesia, si no hay allí una agresividad tumbalotodo que no conoce fronteras, el Kama Sutra es un juego Eduplay.

* * * * *



Lo que son canciones pacifistas, intrínsecamente hablando, sí las hay. Porque su forma —el ritmo, las armonías, los arreglos, la manera de cantar y frasear, etcétera— y el contenido —la letra— pueden calificarse como tales. En realidad y a fin de cuentas, toda buena canción es pacifista, porque si es buena de verdad pone a la gente en una especie de trance; el verdadero melómano, el coleccionista de discos, el que espera ferviente por la importación de la aguja precisa para su giradiscos, nunca será un agresor a través o por una canción. En vez de cometer un acto delictivo, en lugar de lanzarse a la calle a tirar piedras, preferirá sentarse, arrellanado en una buena butaca, con los audífonos bien colocados, a disfrutar de esta o aquella canción supuestamente violenta. Porque la seducción de la música es aletargante, inhibidora, provoca la instrospección, remite a una fase intimista del ser humano; escuchar música es un acto profundamente individualista, tal como la lectura.

Otra cosa son los fenómenos sociales debidos a circunstancias de la realidad histórica y cotidiana. El baile, por ejemplo, es un fenómeno que merecería capítulo aparte: la música es en ese caso una excusa para el abrazo, o para el desenfreno colectivo o un escape para dar rienda suelta a alguna represión de carácter sexual.

Una canción es principio y fin de un grito de añoranza —el blues—, es lujuria carnavalesca en una playa de Río —la bossa nova y sus derivaciones—, o es un pedazo de vida atrapado en tres minutos, dramatizado en armonías, poetizado en frases cortas. Una canción es, desde luego, un producto de primera necesidad, como el libro. Por eso prohibieron su importación.

VIOLENCIA Y TEATRO

JUAN CARLOS GENE

I. Agamemnon regresa de la guerra y, en ese momento, no es más que un marido que vuelve a casa, cargado de gloria y, eso sí, con una amante o esclava que él ha seleccionado como rehén de guerra. Su esposa Clitemnestra lo recibe con cortés y fría actitud de esposa habituada a la soledad y con gesto irreprochable lo invita a entrar en casa. El guerrero entra y se baña; momento que aprovecha Clitemnestra para hacer surgir de las sombras a su amante Egisto para, entre ambos, matar a hachazos al marido. Se trata de un ajuste de cuentas doméstico. Y no se crea motivado por la presencia de la esclava amante. Es, de parte de la esposa, la respuesta al sacrificio de la hija del matrimonio, Ifigenia, quien diez años antes y por disposición de su propio padre, ensangrentó el altar de los sacrificios en procura de los buenos vientos que, negados por los dioses, impedían la partida de la flota aquea hacia Troya. En cuanto al amante, a su vez vengaba horrosos agravios familiares.

El hijo del matrimonio, Orestes, instigado por su hermana Electra, vengará la muerte de su padre, matando a su madre y al amante homicida. Y las terribles Erinnias, fantasmas crueles del remordimiento, perseguirán a Orestes hasta que los dioses lo dispongan...

Esta cadena de horrores conforman la línea de acción de las obras teatrales más antiguas que se conservan en el mundo (La Orestíada, de Esquilo). Y corresponden a los mismos tiempos la ferocidad desechada de Fedra asesinando a sus hijos, la desesperación de Edipo, asesino de su padre y marido de su madre quien, para colmo de espantos, destruye sus ojos con el broche que luce el vestido de su esposa-madre, que se ha refugiado de la culpa ahorcándose. Y de ahí las sucesivas desgracias de esa familia: la muerte que uno a otro se inflingen los hijos varones de Edipo ante las puertas de Tebas; y la sepultura en vida impuesta por Creón a Antígona, como castigo del intento de la hija de Edipo, de enterrar al hermano que la ley ha dispuesto permenezca insepulto.

El pórtico monumental de la gran dramática occidental, hace del escenario un fangal sangriento, con el único pudor de no desarrollar nunca ante los ojos del espectador los hechos de sangre que, en el teatro griego, siempre ocurren entre cajas para que minuciosos mensajeros los relaten luego al espectador con despliegue de detalles macabros. En adelante, ese carácter sangriento del teatro occidental continuará sin interrupción; y cuando el teatro de Europa alcanza su cumbre expresiva con Shakespeare, las matanzas, torturas, amputaciones, adulterios, traiciones y venganzas no sólo ocurren a la vista del público sin el menor pudor, sino se siente obligado el inigualable poeta dramático, a terminar casi siempre sus tragedias con un desfile solemne. A tal punto que obliga a preguntarse el por qué de la insistente repetición de ese recurso. La respuesta es sencilla: para retirar a los muertos. En el teatro isabelino, de escenarios múltiples y acciones entrecortadas, no existía telón que permitiese ocultar el momento en que los muertos por la violencia final de la acción, recuperaran su naturaleza de simples actores que se levantaban sudorosos para saludar al público e irse a comer.

Las purísimas construcciones del neo-clasicismo francés, sobre la base de acti-

tudes heroicas y nobles y musicales alejandrinos de impresionante belleza formal, disimulan apenas la orgía de asesinatos, traiciones y concupiscencias que componen sus argumentos. Y si la dramaturgia moderna nace con Ibsen no es, precisamente, para desterrar la violencia del teatro. Con los triunfos de la burguesía la violencia pierde heroicidad; y aquel Macbeth cuya grandeza consiste en bajar *voluntariamente* al infierno y convertirse en el mal mismo, serán ahora tristes *buenos* burgueses que ocultan historias de opresores y de oprimidos, de relaciones sado masoquistas con cargas de aplastante fealdad.

La curva llega hasta el teatro de Samuel Beckett, el discípulo de Joyce, que se propuso, como aquél, ejercer la violencia contra la literatura y destruirla. Y compone un teatro que parece aludir a un mundo donde la violencia ya lo ha destruído todo y los humanos balbucean, en la soledad —total o acompañada— discursos inconexos, carentes de significado, degradados en su condición o, más en consonancia con las ideas de Beckett, perdida toda ilusión sobre la condición humana.

Una línea paralela, desde Aristófanes a Neil Simon, pasando por Moliere, los clásicos comediógrafos españoles y hasta Alfonso Paso, para no citar sino algunos eslabones, construye la parábola de la risa en el teatro de Occidente. Y nada, quizá, más violento que la comedia. Reimos siempre, en el teatro, de la desgracia ajena, de ese desfase entre lo que se quiere y lo que se logra, que desemboca en el ridículo. Nos reimos *del otro*, porque su ridículo no es el nuestro y mientras otro sea el ridículo, conservaremos nosotros nuestra dignidad. Del mismo modo que si coloco sobre una lápida el nombre del muerto, decido que el muerto es otro y no yo; y la muerte, su muerte y no la mía. De donde el irónico, siniestro aforismo: *la muerte es eso terrible que les pasa a otros*.

No basta afirmar que la violencia es un elemento esencial del teatro. Esto es sólo una verdad a medias. Porque *el teatro es violencia*. Se trata de un juego, al parecer de origen mágico, que consiste siempre en enfrentar voluntades que quieren cosas no sólo distintas, sino opuestas. Y el espectáculo consiste en las peripecias que cada voluntad realiza para lograr lo que quiere: qué obstáculos se le presentan, cómo los superará o caerá vencido, con o sin gloria, ante ellos, lo cual es una forma de caer vencido ante la voluntad del otro. Con demasiada frecuencia el juego termina en la muerte. O en la vergüenza, la humillación, el horror en fin... Y sin esta condición, base del conflicto, de la lucha de opuestos, de la acción, el teatro desaparece. Cause espanto o cause gracia, alguien en el teatro tiene que caer, como en la arena tienen que caer o el toro o el torero.

Desde Aristóteles sabemos que aquello que habitualmente nos causa horror, nos produce placer si lo presenciamos en la ficción. De ahí que el Estagirita concluyera que la tragedia produce catarsis, una suerte de lavado purificador de las pasiones que anidan en el alma humana. Lo cual, se sabe, ha producido una milenaria discusión aún no terminada. Y quizá no haya más remedio que internarse en ella.

Si nos colocamos en otra línea de observación, se nos hace evidente que el teatro, que en forma primitiva parece nacer con la cultura misma, está hoy tan vivo como siempre. Artesanal, a medida humana, irrepetible y presente en un tiempo y espacio dados, para un espectador que jamás volverá a presenciar el mismo hecho tal como lo está presenciando ahora, el teatro resiste con comodidad el embate de los medios artificiales de espectáculo (el cine y la televisión).

Y esto, precisamente por su carácter vivo, que lo hace insustituible y único, particularmente en tiempos delirantemente tecnológicos como los nuestros. Porque el espectador ve el teatro realizado ante él, en el presente, por seres vivos que consumen para él, parte del precioso, indetenible y fugaz tiempo de sus vidas. Y se conforma una liturgia colectiva que no tiene sustituto posible.



Si vinculamos este hecho al carácter inevitablemente violento que el teatro conlleva, no debería dejar de llamarnos la atención esta necesidad de presenciar la ficción de la violencia que, si bien es común a todas las formas de espectáculo (el cine y la televisión son ejemplos evidentes), en el teatro esta violencia ocurre en un tiempo real, en forma viva y, por lo tanto, irreproducible. La representación de mañana será muy semejante a la de hoy pero inevitablemente distinta, porque es otro el pulso vital de los actores y otra la composición del público.

¿Cuál es la razón de la supervivencia de esta extraña liturgia viva de violencia?

* * * * *

II. El proto-drama descrito en el Génesis, es un hecho de violencia. Esa maravillosa creación que Dios encuentra buena al realizarla (Génesis 1.31), sufre una conmoción con la falta original que, para el sentir cristiano, es consecuencia de la libertad. Y el clima paradisiaco cambia bruscamente, la existencia se ensombrece, muere la inocencia y el hombre adquiere conciencia de la muerte.

Por supuesto, uno no puede dejar de preguntarse qué hombre era ese anterior, que no tenía conciencia de su muerte. Y hasta un cristiano de la ortodoxia de Pierre Chaunu (Memoria de la Eternidad), afirma con impresionante acierto que el hombre, como tal, tiene sobre la tierra la corta vida que la Biblia con sus escasas generaciones le atribuye. Porque hay hombre desde que los muertos de la manada ya no son abandonados donde terminan; sino desde que son enterrados o sujetos a ritos fúnebres de cualquier naturaleza. Es decir, desde que el *misterio* de la muerte ha sido percibido, desde que el hombre puede representarse su propia muerte, condición ésta quizás que con más evidencia nos separa del animal. Y ésto es tan reciente, casi, como lo dice la Biblia, no más lejos de nosotros que entre siete y veinte mil años.

El hombre que no tiene conciencia de la muerte aún no es un hombre. "*El pecado y la conciencia de la muerte, eso es el hombre*" (P. Chaunu, ob. cit.). De donde tiende a deducirse que el hombre como tal, el creador de cultura y de historia (la

pareja original, al tomar conciencia de su culpa, se hace vestidos y se cubre), nace con el pecado y la culpa, nace de esa violencia original contra la ley; se genera en el querer conocer el bien y el mal.

Lo cierto es que, apenas ocurrido el hecho, la violencia se desencadena, aterradora. A la desobediencia se agrega enseguida la cobarde delación que el hombre hace de la mujer: "*ella me ofreció y yo comí*". Y el castigo terrible. Y, muy pronto, el homicidio: Caín cayendo sobre Abel. Y de ahí en más las Sagradas Escrituras son una acumulación de violencias abrumadoras que culminan con la cruz del Gólgota.

Si me remonto al Antiguo y Nuevo Testamento es porque encuentro (¿cómo podría ser de otro modo?), entre ese misterio de la violencia nacida con el hombre mismo y el teatro, una vinculación profunda que da al teatro un carácter místico y profundamente religioso.

* * * * *

III. La palabra *sádico* es hoy de curso común, si bien se utiliza, en general, para calificar la conducta de placer ante el dolor ajeno. Pero no es ése el sentido en que la aplica hoy la psicología profunda. El psicoanálisis diagnostica una manifestación sádica en todas las pulsiones instintivas, aun momentáneas y sin mayores consecuencias, por los cuales ejercemos violencia sobre otros. El arranque de malhumor con que una buenísima persona destruye un teléfono que le traga la moneda; o la exasperada conducta de una buena madre que gritonea a su hijo, tenga o no razón, son manifestaciones sádicas, en este sentido. De mayor o menor alcance, con caracteres más o menos patológicos, lo sádico es una manifestación de la voluntad de dominio.

Y vamos a los ejemplos teatrales. Hamlet no es lo que psicológicamente podría llamarse un sádico, como quizá lo sea Ricardo III. Pero eso no cambia sus impulsos sádicos que se hacen evidentes cuando denigra a Ofelia o a su propia madre hasta lo indecible. O cuando, indudablemente para defenderse, hace caer a Rosencrantz y a Guildenstern en la trampa preparada por su tío para él mismo. Desde ya aclaremos que los personajes del teatro, que tanto sadismo desarrollan, rara vez son prototipos sádicos. Pero eso no cambia el carácter sádico de sus actos. No siempre lo sádico se complace en la violencia que desencadena. Pero al constituir esa violencia una descarga, alivia una tensión. Por eso el dolor de Fedra ante sus hijos por ella asesinados, no cambia el carácter sádico de su acción.

Para los griegos, manchar la tierra con sangre de hombre era sacrílego. Y, a pesar de la violencia sádica de nuestros tiempos, por fortuna seguimos conservando, a pesar de todo, una repulsión profunda por el asesinato.

Y vale la pena detenerse a reflexionar en las significaciones simbólicas, inconscientes, que actúan en el homicida. El que mata, hace en ese instante, una fantasía inconsciente de inmortalidad. Si al nombrar al muerto, afirmamos la muerte *de otro*, quien mata a ese otro por su mano, superlativiza esa *ajenidad* de la muerte; pues mientras el agredido muere, su agresor permanece vivo. Por supuesto, le es imposible al homicida razonar que lo que hace es antedatar la inevitable muerte del otro; pero no por eso evita la propia, que llegará, inexorablemente, como la única certeza que la vida humana nos depara. El homicida se subroga al tiempo. Y en el instante de matar, mágicamente, cree ponerse a salvo de su propio tiempo, el que terminará con él.

Pero este carácter mágico, irracional y, por supuesto, inconsciente está de alguna manera presente en todo acto sádico de dominio, precisamente los que el teatro prodiga con tan escandalosa generosidad. No se mata sólo con puñal, veneno o arma de fuego. Se mata engañando, traicionando o humillando, oprimiendo y ex-

plotando. Y siempre el que *mata* siente, mágicamente, que no es él quien muere, es el otro.

Como reflexionaba Aristóteles, este espectáculo del sadismo humano causa horror. Y nuestros tiempos, tiempos de derrumbe de un mundo y de desconcierto frente a qué estructuras lo sustituirán, es un ejemplo claro de este horror cotidiano. Para comprobarlo basta leer el periódico todas las mañanas.

Si pudiéramos por unas horas despojarnos de nuestra condición humana y observar, sin sentirnos implicados, el *espectáculo* del mundo (el *espectador* es tal, precisamente porque está fuera del universo de la acción, que sólo lo implica simbólicamente), nuestro horror desde ya disminuiría o, al menos, tomaría un sentido dis-

tinto. Y, precisamente lo que el hombre ha inventado con el teatro, que le permite no sólo disminuir el nivel de horror, sino procesar ese sentimiento hasta transformarlo en placentero por el *espectáculo* de esa violencia, es, precisamente, un campo esterilizado, donde la realidad cotidiana se separa de la teatral y surge una nueva y transitoria naturaleza que nos permite *presenciar* pero no actuar el horror a que puede conducir el uso de la libertad, que me caracteriza como hombre; la sinrazón y el absurdo de esta mágica, inconfesada creencia en su inmortalidad, que manifiesta quien se interna en el sadismo. Macbeth hasta se cree expresamente inmortal o, por lo menos, invencible por quien haya nacido de mujer. Cada vez que él repite este tramposo vaticinio de las brujas, convencido de su inacabable destino, nosotros sabemos que su fin se acerca, porque lo vemos desde la perspectiva del espectador.

Un agudo sociólogo teatral ha afirmado que *trescientos idiotas componen un público inteligente*. Y es natural que así sea. No porque la asamblea de espectadores aumente su cociente intelectual, sino porque está en la envidiable situación de quien presencia el horror (por gracioso que resulte), conociendo las razones y motivos de todos, acentuando la conciencia de su condición humana; y puede ver con claridad la aberración de lo que es, de por sí, aberrante.



En este sentido sí, el espectador, creo, realiza una catarsis, que consiste en alimentar la luminosa conciencia de mortalidad, finitud y transitoriedad, ante el puro espectáculo de la violencia de los hombres contra los hombres en el escenario. De ahí la sorprendente paradoja: el teatro, violencia y muerte por excelencia, es un rito de vida, una celebración de la vida, de la dignidad humana y del hombre en su medida mortal.

Es una afirmación de trascendencia frente a la intrascendencia de la vida. Un asomarse al misterio de la muerte como condición de la vida, buscando respuestas profundas. El teatro, espacio poético por excelencia, sujeto a convenciones y reglas, permite con soltura esta inversión del valor de su mensaje directo. El cine y la televisión no tienen esta característica o, por lo menos, por la perfección visual de las ilusiones que crean, corren mucho mayores riesgos de hacer de su exhibición de violencia un canto a la violencia misma, una ilusoria afirmación simbólica de inmortalidad y de inacabable poder por parte de los triunfadores en la batalla. La pantalla luminosa reproduce con alucinante realismo el universo material, tal cual es; y hasta lo exalta por la maestría de la iluminación, del color, de la angulación y el relato de la cámara.

Para su fortuna, el teatro es sólo espacio vacío y convencional, y su única arma es la fuerza poética de la acción, capaz de crear una verdad que en sí mismo y por su propia naturaleza, está vista en perspectiva clarificadora, que tiende más a iluminar la conciencia que a deslumbrarla y a seducirla. Lo probaría el hecho de que buena parte de la producción de televisión y de cine en el mundo se ha transformado en industria directa de la violencia. Y al teatro, esa metamorfosis comercial le resultaría imposible.

El teatro tiene medida humana tan estricta, que años de temporada teatral de un espectáculo, no reúnen la audiencia de millones de espectadores que ven simultáneamente un solo programa de televisión. Por eso mismo sigue siendo la liturgia humanística fundamental. Donde ya no exista, no existirá ya vida humana que pueda considerarse como tal. Sólo habrá violencia, destrucción y muerte.

De *los otros*. Porque el violento, el destructor, el homicida, creen mágicamente ser inmortales. Y no habrá lugar ni tiempo donde esa falsía se de vele.

VENEZOLANA Y LATINOAMERICANA

Economía, política,
cultura, teología . . .

desde un compromiso por la
liberación de nuestros pueblos

revista



Suscripción (diez números al año) por correo aéreo (en dólares) América Latina, 30.00;
EE.UU. y Canadá, 37.50; España, 35.00; Europa (exc. España) 42.00 otros países, 46,50.

Edif. Centro Valores, local 2
Esquina Luneta
Apartado 4838 Tf. 563.50.96
CARACAS 1010-A -- VENEZUELA

RAMBO Y ROCKY: LOS NUEVOS HEROES DE LA DEMOCRACIA

FRANCISCO TREMONTI

Se ha dicho siempre que el cine es un arte, un arte al servicio de una función social, estética o ideológica. Sólo que el cine moderno americano ha ido mucho más allá. A través de una inversión y manipulación de valores estéticos, de una violencia desatada, confusión de lo nacional con lo individual, nos quieren releer la historia, bajo la mirada interesada de unos ojos que ven sólo la historia sociopolítica, aunque no sea verdad, de un sistema determinado. Este es el caso de las películas Rambo y Rocky, protagonizadas ambas por el actor Sylvester Stallone.

El personaje es ya interesante por sí mismo desde un punto de vista conceptual. Aparece siempre al principio como un ser desvalido, un ex-combatiente de Vietnam desubicado de la sociedad, sin trabajo fijo, que deambula de un sitio a otro sin un rumbo determinado, un condenado a prisión y trabajos forzados, o un boxeador que a duras penas ha salido del anonimato. Al final, por contraste, se convertirá en el héroe nacional que todos esperaban, identificado con todo un pueblo.

Su "record" oficial en el ejército es impresionante. De ascendencia mestiza, mezcla de indio y alemán. Fue estudiante de medicina, carrera que abandonó por no poder soportarla. Especialista en armas de todo tipo. Entrenado especialmente en técnicas de sobrevivencia en la selva. Profundo conocedor de todo lo concerniente a helicópteros. Mató a 54 personas reconocidas. Se desenvuelve perfectamente en una extensa zona de Vietnam, donde luchó anteriormente. Para el coronel de los "boinas verdes", antiguo comandante suyo en Asia, Rambo es el mejor combatiente, no es más que "una máquina de pelear, que no cede ante las presiones". Si tiene que morir, muere, sin miedo ni remordimiento. Se le valora porque ha superado la simple condición de fragilidad humana y se ha mecanizado. El mismo concepto aparece en la última película de Rocky, en que protagoniza al tipo de boxeador que pelea por el amor patrio, sin tregua ni descanso, hasta el final. No importan la sangre, el cansancio, o el dolor físico que padezca: la pelea es a muerte.

Sin embargo, Rambo es consciente del papel social que juegan personajes como él, como aparece en un momento de conversación íntima con una muchacha vietnamita (RB II). El es una especie de excedente de la sociedad, "como un individuo al que invitan a una fiesta: si no va... nadie se entera". Es la parte todavía humana del combatiente-máquina.

Es curioso el hincapié y la valoración que se hace en este tipo de películas de la mecanización humana, especialmente en Rambo. En su primera parte, el coronel de los boinas verdes acude a la policía, no para salvar a su ex-subordinado perseguido, sino para prevenir al sheriff que se cuida de él, simplemente porque es un especialista, una máquina para matar. En la segunda parte, hay una conversación muy significativa entre el Jefe de Operaciones de la Base, responsable de la misión a em-



prender, y Rambo, conversación montada sobre el contexto de la parafernalia informática, instalada en una sala especial de control, que iba supuestamente a respaldar la operación: (J) "Tú estas a salvo porque tenemos las mejores armas..." —(R) "Yo creía que la mejor arma era la mente..." —(J) "...los tiempos cambian". De hecho, se está atrofiando la mente, dejando de pensar cada vez más, para confiar a las computadoras todo nuestro impulso y decisión. Esta misma tesis está subyacente en muchas de las comiquitas que se producen para niños, sólo que éste no es un juego de niños. En la película se confía a las computadoras la seguridad de la misión, mucho más que a los seres humanos que la van a llevar a efecto. Decididamente entramos en un mundo internamente mecanizado, del que a menudo se han hecho eco, para bien o para mal, los futuristas de nuestro arte literario y cinematográfico.

Quisiera referirme ahora, aunque sea brevemente, a las situaciones de conflicto que dieron lugar a una violencia desatada y al desarrollo posterior de las películas. En la serie Rambo, el pobre ex-combatiente de Vietnam, aparentemente indefenso, es molestado por el Sheriff local, al llegar a un pueblo donde pensaba encontrar a un amigo y compañero suyo en la guerra. No sólo es molestado, sino puesto en prisión sin motivo, donde es humillado y golpeado sin piedad por juego, como si fuera una cosa. Rambo se rebela contra esta brutalidad policial, contragolpea donde más duele y huye, despojando de su moto a un inocente transeunte.

En la segunda parte, los militares, presionados por los políticos y los familiares de los ex-combatientes, tratan de hallar a los "desaparecidos" en Vietnam. Ofrecen a Rambo, condenado a trabajos forzados, el realizar la misión, a cambio de dejarlo en libertad si es que regresa con vida. Este es un esquema que se ha repetido varias veces en diversos tipos de películas sobre la segunda guerra mundial (Los doce del Patíbulo, etc.), con la consiguiente manipulación de la persona, ya que prácticamente no les dejan margen para elegir. Las dos cosas son malas, pero al menos tienen un chance. Y los presos no dudan en intercambiar su situación segura por otra, al menos, incierta. Siguiendo el desarrollo de las dos series, hay un par de conceptos que se aplican enteramente en todas las películas: la sobrevivencia y la venganza. Rambo tiene un sobrehumano instinto de sobrevivencia, no alejado del pundonor y orgullo personal. Utiliza todo su arte y preparación militar para ello. En la primera parte, los policías son sus enemigos, no porque lo sean en sí mismos, sino porque lo quieren apresar y disparan contra él. Y Rambo se esconde, se funde con la naturaleza que lo rodea, y mata fríamente, eficientemente, recupera algunas armas y sigue luchando. Pero todo no queda ahí. Agobiado por la persecución desigual, por el Sheriff y la guardia nacional, va a tomarse su desquite. No se contenta ya con salir airoso de la situación difícil en que se encuentra, sino que pretende llegar hasta el final, destruir al jefe de policía, y de hecho, prácticamente destruye también todo

el pueblo.

En la segunda parte adelantamos un poco más. Los guardianes vietnamitas del campo de prisioneros no sólo son sus enemigos porque lo persiguen y lo quieren matar, sino que son también los enemigos de su nación. Así que, Rambo no está solo, se siente representante nacional, y este nuevo ingrediente justifica, aparentemente, aún más su muerte. Y Rambo mata con más frecuencia, eficientemente, con entera frialdad. Su misión había sido la de fotografiar a los prisioneros americanos "sin confrontación con el enemigo". Al no cumplir esta condición, por razones políticas, es abandonado en manos de sus enemigos, quienes lo torturan ferozmente bajo la tutela de los rusos. Pero él sobrevive a todo. Salvado en última instancia por la muchacha vietnamita que lo acompañaba, Rambo vuelve a huir y a luchar... hasta que la muchacha que él aprecia muere asesinada por las balas enemigas. Ya no intenta refugiarse en Tailandia por tierra, como era su propósito, sino que va a intentar destruir a sus enemigos hasta el final.

El mismo esquema fundamental se puede apreciar en la serie "Rocky". Se trata de un personaje que ha ganado muchas de sus peleas a base de resistencia física y espíritu de sobrevivencia, no especialmente por sus dotes de boxeador. Pero ha llegado a ser toda una personalidad pública, aclamado por los niños cuando hace "jogging" por el parque. Un amigo suyo, también boxeador, es golpeado duramente por un ruso en un combate, lo que posteriormente le ocasiona la agonía y la muerte. Este simple hecho enciende la mecha sentimental de Rocky, quien se traslada a Moscú para pelear con el ruso que mató a su amigo. La pelea es feroz, pero de nuevo nuestro héroe sobrevive y gana un combate sobrecargado de representaciones políticas.

Pasemos ahora a examinar con un poco de curiosidad los distintos personajes y las situaciones diversas que envuelven la acción de las diferentes películas. En la primera parte de la serie Rambo nos presentan a un Sheriff, con su pequeña tiranía policial, bruto y prepotente. Supuestamente él es el representante de la Ley y el Orden, sólo que desencadena un tremendo desorden, lo que sirve ante el espectador como justificación de toda la violencia de Rambo. La denuncia del abuso y brutalidad policiales viene a ser en este caso como una especie de crítica del sistema al propio sistema, por otro lado, fácilmente re-absorbible por él mismo. En las mejores familias hay puntos negros y en los mejores sistemas también. Pero todo queda ahí. Al final, no pasa nada.

El coronel de los "boinas verdes" es un personaje singular. Nos lo presentan en las películas como un árbitro que ha perdido el silbato. Impotente ante las autoridades, sin mando sobre Rambo, sólo posee su conversación para convencerlo. Pero convencerlo de qué? De que olvide Vietnam, sea buen chico y se porte bien... y se entregue. Es penoso advertir que primero metieron a tantos centenares de jóvenes en la guerra y luego les piden que la olviden. En este caso, el coronel tiene el oficio de hacer de puente en una sola dirección.

Pero veamos cómo los productores de las películas nos hablan de la guerra de Vietnam. En la segunda parte de la serie hay varias frases muy significativas al respecto. Cuando el coronel va al campo de trabajos forzados a proponer a Rambo la misión, éste exclama: "tenemos que ganar otra vez". Al final de la película (RB II) cuando le dicen que el viejo Vietnam está muerto, él afirma categóricamente: "Si yo estoy vivo, Vietnam está vivo...". Es posible que con todo esto los productores nos estén dejando la puerta abierta para Rambo III. No lo sabemos. Lo cierto es que el montaje de todo el contexto nos está diciendo muchas cosas. Una de ellas puede ser la afirmación de que los soldados americanos ganaron la guerra en el campo de batalla de Vietnam. Algunos políticos desaprensivos, la mayoría corruptos,

forzaron la situación y los sacaron de allí. Rambo nunca se presenta como perdedor, sino como el vengador del ideal americano. Parece obvio que con este tipo de cine se quiere ganar en la mente de la juventud americana, reconquistar el prestigio de otros tiempos ante sus ojos, juventud que probablemente nunca vivió los horrores de Vietnam. La película ayuda a evadir la realidad, no simplemente a confundir la ficción con la realidad, o la realidad con la ficción, sino que se trata en este caso de una distorsión consciente de la realidad histórica, con fines propagandísticos, perdiendo toda perspectiva. Y el público vibra con toda la acción y la violencia, se ve envuelto en una atmósfera engañosa... y se deja envolver. Es fácil soñar. Al final, la realidad pasará factura a los que se creen indestructibles. Es posible que entonces sea tarde para rectificar el rumbo absurdo que hemos llevado hasta ahora.

Siguiendo con el tema de Vietnam, es lamentable la figura de los vietnamitas. Nos los presentan como pobre gente, profundamente subdesarrollados, que no merecen mayor consideración. Cuando agarran prisionero a Rambo tienen que esperar a sus amos rusos para que lo interroguen. Incluso, un capitán ruso da órdenes a un coronel vietnamita, lo que es un signo claro de total sumisión, lo que contradice el orgullo ancestral del pueblo vietnamita. Es curioso, pero algunas de las escenas de persecución en la selva me recordaron muchas otras escenas de guerra en las películas americanas. Los alemanes vuelven a perder otra vez, sólo que ahora con uniformes rusos. La acción se fija en lo militar, pero nadie se ha preocupado por los civiles, a los que en la película se les queman sus cultivos, se destruyen sus casas y mueren callados. Es una insensibilidad muy grande hacia el ser humano.

En el último film de la serie Rocky (IV) nos encontramos con las mismas características, aplicadas esta vez a otros motivos y en un contexto distinto. Nos presentan a la sociedad soviética, representada por su boxeador, con una visión puramente mecanicista. La preparación de su representante en la pelea que se avecina es rigurosa y sumamente técnica. Se nos figura que están preparando a una especie de robot que sabe pelear. Al mismo tiempo, Rocky es el héroe de carne y hueso al que se saluda y se vitorea por las calles, mientras realiza sus ejercicios acostumbrados. Una vez en el ring, Rocky utiliza la bandera americana estampada en su pantalón, mientras el ruso viste su tradicional short rojo. Ahora sabemos perfectamente de

Sylvester Stallone
nos muestra
algunos
de sus diarios
ejercicios
musculares



qué se trata. La representación sociopolítica desborda el significado de un combate normal, en el que aparentemente no se juega nada importante. Como de costumbre, al principio de la pelea Rocky es vapuleado sin compasión. Pero reacciona, y el público reacciona con él, se emociona, se emborracha de golpes y sangre. Al final, vence aparentemente el mejor. Rocky queda reivindicado, como también ha quedado vengada la muerte de su amigo. Pero lo importante es que el bloque occidental ha vencido al oriental. Somos campeones. No hace falta decir nada sobre lo simplista y manipulador que resulta todo el episodio.

Si nos ponemos a pensar con un poco de sentido crítico, todo este tipo de películas no constituyen más que una especie de comiquitas (sin sexo) para adultos. En Rambo II el protagonista utiliza una pequeña aljaba portátil. Por el desarrollo de la acción comprobamos que dicha aljaba contiene un número indefinido de flechas, —el espectador pierde la cuenta después de las primeras quince—, cuatro bombas, un arco y todo un arsenal de armas blancas. Rambo se apodera de un helicóptero enemigo de combate, pequeño y ligeramente artillado, al que los rusos persiguen con un super moderno helicóptero, portador de cohetes teledirigidos, química o electrónicamente. Todos ellos fallan el blanco, excepto uno que lo roza y avería el helicóptero de Rambo. Cuando el piloto ruso se dispone a dar el golpe de gracia con una sonrisa de satisfacción en los labios, nuestro héroe saca un bazooka primitivo, tipo alemán de la segunda guerra —que nadie sabe de dónde salió— y hace explotar al enemigo por los aires. La selva misteriosa, por otro lado, la selva tropical, no parece tener secretos ni peligros para nuestros protagonistas. Es una selva desprovista de toda fauna peligrosa, sólo una vez aparece una serpiente medio disecada, sin peces caribes en los ríos, ni siquiera una plaga de mosquitos que los molesten en la huida. A Rambo le sale todo bien y finalmente puede llevar a feliz término su hazaña, lo mismo que el esforzado y valiente boxeador o los héroes buenos de las películas del oeste americano. Sin embargo, las dos series están bien realizadas desde el punto de vista técnico, medianamente actuadas, conforme a los patrones del género. Los efectos especiales, explosiones, incendios, carros accidentados, balas, etc., son los mismos a los que nos tienen acostumbrados el cine y la televisión durante los últimos años. No hay nada excepcional en ese capítulo. Llama la atención que todo el despliegue técnico interno que nos muestran las películas analizadas se emplea solamente para la destrucción como algo bueno. Los avances científicos, química, electrónica, informática, etc., no producen vida. Se aplican a la guerra y a la muerte con la excusa de la vida y de la paz. Lo importante no son los hombres, sino la ideología.

Como un breve resumen de todo lo que venimos hablando podemos decir que los medios de comunicación nos expresan lo que muchas personas tienen por dentro, que por desgracia no es sino vacuidad, violencia, sexo, egoísmo y orgullo. Hacemos muy poco para ir construyendo una sociedad mejor para los que nos sigan el día de mañana. Y su poder de penetración es tan grande, que lo que los americanos no pudieron hacer en Vietnam, ganar la guerra, lo están logrando para su juventud a través de los medios, el cine y la televisión. Parece obvio que a través de los medios se intenta sistemáticamente la defensa de un sistema, de un estilo de vida, como el mejor, el más poderoso y más humano, por medio de la absorción de una crítica justa al mismo sistema. Como contradicción inherente a la muestra vemos que no interesa para nada el logro de la justicia o la defensa de los derechos de los demás pueblos.

Quizás nos convenzamos alguna vez de que la actitud belicista sólo conduce a resultados fatales para todos. Quizás nos haga falta un mejor conocimiento de la naturaleza biológica del hombre, al que hemos dado la espalda. Deberíamos de tener

menos violencia y más cooperación a todos los niveles. Pero quizás no hayamos evolucionado todavía lo suficiente.

Pero queda pérdida una pregunta que me ha venido molestando desde hace tiempo: ¿por qué estas dos series son tan taquilleras? Condicionados desde pequeños por los medios, especialmente por la televisión, el público no sólo necesita de violencia y más violencia, sino también de algo más, evadirse, evadirse de una realidad hostil y ganar, aunque sea alguna vez, en el cine. Quizás por eso el espectador se auto-identifica con el héroe y gana con el vencedor. Su prestigio, no sólo individual, sino como participante de una sociedad y de una nación, está asegurada. Y eso convence, aunque para ello se acuda a recursos de un marcado tinte sentimental. Al final de Rambo II, por ejemplo, el coronel pregunta: “¿Qué quieres, Rambo?”. Y éste contesta: “Quiero lo mismo que todos aquellos que vinieron aquí y entregaron sus entrañas y todo lo que tenían por nuestro país, que nos amó, lo mismo que nosotros lo amamos. Eso es lo que quiero” —“¿Cómo vivirás?” —“Viviré día a día”. Y el público se levanta de sus asientos... y aplaude.



COMUNICAÇÃO & SOCIEDADE

Revista semestral de estudos de comunicação, editada pela Comissão de Pós-Graduação em Comunicação Social do Instituto Metodista de Ensino Superior. Publica trabalhos científicos voltados para a problemática da comunicação social.

Pedidos:

Instituto Metodista de
Ensino Superior
CAVE – Centro Audio-
Visual Evangélico
Caixa Postal 5002
09720 – São Bernardo
do Campo, – SP – Brasil

Imprensa Metodista
Av. Senador Vergueiro,
1301
09700 – São Bernardo
do Campo – SP – Brasil

HOLLYWOOD Y LA ESTETICA DEL FACISMO

EDGAR SOBERON TORCHIA

“No existe mayor testamento de la lucidez ideológica de la burguesía que la manera como ha invertido sistemáticamente la función y el significado del arte. Arte como espíritu, arte como fuerza, arte como coherencia personal; arte como todo menos lo que ha sido siempre: el producto material de las mentes y manos humanas” (1).

El nacimiento del cine coincide con el fin de un siglo y el alba del humanismo científico. Este momento histórico es determinante en la definición de los estados modernos que dirigen la política internacional, de manera que el nuevo medio ha sido testigo de grandes eventos históricos, al registrar tanto la decadencia de sistemas socioeconómicos, como la construcción de otros.

El cine en manos de los agentes de cambio, aún no ha logrado una imagen integral del futuro que vislumbran, salvo raras excepciones. En estos términos, hace débil frente al otro cine que, valiéndose de una hábil manipulación de los códigos expresivos del cinema, trata de mantener el colonialismo del raciocinio. Esta polarización, aunque maniquea, ayuda a aclarar las ideas en torno a la función social del cine, parámetro crítico heredado de la sociología.

En un copioso ensayo (2), el catedrático estadounidense Peter Pappas discute el filme de Abel Gance, *Napoleón* (1927), como ejemplo prístino del arte fascista (3), en oposición a la estética marxista: aceptar versus explicar, mixtificar versus esclarecer.

“(El) arte fascista es, por definición, confuso; —señala Pappas—. No en el sentido de que sea incierto en sus propósitos, sino en aquel más profundo de querer confundir las diferencias entre el individuo y la sociedad, la historia y la mitología, el mundo y la imaginación. El arte fascista es el arte de lo subjetivo hecho universal, de lo inmaterial vuelto material. En oposición al tipo de arte que busca distinguir, aclarar y distanciarse del mundo (como los trabajos de Brecht, o de Einstein y Godard en el cine), el arte fascista es el arte de la unificación arbitraria, lo que equivale a decir, el arte de la sobreimposición” (4).

Pappas resume, a grandes rasgos, las características del arte fascista en dos:

- 1.- La negación del individuo, por medio de una engañosa subjetivización de su rol sociohistórico a través de un prototipo emblemático de la nación y/o el partido; y
- 2.- La tergiversación de la historia.

El recurso estético para expresar estas particularidades es la *sobreimposición*. Siguiendo las recomendaciones de Pappas, la sobreimposición está entendida en estas notas, tanto de manera liberal (como el fundido encadenado y el montaje paralelo), así como un proceso de alteración de una visual suplantada por otra, que vendrá fascista de acuerdo a las características previamente señaladas.



Es por ello que la reciente visión de *Annie* (1982), de John Huston, en la que encontramos similitudes en los procesos —igual o menos inspirados— puestos en práctica, nos ha hecho reflexionar sobre el feliz matrimonio de Hollywood y la estética fascista.

¿ARTE FASCISTA EN HOLLYWOOD?

La historia de Hollywood (5) sigue ofreciendo material de estudio, pero ya ha sido reconocida su influencia en la integración de los estados de la faja central de la América del Norte, al punto de crear una determinada homogeneidad mental en la concepción del “ideal patrio” y del arte:

“(…) Arte como grandeza y grandeza como arte: arte como la política invencible, transnacional y transocial del genio” (6).

Industria propulsada por la colonia judía, Hollywood proyectó un ideal de comfort medio, con la comedia de situaciones enmarcada en un “milieu” preconcebido de alta eficiencia y “buen” gusto; fomentó el “ingenuo” espíritu expansionista y diversionista, a través de las aventuras de invasión y exterminio del “cowboy-marine-boy scout-g.i.”, etc.; y un evasivo engegucamiento de la realidad social por medio de musicales de nunca-jamás y dibujos animados aparentemente inofensivos. Hasta el “cine negro” o el “proletario”, de alguna manera contestatarios, estuvieron rigidos por la moral del código Hays o por la moda.

Con casi ocho décadas de cine hollywoodense, la técnica de la superposición puede ser ampliada a un recurso con efectos a largo plazo. Pappas la ejemplifica muy bien, citando dos consecuencias foquistas de *Napoleón* en las que la superposición opera de manera más directa y sin subterfugios:

1.- Napoleón utiliza la bandera francesa como vela de la barca que lo lleva de Córcega a Francia a “hacer la revolución”. Por montaje paralelo, vemos que una tormenta abate la embarcación al mismo tiempo que la Convención Nacional está reunida en colapso de cara a su destino histórico. Cuando Napoleón “vence” la

tormenta, la Convención se calma. El águila de la autoridad imperial se posa sobre el mástil del bote del futuro líder. Bautizado por la tormenta y confirmado con la aparición de la “gracia metafísica” en su mástil, Napoleón recibe las credenciales de “Monsieur Histoire”: él es la revolución.

2.- En un momento de inspirado chauvinismo, durante la campaña bélica napoleónica, a la pantalla central le son añadidas proyecciones a ambos lados teñidas de azul y rojo, como una gigantesca bandera francesa. A esta expansión pre-cinerama, con dos pantallas laterales, Pappas la llama el equivalente estético del expansionismo representado en cine (7).

Esta manipulación de la correlación de fuerzas históricas, busca unificar conciencias y negar la presencia material de los revolucionarios burgueses, preservando un orden de hechos insano. Porque la estética fascista busca resaltar un estado de acontecimientos nebulosos, una visual “esquizofrénica” de la historia, que niegue su dimensión material.

Hollywood, en su distorsión de la verdad histórica, no sólo ha deformado el pasado, sino que incluso ha costeado proyecciones al futuro amenazantes, como en el filme de 1975 de Norman Jewison, *Rólerbol*. Por otra parte, la sobreimposición no es siempre violenta. Un caso almirado lo ofrece *Annie*: en el afán de convencernos de la bondad del magnate armamentista y de demostrar la hipótesis del “éxito a la vuelta de la esquina”, Daddy Warbucks y Annie van a ver en 1934, *La dama de las camelias* (1936) de George Cukor.

ALGUNAS MIXTIFICACIONES RECIENTES

Una vez aceptado el fascismo como una ideología autoritaria con características que han aflorado a lo largo de la historia, y entender la sobreimposición de suerte que, por ejemplo, la saturación de un siglo de modelos blancos y rubios en la pantalla, haya alterado el “ideal romántico” de chinos, negros e indoamericanos, no es difícil encontrar rasgos fascistas en innumerables filmes, desde *El nacimiento de una nación* (1915) a *E.T.: el extraterrestre*.

Los empresarios de Hollywood se preguntan los motivos de la creciente baja de público cinematográfico. Quizás sea un factor desatendido, la repetición de su esquema folletinesco-fascistoide, carente de esquinas históricas reales —aunque sea la historia de un barrio, como en *West Side Story* (1961) de Robert Wise. La receta obviamente comienza a cansar al espectador.

El cine fantástico, entonces —tan abierto y apto para la subjetivización de cualquier situación— ha visto su día. La evasión intergaláctica, el horror, las aventuras pasadas, contemporáneas y futuras, apoyados por efectos especiales de primer orden, son vehículos que imantan la boletería. Ya no es el folletín decimonónico, de *Lo que el viento se llevó* (1939) lo que atrae: en 1965, el punto de transición (*El sonido de la música*), evasiva saga de una familia exiliada, nos llevó a *La guerra de las galaxias* (1977) y a *E.T.* (1982). Y en ellos, invariablemente, hay espacio para incluir la cuña fascista. Además del filme de George Lucas, nos vienen a la memoria *Alien* (1979) de Ridley Scott, *Conán, el bárbaro* (1982) de John Milius, *Cazadores del arca perdida* (1981) de Steven Spielberg y *Blade Runner* (1982) también de Scott.

Con *La guerra de las galaxias*, Lucas creó la saga expansionista más ingeniosa de años recientes: en un “pasado remoto” con visos de futuro inestable y belicoso, ¿quién se atreve a dudar del rol mesiánico asignado a un mercenario caucásico y angloparlante (Harrison Ford, vedette de varios de los filmes mencionados) al servicio de las fuerzas imperiales? La saga está calculada con tal precisión que el vocablo

“imperio” es adjudicado al enemigo, una manada negra de cascos nazis, para despistar al espectador.

Alien, preciada criatura al servicio de consorcios petroquímicos rivales, también nos depara un futuro trans-espacial de supremacía anglosajona, mientras que en *Conán, el bárbaro*, yendo hacia atrás a una civilización mitológica intermedia entre la prehistoria y la historia antigua, un orangután (Arnold Schwarzenegger), escapado de un documental de Leni Riefenstahl, encarna el paso a la Historia, moviendo el barbarismo hacia formas más “decorosas” de convivencia, fiel a los postulados menos iluminados de Nietzsche.

Ford recrea su rol, uno en los años 1930s y otro en el futuro del Departamento de Efectos Especiales, respectivamente, en los filmes de Spielberg y Scott. Su “Indiana Jones” como su policía Deckard, encajan en la galería de superhéroes fascistas, junto a Supermán, Buck Rogers, Flash Gordón, El Llanero Solitario, Marvila, Tarzán, el ratón Mickey, Rico Mac Pato, Popeye y otras variaciones.

Esto no se reduce al cine fantástico. El reciente reclutamiento para el ejército “gay” (*Making Love, Victor-Victoria, Socios, Personal Best, Lianna*), nos recuerda la ambigua corriente del cine mudo de posguerra y pre-fascista de Alemania, “(...) síntoma de un despertar de los instintos primitivos, en todos los países beligerantes de una guerra. La naturaleza misma inducía a los hombres a reafirmar los violentos instintos vitales a través del exceso” (8).

Uno de los casos más apabullantes del último quinquenio es *E.T.*, la más reciente oda del más fascista de los cineastas jóvenes, Steven Spielberg. El filme se vale de una pseudo-compasión para endosar el “American way of life”, pero lo que más sorprende es la aprobación del público (con risas, aplausos, y hasta lágrimas de cierre) de un grotesco muñeco de plástico en la peor línea de Walt Disney (que de súbito se vuelve “clásica”). ¡Hasta qué punto Hollywood ha deformado la apreciación artística del espectador de cine!

El mensaje “humanista y pacifista” de *E.T.* no convence, porque, de manera inmoral, dirige cuidados y atenciones de la NASA y de la familia (sintomáticamente fragmentada) a un muñeco remedo de un niño biafrano. ¿Es que la sensibilización de la humanidad, de toma de conciencia de la realidad social que vive a diario, depende de obras como ésta? A fin de cuentas, esto es lo que menos busca *E.T.* Tan obvia que parece escondida, subyace la tendencia a “espiritualizar” las reivindicaciones sociales y los procesos históricos, a condicionarnos a mirar al cielo, esperando un omni luminoso cuyos tripulantes nos ayuden a redistribuir las riquezas con justicia.

No estaba tan despistado el cineasta independiente Jon Jost cuando muestra en *Angel City* (1977) una secuencia satírica, en que la protagonista audiciona para la nueva versión que planean unos productores de Hollywood, del documental nazi *Triunfo de la voluntad* (1934) de la riefenstahl.

EL REGRESO DEL JEDI

MIENTRAS, EN LA SALA DE ESPERA...

Resulta fácil descubrir rasgos de fascismo en *La historia del mundo según Mel Brooks* (1982). Pero no es menos difícil encontrarlos en cines satélites del imperio de Hollywood: ¿no se asoman de vez en cuando en los filmes ingleses *Expreso de medianoche* o *Carros de fuego*? ¿O en las italianas *Portero de noche* y *Calígula*?

La distorsión continuará. Se ha planteado la necesidad de que sean utilizadas las formas narrativas del "cine de prosa" para contrarrestar la influencia deformadora del cine de Hollywood.

En un momento de la historia del cine de cambio, fue impuesto el modelo realista que resolvía sus planteamientos de manera inverosímil. La cinematografía se ha inclinado en años recientes a plantear problemas en la implementación de nuevas medidas de bienestar social. De carácter casi siempre individual (individual versus colectivo) o de lastres colectivos acarreados del pasado, estos problemas constituyen el atractivo principal, en cuanto son compartidos por las mayorías.

A la vez, la tendencia a lo fantástico prevalece, incluso en los países que construyen nuevas sociedades, porque el entretenimiento y la diversión es parte de los derechos del ciudadano. La fantasía es otra salida, mientras ésta no constituya una perversión ideológica. Tomemos el siguiente ejemplo: demostrar en una fantasía, el siguiente silogismo:

La tierra es de los terrestres.

Todos somos terrestres.

La tierra es de todos.

¿Acaso no se basa la naturaleza humana en unas leyes sencillas y elementales pero profundamente olvidadas? El revitalizar estas verdades, a través de un cine que presente situaciones mágicas, enraizadas en nuestras culturas, parece más eficaz que diez largos sobre la Reforma Agraria. Hacia esa dirección apunta un filme como *E/ cristal oscuro* (Inglaterra 1982, de Jim Henson y Frank Oz). A pesar de sus obvias limitaciones ideológicas, algunas muy a tono con la estética discutida en estas notas, los realizadores demuestran una visión más coherente entre cine y Universo, cine y humanidad, cine y necesidades sociales vigentes.

Utilizar las mismas armas en principio, con distinto enfoque conceptual, podrá llevarnos a una superación de las mismas.

NOTAS:

- (1) Peter Pappas, La sobreimposición de la visión: "Napoleón" y el significado del arte fascista, revista Cineaste, Nueva York, Vol. XI, número 2, página 5.
- (2) Peter Pappas, Ob. cit., páginas 5 a 13.
- (3) Si bien el término "fascismo" es usualmente asociado con el régimen autoritarista italiano, vigente en 1922 a 1945, aquí será utilizado en un sentido extensivo, como ideología cuyas características se ha manifestado en el curso de la historia de la humanidad.
- (4) Peter Pappas, Ob. cit., página 7.
- (5) Aunque en todas las cinematografías del bloque capitalista podemos encontrar características del fascismo, aquí nos concretamos a la producción de la gran industria norteamericana, por lo que también dejamos por fuera a la producción independiente y/o alternativa de esa nación.
- (6) Peter Pappas, Ob. cit., página 5.
- (7) Peter Pappas, Ob. cit., página 11. Recordemos también que el primer filme de ficción realizado por Hollywood en cinerama, fue precisamente su versión particularmente distorsionada de la conquista del oeste norteamericano, *How The West Was Won* (1962, de John Ford, Henry Hathaway y George Marshall).
- (8) Siegfried Kracauer, *De Caligari a Hitler*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1954, página 55.

DEL DISCURSO A LA ACCION: REAGAN Y SUS LIBRETOS CONVERTIDOS EN DOCTRINA

JHONNY MIGUEL
LUIS COLMENARES



En su época de actor, Ronald Reagan interpretó numerosos papeles en los cuales como temerario cow boy impuso el orden a través de la fuerza. Hoy en día, en su rol de presidente de Estados Unidos, continúa "imponiendo el orden" amparado en su fortaleza; sólo que ahora el escenario en que actúa no es Hollywood ni sus enemigos son tristes pieles rojas.

Actualmente, como mandatario de la primera potencia mundial, Ronald Reagan interpreta el papel protagónico en el escenario de las relaciones internacionales y sus enemigos son todos los países que, de acuerdo a las definiciones estratégicas del Pentágono, amenazan la seguridad de Estados Unidos.

Esto último es lo que recalca el propio presidente en la mayoría de sus discursos, en los cuales el predominio de la violencia verbal se compagina plenamente con las demostraciones de fuerza realizadas durante su administración. Y esto es lo que demuestra también la estrecha vinculación existente entre la estrategia geopolítica de Estados Unidos y la retórica agresiva y, en algunos casos, hasta cinematográfica del presidente norteamericano.

En sus discursos (5 de los cuales se analizan en el presente trabajo por ser los más actuales y a la vez representativos de su política exterior) recurre con frecuencia a una terminología en la que abundan los estereotipos creados por la cinematografía de los años 50 y los epítetos despectivos, típicos de etapas aparentemente superadas como el McCartismo. Por lo tanto, para comprenderlos mejor, es inevitable recordar el contexto en el que el presidente Reagan desarrolla gran parte de su carrera artística y la época en que da sus primeros pasos en el mundo de la política.

EL ACTOR POLITICO

La carrera artística del presidente Reagan está notablemente influenciada por la tristemente célebre etapa del McCartismo, doctrina que en los años 50 deviene de la llamada guerra fría y guía toda la política oficial norteamericana destinada a enfrentar cualquier presencia o sospecha comunista.

Esta doctrina—si cabe la palabra— fue creada por el senador Joseph McCarthy, quien al frente del Comité de Actividades Anticomunistas organizó una verdadera caza destinada a localizar y apartar de toda actividad pública, e incluso privada, no sólo a los comunistas, sino también a todos los sospechosos de simpatías pasadas o presentes hacia el comunismo o hacia los comunistas.

Por esos años Reagan pasa desapercibido como sector. Pero se destaca al frente del sindicato de actores de Hollywood, cumpliendo a cabalidad los conceptos de McCarthy y desarrollando una enfermiza animadversión hacia el comunismo. Esta etapa tiene repercusiones de tales magnitudes en su formación que por momentos el presidente pareciera revivirlas con sus discursos y su acción. Para tener una idea cabal del tiempo en el cual se funde el actor político es importante destacar un ejemplo extraído del prólogo que realizó Garry Wills del libro de Lillian Helman 'Tiempo de Canallas acerca de las actividades realizadas por el Comité de Actividades Anticomunistas:

"Una película de 1944 perturbó especialmente a los miembros del comité. Pidieron el testimonio expuesto de la novelista Ayn Rand, y ella identificó al punto la falla principal del filme: los rusos aparecían sonriendo. 'Es uno de los trucos más corrientes de la propaganda comunista, mostrar a los rusos sonriendo', dijo. Como la propaganda rusa mostraba a los rusos sonriendo, y esta película estadounidense también, por tanto esta película formaba parte de la propaganda rusa. Este es el tipo de lógica que ha hecho famosa a Ayn Rand, y que deslumbró a los pupilos congresistas que la habían citado en 1947 para que los instruyera. Richard Nixon fue

uno de aquellos discípulos, y en esa ocasión no tuvo ninguna pregunta que hacer a Ayn Rand sobre su silogismo de la sonrisa. Únicamente el diputado John Mc Dowell tuvo alguna reserva al respecto:

- Mc Dowell: ¿Ya nadie sonrío en Rusia?
- Rand: Bueno, si usted habla en sentido literal le diré que no mucho.
- Mc Dowell: ¿Ya no sonrío?
- Rand: No de esa manera, y si lo hacen es en privado y casualmente. Desde luego, no es un acto social. No sonrío para aprobar su sistema" (1).

Reagan continuó su ascenso político de una manera vertiginosa. Desde las filas del Partido Republicano se convirtió en el trigésimo tercer gobernador del estado de California. Y unos años después alcanzó la cumbre que no pudo lograr en el plano cinematográfico, convirtiéndose en presidente de su país. Sin embargo, de acuerdo a los hechos, su encumbramiento político no varió en lo sustancial su estilo para actuar y su convicción de imponer el orden a través de la fuerza.

EL ACTOR PRESIDENTE

Cuando Reagan llega a la presidencia encuentra a una nación que, en el plano internacional, "estaba declinando porque nuestros enemigos avanzaban", según las propias palabras del mandatario. Por lo tanto, restablecer el poderío de Estados Unidos fue una cuestión de seguridad nacional, de prestigio exterior y de orgullo personal para su administración.

Para Reagan, la debilidad de Estados Unidos se manifestaba en virtud de la alarma que existía para dominar los acontecimientos. Pero en términos concretos enumeraba la crisis de Irán, la invasión soviética de Afganistán, la declinación de los gastos de defensa, las negociaciones para firmar el Tratado de Limitación de Armas Estratégicas, el triunfo de los sandinistas en Nicaragua, el establecimiento de un régimen marxista en Granada, el fortalecimiento de la guerrilla en El Salvador y la consolidación de otros gobiernos comunistas como avances del enemigo. Y se dispuso a frenarlos.

Cinco años después el presidente se ufana de no haber perdido ni un centímetro cuadrado de territorio y de haber liberado a Granada.

"Cuando llegamos en 1981, los guerrilleros en El Salvador habían lanzado lo que se llamaba 'su ofensiva final', con el fin de hacer de aquella nación el segundo estado comunista en tierra firme de América. Había muchos que opinaban que no había esperanza en aquella situación, y se negaban a ayudar. Nosotros no estuvimos de acuerdo, y ayudamos. Hoy en día, esos guerrilleros se batan en retirada. El Salvador es una democracia, y los que luchan por la libertad desafían a los regímenes comunistas de Nicaragua, Afganistán, Angola, Camboya y Etiopía" (2).

Es decir, de acuerdo a su propia interpretación, la fuerza de Estados Unidos ha vuelto a ser el brazo que ampara la libertad en un mundo de peligros. Y él ha sido el principal benefactor de esta recuperación. Una vez más, "imponer el orden" por la fuerza, como lo hacían cuando interpretaba a los legendarios cow boy norteamericanos.

Ahora, si bien es cierto que la actual política exterior norteamericana es virtualmente una reedición de pasadas doctrinas como la Monroe, el Gran Garrote, etc., y que responde a razones geopolíticas y estratégicas claramente definidas, también lo es que la violencia retórica de Reagan constituye un hecho con pocos precedentes en el campo de las relaciones internacionales. Ejemplos ilustrativos se encuentran en los discursos analizados en el presente trabajo, a saber:

1) LA FUERZA DE EE. UU. ES EL BRAZO QUE AMPARA LA LIBERTAD, pro-

nunciado el 26 de febrero pasado, pidiendo apoyo de la nación a los requerimientos de fondos para la defensa hecha por la administración al Congreso.

2) REAGAN INSTA AL CONGRESO LA APROBACION DE AYUDA A LOS CONTRAS, pronunciado el 16/3/86.

3) MENSAJE DEL PRESIDENTE REAGAN SOBRE SU PETICION DE AYUDA PARA LA RESISTENCIA NICARAGUENSE, pronunciado por radio el 8/3/86.

4) REAGAN DESEA VER LA LIBERTAD EN MARCHA EN GRANADA .

5) FUERZAS MILITARES NORTEAMERICANAS TUVIERON EXITO EN SU MISION EN LIBIA, pronunciado el 14/4/86.

EL DISCURSO CINEMATOGRAFICO

El concepto básico, presente como una especie de leit motiv en los discursos analizados, y que resume lo que podría calificarse como doctrina Reagan, es el que establece que la paz sólo se logrará en virtud de la fuerza que posea Estados Unidos. De acuerdo a lo planteado por el presidente, todas las posibilidades pacifistas, libertarias y democratizadoras están sujetas a la superioridad que su nación consiga. Y al exponerlo no ahorra epítetos con significativa carga de violencia ni evita las comparaciones en las que impera la ley del más fuerte.

Un ejemplo clásico de esta concepción es la justificación que el presidente intenta para lograr fondos para la defensa en el discurso No. 1 (Para sintetizar serán identificados por números de acuerdo a la enumeración antes realizada): “Para aquellos que creen que la fuerza provoca el conflicto —dice—, Will Rogers tenía su propia respuesta: a Jack Dempsey, campeón mundial de boxeo de pesos pesados de su tiempo, no había nadie quien lo insultara” (3). Con estas palabras enfatiza su petición, y el símil boxístico es un recurso que emplea para significar la esencia de su doctrina, basada en el poderío de Estados Unidos como condición vital para lograr la paz.

El presidente Reagan le resta margen a la negociación, al desarme, al freno de la carrera armamentista. Por el contrario, plantea la superioridad de Estados Unidos con proyectos tipo guerra de las galaxias, los cuales justifica vinculando la seguridad nacional con la libertad, la paz y la democracia, valores que frecuentemente relaciona en sus discursos. Por ejemplo, en el No. 1, en 12 ocasiones hace referencia a estos términos luego de haber aludido a la seguridad norteamericana. En otras palabras, paz, libertad y democracia (antítesis del comunismo) sólo son posibles con un Estados Unidos seguro y éste, a su vez, sólo es posible con poder. Así de simple es su filosofía:

“El programa de seguridad —precisó en la ocasión— que ustedes y yo lanzamos para restablecer la fuerza de los Estados Unidos está en peligro, amenazado por los que dejarían la tarea antes de haberla terminado. Nuestros adversarios, los soviéticos, como sabemos por experiencia dolorosa, sólo respetan las naciones que negocian desde una posición de fuerza. El poder de Estados Unidos es el elemento indispensable de un mundo pacífico.” (4).

Plantea, con toda claridad, una confrontación con la Unión Soviética y, por ende, con el comunismo; enfrentarlo es el compromiso por la paz, lo que justifica, según se extrae de sus palabras, cualquier acción por violenta que sea.

Visto de este modo, cualquier acción que perpetre Estados Unidos contra un país comunista no atenta contra la paz, al contrario, la garantiza, porque va a favor de la seguridad de Estados Unidos. El objetivo fundamental es frenar el expansionismo soviético. Y este hecho per se coloca a cualquier intervención violenta como un acto por la paz y la libertad. Así lo constituyó la invasión a Granada, sobre la cual

el presidente Reagan se refirió de la siguiente manera: “nos dispusimos a demostrar que la larga serie de gobiernos que caían en manos comunistas iba a terminar, y eso estamos haciendo”.

En este contexto, todo aquel que combate al comunismo se convierte en un luchador por la paz y la libertad; es decir, los contras en Nicaragua, los rebeldes en Afganistán, Angola, Etiopía; mientras los que combaten a regímenes pro-occidentales son terroristas o forajidos, denominaciones predilectas del presidente. Aquí se repite una vez más la historia. En su libro Bolívar, Precursor del Pensamiento Anti-imperialista, el cubano Francisco Pividal cuenta que para los diplomáticos norteamericanos destacados en nuestras naciones el Libertador era el dictador de la época. Ahora, el dictador es Daniel Ortega, y los contras, de acuerdo a una humillante comparación de Reagan, son luchadores por la libertad, como lo fue Bolívar. Como se puede deducir, los títulos los otorgan de acuerdo a sus conveniencias.

NICARAGUA ES EL DIABLO

De acuerdo a las argumentaciones del presidente Reagan la patria de Sandino no sólo amenaza a las ejemplares democracias latinoamericanas, sino a toda la civilización occidental. Nicaragua es una potencia, una nación agresiva, está en guerra con Dios.

Con estas sutilezas el mandatario norteamericano justifica la intervención indirecta (el recuerdo de Vietnam y otros temores han evitado ¿o demorado? la invasión directa) expresada en la ayuda militar y económica a los contras y el bloqueo económico a una nación que históricamente ha dependido de sus productos. De esta forma, inscribe el conflicto centroamericano como parte de la confrontación este-oeste, ignorando alegremente las causas económicas, políticas y sociales que han propiciado los levantamientos populares.

“Los soviéticos y los cubanos —dice Reagan en el discurso No. 2—, utilizando a Nicaragua como base, se han convertido en la potencia dominante en este corredor vital entre la América del Norte y la América del Sur. Afincados allí, estarán en situación de amenazar el Canal de Panamá, ejercer interdicción en nuestras vías marítimas vitales del Caribe y por último, actuar contra México. Si ocurriera esto, los pueblos latinos desesperados, por millones, huirían, hacia el norte a las ciudades de la región meridional de Estados Unidos, o a donde quedara alguna esperanza de libertad” (5).

Otro elemento del que hace gala el mandatario en sus discursos es el religioso, y lo utiliza para justificar acciones en países donde éste es sumamente importante, como es el caso de Nicaragua que tiene un alto porcentaje de población católica: “Nicaragua es un país cautivo por un grupo cruel de comunistas en guerra con Dios y el hombre desde sus primeros días” (6).

En este contexto, se establece una especie de semejanza entre el concepto religioso y la imagen de Dios con el concepto de Democracia Occidental y la seguridad de Estados Unidos, como fuentes de la existencia, perfecta y además eterna. Esta afirmación queda esclarecida cuando Reagan afirma: “sólo una cosa une a estos enemigos de la democracia, el odio a Estados Unidos y a los valores de Estados Unidos”.

Pero la realidad material nicaragüense como reino del diablo tiene sus expresiones malévolas vinculadas no sólo al comunismo, sino al símbolo, según Reagan, de la perversión y el terrorismo, como lo es el inefable Moammar Khadafi. “La política de Nicaragua —asegura el presidente— de fomentar la violencia fue establecida en una reunión secreta en 1979. Ahora esta dictadura se hace más peligrosa en

tanto que se inunda de armas y personal del bloque soviético y sus despiadados aliados, la OLP y Libia" (7).

En este panorama, el presidente nicaragüense Daniel Ortega es colocado como un líder terrorista junto a Khadafy y Arafat. Su maldad, según el presidente, no tiene límites: "No, no parece haber delito que los sandinistas no perpetren, es un régimen de forajidos" (8).

Como se puede observar, el presidente Reagan utiliza expresiones que no sólo producen un impacto emocional, sino que tienen toda una carga peyorativa y estereotipada, cuyas reminiscencias pueden encontrarse en el lenguaje cinematográfico de su época de actor cuando el forajido, por ejemplo, era uno de los términos más empleados para descalificar a alguien. En este sentido cabe destacar un ensayo sobre los discursos de Reagan realizado por el profesor de Ciencias Políticas de la Universidad de Berkeley, Michael Rogin, quien afirma: "toda su personalidad ha sido modelada a partir de los roles interpretados en las películas en que tomó parte, llegando a una confusión total entre fantasía y realidad, que ha marcado determinadamente su ideología política" (9).

Y para imponer su ideología el presidente recurre a cualquier ardid, incluyendo la mentira. En sus más recientes discursos Reagan repite obstinadamente que en Nicaragua se asesina a los disidentes políticos, se adoctrina a los niños, se suprimen los partidos, se persigue a la iglesia, se destruyen las sinagogas, se tortura. De nada sirven los desmentidos del clero, de políticos, de rabinos y las verificaciones de organismos defensores de los derechos humanos como Amnistía Internacional, cuyo informe destaca el servicio militar obligatorio como la principal arbitrariedad del país centroamericano (recuérdese que está en guerra). Reagan insiste y su mentira, para muchos, termina convirtiéndose en verdad.

Utilizando la técnica de la repetición también se toma la potestad de calificar las acciones ajenas y las propias, tal como lo hizo para justificar el uso de la fuerza en Libia: "Hoy hemos hecho lo que debíamos hacer y si fuera necesario lo haremos nuevamente. Creemos que esta *acción preventiva* * contra las *instalaciones terroristas*, no sólo disminuirán la capacidad del coronel Khadafy de *exportar el terror*, sino que le dará incentivos y razones para alterar su *conducta criminal*" (10).

De acuerdo a sus parámetros, la violencia condenable es la del régimen libio (podría ser sandinista o soviético). El uso de la fuerza de parte de Estados Unidos fue una "acción preventiva". Una vez más se salvó la civilización occidental y se demostró la capacidad de las Fuerzas Armadas Norteamericanas, elemento que también emplea para revivir un orgullo un tanto devaluado: "Esta noche saludo la capacidad y el profesionalismo de los hombres y mujeres de nuestras Fuerzas Armadas que llevaron esta misión. Es un honor ser vuestro Comandante en Jefe" (11).

Es la doctrina Reagan (o la doctrina Rambo como el propio presidente la ha invocado). Es la expresión violenta de una política que tiene como prioridad encumbrar a Estados Unidos como indiscutible primera potencia militar del mundo. Para lograr este objetivo, el presidente ha puesto todo su empeño. No sólo a través de la retórica, sino por medio de la fuerza, como lo hacía en su época de actor.

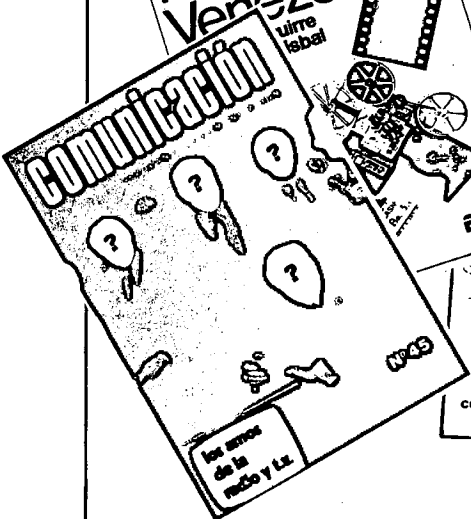
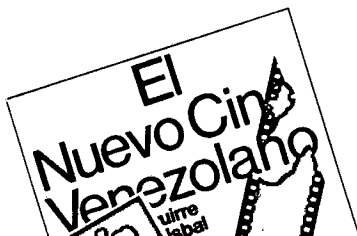
* Subrayado nuestro.

NOTAS

1. HELLMANN, Lillian: *Tiempo de Canallas*, Edit. Fondo de Cultura Económica, México, 1976, pp. 9-10.
2. REAGAN, Ronald; Discurso: *La fuerza de Estados Unidos es el brazo que ampara la libertad*. 26/02/86. pág. 3.

3. Ibid., pág. 1.
4. Ibid., pág. 2.
5. REAGAN, Ronald; Discurso: **Reagan insta al congreso aprobación de ayuda a contras.** 16/03/86, pág. 1.
6. REAGAN, Ronald; Discurso: **Sobre su petición de ayuda para la resistencia nicaraguense.** 08/03/86, pág. 1.
7. Ibid., pág. 2.
8. REAGAN, Ronald; op. cit., Discurso 16/03/86, pág. 3.
9. CAROL, Julián: "El mundo es una pantalla" en la Revista **Elite** No. 3.155 del 23/04/86.
10. REAGAN, Ronald; Discurso: **Fuerza militar norteamericana tuvieron éxito en su misión en Libia.** 14/04/86, pág. 3.
11. Idem.

LIBRERIA A. C. U



Pasillos UCV

NUNCA MAS, OMayRA

JOSE IGNACIO CABRUJAS



Llevar hasta cada televisor de Venezuela o Dinamarca, la dolorosa imagen de Omayra, atrapada en el barro, exigió los siguientes pasos:

1) Transportar desde Bogotá hasta Armero: una cámara de televisión. Diez rollos de video-tape de una pulgada. Una máquina grabadora de video-tape. Un equipo de luces de cuarzo con sus correspondientes pantallas de reflejo. Una consola de audio. Dos micrófonos. Cinco baterías de repuesto. Un camarógrafo. Un asistente de cámara. Un sonidista. Un asistente del sonidista. Un técnico electricista. Dos periodistas. Un productor de la transmisión.

2) Trasladar en dos vehículos apropiados, todo ese equipo y todo ese personal hasta el pantano donde Omayra permanecía atrapada.

3) Ajustar minuciosamente mediante una barra de colores y un osciloscopio, el nivel de video de la cámara hasta conseguir un punto óptimo. 650 componentes de una cámara profesional deben funcionar a la perfección si se quiere obtener la imagen de Omayra que vimos en nuestros televisores. Uno de esos componentes requirió 22 años de paciente y abnegada investigación en laboratorios japoneses.

4) Comprobar, de acuerdo a sensibles indicadores, el nivel de audio. Una reciente estadística demostró que de cada cien grabaciones realizadas en exteriores, 23 adolecen de defectos en el registro de audio. Armero es un exterior, y la voz de



Omayra, sin embargo, llegó con perfecta nitidez a millones de televisores.

5) Comprobar así mismo, la fidelidad de líneas de imagen, en los cabezales de la grabadora de video-tape. Los inconvenientes más frecuentes suelen ser: exceso de contraste, inestabilidad de las líneas extremas, predominio de un color, saturación, irregularidad focal, nebulosidad por desajustes lumínicos. La figura de Omayra y el color del pantano que la devoraba, se ajustaron perfectamente a las normas de fidelidad.

6) Grabar imagen y audio de la severa agonía de Omayra con acercamientos ópticos a su rostro. La creación de un zoom electrónico es el resultado de 12 años de empeño tecnológico al más alto nivel. Por eso, los ojos de Omayra, fueron siempre nítidos en la admirable imagen de la televisión colombiana.

7) Transportar los rollos de video-tape, con la imagen de Omayra, hasta una ciudad cercana, dotada de un costoso y complejo equipo de microondas.

8) Transmitir vía microondas, desde esa ciudad, hasta el Centro de Recepción de Bogotá. Una de las más abismales proezas científicas de nuestro tiempo, es la conversión de seiscientos y tantas líneas de video, en impulsos electrónicos capaces de ser interpretados y codificados en un centro de recepción. La celeridad con que llegó hasta nosotros el trance de Omayra, permite aseverar que el proceso de microondas no tuvo el menor contratiempo.

9) Reproducir la imagen en una grabadora de video-tape, instalada en un ambiente seco y a la temperatura adecuada. El humo de cigarrillos, por ejemplo, es capaz de alterar y dañar delicadas funciones en una máquina grabadora. Pero, evidentemente, nadie fumó, nadie esparció polvo, nadie agregó humedad en las cercanías. De allí la impecable calidad final a la hora de recoger la figura de Omayra.

10) Enviar a través de master el percance de Omayra hasta un poderoso transmisor capaz de fulminar pájaros cercanos.

11) Transmitir desde la parábola gigante de una estación terrena en Colombia, hasta el satélite adecuado a centenares de kilómetros en el espacio. Puede aseverarse

que la parábola gigante y el satélite cambiaron en los años sesenta la historia de las comunicaciones humanas. Por eso, la muerte de Omayra se convirtió en un hecho inmediato, íntimo (todos estuvimos allí), capaz de agobiar el rostro de un zapatero en Milán o de provocar una honda reflexión sobre los contrastes del subdesarrollo a una señora que preparaba el desayuno familiar en Estocolmo.

12) Recibir en nuestras casas este singular acontecimiento a través de una señal captada en una parábola de Estados Unidos y redistribuida al resto del mundo, incluida la estación terrena de Camatagua y el transmisor de CANTV en la Avenida Libertador.

Como se verá, todo funcionó a las mil maravillas. La televisión colombiana cumplió admirablemente un deber de informar y conmover. Un promedio de 1.600 aparatos de la más complicada tecnología desempeñaron con habitual precisión, las funciones previstas. El deslumbrante proceso no tuvo ninguna falla.

Pero, al parecer no había en Colombia, una maldita y miserable bomba de agua, capaz de funcionar y salvar la vida de una bella adolescente llamada Omayra.



EL SECUESTRO TERRORISTA DE LOS MEDIOS DE INFORMACION

CARLOS SORIA
JUAN ANTONIO GINER

1. EL SECUESTRO TELEVISIVO DE BEIRUT

Katharine Graham, propietaria y Presidenta del *Washington Post* fue invitada el 6 de diciembre de 1985 a pronunciar en Londres una conferencia sobre "Información y Terrorismo". En el transcurso de su intervención mantuvo que "existe un peligro real de que el terrorismo no sólo secuestre aviones y rehenes, sino que también secuestre a los medios de comunicación" (1).

¿Se trata de un "peligro real" o, más bien, de una realidad peligrosa?

Beirut, 11 de Junio de 1985. El vuelo TWA 834, en ruta de Atenas a Londres, es desviado por una banda de terroristas armados que fuerzan al aterrizaje de la nave en el aeropuerto de la capital de Líbano.

Cuando el aparato toma tierra sólo hay en Beirut dos corresponsables norteamericanos de televisión.

Diecisiete días después, cuando los 39 pasajeros son liberados, el número de periodistas supera los trescientos, y sólo una cadena, la ABC, tiene un equipo compuesto por 30 personas trabajando las 24 horas del día (2).

El miércoles 19 de junio, Charles Glass, corresponsal de la ABC en Londres, que acaba de llegar a Beirut para dirigir la cobertura informativa del secuestro, negocia con los terroristas y es autorizado a entrevistar desde la pista, con una cámara, a tres de los tripulantes del avión. A gritos, durante casi 4 mi-

nutos, Glass habla con un capitán que aparece encañonado por la pistola amenazante de uno de los secuestradores. Ocho días más tarde, el mismo periodista negocia con los secuestradores realizar una entrevista durante 45 minutos, en un restaurante junto a la playa, al sur de Beirut, a tres de los rehenes. El encuentro tiene lugar bajo la mirada vigilante de los terroristas que asisten a la entrevista empujando sus ametralladoras (3).

La *Cable News Network* (CNN), la emisora de televisión que transmite sólo noticias las 24 horas del día, suprimió durante varios días todos sus espacios habituales y no cesó de informar, la mayoría de las veces desde Beirut y en directo, sobre el desarrollo del secuestro. Un día consiguen entrevistar a varios de los terroristas y, en directo, retransmiten sus declaraciones y exigencias coactivas a todos los hogares norteamericanos, entre ellos a la Casa Blanca que, así, se entera de la postura de los chifitas (4).

Paul Johnson hizo entonces esta reflexión: "más importantes que las pistolas o las bombas, las armas más poderosas de un terrorista son nuestras cámaras de televisión" (5). Y la revista *Time*, en su número del 15 de Julio de 1985, llegó a calificar la situación como un "dramático secuestro co-producido por televisión y terroristas".

Conforme la crisis se prolongaba, los políticos perdían credibilidad mientras los periodistas iban ganando protagonismo. Una noche, Ted Koppel está entrevistando en la ABC

al ministro de Defensa de Israel, Isaac Rabin. Ante el tono de sus preguntas, el político interrumpió al periodista y se ve obligado a decirle: "Yo no estoy negociando con usted" (6). John Corry escribió entonces en el **New York Times** que los presentadores de los telediarios se habían convertido en diplomáticos. Mutación profesional que lleva a otro periodista, David Hartman, a preguntar en una entrevista a Nabih Berri: "Finalmente, ¿quiere usted decir algo al Presidente Reagan esta mañana?" (7).

En aquella loca carrera informativa, la NBC se aseguró, mediante pago, el acceso exclusivo a las declaraciones de los familiares de seis de los secuestrados durante los días que duró el cautiverio. Y cuando los rehenes iban a ser liberados, la NBC proporcionó a estas mismas familias un billete de avión de primera clase para cruzar el Atlántico y reencontrarse en el aeropuerto de Frankfurt con sus familiares secuestrados. Eso sí, todo ello siempre con las cámaras de la NBC filmando en "exclusiva" (8). El columnista del **Washington Post**, George Will, calificó estas prácticas como una auténtica "pornografía del dolor" (9).

La revista **Newsweek** recibió incluso una oferta de los secuestradores: previo pago de 1.000 dólares, estaban dispuestos a permitir que uno de sus redactores pudiera dar un paseo por la cabina del avión donde permanecían los secuestrados. Los mismos terroristas "subastaron" más tarde una sesión con los prisioneros, esta vez al precio de 12.000 dólares (10).

¿Será verdad —como ha llegado a afirmarse— que "mientras las guerras atraen a los periodistas, los periodistas atraen a los terroristas"? (11). Para Stephen Klaidman, aquellos sucesos de Beirut demostraron, sin duda, la facilidad con que los terroristas hacen de la televisión su cómplice y tienen en sus manos a los periodistas (12). Paul Johnson fue también muy claro y contundente. Habló en esas fechas de la "naturaleza amorosa" de la televisión (13), señalando que su insensibilidad en estas situaciones de crisis se debía a la carencia de tradición periodística: "su ética está sin desarrollar y eso es lo que la convierte en cómplice culpable de los crímenes más crueles y peligrosos de nuestra época" (14). A su juicio, la televisión muestra habitualmente un "insaciable apetito por los dramas de la vida real, la violencia y el espectáculo de la humanidad en momentos de angustia" (15). Paul Johnson terminaba su requisitoria señalando la rapidez

con que las cámaras difundieron la idea de que los rehenes estaban siendo tratados bien. Lo que no se difundió —dirá Johnson— fue la imagen del cadáver del soldado apaleado y asesinado por los terroristas: de eso no hubo imágenes; informativamente, ese muerto nunca existió.

2. SEIS PROPUESTAS PRACTICAS

Jonathan Alter, Redactor-Jefe del semanario **Newsweek** propuso en aquellos días del secuestro de Beirut seis posibles pautas de conducta para la información televisiva de análogos incidentes terroristas (16). Estas son sus propuestas:

1a. Las filmaciones de secuestros terroristas deben ser compartidas mediante la constitución de un "pool" informativo que evite la escalada de exclusivas que sólo favorece a los intereses de los secuestradores.

2a. No se deben realizar emisiones en directo porque se convierte a los terroristas en directores del programa.

3a. Hay que dejar en paz a las familias de los rehenes. No deben ser también secuestradas y acorraladas informativamente por las cámaras, con tomas que intensifican el clima dramático y emocional sin contribuir a la solución del problema.

4a. No conviene interrumpir las emisiones regulares con breves informaciones urgentes de última hora, muchas veces, muy poco confirmadas. En último extremo, siempre será preferible informar a los espectadores sobreamplificando los mensajes en la pantalla.

5a. Cuando se realizan entrevistas autorizadas con los rehenes, el periodista debe explicar a los espectadores que aquel rehén es una persona secuestrada y no formularle preguntas ideológicas o políticas, que siempre estarán condicionadas por la presencia de los secuestradores.

6a. Silenciar informativamente los seudo-acontecimientos que se suelen orquestar ante las cámaras: manifestaciones de protesta promovidas por grupos que apoyan a los terroristas, o, en general, todo tipo de noticias prefabricadas con el único fin de alcanzar su difusión a través de los grandes medios informativos.

Como es evidente, los problemas que plantea la información sobre el terrorismo no repercuten sólo en el medio televisivo; afectan a todo tipo de medios de información. Es más: puede decirse que la información sobre

el terrorismo —al poner en relación primordialmente los derechos humanos, como son el derecho a la información, el derecho a la vida, el derecho a la libertad y el derecho a la paz— nos sitúa en una cuestión límite desde la perspectiva ética y jurídica, que trasciende por sus características el discurso clásico sobre la violencia (17).

La violencia terrorista no es, ciertamente, un fenómeno nuevo. La voz "terrorismo" aparece ya recogida en la edición de 1798 del Diccionario de la Academia Francesa. Los años del "reino del terror" en la Francia de Robespierre inauguran una práctica de violencia política —en este caso de "terrorismo de Estado"— que pronto se apropiarán otras minorías radicales y revolucionarias: grupos marginales, movimientos anarquistas, camarillas fanáticas.

Sin embargo, quizás no les falta razón a los que mantienen la tesis de la estrecha simbiosis entre terrorismo y medios de comunicación: no se puede ignorar que la aparición y desarrollo de los grandes medios de información, especialmente de la televisión, ha influido en este "SIDA de las relaciones internacionales" (18), como ha llamado al terrorismo José María Carrascal.

Nadie ha plasmado mejor esa supuesta complementariedad entre medios informativos y terrorismo que aquel viejo periódico anarquista editado en San Francisco llamado **The Truth**, que se anunciaba entre su clientela revolucionaria con este mensaje: "The Truth cuesta dos centavos el ejemplar; la dinamita, 40 centavos la libra. Compre los dos: lea el uno y use la otra".

El terrorista se inspirará en aquel proverbio chino que dice: "Mata a uno y espantará a diez mil". Para conseguirlo, la acción violenta necesitará de testigos: los medios de comunicación se transformarán en la intención de los violentos en su vínculo de unión con las víctimas, enemigos y público (19).

Hay por otra parte, una escalada terrorista. El reciente estudio titulado "El curso futuro del terrorismo internacional" así lo confirma (20).

Desde 1972, tras el atentado en la villa olímpica de Munich, los incidentes terroristas —afirma en este estudio Brian M. Jenkins— se han multiplicado en una progresión anual del 12 al 15 por ciento (21).

La simbiosis medios informativos-terrorismo ha facilitado su impulsión transnacional, la multiplicación y arraigo de las actitudes

y hechos terroristas en otros lugares. Se llega así al "continuo" sociológico de la violencia, a la "comunicación universal de la violencia" (22).

3. LA DIFUSION DE LA VIOLENCIA

Ya a finales del siglo pasado y comienzos del presente, los criminólogos europeos trataron de establecer las posibles causas externas que explicaran la conducta criminal de los delincuentes. Gabriel Tarde, primero, y Gustavo Le Bon, después, pusieron en circulación las nociones de "contagio" e "imitación".

Tarde cita en uno de sus libros la frase siguiente que había hecho fortuna ya por aquella época: "si las infecciones epidémicas se extienden con el aire o con el viento, las epidemias del crimen siguen la línea del telégrafo" (23).

Para muchos de nuestros contemporáneos, esa ley de propaganda de la violencia se hace realidad cotidiana a través de las pantallas de televisión. Las olas de secuestros de aviones, los suicidios al estilo "bonzo", como cualquier otra moda, se propagan hoy vertiginosamente a través de pueblos, naciones y continentes. Gracias a los satélites de comunicaciones el mundo se ha convertido en una vulnerable "aldea global". Así, mientras el asesinato de Lincoln en 1865 tardó semanas y aún meses en saberse, el magnicidio de Kennedy en 1963 fue conocido por el 70 por ciento de los norteamericanos en menos de media hora. Más de 800 millones de espectadores pudieron contemplar aterrorizados la masacre de los atletas judíos en la Olimpiada de Munich.

* * * * *

El secuestro y asesinato del político italiano Aldo Moro, tras 55 días de enorme tensión, puso a prueba los recursos éticos y profesionales de los periodistas de aquel país mediterráneo. Nuestros colegas se vieron desde el primer momento sometidos al cerco de unas "Brigadas Rojas" que conocían muy bien las estrategias más sofisticadas de la publicidad mediante el chantaje de la violencia terrorista (24). Dos elementos caracterizaron en general la información suministrada: por una parte, la obsesiva reiteración de los hechos que acompañaron al secuestro con un lujo de detalles que sólo servía para crear en el público un estado de ansiedad y de angustia; por otro lado, la invención continua de

hipótesis explicativas de los motivos y finalidades de la acción terrorista, la mayoría al menos infundadas.

A los pocos días del secuestro, el diario de Milán, *Il Corriere della Sera* realizó una encuesta cuyas respuestas son una muestra representativa de las principales posiciones de la prensa frente al desafío terrorista.

Para el teórico de la comunicación, Marshall McLuhan era necesario "reducir al máximo el espacio dedicado a los terroristas" ya que, en su opinión, la prensa y la televisión eran su caja de resonancia. Había que proceder al "apagón informativo", aunque fuera un shock, porque sería "un shock beneficioso" (25).

En el extremo opuesto, el Director de *Tribuna Política*, Jadel Jacobelli, consideraba impropio que la violencia se silenciara; lo ético, a su juicio, era informar, ya que el silencio informativo era, a su vez, otra forma de violencia (26).

Finalmente, para el fundador del diario *Le Monde*, de París, Hubert Beuve-Mery, había que reconducir todo el conflicto informativo a las coordenadas propias de "un problema de deontología en tiempo de guerra". Es deseable—decía— que la solución no venga impuesta por el gobierno, sino que sea el resultado del autocontrol de los periodistas, capaces de resistir la tentación de informar a cualquier precio (27).

Estas son verdaderamente las opciones fundamentales: la tesis del silencio o la tesis de la información; la tesis que hace de la información el máximo derecho y el máximo deber, o la tesis que considera el derecho a la vida y el derecho a la paz como derechos prioritarios sobre la información; la tesis de la información vista desde los terroristas, o la tesis de la información vista desde las víctimas y el público.

4. TRES PRINCIPIOS BASICOS

Aceptemos, para avanzar, aquel prudente consejo de los filósofos medievales que dice así: "negar nunca, afirmar rara vez, distinguir siempre". Distingamos, pues.

A. En principio y como regla general, debe rechazarse la tesis del silencio:

a) En un sistema abierto, de información libre y competitiva, el silencio resulta inviable. No es posible poner puertas al campo.

b) El silencio puede resultar contraprodu-

cente al desatar rumores, levantar sospechas y alimentar así un clima de incertidumbres que sólo beneficiaría a los terroristas. La desinformación, el bulo y el rumor prepararían mejor la dictadura del miedo.

c) Lejos de eliminar el problema, el silencio tal vez lo agravaría. "No se tienen pruebas concluyentes—subraya Katharine Graham— para afirmar que los atentados terroristas terminarían si los medios informativos dejaran de informar sobre ellos. Por el contrario, piensan los especialistas que con el silencio los actos terroristas aumentarían en número, alcance e intensidad" (28).

d) Hay todavía algo más. El informador puede encontrarse ante ciertos tipos de terrorismo—como ocurre con el terrorismo de Estado— que aspiran precisamente a pasar ocultos, a no darse a conocer. Es evidente que en todos estos casos, lo más conforme a la ética, y a la defensa del derecho a la vida, a la paz, y a la información, es sacar a la luz, informar públicamente de ese terrorismo tenebroso y oculto (29).

B. La tesis del silencio, sin embargo, tiene justificación en determinadas circunstancias excepcionales:

a) Ante los grupos terroristas desconocidos, o cuya importancia se desconoce. En sus iniciales escaramuzas, este tipo de terrorismo persigue darse a conocer, situarse adecuadamente en el trágico mercado de la violencia. Pero hasta que se tenga el criterio necesario para discernir la importancia del grupo terrorista, hay que extremar la prudencia informativa. Como ha señalado Laqueur, grupos terroristas de una docena de miembros se describen a veces como ejércitos; a grupos prácticamente inexistentes se les ha proporcionado una publicidad escandalosa (30).

b) El silencio se impone también, en ocasiones, cuando están en peligro vidas humanas. Ante secuestros, tomas de rehenes, detenciones ilegales, o intimidaciones, los medios de comunicación tienen la grave responsabilidad de actuar con extrema cautela.

Puede ser conveniente en estos casos llegar a soluciones pactadas entre la policía y los medios informativos, que contribuyan desde el ámbito policial e informativo a no aumentar innecesariamente el riesgo en que se encuentran unas vidas humanas. Estos acuerdos intentan establecer unas reglas claras de funcionamiento, que obliguen por igual, en su caso, al gobierno, los políticos, la policía y

los informadores. El pacto no puede servir tampoco al gobierno o a la policía para ocultar sus eventuales errores, pero también los medios han de actuar con lealtad para evitar suspicacias en la esfera política o policial. Sería sorprendente que los periodistas pretendieran imponer un "silencio informativo" a las autoridades y al mismo tiempo desvelaran ante el gran público (entre el cual están los mismos terroristas) pistas y circunstancias que abortaran la solución pacífica de una crisis.

C. Informar sobre el terrorismo, tiene, en todo caso, sus propias exigencias éticas.

La violencia, el terrorismo, las violencias todas, precisamente por su carácter anti-humano, golpean a todo espíritu sensible y obligan a plantearse con seriedad cuestiones límites y fundamentales, también en el campo informativo. En definitiva, lo que plantea de verdad el tema de la información sobre terrorismo es un verdadero discurso crítico sobre la ética de los informadores. En primer término, porque, como Cooper advierte, "si los medios se contemplan a sí mismos como una parte del problema, entonces estarán en camino de convertirse en una parte importante de la solución" (31). Pero, además, ese discurso crítico pone en evidencia que algunos principios que inspiran el trabajo profesional de buena parte de los informadores del mundo actual entran en crisis cuando se enfrentan con el desafío informativo terrorista. Me refiero especialmente al culto al objetivismo ante hechos prefabricados, y al culto mimético respecto a las fuentes de información.

5. EL MIMETISMO DE LOS MEDIOS

Cuando las primeras noticias de atentados o secuestros terroristas irrumpen en las redacciones, muchos periodistas —acostumbrados a comportarse como simple "espejos de la realidad"— se convierten en correas de transmisión de las partes enfrentadas en conflicto. Predisuestos a considerar como noticia todo aquello que acontece y es susceptible de ser informado, los medios de comunicación son fácilmente vulnerables ante la proliferación de pseudo-acontecimientos, o notivias prefabricadas.

Para Jacques Ellul muchos periodistas ven las noticias a través de unos cristales completamente transparentes, que carecen de la graduación necesaria para profundizar, ampliar y acercar la realidad a los ojos de un público al que se ofrece una visión chata del

mundo, sin relieve, peso ni proporciones (32).

Toda esta vulnerabilidad de los informadores se acentúa porque lo inesperado de los atentados terroristas acelera la toma de decisiones y fácilmente se hace realidad la vieja práctica de "escribir primero y pensar después". Tanto las Brigadas Rojas como el IRA conocen bien esta debilidad y la explotan a su favor cuando difunden sus comunicados pocos minutos antes de los "cierres" de los periódicos y de los telediarios, forzando así la publicación de informaciones que de otro modo hubieran sido matizadas, contrastadas o simplemente omitidas.

El periodista cae con frecuencia, además, en una peligrosa dependencia informativa, que significa un uso mimético de la misma terminología terrorista. Pero recoger la terminología terrorista en la descripción de los hechos, introduce un fuerte componente propagandístico, incluso cuando los términos aparecen entrecomillados: "intimidación por la acción", "ejecutados", "pena de muerte", "cárceles del pueblo", "impuesto revolucionario", "expropiación", "colaboradores", "comandos de información o de apoyo", "miembros legales", "guerra sucia", etc. son expresiones acuñadas por los violentos, cargadas de una fuerte significación antiética.

Esta actitud mimética explica que los medios no sean capaces de distanciarse de los acontecimientos y se limiten a repetir datos y circunstancias que nadie ha verificado. Edward Epstein ejemplifica este tipo de actitud con el caso de los **Panteras Negras**.

Cuenta qué tras la muerte de dos de sus militantes en un encuentro con la policía de Chicago, un portavoz del grupo declaró que las dos últimas víctimas "eran, de hecho, el vigésimo séptimo y vigésimo octavo panteras asesinados por la policía". El *Washington Post* informó el 9 de diciembre de 1969, sin citar la fuente, que "un total de **28 panteras** habían muerto en enfrentamientos con la policía desde el 1 de enero de 1968". La cifra fue reproducida acriticamente por todos los medios, corroborando así lo que Ralph Abernathy consideraba como "un premeditado genocidio en esta país". Cuando un periodista se tomó la molestia de investigar por su cuenta, descubrió que sólo aparecían evidencias de 19 muertos y que de éstos únicamente en dos casos la muerte se había producido durante enfrentamientos con las fuerzas del orden; y que, además, el número de policías muertos en esos choques era mayor que el de **Panteras Negras** (33).

Si examinamos la calidad del trabajo informativo en el tratamiento de los fenómenos terroristas descubriremos que muchas de estas críticas son incontestables. Quizás, habrá que concluir con Paul Johnson que "el problema radica en los periodistas: en sus falsos valores, en su falta de formación, en su asombrosa despreocupación por la exactitud y su propensión a conducirse gregariamente en lugar de pensar por sí mismos" (34).

La gravedad del problema de la información sobre el terrorismo no puede justificarse tampoco la inhibición ética o las soluciones de escasa consistencia. El mundo de la información se convierte entonces, como ha escrito Hodding Carter, en "una selva ética en la que reina el pragmatismo, son escasos los principios aceptados sobre la práctica diaria, y muchos de sus habitantes se enorgullecen de la anarquía de sus contornos" (35).

Ha de haber, por el contrario, una interiorizada actitud ética que lleve a los informadores a desarrollar verdaderamente un periodismo para la paz. Se necesita entender que la violencia —en cualquiera de sus manifestaciones, no sólo la violencia física sino también la moral— no puede ser nunca (a pesar de las apariencias) un camino de solución para los problemas personales y sociales de los hombres. Una información para la paz lleva a desterrar la patética idea de que la única esperanza para solucionar los problemas humanos estriba en promover la lucha, los enfrentamientos, el odio y los resentimientos. Una información para la paz se asienta en una antropología esencialmente optimista que no olvida la radical dignidad del hombre ni le hace traición.

6. PASOS HACIA UN PERIODISMO PARA LA PAZ

Y en el trance de concretar algunas ideas centrales que vertebran un periodismo para la paz, bueno es atender este consejo de Nicholas: "cuanto menores y más breves sean las directrices, mejor" (36). Con este propósito, se formulan a continuación tres recomendaciones básicas al informar sobre el terrorismo:

1a. Rechazar el neutralismo informativo. Tal como se desarrolla el terrorismo contemporáneo, los medios de comunicación, al informar sobre él, difícilmente pueden ser neutrales. Conscientemente o inconscientemente su actitud será, de hecho, pro o anti-terrorista. El periodista está obligado a ras-

trear los indicios de verdad y no puede refugiarse en la cómoda postura del simple difusor de versiones interesadas, parciales o contradictorias. El **periodismo de calidad** exige capacidad de discernimiento, requiere juicios de valor y pide conclusiones precisas que clarifiquen los problemas. David Broder, columnista del **Washington Post** y Premio Pulitzer por sus brillantes análisis de política nacional, rechaza el neutralismo de quienes mantienen que "los hechos deben hablar por sí mismos". El periodista no puede limitarse a registrar las huellas de los acontecimientos sin someterlos a ningún filtro o prueba de contraste. Piensa Broder que "la selectividad es la esencia de todo el periodismo contemporáneo. Y la selectividad —añade— implica criterios y éstos dependen de los juicios". Por lo cual, concluye, "no hay periodismo neutral" (37).

Peter Jay, un antiguo redactor-jefe del **Times** de Londres ha escrito que no es posible "aislar los hechos y esterilizarlos fuera de su contexto"; por el contrario, "el porqué, el cómo y el cuándo son cuestiones tan fácticas como las cosas mismas" (38).

2a. Es necesario entender mejor la naturaleza misma del terrorismo para hablar de él de otra manera. El terrorismo conbranta abiertamente el primordial imperativo ético del "no matarás". La posibilidad de establecer posibles criterios sobre el tratamiento informativo del terrorismo arranca de una idea sencilla e innata que se ha formulado habitualmente así: el fin no justifica los medios. Pueden y deben entenderse las posibles causas del terrorismo. Pueden y deben entenderse los problemas reales que, quizás, presten algún soporte a la violencia terrorista. Puede y debe entenderse el terrorismo, pero no debe haber el menor espacio para justificarlo. Queda finalmente por advertir que el terrorismo es un "lenguaje violento", que supone, como afirma Spaemann, una crispación de la ética (39). Hay que dejar de informar sobre el terrorismo —subraya Jorge de Vicente— desde la perspectiva de los terroristas y hacerlo desde sus víctimas. Y desde las víctimas, el terrorismo es sufrimiento puro, horror desnudo, muertes sin sentido (40).

Y 3a. El terrorismo requiere un periodismo de precisión. El carácter espectacular de los acontecimientos terroristas disloca muchas veces la capacidad de análisis de las redacciones, y la furia de los violentos produce cortocircuitos informativos que se traducen en una versión de los hechos donde prima lo llamativo sobre lo importante. Irving Kristol,

editor de **The Public Interest**, ha criticado muy duramente la precipitación y el tremendismo de los medios de información en esos momentos de pánico cuando la gente acude a ellos precisamente en busca de una ayuda que a veces no prestan. Así ocurre cuando los medios informativos tienden a cultivar el pánico y las crisis como una planta que se inclina hacia la luz del sol (41).

Cuatro titulares sucesivos del **New York Post** de Rupert Murdoch ejemplifican ese "periodismo de imprecisión". En 1979, tras el accidente nuclear de la Isla de las Tres Millas, el **Post** encadenó estas cuatro primeras páginas: Primer día: LA NUBE NUCLEAR SE EXTIENDE. Segundo día: FUGA NUCLEAR ESCAPA A TODO CONTROL. Tercer día: CARRERA CONTRA EL DESASTRE NUCLEAR. Y el cuarto día, cuando, según lo anunciado, difícilmente se podía esperar nada positivo, los editores titularon: LA PERSPECTIVA ES BUENA.

Esta clase de "periodismo parkinsoniano" está en la base de muchas de las crisis de credibilidad que tanto parecen preocupar a los medios informativos.

Hay un periodismo para la paz que mantiene y enseña públicamente la diferencia ética que existe entre los diversos fines y los diversos medios que adoptan los diferentes grupos sociales.

La función pacificadora de los medios de información es incompatible con el nihilismo ideológico. Resulta poco menos que imposible querer mantener en un momento dado una actitud informativa ética respecto a la violencia y el terrorismo si la tónica de fondo, en otros muchos momentos, ha sido transmitir una imagen sórdida del hombre, sin horizontes ni destino, triste, con la tristeza amarga de una trascendencia material.

La actitud en favor de la paz ha de traducirse en una nueva sensibilidad informativa, que tiene estos síntomas: el propósito de avanzar hacia formas de vida más humana, donde la paz sea la consecuencia de una lucha por la justicia —también por la justicia informativa—; la nueva valoración de la familia; el respeto a la verdad y a la intimidad de las personas; el recurso a la imaginación creadora para superar el conformismo; la defensa de la vida; la denuncia de la manipulación y de los pseudo valores culturales; la apertura a una nueva estética vinculada a la auténtica ética. Una nueva sensibilidad que lleve, en fin, a recusar la cultura antropológica de muerte y a

volver a una renacida cultura de la vida.

NOTAS

- (1) GRAHAM, Katharine, "The Media and Terrorism: Coverage Should Be Complete and Reasonable", **International Herald Tribune**, 10-11 Diciembre 1985, p. 6.
- (2) "Media Vigil for Hostages of Flight 847", **Broadcasting**, 24 Junio 1985, p. 33-34.
- (3) **Idem**.
- (4) BASTERRA, Francisco, "La crisis de los rehenes y la televisión norteamericana", **El País**, 4 julio 1985, p. 58.
- (5) JOHNSON, Paul, "Freedom to kill", **The Spectator**, 6 julio 1985, p. 18.
- (6) BASTERRA, **Ibidem**.
- (7) **Time**, 15 julio 1985, p. 26.
- (8) BASTERRA, **Ibidem**.
- (9) JOHNSON, **Ibidem**.
- (10) **Newsweek**, 8 julio 1985, p. 13.
- (11) SCHMID, Alex P. y GRAAF, Janny de, **Violence as Communication: Insurgent Terrorism and the Western News Media** Sage, Londres 1982, p. 19.
- (12) Citado por **Broadcasting**, 1 julio 1985, pp. 27-28.
- (13) JOHNSON, **Ibidem**.
- (14) **Idem**.
- (15) **Idem**.
- (16) **Newsweek**, 15 julio 1985, p. 22.
- (17) SORIA, Carlos, "Ethos informativo y terrorismo", **Revista General de Legislación y Jurisprudencia**, enero 1980, especialmente pp. 3-10.
- (18) **ABC**, 19 diciembre 1985, p. 39.
- (19) "Para el terrorista lo que importa es el mensaje no la víctima": Schmid y Graaf, **op. cit.**, p. 14.
- (20) Sobre el tema, vid. J. B. Bell y T.R. Gurr, **Terrorism and Revolution in America, en Violence in America: Historical and Comparative Perspectives**, a cargo de H. D. Graham y T.R. Gurr, Sage, Beverly Hills 1979; y **Terrorismo e violencia política. Tre casi a confronto: Stati Uniti, Germania e Giappone**, a cargo de D. della Porta y G. Pasquino, Il Mulino, Bologna 1983.
- (21) **International Herald Tribune**, 5 diciembre 1985, p. 5.
- (22) COTTA, Sergio, "Las raíces culturales de la violencia", en **Nuestro Tiempo**, No. 235, 1974, p. 33.
- (23) Citado por Philip Schlesinger, Graham Murdock y Philip Elliot, **Television Te-**

- rorism: **Political Violence in Popular Culture**, Comedia, London, 1983, p. 141.
- (24) GUERRA, P., **Terrorismo e informazione: il caso Moro sulla stampa quotidiana**, Tesis Doctoral, Facoltà di Scienze Politiche, Universidad de Turín 1978.
- (25) Cfr. SILJ, Alessandro, **Brigate Rosse-Statto**, Vallecchi, Florencia 1978, p. 41.
- (26) *Ibidem*, p. 38.
- (27) *Ibidem*, p. 37.
- (28) GRAHAM, *Ibidem*.
- (29) BOWYER BELL, J., **A Time of Terror: how Democratic Societies respond to Revolutionary Violence**, Basic Books, Nueva York 1978; Hans-Dieter Schwind y otros, **Ursachen des Terrorismus**, Berlin 1978.
- (30) LAQUEUR, Walter, **Terrorisme**, París 1979, pp. 120-121.
- (31) COOPER, H.H.A., "Terrorism and the Media", en **Terrorism Interdisciplinary Perspectives**, a cargo de Yonah Alexander y Seymour Maxwell Finger, John Jay Press, New York, 1977, p. 154.
- (32) ELLUL, Jacques, "Preconceived Ideas About Mediated Information", en **The Media Revolution in America & Western Europe**, Everett M. Roger & Francis Baile, Ablex, Norwood (New Jersey), 1985, pp. 95-107.
- (33) EPSTEIN, Edward, **Between Fact and Fiction: The Problem of Journalism**, Vintage Books, Nueva York 1975, pp. 34, 41 y 76.
- (34) JOHNSON, Paul, "Fleet Street's Black Hole", **The Spectador**, 11 mayo 1985, p. 18.
- (35) Cfr. Robert Schmuhl (ed), **Las responsabilidades del periodismo**, Mitre, Barcelona, 1985, pp. XI-XII.
- (36) **UK Press Gazette**, 7 Octubre 1985, p. 12.
- (37) GRAUER, Nel A., **Wits and Sages**, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 1984, p. 102.
- (38) JAY, Peter, **The Crisis of Western Political Economy**, André Deutsch, London 1984, p. 250.
- (39) SPAEMANN, R. "Moral y Violencia", en **Crítica de las utopías políticas**, Eunsa, Pamplona 1980, pp. 143-185.
- (40) VICENTE ARREGUI, Jorge, "Violencia y Comunicación", Seminario Interdisciplinar sobre Filosofía de la Comunicación, Universidad de Navarra, 1984.
- (41) SCHMUHL, *op. cit.*, p. 123.

MEDIOS DE COMUNICACION Y ASESINATOS EN MASA

P. SAINATH

El periodismo de la era atómica se inició con un comunicado de prensa. Eran las 10 de la mañana con 45 minutos del día 6 de agosto de 1945, cuando el Secretario de Prensa de la Casa Blanca se lo leyó a los reporteros en el curso de un informe a la prensa. Se les hizo saber que 16 horas antes se había soltado "una bomba" en la ciudad japonesa de Hiroshima. La bomba no era otra que la de uranio, a la que habían apodado "Little Boy" (El Nene). Se dijo a los reporteros que en ella se

había logrado someter "la fuerza fundamental del universo" y que era 2.000 veces más potente que el "Grand Slam" (El Portazo) inglés, hasta ese entonces la mayor bomba usada en la historia bélica de la Humanidad.

LA MAYOR MENTIRA PROPAGANDISTICA

A los reporteros se les dijo todavía otra cosa: que Hiroshima era "una importante base

militar nipona. Esta fue la Primera Gran Mentira del periodismo de la nueva era. También se indicó que el objeto de esa bomba había sido terminar cuanto antes el conflicto bélico. Y esta fue la Segunda Gran Mentira, lo cual se colige obviamente del hecho de que sólo tres días más tarde, los científicos que trabajaban para el ejército de los EE.UU., satisfechos con los resultados de su bomba de uranio, insistieron en que se probara también la de plutonio. Así fue como Nagasaki se convirtió en la víctima de "Fat Man" (El Gordo). Tal y como escribiría tiempo más tarde Stephen Croall en su "Nuclear Power for Beginners" (Fuerza Nuclear para Principiantes):

"Los dos ataques aéreos asesinaron a unas 200.000 personas en el acto.

Otras 100.000 murieron a consecuencia de las secuelas de la radiación en el curso de las décadas siguientes. A la fecha, las víctimas de "El Nene" y "El Gordo" siguen muriendo en el Japón a razón de unas 2.000 al año..."

Muchos de los periodistas que asistieron a la rueda de prensa del 6 de agosto no alcanzaron a captar la significación de lo que se les había dicho. Esto en sí mismo no es de sorprender. Muchos científicos de aquel período no comprendieron al punto la importancia de este suceso. Algunos periódicos hindúes ni siquiera lo pusieron en un lugar prominente en la primera plana. En los EE.UU. los reporteros tuvieron que convencer a sus jefes de que éste era material de primera clase.

Tal y como lo pone Barry Zwicker, crítico canadiense de los medios de comunicación masiva:

"Nos podemos identificar con ello. No es de extrañar. Lo que asombra es que 38 años más tarde, con más de 50.000 de esas bombas diseminadas por todo el planeta, todavía haya tanta gente dentro y fuera del ámbito del periodismo, que aún no se percató de lo que eso significa".

Pero un periodista presente en aquel histórico informe a la prensa no podía llamarse a engaño. Su nombre era William L. Lawrence, un reportero científico de *The New* atómica. De otra manera, incluso durante la Primera Guerra Mundial seis mil comunicados de prensa emitidos por el gobierno de los EE.UU. produjeron 20.000 columnas de "noticias" por semana.

Nada menos que un personaje de la tala de Walter Lippmann, que se había comprometido a escribir propaganda bélica, obser-

vó más tarde que:

...parecía que de no incitar a la gente hasta provocarle paroxismos de odio y de sueños utópicos, sería imposible hacer la guerra (la Primera Guerra Mundial) con suficiente energía.

PELICULAS "ULTRASECRETAS"

Pero, regresando a lo de Hiroshima, las películas que mostraban los efectos inmediatos del ataque y que fueron rodadas por un equipo cinematográfico oficial por órdenes del presidente Truman, y en cantidad suficiente como para haber podido hacer con ellas 30 películas comerciales de duración ordinaria, fueron deliberadamente incautadas por el gobierno de los EE.UU. por espacio de 36 años. Nada hubiera señalado mejor que aquellos 95.000 pies (aproximadamente 31.600 metros) de película a color, el por qué la gente, y en particular los periodistas cuya responsabilidad es informar al público, debería preocuparse más por los peligros que encierra la actual carrera armamentista nuclear. Pero estos filmes fueron inmediatamente clasificados como "ultra secretos" y ocultados a la vista del público. Mucha gente no sabía, y todavía hoy no sabe ni siquiera que existen.

Pero el director de producción de aquel equipo de cineastas que fuera enviado a filmar el acontecimiento, jamás lo olvidó. En un artículo de cinco páginas, sobre el "Por qué la bomba no dio en el blanco", Herbert Sussan, el director, describió minuciosamente sus experiencias de Nagasaki. Entre sus observaciones encontramos:

"Nadie nos advirtió de lo que nos encontraríamos en esta ciudad (Nagasaki) cuando arribamos a ella. Yo me quedé estupefacto. No podía creer lo que una bomba... podía hacer. Sentí que estando aquí, en este momento que ojalá y jamás se repita, si no tomaba una película de lo que ocurría —de este holocausto— jamás sabría de ello nadie.

...la policía militar (en los EE.UU.) nos decomisaron los baúles conteniendo los carretes de película filmada... y se los llevaron a los sótanos del Pentágono".

Además de esconder este metraje el gobierno norteamericano confiscó todo el metraje tomado por los equipos cinematográficos japoneses en Hiroshima y Nagasaki, y los declaró "ultra secretos" también. A renglón seguido, los Estados Unidos de Norteamérica negaron oficialmente —la Tercera Gran Mentira— lque la radioactividad fuera dañinal

Cuando Sussan requirió al presidente Truman que le devolviera su metraje, porque pensaba hacer con él una película, la Casa Blanca le contestó informándole que "los estudios RKO habían montado partes de su metraje en cuatro películas de adiestramiento militar que "carecían de atractivo para el público".

Sin embargo, Sussan jamás se dio por vencido y finalmente recuperó su metraje, o por lo menos una parte de él, y eso por mero accidente, de manos de los Archivos Nacionales, adonde había ido a parar después de haber sido "desclasificado" sin que se le informara de ello a nadie, ni siquiera al propio Sussan. Pero no es en esto en lo que radica la mayor de las ironías de su batallar, en opinión de Sussan. La mayor ironía estriba en otra cosa. En 1945, antes de que se le enviara a su misión en ultramar, Sussan había sido asignado a un estudio cinematográfico en Culver City, California, donde se producían películas de adiestramiento para la Fuerza Aérea. El comandante del escuadrón era un teniente que no entendía nada de las bombas y que, por ende, no fue a Nagasaki. El teniente de marras, que respondía al nombre de Ronald Reagan, por lo visto todavía no acaba de entender lo de la bomba.

York Times. Laurence comprendió cada una de las palabras de aquel comunicado de prensa, y ello, por una buena razón. El fue quien lo redactó. En su calidad de ex-redactor de la **Columbian Journalism Review**, Robert Mannon —que ha documentado brillantemente el episodio entero, nos lo explica así:

"Laurence, un veterano con tres lustros de experiencia en el **Times** había sido reclutado para el Proyecto Manhattan (La operación para la segunda bomba atómica), tres meses antes... Laurence trabajaría para el gobierno, pero continuaría en la nómina del **Times**, el cual se encargaría de mantener en secreto su paradero.

La colaboración resultó fructífera (Laurence fue galardonado con el Premio Pulitzer por sus reportajes sobre la bomba cuando regresó al **Times**, sin contar la Mención Especial del Departamento de Guerra).

Como luego lo explicaría el **Times**, Laurence estaba "con el Departamento de Guerra... para explicar lo de la bomba atómica al público ordinario".

Laurence asumió como postura un exaltado enaltecimiento de la ciencia, la ingeniería y la industria que estaban tras la bomba, festoneado de superlativos que dejaban...

dilemas... muy atrás.

Al hacer el reportaje de la prueba de Alamogordo... equiparó la belleza de la bomba al portentoso final de una pujante sinfonía", y a la nube en forma de hongo... a la estatua de la Libertad.

EL NEW YORK TIMES FUE ALQUILADO

El hecho es que el **New York Times** estuvo metido en este enjuague. Laurence hizo lo que hizo para el Departamento de Guerra con el consentimiento de su rotativo y hasta con su complicidad. En una palabra, tanto Laurence como el **The New York Times** fueron alquilados por el Departamento de Guerra para hacerle tragar lo de la bomba al público. Como la mayoría de los periodistas actuaron en consciencia con ese infausto comunicado de prensa, sus esfuerzos no resultaron inútiles. Las encuestas llevadas a cabo unos días después de haber sido arrojadas las bombas de Hiroshima y Nagasaki, lo confirman.

Una de esas encuestas, llevada a cabo por el Instituto Americano de la Opinión Pública en el período que siguió inmediatamente al hecho, demostró que el 85 por ciento del público norteamericano aprobaba el desaguisado, cinco por ciento se abstenía de opinar y un mero diez por ciento lo desaprobaba. Para noviembre de 1945, estando vivo todavía el interés por la bomba, una nueva encuesta mostró que un porcentaje aun mayor estaba convencido de que los EE.UU. deberían haber usado más de ellas!

Esta opinión estaba en gran parte basada y enraizada en la creencia de que las bombas habían sido utilizadas de verdad para acabar cuanto antes la guerra. Más del 50 por ciento de los encuestados eran del parecer que la guerra hubiera durado todavía mucho más que seis meses de no haber sido por "El Nene" y "El Gordo". Solamente un ocho por ciento pensaba que las bombas no habían tenido efecto alguno sobre la duración de la guerra. Cerca del 70 por ciento, en su inocencia, creía que la bomba atómica disminuiría la posibilidad de guerras futuras.

Así pues, el disgusto que causaba la guerra fue empleado para crear su instrumento más acabado, la repulsión que hacia ella sentía la gente fue explotada para llevarla hasta el extremo.



CONGRESO NACIONAL APOYA ACTUAL GESTION DEL IPASME

La Comisión de Educación y Cultura del Congreso de la República apoya las actuales diligencias del Consejo Directivo y de la Junta Administradora del Ipasme, mediante las cuales se busca dinamizar los programas de beneficios a los docentes de todo el país. A esa conclusión llegaron los diputados después de conocer un informe presentado por el doctor Pablo Bolaños, donde hace referencia a los importantes logros obtenidos en pocos meses de su gestión administrativa. El Presidente del Instituto hizo referencia a la Reforma del Reglamento de Créditos; el aumento de las asignaciones por causa de muerte e invalidez total o parcial; las mejoras del servicio de salud; el incremento de los pagos por hospitalización, cirugía y maternidad; el rescate de dinero prestado o mal colocado y la reafirmación de los programas comercial y cultural. Los representantes de la Cámara de Diputados ofrecieron la ayuda necesaria para lograr la recuperación del organismo de previsión y asistencia social.

GUIA BIBLIOGRAFICA



Colección COMUNICACION
patrocinada por UNDA-AL OCIC-
AL, UCLAP, WACC y editada y
distribuida por Ediciones Paulinas.

Integrando la serie *Comunicación* que editan en conjunto las cinco organizaciones mencionadas, ya se encuentran a la venta los tres primeros tomos: el nro. 1 *Comunicación Grupal Liberadora* de José Martínez Terrero; aborda el tema proponiendo objetivos como "presentar en forma sistemática lo que hay, en estos momentos sobre comunicación grupal liberadora a nivel de experiencias y conocimientos teóricos. Encuadrar la comunicación grupal dentro de un proyecto político liberador de búsqueda y

realización de una sociedad donde el hombre pueda actuar sus potencialidades y sea sujeto de su historia. Ubicar la comunicación grupal dentro de la comunicación alternativa. Relacionar los medios de comunicación grupal con los medios masivos. Ver cuáles son las áreas prioritarias de investigación en este ramo".

El autor es sacerdote jesuita, entre sus títulos académicos tiene un master en Educación, es profesor universitario, ha dirigido una investigación sobre "La estructura de poder en los medios de comunicación social en Venezuela". Actualmente es director de Radio Fe y Alegría, de Caracas.

El tomo 2 de la colección corresponde a "Hacia una autonomía cultural en las comunicaciones mundiales de Cees Hamelink (profesor de comunicaciones internacionales en el Instituto de Estudios Sociales de La Haya, Holanda. Doctorado en la Universidad de Amsterdam ha dado clases y conferencias sobre el tema en México, la Unión Soviética, los Estados Unidos, Suiza, India, Hong Kong, Bélgica y Francia, y ha escrito numerosos artículos y libros tanto en holandés como en inglés. Pertenece a la Iglesia Holandesa Reformada.

En el prólogo se lee que "en los últimos años el capitalismo mundial ha confiado cada vez más en la tecnología de las comunicaciones y los flujos de información para mantener sus operaciones y vender sus productos y servicios en el mercado internacional". Hamelink pasa luego a desarrollar, en forma clara y terminante su tema, demostrando con datos la íntima relación que existe entre la dominación cultural y los niveles económicos y políticos de la dominación. Denuncia el mecanismo de operación

del sistema transnacional y expone los principales lineamientos de la discusión internacional sobre el NOEI y el NOMIC. Plantea, asimismo, como alternativa, la necesidad de una autonomía cultural basada en la elaboración de políticas nacionales de comunicación para contraponerlas a los proyectos transnacionales.

El 3 corresponde a *Comunicación e Iglesia Latinoamericana* del P. Benito Spoletini (ver nro. 7 de nuestro Informaciones OCIC AL). Recopila de modo ordenado y completo los documentos eclesiológicos fundamentales que en estos últimos treinta años decisivos han impulsado la reflexión y acción católica en materia de medios de comunicación social.

Luego de una introducción que historia brevemente las relaciones de la Iglesia con los medios, desde los enfrentamientos directos de 1832 hasta el presente, con los comienzos del CELAM nacido en 1955, el P. Spoletini estructura su exposición en tres épocas: la del cambio (1960/69), la de la liberación (1970/74), la de nuevas situaciones (1975/69) y la actual de nuevos desafíos (1980/...), detallando en cada capítulo el contexto sociocultural y la índole de los documentos entonces surgidos. Un par de cuadros cronológicos ilustran y ayudan a la comprensión de lo expuesto. Eso sería lo que podríamos llamar la primera parte del libro. La segunda está dedicada a la publicación completa de los documentos. Una presentación de Mons. Luciano Metzinger engloba medulosamente la evolución demostrada en el conjunto.

El volumen 4 bajo el título de *COMUNICACION POPULAR Y ALTERNATIVA* de Regina Festa y otros, con la organización, en el temario de la propia Regina Festa y Carlos Eduardo Lins da Silva y traducción de Héctor Daniel Calabria.

Es oportuno recordar que Regina Festa es periodista, profesora de la Escuela de Comunicaciones y Artes de la



Universidad de San Pablo, miembro del equipo de reflexión del sector Comunicación, de la Conferencia Nacional de Obispo de Brasil, autora de varios trabajos conocidos referidos siempre al área de comunicación popular siendo, también, corresponsal del Instituto Latinoamericano de Estudios Transnacionales.

En cuanto a Carlos Eduardo Lins da Silva, periodista, redactor-jefe de la revista *Crítica* de Informação, es Licenciado en Comunicaciones por la Universidad de Michigan, profesor del Departamento de Periodismo y Ciencia Editorial de la Escuela de Comunicaciones y Artes de la Universidad de San Pablo y del Centro de Posgraduados del Instituto Metodista de Enseñanza Superior de San Bernardo del Campo.

En la Introducción se afirma que "la historia reciente de Brasil, sobre todo en los últimos quince años, es extraordinariamente reveladora para quienes buscan comprender el fenómeno de la comunicación a nivel de las bases sociales (comunicación popular) y en el nivel medio de la sociedad civil (comunicación alternativa). Lo dicho es un buen



principio como punto de arranque, una vez situado el lector, para el contenido total de la obra.

Es la parte correspondiente al trabajo de Regina Festa "Movimientos Sociales, Comunicación Popular y Alternativa" en los que en forma muy clara, y con gran economía de medios, va historiando los movimientos sociales y los espacios democráticos (siempre referido a Brasil). Se detiene luego en "Los años 70: de la incomunicación a la comunicación de la resistencia" en donde valora la valentía de la prensa alternativa, que en Brasil —como apunta la autora— identifica un tipo de diario tabloide o revista de oposición, que se vendía en algunos quioscos o circulaba, obligado por las circunstancias, de mano en mano. Se detiene luego en el nacimiento de la comunicación popular que, a su entender, nace en Brasil a partir de los movimientos sociales, pero sobre todo del surgimiento del movimiento obrero y sindical tanto en la ciudad como en el campo.

Es Carlos Lins da Silva el que en-

foca "Las brechas de la industria cultural brasileña" de una manera particular, con propuestas originales. Se detiene en "El periodismo" con profundo análisis de la posición que tomaron los medios en los años "fuertes" de su país, y dan también, un panorama actual. Luego, en la Nota 2, nos habla sobre lo que llama "La industria del entretenimiento, la televisión". Pero sin agotarse, pues continúa con el cine, la radio, los discos...



SANDERS. Informática: presente y futuro.

Donald H. Sanders, Texas Christian University 700 pp., 21 x 23

ISBN 968-451-567-7

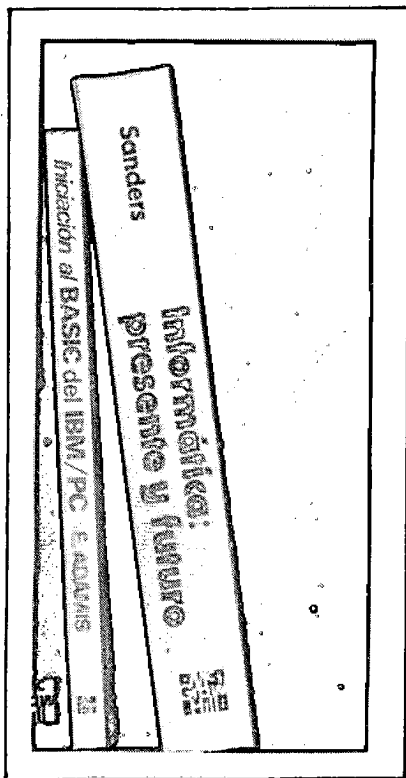
Fecha de publicación: 1984.

Este es el libro que muestra los avances más recientes en el campo de las computadoras: demuestra su uso y el beneficio y ayuda que prestan al ser humano. Está diseñado para utilizarse

flexiblemente en cursos sobre procesamiento de datos e introducción a la computación. Difiere de todos los textos existentes por ciertas características que lo hacen único. Analiza la organización, función, capacidad y limitaciones del equipo en los sistemas modernos de computación de cualquier tamaño. Trata los usos y aplicaciones más comunes del procesamiento de datos en la sociedad actual enfocando por lo general el proceso de datos en los negocios, sin excluir el gobierno, hospitales y escuelas. Explica las técnicas y los procedimientos para preparar programas. Los programas, para las aplicaciones de procesamiento de datos que se van presentando, son codificados utilizando la construcción de programación en el lenguaje BASIC. Presenta la forma en que la gente y las organizaciones pueden afectarse por las aplicaciones actuales y futuras de las computadoras. Incluye miles de fotografías y dibujos a todo color que presentan las computadoras en el ambiente de trabajo y ayudas didácticas como viñetas panoramas y objetivos al inicio del capítulo, secciones de repaso y retroalimentación con preguntas, aplicaciones enmarcadas y casos para discusión. Al final de cada capítulo hay un resumen, conceptos y términos claves con página de referencia, preguntas de repaso y discusión, respuestas a la sección de repaso y retroalimentación y muchas otras ayudas de aprendizaje.

CONTENIDO

Prefacio. Reconocimientos. *Módulo 1:* Antecedentes: las computadoras en el mundo moderno: qué son y qué hacen. Qué son las computadoras: introducción. Computadoras en el trabajo: panorama general. Beneficios de las computadoras: resumen. Efecto de las computadoras en el trabajo: panorama. *Módulo 2:* Hardware: hardware de los sistemas de computación. Conceptos sobre el procesador central, los códigos y los componentes. Captura de



datos. Almacenamiento secundario de las computadoras. Salida de la computadora. Micros, minis, macros y supercomputadoras. Comunicación de datos y redes de proceso distribuido de datos. Sistemas de proceso de la palabra y de correo/mensajería electrónicos. *Módulo 3:* Programación: conceptos de software de computadora: panorama. Programación en BASIC. Sistemas operativos: conceptos y funciones. *Módulo 4:* Sistemas: conceptos de sistemas de información. Consideraciones de análisis, diseño e implementación de sistemas. Opciones de archivo y proceso de los sistemas. Sistemas de información general. *Módulo 5:* Las computadoras y la sociedad. El efecto de las computadoras en las organizaciones. El futuro de las computadoras. Glosario. Índice.

INFORMACIONES

LA GENERACION DE RELEVO CALLA ANTE EL ESTADO OMNIPOTENTE

El lunes 28 de abril parecía ser un día como cualquiera de inicio de semana. Pero al final de la tarde Miguel Yilales, jefe de información de El Diario de Caracas, convocaba a sus periodistas para impartirles la línea que acababa de llegar a la sede del diario en Boleíta.

"A partir de hoy no se escribe en este diario sobre pozos de la muerte, ni sobre corrupción policial, ni sobre tráfico de la leche popular ni sobre el refinanciamiento de la deuda", advirtió, al tiempo que adelantaba posibles cambios tanto en las autoridades de la empresa como en su línea editorial e informativa.

Esa misma noche, Marcel Granier informaba a sus televidentes que "Primer Plano" salía del aire después de diez años de vigencia. Con una voz que apenas mal disimulaba la ira, anunciaba que los dos últimos programas versarían sobre temas "que unen a todos los venezolanos", como son la juventud y la familia.

Al día siguiente tanto el gremio periodístico como el país político estaban en ascuas ante esos dos hechos. Se corría el rumor que Granier había sido separado de todos sus cargos en el grupo Phelps y que las beligerantes campañas periodísticas de El Diario de Caracas eran cosa del pasado. Pero el silencio del grupo Phelps y del propio Granier fue absolutamente hermético.

¿Qué fue lo que en definitiva pasó? ¿Qué fuerza poderosa pudo silenciar a Granier, quien hasta ese momento parecía "L'enfant terrible" de la política y los medios de comunicación y hasta se le daba por seguro aspirante a la Presidencia de la República?

UNA "AUTENTICA" PISTA

El sábado 26 de abril la revista "Auténtico", editada por Rafael Poleo, publicaba una curiosa portada: una fotografía del Presidente Lusinchi y en dos pequeños recuadros los rostros de Marcel Granier y Miguel Enrique Otero Castillo, heredero de El Nacional de Miguel Otero Silva. Pero más curioso era el título de la revista: "Los apapipios acorralan al Gobierno".

En la información interibr, Poleo reseñaba una reunión celebrada el miércoles 23 por la noche en Miraflores, a la cual asistió el "cogullito" de AD, en la cual se sugería que el Presidente habría manifestado su disgusto por las críticas a su gobierno por parte de los medios de comunicación que Granier y Otero manejaban, y que no estaba dispuesto a que dos "hijos de papá" lo acorralaran.

De allí en adelante lo demás es pura especulación. Se dice que Peter Bottome —alto directivo del grupo Phelps— fue llamado a Miraflores por el ministro Carmelo Lauría para hablar sobre las campañas de El Diario de Caracas y que se le habrían puesto tres condiciones: separación de Granier, cese de las campañas sobre pozos de la muerte y contra los cuerpos de seguridad, y la salida de Alfredo Tarre Murzì y José Vicente Rangel del plantel de colaboradores de El Diario.

Por otra parte Rafael Poleo, adeco y amigo personal del Presidente Luchinshi, refiere en "Auténtico" de la semana siguiente —3 de mayo— que el propio William H. Phelps, jefe supremo del grupo empresarial del mismo nombre, fue llamado por el ministro Octavio Lepage para plantearle la separación de Marcel Granier. Aun más, esa edición de la revista incluye un artículo de opinión de Poleo titulado "La entrada del 'Cara Pálida'" (en alusión a William Phelps) donde asegura que Granier estaba desestabilizando al sistema.

Lo único que está más allá de cualquier especulación es que Granier desapareció como por arte de magia de todos los cargos directivos en el grupo Phelps en el mayor silencio, como

solía pasar en las tristemente famosas "purgas" stalinianas. El diario El Nacional lo estuvo buscando durante dos días para hacerle una entrevista, pero al final el propio Marcel rechazó dar una eventual explicación pública de lo sucedido.

El gobierno por su parte, a través del ministro Octavio Lepage (El Universal, 4-5-86) negó que se hubiese presionado al grupo Phelps para lograr la salida de Granier. O lo que es lo mismo, nada sucedió jamás.

MAS PUDO EL INTERES

Resulta muy extraño que la autodenominada "Generación de Relevo", cuestionadora del Estado Omnipotente, no haya dicho ni una palabra frente a lo acontecido en RCTV y El Diario de Caracas.

Ella, que se ha mostrado defensora acérrima de la libertad de empresa, permite que el gobierno decida cuáles directivos deben permanecer o no al frente del negocio. Abanderada de la libertad de expresión, al punto de combatir al gremio periodístico y a su Ley de ejercicio profesional por considerarlos amenazas contra la libérrima manifestación del pensamiento (siempre que ésta, claro, no afecte sus intereses), tasca el freno que ahora se le impone frente a temas controversiales y de indudable interés público.

Bueno, no tan extraño, después de todo, si se toma en cuenta que su más genuino exponente tiene vínculos económicos y familiares con el grupo Phelps, que si bien es muy poderoso, también es muy vulnerable a la acción gubernamental, ya que varias empresas de ese grupo, en particular las vinculadas a los medios de comunicación, producción de grasas y aceites comestibles, requieren de divisas preferenciales para la importación de insumos básicos.

Por si fuera poco debe recordarse que RCTV opera como planta televisora gracias a una concesión del Estado venezolano, que puede ser revocada en cualquier momento.

Frente a todo este complejo de intereses económicos, que han subsistido, crecido y consolidado un verdadero oligopolio (ver Comunicación, No. 45) gracias a la generosidad de ese Estado Omnipotente para con los empresarios, bien vale la pena sacrificar la libertad de expresión que después de todo es un valor abstracto, un poco en desuso —de un romanticismo "demodé"— y que alcanza muy baja cotización en el mercado de lo contante y sonante. "Bussines are bussines", reza el escudo del sindicato Phelps.

CONSECUENCIAS PREOCUPANTES

Lo preocupante de la hábil jugada gubernamental que logró quitar de en medio un adversario molesto, son las consecuencias para la libertad de información, el amedrentamiento de los restantes medios de comunicación y la autocensura como práctica cotidiana de los editores en adelante.

Si como sostiene Poleo, Granier conspiraba contra el sistema democrático, el estado de derecho previó los mecanismos jurídicos para haberlo llevado a juicio y sancionado, de llegarse a demostrar su responsabilidad. Pero nuestra cultura política no aconseja en estos casos la estricta aplicación de la legalidad, acudiéndose entonces a otros mecanismos de mediación que pueden inclusive rayar con la extorsión, hecho sumamente grave y más tratándose del gobierno mismo quien la aplica.

Una vez más, el gremio periodístico está llamado a librar una nueva batalla en defensa de la libertad de información y de expresión actualmente amenazadas; una batalla concientizadora, además, para que el pueblo venezolano sepa defender su derecho a estar oportuna y verazmente informado, sin interferencias ni manipulaciones provenientes del gobierno o de aquellos que reivindican la libertad de acuerdo con sus intereses.

(Colaboración de Jorge Villalba)

EN DEFENSA DE UN PERIODISTA

El jueves 9 de Enero Rubén Chaparro Rojas, periodista de larga trayectoria y profesor universitario, fue trasladado desde la cárcel a la que había ingresado la víspera, hasta un Tribunal Penal donde fue impuesto del auto de detención que, por el delito de vilipendio a la Corte

Suprema de Justicia, le había dictado con anterioridad un juez de la República. El encausado, luego de rendir indagatoria, solicitó la libertad por sometimiento a juicio. Todo el problema había tenido su origen en un artículo de opinión, publicado meses antes en un diario capitalino, en el que Chaparro Rojas manifestaba su desacuerdo con un fallo previo de la Corte Suprema de Justicia, relativo a una tercera persona. El Poder Judicial interpretó el desacuerdo del periodista como "vilipendio".

El auto de detención contra Chaparro Rojas fue protestado casi unánimemente por la opinión pública nacional. El conocido profesional de la comunicación recibió, en concreto, un decidido apoyo del Colegio Nacional de Periodistas y del Sindicato Nacional de Trabajadores de la Prensa. Con esa ocasión y en sus declaraciones a la prensa, el Decano de la Facultad de Derecho de la Universidad Central de Venezuela afirmaba que "se trata de una decisión que establece un grave y peligroso precedente para el Estado de Derecho", porque el delito de vilipendio "en forma alguna puede confundirse con las críticas o alegatos, por más apasionados, duros o directos que puedan aparecer, que constituyen la concreción del más auténtico y legítimo ejercicio de la libertad de expresión, tan importante en un sistema democrático". Por su parte, la Comisión de Medios de la Cámara de Diputados, después de "condenar categóricamente la decisión que ha privado de su libertad al periodista Rubén Chaparro Rojas", alerta sobre "el precedente que implica en desmedro del libre ejercicio del periodismo de opinión".

"DETRAS DE LA NOTICIA"

La premiere del último documental de Carlos Azpúrua, "Detrás de la Noticia", se efectuó el 14 de mayo pasado en Cine Prensa con un lleno total de público interesado en el problema cada vez más acentuado de limitación a la libertad de información.

El documental que trata los hechos que rodearon en mayo de 1984 el despido de 32 periodistas del Diario de Caracas y el cambio de la política informativa de este medio, contó con el patrocinio de la Escuela de Comunicación de la UCV, el Departamento de Cine de la Universidad de los Andes y el Colegio de Periodistas.

"Detrás de la Noticia" logró a través de un montaje técnicamente muy bien logrado, presentarnos el testimonio de la gran mayoría de los que en una u otra forma participaron de los hechos denunciados: periodistas despedidos, dirigentes sindicales, gremios de profesionales de la prensa, etc.

De ello se desprende, según lo afirma Helena Salcedo, para ese entonces Secretaria General del Sindicato de Trabajadores de la Prensa, que la lucha en esa empresa fue más un problema ideológico que laboral, la línea del periódico cambió para oponerse a lo establecido en el sistema democrático y el principal exponente de ese cambio fue Carlos Ball, como se evidenció en los editoriales del momento.

A los periodistas de ese medio se les impuso un periodismo parcializado, observó Javier Conde, quien para entonces era dirigente sindical del Diario de Caracas, una orientación que contradecía la enseñanza ética que se les dió en las Escuelas de Comunicación Social. Esa política se manifestó en: imponerle al periodista un enfoque intencionado sobre un tema, alteración del trabajo periodístico, cambio de títulos y cambio inconsulto de informaciones. Posteriormente se buscó debilitar el conflicto impidiendo que fuera conocido por la opinión pública.

Manuel Felipe Sierra, para ese entonces en la Jefatura del Diario de Caracas, afirmó que la pretensión de los despidos era establecer una selección de los periodistas en base a su ideología, para asegurar la nueva línea del periódico que allí en adelante es reaccionaria.

En el documental se exponen escenas del programa de TV Primer Plano del empresario Marcel Granier, donde participó el Rector de la UCV, Edmundo Chirinos, y donde éste último coloca en entredicho al editor, al preguntarle sobre la represión que sufrían en su función de informar los periodistas del Diario de Caracas, del cual era uno de sus directivos.

Posteriormente a la presentación del documental tuvo lugar un Foro donde se trataron las limitaciones a la libertad de información, agravadas en los últimos tiempos con las medidas, abiertas o solapadas del gobierno, contra los medios.

En el Foro, en que intervinieron Henry Ramos Allup, de la Comisión de Medios del Congreso Nacional, Alberto Quiroz Corradi, Director del Diario El Nacional, el Rector de la UCV,

Edmundo Chirinos, Javier Conde del SNTP, Helena Salcedo y Eleazar Díaz Rangel, Director de la Escuela de Comunicación de la UCV, se precisaron los tres campos de acción de esas limitaciones: la relación gobierno-empresarios de medios de comunicación; la relación empresarios-periodistas a su servicio y por último la relación periodistas-público receptor.

Se habló no sólo de la censura impuesta por diferentes vías por el gobierno y los empresarios, sino de la autocensura que se impone el periodista en el ejercicio de su profesión.

Sobre la película participamos de la opinión del Rector de la UCV, quien dijo que Carlos Azpúrua, tomando paradigmáticamente el caso del Diario de Caracas, hace cine para ejercer un trabajo intelectual que de algún modo logre modificar la conciencia, no obstante los MCS, los que controlan los MCS, el Estado y el Super-Estado.

“LA ERA AGRICOLA”, UNA ALTERNATIVA COMUNICACIONAL PARA EL CAMPO

En Venezuela, la historia de la comunicación rural especializada es relativamente corta y casi inexistente. Esto se debe, obviamente, al fenómeno político y socio-económico que significó, desde hace medio siglo, el abandono paulatino del campo por parte del campesinado y los gobiernos de turno.

Hoy, a medida que el país post-saudita busca sus nuevas realidades, reluce evidente la vieja alternativa de la agricultura, entendida aquí como el potencial efectivo y real de una nación para procurarse su propia alimentación. Pero la agricultura, al igual que cualquier otra actividad creativa que pretenda llevarse adelante hoy día, a las puertas del siglo XXI, requiere necesariamente de una infraestructura comunicacional que permitan entregarle al hombre todo ese caudal de conocimiento técnico y científico necesario para desarrollar a cabalidad su campo de acción. Hasta ahora, en nuestro país, el medio impreso ha sido prácticamente el único vehículo de información agrícola.

Los precedentes en este campo del periodismo apuntan más hacia una visión parcial de la actividad económica. Ya sea porque muestran una óptica exclusivamente gubernamental, o bien porque enfocan el punto de vista de la elite agraria que ha dominado tradicionalmente esta actividad productiva, o bien por su lenguaje de carácter eminentemente técnico, la mayoría de las publicaciones que hemos observado parecen omitir el aspecto fundamental del proceso agrícola: **el hombre mismo**. El hombre como hacedor y transformador de la naturaleza con la cual está en estrecho contacto, y lo que es más importante; el agricultor como generador de una cultura particular de innumerables consecuencias políticas, económicas, sociales, ecológicas, tecnológicas, etc. Llevados por este razonamiento creemos que la información que fluya desde y para el campo debe ofrecer una visión global del fenómeno rural. La óptica urbana que se tiene del campesino, como un ser cuyo único propósito es el de proveer de alimentos a las ciudades, resulta no sólo limitada sino falsa. El fenómeno rural no se puede limitar a una visión estadística de toneladas de papas y litros de leche. La vida en el campo venezolano, en razón de su abandono y aislamiento, cobra características muy especiales que la convierten en una actividad integral desde todos los aspectos: del agricultor depende muchas veces la construcción de sus caminos y acueductos; de él depende en gran parte su salud y la de sus animales; de su creatividad nace su artesanía, su arte; de su ingenio y habilidad está el resolver problemas técnicos o construir su propia vivienda; de su conciencia ante la tala o el uso de insecticidas depende el futuro ecológico del país... Y como una síntesis el agricultor debe producir además los alimentos que constituyen la base de su economía.

Este punto de vista más amplio, más humano, más realista, ha hecho que se unieran un grupo de pequeños y medianos agricultores de la Región Andina con la intención de crear un órgano de comunicación rural capaz de cubrir los diferentes aspectos de la vida del campo. Su propósito primeramente es el de difundir informaciones de carácter práctico sobre temas de productividad, energía, salud, construcción, etc. Por otra parte, la publicación trata de crear un foro abierto donde se presenten las diferentes perspectivas de temas de carácter ecológico, social, económico, etc. en torno a la idea del agro como una alternativa integral de vida.

El *modus operandi* que se han planteado para la elaboración de esta publicación será a través del intercambio de ideas y experiencias con sus lectores.

En Venezuela la edad de la ilusión parece haber terminado y surgen las condiciones para el renacimiento de un nuevo campesinado. La información jugará un rol esencial en esta era agrícola que acaba de comenzar.

NOVEDADES DEL CINE NACIONAL: 1986

Comenzamos el año, un año por otro lado cargado de promesas, con un film de Olegario Barberena, titulado "Pequeña Revancha". Sin ser una película para niños, utiliza a dos de ellos como protagonistas, cosa que le da un tinte cálido y fresco al mismo tiempo. De hecho, se considera a la película una realización notable dentro del cine nacional de los tiempos modernos. Continuamos con "Orinoko, Nuevo Mundo", estrenada en febrero pasado, que constituye el segundo largometraje de su autor Diego Rísquez. La película fue vista por la crítica como —un poema visual donde sobran los diálogos— y que, por su excelente factura artística, fue seleccionado en París como uno de los diez mejores films mostrados en 1985. A lo largo de su proyección, las comunidades indígenas que habitan las riberas del gran río venezolano nos cuentan las desventuras de la colonización en nuestro territorio.

"Seguro está el Infierno", de J. Alcalde, un joven director, conocedor del oficio pero sin mayores ambiciones, nos trajo una comedia superficial, que pasó por las carteleras del país sin pena ni gloria. Esta realización puso en la palestra cinematográfica a una nueva productora, Fulchola Films, registrada con el sobrenombre de un conocido locutor, muy popular en la radio local.

Tito Rojas intenta expresar en una película su preocupación por el problema del machismo en la sociedad venezolana. "Noche de Machos", como el mismo título lo indica, viene a ser una parodia superficial, por no decir nada de su vulgaridad, que no ahonda para nada en el problema real de nuestra sociedad que deja a tantas mujeres sin esposo y a tantos niños sin padre. La película "Una Noche Oriental", de Miguel Curiel, utiliza esta vez un guión de J. I. Cabrujas, uno de los mejores dramaturgos de nuestra literatura actual. El film nos narra las fantasías sin freno del nuevo riquísimo, originado por una de las dictaduras que ensombrecieron la vida del país hace treinta años. A pesar de lo aceptable del libreto, la realización deja mucho que desear. Falta una ambientación creíble y un trabajo adecuado con los actores, cuya ascendencia televisiva se nota a simple vista.

"Las Nuevas Voces", una película que intenta contarnos la realidad de la revolución nicaragüense, abre las puertas al cine universitario. Un grupo de estudiantes, a cuyo frente se encontraban los hermanos Chamorro y Andrés Crema, candidatos a la licenciatura de Periodismo en la Universidad Central, presentaron esta película como tesis de grado, contando con la ayuda financiera de varios entes universitarios. Tratamos, confesaría Ramón Chamorro, de presentar una cara distinta de Nicaragua, una cara cercana a lo que realmente acontece, planteando tanto la posición de la central de trabajadores, opuesta al régimen como la de la central sandinista, los partidos políticos, la opinión de todos los sectores de la Iglesia, recreando la alegría y el dolor que viven todos los nicaragüenses. Sin embargo, la realización contradice los buenos deseos de sus creadores. La película no guarda la sagrada neutralidad documental, sino que se muestra "a favor" desde el primer instante. Contiene, además, una gran confusión informativa, con un montaje caótico, en el que se pierden la narrativa y algunas bellas escenas, desperdiándose el buen contenido oral.

El último título en lo que llevamos de año, estrenado solamente hace unos días, es una nueva película producida por "Gente de Cine" y dirigida por Roman Chalbaud. En ella se conjugan varios ingredientes fuertes, amor, pasión, venganza, enmarcados en las típicas aventuras del género. Sin embargo, el film ha tenido crítica favorable y el público ha llenado durante los primeros días de exhibición las veinte salas en las que se ha proyectado en todo el país.

Sólo nos queda anunciar algunas películas próximas a estrenarse. "Ifigenia", de Ivan Feo, "El día que me quieras", basada en una obra teatral de J.I. Cabrujas, habiendo sido rodada en Popayán, Colombia, bajo la dirección del también colombiano Sergio Dow. "Reinaldo Solar", de Rodolfo Restriño, basada en una obra de Gallegos. Así mismo, Roman Chalbaud nos anuncia que está trabajando en otra película, originada en la versión cinematográfica de una obra teatral suya (Todo bicho de uña).

RESOLUCION DEL FELAP SOBRE COLEGIACION DE PERIODISTAS EN AMERICA LATINA

El Comité Ejecutivo ampliado de la Federación Latinoamericana de Periodistas FELAP, en su sesión ordinaria celebrada en la ciudad de México los días 24 y 25 de abril de 1986, declara:

Frente a la reciente opinión consultiva emitida por la Corte Interamericana de Derechos Humanos que consideró que la obligatoriedad de la afiliación al Colegio de Periodistas de Costa Rica para ejercer el periodismo en ese país, es atentatoria contra la libre expresión y por consiguiente contra los derechos humanos.

Considera:

1.- Que la opinión emitida por la Corte, absuelve una simple consulta que no produce efectos jurídicos y por tanto no es vinculante; es decir no obliga a ninguno de los países del área.

2.- Que por estudios jurídicos realizados sobre el asunto, puede afirmarse que esta opinión "consultiva" está invalidada por efectos legales desde la propia integración de la Corte ya que en el caso del representante de Costa Rica ante dicho organismo está en entredicho si reúne las condiciones para ejercer el cargo al tenor del artículo 52 de la Convención Americana de los Derechos Humanos o Pacto de San José que establece entre otras cosas que para ser juez de la Corte debe reunir "las condiciones requeridas para ejercicio de las más elevadas funciones judiciales conforme a la ley del país del cual sean nacionales". Y para ejercer la magistratura en la Corte de Casación de Costa Rica, además de ser nombrado por la Asamblea Legislativa el haber ejercido de hecho funciones judiciales por un determinado número de años que para el caso no se cumple.

3.- Que ese pronunciamiento está siendo utilizado por la Sociedad Interamericana de Prensa (SIP) y por sectores políticos que le son afines para debilitar la colegiación de los periodistas en América Latina y particularmente para negar eficacia al Colegio de Periodistas de Costa Rica.

4.- Que pese a la invalidez de la opinión emitida por la Corte, la publicidad que ha tenido y la orientación que los medios de comunicación le han dado favorece a los propietarios de los medios de comunicación en perjuicio de la situación y condiciones laborales de los periodistas de Costa Rica y, como precedente, amenaza a todos los Colegios de Periodistas del continente.

Resuelve:

1.- Reafirmar, como lo establece el artículo 1 de sus estatutos que la FELAP lucha por una auténtica libertad de prensa y que este derecho se refuerza con disposiciones que incrementan la profesionalización de los informadores mediante la creación de colegios o entidades análogas, lo cual se ha demostrado con la posición de lucha de los Colegios por la Libertad de Expresión.

2.- Hacer un llamado a todos los Colegios de Periodistas del área para conocer, discutir y pronunciarse sobre la situación.

3.- Acoger la iniciativa de la Junta Directiva Nacional del Colegio de Periodistas de Venezuela para realizar una reunión en Caracas con representantes de los Colegios de Periodistas de América Latina, a fin de analizar la situación que enfrentan estas organizaciones ante las arremetidas de los propietarios de las empresas periodísticas, a través de la SIP.

4.- Solicitar de la OEA que al recibir candidatos para ocupar vacantes en la Corte Interamericana de los Derechos Humanos lo haga tomando en consideración el contenido pleno del artículo 52 ya citado del Pacto de San José.

5.- Pedir a las organizaciones afiliadas a la FELAP que den una amplia difusión a las presentes declaraciones y recomendaciones, a través de los medios de comunicación masiva de que dispongan; y promover la creación de colegios profesionales de periodistas en el área.

6.- Reiterar su respaldo a la Federación Nacional dos Jornalistas do Brasil, en la tarea que viene cumpliendo para defender la profesión del periodista en ese país, al amparo de las leyes específicas vigentes que fueron una verdadera conquista de los periodistas profesionales y de las Escuelas de Comunicación Social. Este respaldo tiene especial significación frente a la ofensiva

patronal desatada contra el Reglamento de ejercicio de la profesión de periodistas que preserva los derechos profesionales de los egresados de las universidades y tiene el apoyo de la Federación Nacional de Periodistas y de las Escuelas de Comunicación Social y de Periodismo de Brasil.

UNA ESCUELA DE 40 AÑOS

Que la Escuela de Comunicación Social se movilizó y vibre saludablemente en los afanes de su director Díaz Rangel, nos complace y nos obliga a todos los que compartimos con él responsabilidades docentes, particularmente en estos días preparatorios del 40 aniversario de la fundación de la Escuela.

El Decreto 421 de la Junta Revolucionaria de Gobierno, promulgado el 24 de octubre de 1946, es la partida de nacimiento de nuestra Escuela de Comunicación Social. La Gaceta Oficial de esa fecha traía como obsequio muy especial para el gremio periodístico que conmemoraba su efemérides, la creación de la Escuela Nacional de Periodismo.

Al calor del Decreto se constituyó una comisión de notables del gremio para estudiar lo pertinente y lo concreto acerca de la organización de la Escuela, duración de los estudios, el pensum, los programas que garantizarían su funcionamiento. Integraron la Comisión los periodistas monseñor Jesús María Pellín, director de "La Religión", doctor Jesús González Cabrera, director de "Fantoches", Luis Esteban Rey y Héctor Avelado Urbaneja, y el profesor Pedro Arnal en representación del Ministerio de Educación Nacional.

Aceptada la Escuela por todos, surgió la discusión, por lo demás esperada, acerca de las condiciones de su funcionamiento. Agrupadas y decantadas las opiniones con mayor pertinencia, quedaron dos posiciones, la de los que pensaron que la Escuela debía ser un instituto autónomo, separado del gobierno universitario, y la de los que veían la institución docente más bien como una escuela universitaria adscrita a la Universidad Central de Venezuela. La argumentación de las bondades de esa segunda proposición viabilizó su aprobación y bajo tal orientación se dispuso a andar la Escuela de Periodismo.

El país carecía, como es de suponer, de los docentes universitarios en el campo del periodismo; e igualmente de técnicos en la profesión que fortalecieran los planes de enseñanza, en consecuencia, y por recomendaciones del gremio de periodistas; el Gobierno Nacional, por la vía del Ministerio de Educación Nacional, se establecieron los contactos y la inmediata contatación de destacados profesionales internacionales en esos menesteres.

Para el mes de abril de 1947 ya estaban en el país como asesores de la Escuela el profesor Víctor Bilbao y Rodríguez, director de la Escuela de Periodismo de Cuba, con experiencia de muchísimos años tanto en la docencia periodística como en el ejercicio profesional en los principales diarios de La Habana y la provincia. Igualmente se dieron a conocer entre los periodistas venezolanos, Lee Hill, jefe de redacción del "Miami Herald" y el doctor Carl Ackerman, decano de la Facultad de Periodismo de la Universidad de Columbia.

La Comisión inicial fue ampliada con Luis Troconis Guerrero, director de "El País" de Caracas y con el periodista Francisco J. Avila en representación del Director de la Asociación Venezolana de Periodistas. Es deber decir, que Francisco J. Avila, desde muchos años antes había sido propulsor y animador eficaz de los estudios de periodismo en Venezuela y era indispensable su presencia en cualquier organización que se estableciera con tales propósitos. El profesor L.A. Machado Cisneros sustituyó como representante del Ministerio de Educación Nacional al profesor Pedro Arnal. Para el momento, el doctor Luis Beltrán Prieto es el Ministro de Educación Nacional, animado y empeñado en la efectividad del proyecto y en la constitución de una institución perdurable.

Toda la prensa nacional se constituyó en bandera de la nueva Escuela Universitaria; los testimonios escritos son hitos de su historia, Editoriales, entrevistas, artículos, reportajes, comentarios, manchetras, saluciones radiales; todo concurrió en un feliz proselitismo hacia el fortalecimiento de la actividad periodística, cuya enseñanza adquiría desde la propia instancia rango universitario.

Todas esas manifestaciones felices favorecieron las palabras del decano Ackermann en la sede de la Asociación Venezolana de Periodistas, y puede resumirse en estas expresiones: que la profesión de periodistas es eslabón entre el gobierno y el pueblo, eslabón entre las naciones, entre el progreso económico y social del pueblo, y logro activo y realista de tal objetivo.

Obliga, en estos días preparatorios de la celebración de los cuarenta años, el recuerdo emocionado de tantos venezolanos ilustres, muchos fallecidos, y algunos vivientes y dignamente activos, en la maduración de ese fruto, bien hecho, que nos honra a todos. Entre ellos, el señor Rómulo Betancourt, para entonces Presidente de la Junta Revolucionaria de Gobierno, firmante del Decreto de la fundación de la Escuela; el doctor Miguel Acosta Saignes, el primer director; la plana de insignes profesores como el propio Acosta Saignes, Juan Chabás, Eugenio Imaz, J. M. Siso Martínez, Felipe Massiani, José Benavides; el afectuoso José "Chepino" Gerbasí, el poeta Manuel Rodríguez Cárdenas, de quien heredé en 1960 la cátedra de historia del Periodismo, fundada por él.

Los alumnos matriculados en 1947 egresaron dos años después como promoción "Leoncio Martínez". En su totalidad profesional de prestigio, de los cuales muchos hacen rodar todavía sus saberes y reflexiones en la tinta familiar del periódico.

Hoy la Escuela es plural en tecnología y humanidades. Una marcha progresiva y sistemática la jerarquizan en la formación universitaria de avanzada, que muy bien justifican su nombre de Escuela de Comunicación Social, con menciones en periodismo impreso, audiovisual, comunicación, publicidad y relaciones públicas. Una totalidad necesaria en los tiempos que corren para el ejercicio de una democracia participativa, por los rieles de las nuevas teorías y los canales siempre activos de los procesos de la opinión pública. (Jesús Rosas Mariano).

LA VENTA DE LA UPI: EL MISMO NEGRO CON DISTINTO CACHIMBO

42 millones de dólares pagó por la United Press International (UPI) el empresario mexicano Mario Vázquez Raña, quien es dueño de una enorme cadena de periódicos (70) entre ellos "El Sol de México".

El editor mexicano aprovechó la coyuntura de quiebra en que se encontraba la UPI y presentó la mejor oferta que comprende el pago del 100 por ciento de lo adeudado a los acreedores y trabajadores de la empresa en la siguiente forma: a los acreedores hasta de 500 dólares se les pagará el 50 por ciento y a las tres o cuatro compañías fuertes el 40 por ciento.

El primer propósito de Vázquez Raña, según informó a la periodista venezolana Edith Guzmán para el diario El Nacional, es ampliar el radio de acción de la empresa de 300 a 500 oficinas en todo el mundo y recuperar de 20 a 30 "cerebros" que la compañía perdió por inseguridad o por dinero.

La UPI venía confrontando en los últimos años graves problemas financieros hasta el punto que hace tres años se formalizó su venta con un poderoso consorcio informativo norteamericano que no pudo levantar a este imperio noticioso. Según declaró Vázquez Raña, la empresa en sus manos "pondrá especial énfasis en que se diga la verdad" y le dará importancia a la noticia en este orden: la financiera porque "hoy el mundo anda loco por las finanzas"; la deportiva porque "el deporte es una fuga mental hoy día"; sobre el mundo de la alta sociedad "pues eso tranquiliza mucho" y a la del medio del espectáculo.

Una vez reforzados los renglones anteriores, dijo el editor, se dedicará a la radio. La UPI controla en este medio a más de 126 emisoras de radio en español y ahora se propone transmitir en otros idiomas.

Ante la insistencia de la periodista Guzmán, el editor mexicano aseguró que: "la noticia no se puede manipular, la noticia de una agencia llega a los comunicadores y ellos saben si es real o no, en el mismo momento se dan cuenta. La noticia tiene que ser veraz, breve y muy bien hecha".

Acostumbrados como estamos los latinoamericanos a la tergiversación intencionada de la información generada por las agencias internacionales sobre nuestra región, la nueva línea anunciada por Vázquez Raña debe ser bienvenida. Sin embargo, creemos que estas directrices no han viajado con suficiente rapidez a las agencias regionales de la UPI.

Esto se desprende de un cable de dicha agencia, fechado en Managua y de fuente anónima, publicado en periódicos de Caracas a principios de mayo pasado, sobre una nota de protesta enviada por el gobierno de Nicaragua al de Venezuela, por la política contradictoria de nuestro país en el seno de Contadora, al recibir en Caracas a una delegación de los "contras".

FUNDATE



Concejo Municipal y Gobernación del Distrito Federal

FONDO EDITORIAL FUNDATE

Ya están a la venta

los últimos títulos

del Fondo Editorial

Ensayos Sobre Vicente Gerbasi
de Ludovico Silva

La Historia que no nos contaron (Teatro)
de Carlos Pérez Ariza

Una Cáscara de Cierta Espesor (Poesía)
de Juan Calzadilla

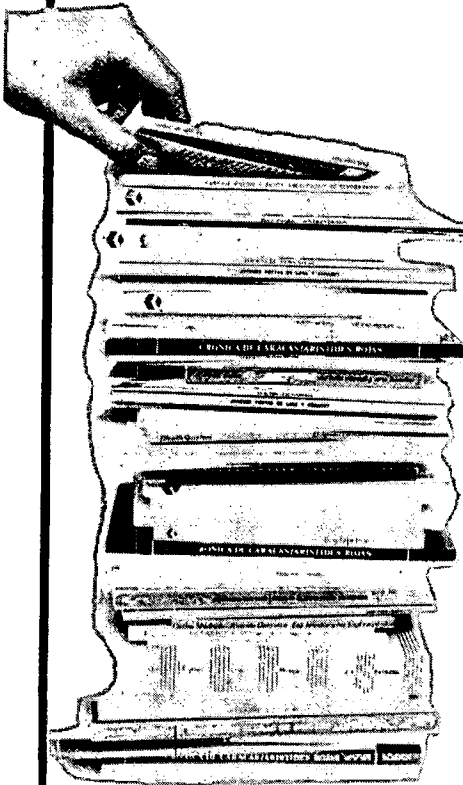
Correo del Corazón (Poesía)
de Yolanda Pantin

Antología de la Poesía
de José Barroeta

Antología: Nuevos Narradores del D.F.
de Oscar Rodríguez Ortiz

Cuerpo (Poemas)
de María Auxiliadora Álvarez

Teatro
de Ugo Ulive



**HACIA LA SEMANA DE CARACAS '86
DEL 20 AL 27 DE JULIO**

Un usuario le puso música al Metro



Usted también puede ayudarnos

El ambiente musical en las Estaciones fue sugerido por un usuario. Si usted tiene ideas que nos permitan mejorar nuestros servicios, comuníquese con nosotros.

Personal o telefónicamente

Oficina de Sugerencias, Reclamos y Objetos Perdidos. Mezzanina Inferior.
Estación La Hoyada. Teléfono: 507.42.98. Lunes a viernes de 8 am. a 4 pm.

Por escrito

Mediante los buzones de sugerencias que hay en todas las estaciones.
Y recuerde: el buen servicio del Metro depende de la colaboración de todos.



Tardes de caballos... ...tardes de emociones



El caballo, uno de los más bellos animales.
Tiene brio, estampa, un realce que lo destaca. En tropel, los caballos ofrecen
lo mejor de sí mismos: una raza cuyo destino es triunfar, ganar.
Y en los óvalos de La Rinconada y Valencia las camisas multicolores de
los profesionales que los montan llenan de luces
las esperanzas de todos y,
en especial, de quien siente suyo el triunfo.

En La Rinconada y en Valencia siempre hay tardes de caballos...
y noches de emociones.

Instituto Nacional de Hipódromos
...genera confianza!



Estudiante, Profesor:

ontej

es una forma de vivir

La Organización Nacional de Turismo Estudiantil y Juvenil ONTEJ, desarrolla el Turismo Social en beneficio de estudiantes y profesores de todo el país. ONTEJ es una Asociación Civil sin fines de lucro, donde tienen representación determinante las entidades y asociaciones estudiantiles de las Universidades Nacionales, oficiales y privadas, los Ministerios de Educación, Juventud, Transporte y Comunicaciones y la Corporación Nacional de Turismo.

Además de los convenios con las líneas aéreas nacionales e internacionales,

ONTEJ ofrece beneficios adicionales, auspiciando actividades de tipo social, recreacional, cultural y deportivo.

El Carnet ONTEJ, además de sus ventajas intrínsecas,

crea para estudiantes y profesores, un estilo de vida, una forma de vivir.

El carnet ONTEJ permite obtener:

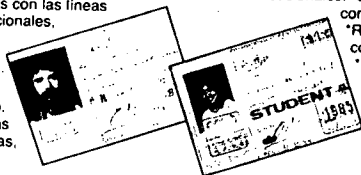
*Descuentos en pasajes nacionales e internacionales.
*Excursiones en Venezuela y el mundo entero. *Hoteles y posadas con tarifas preferenciales. *Transporte de autobuses. *Entradas rebajadas a teatros, espectáculos musicales, culturales, deportivos y festivales juveniles.
*Rutas vacacionales. *Campamentos juveniles

con recreación dirigida.

*Rebajas en tiendas y comercios afiliados.

*Eventos. *Residencias

Estudiantiles. *Y cada día más y mejores beneficios para toda la comunidad educativa del país.



etc



ORGANIZACION NACIONAL DE TURISMO
ESTUDIANTIL Y JUVENIL

Para información, acuda a las oficinas de ONTEJ.

CARACÁS: Parque Central Telf.: 573.37.22. Universidad Central de Venezuela Telf.: 662.79.15. Universidad Simón Bolívar Telf.: 962.13.01/09 Ext. 8260. Asociación de Profesores U.C.V. Telf.: 662.37.58. Universidad Santa María Telf.: 483.51.33 Ext. 218. **BARQUISIMETO:** Universidad Centro Occidental Lisandro Alvarado Telf.: 51.78.45 51.24.01. **MARACAIBO:** Universidad del Zulia Telf.: 80.505/84.950. **VALENCIA:** Calle Vargas Ed. Don Pelayo Telf.: 56.049.81.208. **CUMANÁ:** Universidad de Oriente Telf.: 86.11.72.66.11.57. **PUERTO LA CRUZ:** Universidad de Oriente Telf.: 66.03.53. **PORLAMAR:** Calle Tabures Ota. Doña Gloria Telf.: 59.869. **CORO:** Universidad Nacional Experimental Francisco de Miranda Telf.: 51.11.21. **BARINAS:** Universidad Nacional Experimental Ezequiel Zamora Telf.: 41.259. **Corresponsalías Internacionales - NUEVA YORK:** Telf.: (212) 481.00.85.88. **MIA-MI:** Telf.: (305) 642.13.70.72. **MADRID:** Telf.: 241.33.50.241.36.50. **PARÍS:** Telf.: 261.48.87.296.55.22. **FRANKFURT/MAIN:** Telf.: 23.29.12/28.19.15/28.23.70. **LONDRES:** Telf.: 24.87.40.49. **MONTEVIDEO:** Telf.: 91.45.39. **ARUBA:** Telf.: 48.758.

SUMARIO

PRESENTACION	1
ESTUDIOS: VIOLENCIAS Y TERRORISMOS	
* Apuntes sobre violencias y terrorismos	3
* La violencia programada en televisión y su influencia en los niños	11
* ¿Son los medios más violentos que la sociedad que los genera?	31
* Agresión desde los medios	38
* Canciones de paz, canciones de violencia	69
* Violencia y teatro	76
* Rambo y Rocky: los nuevos héroes de la democracia	82
* Hollywood y la estética del fascismo	88
* Del discurso a la acción: Reagan y sus libretos convertidos en doctrina	93
* Nunca más, Omayra	100
DOCUMENTOS	103
* El secuestro terrorista de los medios de información	103
* Medios de comunicación y asesinatos en masa	110
GUIA BIBLIOGRAFICA	114
INFORMACIONES	118

Bs. 30,00



Revista COMUNICACION
Centro Gumilla
Edificio Centro Valores, Local 2
Esquina Luneta
Apartado 4838. CARACAS 1010-A
Telf. 563.5096
VENEZUELA