

comunicación

ESTUDIOS VENEZOLANOS DE COMUNICACION

Nº 67

LA OTRA CARA
DEL
LENGUAJE

comunicación

**ESTUDIOS VENEZOLANOS DE COMUNICACION
PERSPECTIVA CRITICA Y ALTERNATIVA**
Integrante de la Red Iberoamericana de
Revistas de Comunicación y Cultura

EQUIPO COMUNICACION

Jesús María Aguirre
Marcelino Bisbal
José Ignacio Rey
Berta Brito
Francisco Tremonti
Maritza Guaderrama
Carlos Correa
Alberto Barrera

DIAGRAMACION Y MONTAJE

Rodolfo Núñez

COMPOSICION DE TEXTOS

Mery León

**PUBLICIDAD Y
RELACIONES PUBLICAS**

Caról Carrero Marrero

DISTRIBUCION

Luis Felipe González

IMPRESION

Gráficas León, S.R.L.

SUSCRIPCION (4 NUMEROS AL AÑO)

Venezuela:	Bs. 240,00	(Vía aérea)
Extranjero:	US\$ 14,00	(Vía superficie)
América:	US\$ 26,00	(Vía aérea)
Europa y resto del mundo	US\$ 30,00	(Vía aérea)

ENVIE SU PAGA A

CENTRO GUMILLA
Edificio Centro Valores, Local 2
Esquina de la Luneta - Altagracia
Apartado 4838 - CARACAS 1010-A - Venezuela

DEPOSITO LEGAL

pp 76-1331

SUMARIO

PRESENTACION	3
---------------------------	---

ESTUDIOS

* Las Postales: signos del paisaje.....	5
<i>Rocco Mangieri</i>	
* No solo palabras. Una aproximación semiótica del arte de narrar	12
<i>Daniel Mato</i>	
* El Acto del Habla en el Teatro	23
<i>Santiago García</i>	
* América : apuntes sobre la creación de un continente	39
<i>Maritza Guaderrama H.</i>	
* La Ciudad como Comunicación	46
<i>Armando Silva Tellez</i>	
* El Graffiti. Un diálogo democrático	63
<i>Oscar Collazos</i>	
* El Submundo del Recluso y sus relatos : El Graffiti, El Código y El Amor	66
<i>Kalinina Ortega</i>	
* "Sábado Sensacional"	71
<i>Angel Gerardo Chacón</i>	

DOCUMENTOS

* Perspectivas de la Red Iberoamericana de Revistas de Comunicación y Cultura con la reconstrucción de ALAIC	81
<i>Jesús María Aguirre</i>	

GUÍA BIBLIOGRAFICA	87
---------------------------------	----

INFORMACIONES	89
----------------------------	----

PRESENTACION

Del 24 al 28 de abril se celebró en la ciudad de Maracaibo el ENCUENTRO VENEZOLANO DE SEMIOTICA. Diríamos que más vale tarde que nunca, pero ello es indicio o de nuestro rezago cultural o del desinterés por propuestas teóricas, metodológicas o investigativas, que no arrojen rápidamente dividendos económicos o políticos.

En el panorama venezolano de la investigación comunicacional, si bien ya la Revista ORBITA publicó algunos estudios iniciales de carácter semiótico, fue la Revista VIDEOFORUM la que intentó impulsar más programáticamente tal disciplina en el área audiovisual. A nuestra revista le cupo también el honor de abrir su primer número con un artículo sobre "Análisis ideológico y semiología crítica", pero como puede colegirse por el mismo título, asumiendo el nuevo instrumental sin las ingenuidades de quienes se suman a las modas y con la inteligencia abierta para procesar las propuestas, dentro de la coherencia global.

Posteriormente se han publicado algunos ensayos significativos como "El mito de Bolívar y su función política" (Nº 41-42); "Semiótica de una campaña electoral" (Nº 45); "De lo polémico a lo contractual: Análisis semiótico de las transformaciones en el discurso de Jaime Lusinchi" (Nº 47), y últimamente, desde el punto de vista de la pragmática "El Amparo: subversión discursiva de la verdad" (Nº 65-66).

Aunque, como decimos, los métodos y las preocupaciones de la semiótica, nunca han sido ajenos a la revista, la ocasión nos ha parecido propicia para reunir un conjunto de trabajos que

exploran con la metodología de la nueva disciplina, campos que rara vez ocupan la atención de los investigadores de difusión masiva, pero que pervaden las comunicaciones cotidianas.

Esta vez recogemos varios artículos sobre las postales como signo del paisaje, los graffiti en los espacios urbanos y en las cárceles, que se complementan con dos propuestas metodológicas para el análisis integral del acto dramático, propio del teatro, y de la narración oral, de tanta relevancia en la cultura rural.

A este cuerpo central se suman otras colaboraciones de diversa índole con el objeto de mantener un contacto vivo con los problemas corrientes de la comunicación como son, en este caso, la polémica celebración de los 500 años del Descubrimiento, la expansión de LUMEN 2000 (Iglesia Electrónica Católica) y nuestra intervención en el II Encuentro de la Red Iberoamericana de Revistas de Comunicación y cultura. Como de costumbre la guía bibliográfica y las informaciones cierran el número.

ESTUDIOS

LAS POSTALES: LOS SIGNOS DEL PAISAJE

ROCCO MANGIERI

“... en la época de la reproducción técnica de la obra de arte lo que se atrofia es el **aura** de ésta. El proceso es sintomático; su significación señala por encima del ámbito artístico. Conforme a una formulación general: la técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las reproducciones pone su **presencia** masiva en el lugar de una **presencia Irrepetible**”.

WALTER BENJAMIN, “La obra de arte en la época de la reproducibilidad técnica”.

LOS SIGNOS DEL PAISAJE

En este momento en que el país parece volver a una especie de renacimiento turístico tiene sentido analizar un género de imágenes algo marginal con respecto a la atención de la crítica, por lo general dedicada al campo de las “bellas artes”. Me refiero a la **postal** turística, aunque el adjetivo “turística” quizás sea solamente una función posible dentro de otras. Emparentada con el noble género de la **fotografía** (hija o prima hermana de ésta), y, más específicamente, con la fotografía turística; con la imagen del **mapa**; con los cromitos infantiles; y sin lugar a dudas con la **pintura del paisaje**.

De la fotografía retoma todos sus códigos: el tipo de encuadre, la relación campo/ fuera de campo, el tratamiento del color y del grano, los procedimientos de **focalización**. Pero su referente directo dentro del mismo lenguaje es la fotografía tomada por un **turista-modelo** dotado de una cierta **competencia visual**, un cazador del “buen ángulo”, de la luz adecuada y del contraste “óptimo”. Un sujeto relativamente hábil y cuidadoso para capturar las “inmovilidades” más notorias del paisaje urbano y rural.

El mapa también se relaciona con la postal porque, de algún modo, comparten la función de darnos un **perfil** del paisaje. El mapa como relevamiento cartográfico de un espacio poblado de objetos y la postal como focalización siempre relativizada de un lugar (nunca sagrada y frontal) están construidas para **memorizar** un lugar, para **recordarlos** en sus **contornos**. André Malraux quizás no dudaría en postular un **museo imaginario** popular donde los personajes centrales serían las postales de todo el mundo: ordenadas en secuencia, de acuerdo al tipo de espacio que simbolizan, al punto de vista fotográfico, al tratamiento estético de la superficie, etc.

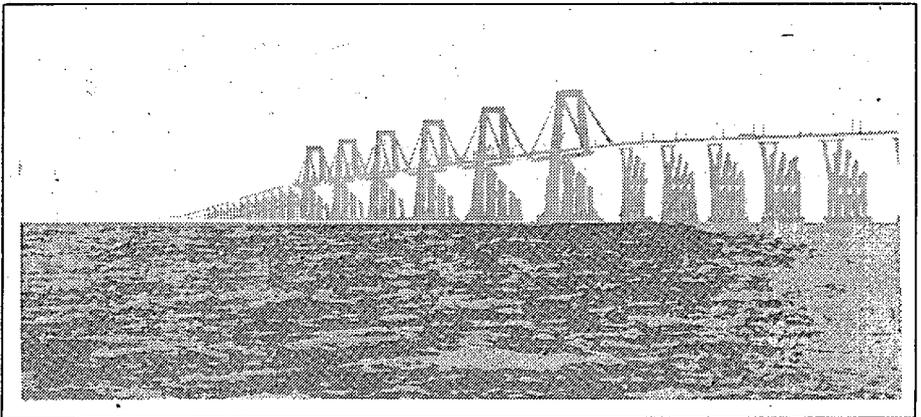
Con la imagen de los cromitos comparte la vocación de constituir una **colección** de encuadres idénticos en su formato; la presencia de un texto escrito que (como diría Barthes) "ancla" la imagen y yo diría, el uso escenográfico del color y la confección del punto de vista. Pero, sobre todo, ambas imágenes tienen un casi absoluto valor de copia, de reproducción "ad infinitum", y como tales se pueden consumir (intercambiar, coleccionar, reutilizar).

La pintura de paisaje es el antecesor noble de la postal. La postal sería un paisaje sin "**aura**", sin ese halo burgués de originalidad e irrepetibilidad que rodeaba la obra antes de la era de la "reproductibilidad técnica" (1). La postal no se consume como la "manifestación irrepetible de una lejanía" sino como imagen **cercana**, escenográfica y ficcional en su valor de copia masificada, satisfaciendo el deseo de selección y combinación que un usuario anónimo puede efectuar antes de enviarla por correo.

Se trata pues de un **objeto intertextual**: El cruce o coincidencia de otros textos-ímagenes contemporáneos o anteriores en su producción.

UNA ARQUEOLOGIA VISUAL : GRAMATICA Y SINTAXIS

El objetivo de la postal es el paisaje. Paisaje culturizado o paisaje "salvaje". División provisional porque, a fin de cuentas, la **postallización** del territorio es una operación que, de algún modo, esteriliza y clasifica imaginariamente todo el paisaje. Discurso clasificatorio de la ciencia que es retomado y "vulgarizado" en cierto modo por la relativa focalización del espacio. Así, un ordenamiento espacio-temporal (o sincrónico/diacrónico) de la postal seguramente daría como resultado una taxonomía del paisa-



je, una especie de arqueología menor al estilo siglo XVII (2) de aquellas porciones del paisaje que han sido seleccionadas, semiotizadas, convertidas en signo y mercancía.

Si el lenguaje de las postales sigue alguna clasificación ésta debe arrancar desde la separación de espacios citadinos y salvajes (forma del contenido ya **segmentada**, como diría Eco) y llegar hasta los signos emblemáticos de la flora y de la fauna criolla. Aquellos como la **perla de margarita**, la **lechoza** picoteada por el **azulejo**, el **turpial** y el **cocotero** que, siguiendo a Jakobson, van a constituir una retórica metonímica y metafórica del país. Desde los planos generales o panorámicas de la selva "virgen" hasta el close-up de una perla margariteña se viene armando una segmentación del país. Segmentación visual que sería lo análogo en narratología al proceso de **focalización** (3) que, entre otras cosas conduce al observador-modelo a una precisa localización espacio-temporal.

Se producen símbolos de la /venezolanidad/, de lo autóctono, emblemas cristalizados donde, a menudo, no cambia ni siquiera el punto de vista a lo largo de varios años: Los Próceres, la Plaza Venezuela, el Hotel Humboldt, el Puente sobre el Lago, los Palafitos, la Cueva del Guácharo, el Salto Angel, el Pico Bolívar, los Médanos de Coro, el Araguañey, la Guacamaya, la Orquídea.

LO VEROSIMIL

La postal conforma un país imaginario, ficcional pero **verosímil**. El texto de la postal conserva dentro de los códigos de su puesta en escena (ángulo de toma, pose, color, trucajes, etc.) las leyes de la verosimilitud: Ese país "puzzle" que se obtiene a través de la unión "imposible" de todas las imágenes es verosímil, es creíble como país. Es precisamente un país total que sólo se percibe por la yuxtaposición espacial simulando un **Itinerario Ideal**, un viaje multiprogramado y ficticio. Una secuencia de puntos de vista que si se replicaran en la vida real darían como resultado un verdadero film de ficción a la manera de cuadros "inmóviles", ligeramente animados; un film de fondos trucados pero dotados de un particular grado de realismo (iconicidad).

Volviendo a la función memoriosa de la postal pero sobre todo a la postal como "tesoro", hay un film de Jean Luc Godard ("Los Carabineros" 1963) donde dos campesinos se enrolan entusiasmados en el ejército real con la promesa de acumular riquezas al recorrer Europa ganando batallas y saqueando tesoros. Al regresar a sus hogares, donde son ansiosamente esperados por sus esposas, sólo traerán un baúl repleto de postales. Viaje de riquezas, dorado de papel, ficción y tesoro imaginario (4).

LA CONSTRUCCION DEL ESPACIO Y EL VALOR DE LA REPLICA

La postal ha experimentado una evolución en cuanto a la profundidad del espacio y al encuadre. Se ha pasado de la imagen reducida con poca profundidad de campo hasta "panorámicas" que aumentan el **hacer cognitivo** del observador (5). Requieren de un itinerario visual más complejo y aumentan la competencia del lector. También se han introducido las figuras del **testigo ocular** y del **observador-modelo** que actúan como delegados en el interior de la imagen (texto) para "darnos a ver" y focalizar alguna zona: Es el caso del turista de espaldas que suponemos está mirando la cima de la

montaña o la llegada de la cabina de un teleférico. Del personaje dibujado que nos mira frontalmente y señala con la mano un lugar más pequeño dentro del encuadre o de un grupo de visitantes en segundo o tercer plano que parecen observar un momento o una fachada.

Densa y homogénea (en cuanto a su materia expresiva) mucho más cerca de la **historia** que del **discurso**, las postales hacen fotogénico al paisaje convirtiéndolo en una **arqueología de lugares comunes**, simbolizándolo e integrándolo a una memoria colectiva. Si las postales nos dicen **qué es** lo que hay que ver en el paisaje, **desde qué** angulación, con qué iluminación, color, textura, etc. estamos sin duda frente a una **ideología del paisaje**, quizás pequeño burguesa y replicativa, pero dotada sin embargo de una estética, quizás no tanto del lado de la emisión sino del lado de la recepción y el consumo.

Imágenes cromáticas, de formato reducido, que permiten integrar un mensaje verbal que media entre lo privado y lo público, imagen **fáctica**, soporte y canal de un mensaje y, contemporáneamente, imagen pragmática y referencial de un **viaje imaginario** por un **pais imaginario**.

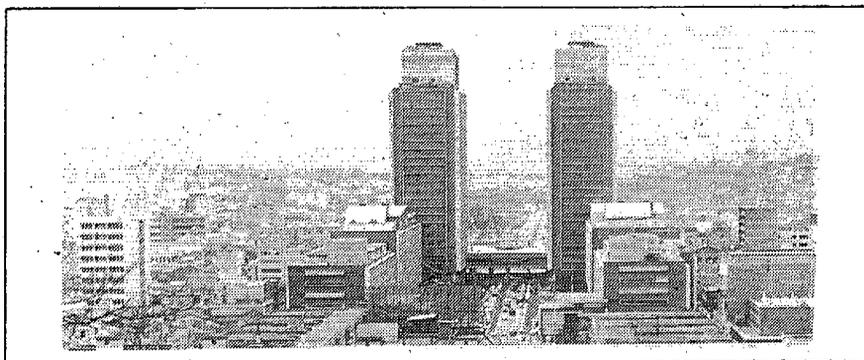
Siguiendo a Eco (6) la postal sería el ejemplo de una réplica no absolutamente duplicativa sino parcial, en función de un conjunto de reglas de standarización gráfica. En el espacio de esta imagen-réplica hay una cierta **invención** debido a la manipulación de la materia expresiva (tinta y papel) independientemente del modelo de referencia. Sobre todo por el tratamiento cromático, la acentuación de los planos de fondo, el contraste del grano. Tiende pues a un grado de iconicidad relativamente alto pero, lo interesante es que a medida que intensifica este proceso, digamos de **hiper-codificación**, crea, como apuntábamos antes, una retórica visual ficticia con sus propias leyes de verosimilitud. La postal es signo icónico "motivado", de "ratio facilis", heteromatérica, réplica que necesita de un trabajo de reconocimiento por parte del lector, imagen-gramática pues tiende a una codificación exhaustiva del paisaje humano (7).

La postal se reserva ciertos procesos de **estilización** (8) sobre todo a nivel de segmentos o porciones ambientales (la casa, la plaza, la calle, la selva, la playa); también por la standarización de objetos complejos en forma análoga al texto publicitario (El altar, el Metro, El rascacielos); por las connotaciones del Kitsch que introduce en el mensaje visual (/modernismo/, /pulcritud/, /clasicismo/ etc.); por el mecanismo de seducción visual que nos quiere hacer ver un único punto de vista posible como el de mayor interés o atractivo (9).

LA SEGUNDIDAD

Sin duda, para no caer en los extremos de un **Idealismo** semiótico, la imagen-postal aporta un conocimiento. Posee un grado de iconicidad (en el sentido que lo entendía Peirce) y contemporáneamente es un **índice**, un conjunto de **marcas** obtenidas por proyección, que se constituye como un **modelo** del paisaje. Aporta pues un conocimiento sobre un aspecto relativizado del paisaje real y, quizás lo más importante semióticamente, un conocimiento sobre el procedimiento mismo de elaboración de la imagen como signo de una realidad que se resemantiza y simboliza a través de su distribución y consumo.

Más que cualisigno (primeridad) o legisigno (terceridad) la postal es un **sinsigno**



no (seguridad). Mejor dicho, centra de algún modo su especificidad semiótica en un valor de **token** o réplica, de copia de un paisaje sin "aura" (10). Si bien tiende "fuera del texto" a inducir a la organización de una gramática de símbolos (terceridad), su línea de "operatividad" es el índice, la huella de un proceso visual que debe remitirse necesariamente a un lugar (espacio).

SISTEMA Y PROCESO

Y, verdaderamente, si estamos atentos al repertorio de posibles postales, notaremos que se trata de un **sistema** visual más que de un **proceso** encadenado de imágenes. La postal se afianza mucho más sobre el eje del **paradigma** y de la conmutación (por lo tanto el hecho de seleccionar es fundamental) más que sobre el eje del **sin-tagma** y la combinación. Es entonces más **metafórica** que metonímica y más cercana a los procesos de **condensación** que del desplazamiento: De aquí que el campo semántico de las postales se extiende o se conecta con lo onírico (los lugares "soñados") y por esto, posiblemente, el uso metafórico de la postal en los otros textos (el film, la novela, el cuento) (11).

Debería también decirse entonces que la postal privilegia lo espacial sobre lo temporal. El tiempo parece detenido o como "expulsado" de la imagen. No tanto en el sentido en que lo está también en otras imágenes "espaciales" (como la fotografía o la pintura) sino como una dimensión temporal que rodea la escena sin alejarse totalmente.

Pasando por el espacio del folklore, de lo silvestre, lo salvaje, por la "city" moderna y limpia que no discrimina entre aportes democráticos o de la dictadura, por los monumentos perennes de lo patriótico y lo bolivariano, hasta los símbolos casi gramaticales de una flora criolla "reluciente y tropical", la postal ha venido elaborando esa arqueología menor del paisaje, turística, cotidiana y "vulgar" pero indicadora de una ideología y de una estética.

CITAS Y REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- (1) El concepto de **aura** fue tratado por WALTER BENJAMIN en sus ensayos "La obra de Arte en la época de la reproductibilidad Técnica", Ed. Suhr-

kamp Verlag 1972. Ed. castellana Taurus ediciones reimpression 1982. "Discursos ininterrumpidos" I.

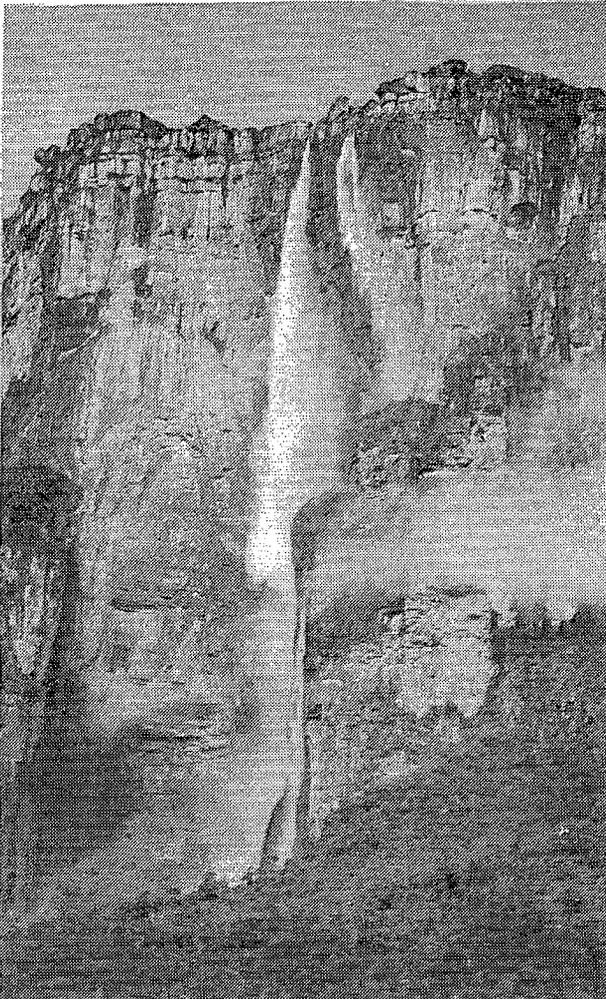
"Definiremos esta última como la manifestación irrepitible de una lejanía (por cercana que pueda estar). Descansar en un atardecer de verano y seguir con la mirada una cordillera en el horizonte o una rama que arroja su sombra sobre el que reposa. Eso es aspirar el aura de **esas** montañas, dé **esa** rama". pág. 24, op. cit. Subrayado nuestro).

- (2) Ver al respecto la función de la **episteme** taxonómica que plantea MICHEL FOÇAULT en su obra "Las Palabras y las cosas", en los siglos XVII y XVIII. Capítulo: "Maathesis y Taxonomía" pág. 87 de la edición italiana. (Ed. Rizzoli, 1983). La noción de arqueología podría aplicarse en el caso de las imágenes de la pintura de paisaje en su focalización de las ruinas o simplemente de aquellas partes del todo que deben enunciarse.
- (3) Entiéndase por **focalización** bien, "cualquier procedimiento que nos acerca progresivamente a la localización espacio-temporal del relato" o bien, "la instalación en el **discurso** de un observador que constituye nuestro **punto de vista** proyectado en el texto". Extraído del trabajo de OMAR CALABRESE "Specchi, Sguardi e Ritratti" en Versus 29, 1981.
- (4) Ver al respecto del libro de SUSAN SONTAG, "Sobre la Fotografía" el capítulo "En la cueva de Platón". Ed. ital. Nuevo Politécnico-Einaudi 1978.
- (5) En la semiótica de GREIMAS el mirar es un **hacer cognitivo** y por tanto el **saber mirar** es una de las modalidades que forman parte de la competencia del observador de las imágenes. Como apunta LORENZO VILCHES "El observador tiene la tarea de ejercer la función receptiva e **interpretativa** a partir de la percepción de la imagen. No es externo al discurso visual y no debe confundirse con el observador empírico". Subrayado nuestro. "La Lectura de la Imagen", Ed. Paidós-comunicación 1983.
En efecto, si el texto visual es un **querer-hacer-ver** (exhibir) el observador es un **ver-querer-hacer** (mirar). O, dicho de otro modo, la imagen quiere que yo vea esto o aquello y yo.
- (6) y (7) Ver al respecto los capítulos sobre "El problema de una tipología de los signos" y de los "Modos de Producción de los signos" en "El Tratado de Semiótica" de Umberto Eco, Ed. Lumen, Nueva Imagen 1978.
- (8) y (9) Ver también lo que Eco denomina como ESTILIZACION en su Tratado de Semiótica, pág. 382-385.
- (10) Siguiendo lo más fieles posibles a PEIRCE, la postal como signo es **signo de la segundidad** pero, sin perder (como todo signo **perciano**) la primaridad y la terceridad. Requiere de cualidades sensibles iconizadas convencionalmente desde la escala del grano hasta la "escena" visual que

crystaliza el signo a la manera de una terceridad, de una ley argumental: En este caso es todo un **argumento ideológico** sobre el paisaje criollo y tropical. Ver, "La ciencia de la Semiótica", Ed. Nueva Visión 1974, pág. 29-30.

- (11) El uso, por ejemplo de una postal en el comienzo de un film como "Ter-ciopelo Azul" que establece, aunque demasiado sutilmente, un **contrato narrativo** con el observador.

Es probable que en Cortázar y en Borges encontremos este uso metafórico de la postal.



NO SOLO PALABRAS. UNA APROXIMACION SEMIOTICA AL ARTE DE NARRAR

DANIEL MATO

Universidad Central de Venezuela

RESUMEN

La aproximación semiótica al arte de narrar aplicada en tres estrategias de investigación (una documental de carácter internacional y dos de campo en Venezuela) permite constituir una imagen del arte de narrar tal que hace plausible cuestionar su habitual tratamiento analítico como un fenómeno meramente verbal y su clasificación como una variante meramente verbal y su clasificación como una variante literaria: la "literatura oral", la cual se postula resultara reduccionista. Dichas investigaciones —de orientación semiótica— ponen de relieve que este tipo de prácticas significantes exhiben diversos tipos de rasgos sólo analíticamente diferenciables, ya que en términos empíricos conforman una unidad: verbales, vocales, gestales, proxémicos y de interacción con el público, así como que en ella los creadores frecuentemente desarrollan representaciones de personajes y eventualmente recurren a la utilización de diferentes tipos de objetos para representar simbólicamente a otros o como enmascaramientos.

1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA:

Las investigaciones antropológicas, folklóricas y literarias en Venezuela, así como en el resto del mundo, deben lidiar frecuentemente con la dificultad de describir, conceptualizar y analizar ciertos fenómenos, a los cuales suele designarse genéricamente como "literatura oral". Dicha noción ha devenido de uso corriente, bajo su égida se ha realizado cuantiosa investigación y se han publicado antologías de relatos, provenientes de procesos de separación y transcripción de los "rasgos verbales" de formas

expresivo-creadoras más complejas. Ella ha sido acuñada por Paul Sebillot (1913) y en investigaciones anteriores (Mato, 1986b; 1988c) hemos argumentado acerca de su carácter de "obstáculo epistemológico" (Bachelard, 1976) para la investigación de los mencionados fenómenos y también acerca de su moderna constitución en "paradigma" (Kuhn, 1975) para numerosas investigaciones de los mencionados campos disciplinarios.

La noción de "literatura oral" —más allá de las intenciones de su aplicación— tiende a resaltar las semejanzas entre el "arte de narrar" y la "literatura", y a disimular sus diferencias, al punto de nombrar al "arte de narrar" cual si éste fuera una variante literaria: la "literatura oral". La aplicación de esa noción supone el "reconocimiento" como "literatura" de fenómenos empíricos complejos y a través de la publicación de antologías ha contribuido a tejer un "discurso social" de gran alcance (Verón, 1976 y 1980), los "semantiza" como y los reduce a: un "arte de palabras" —y ello sólo en el mejor de los casos, ya que desde posiciones etimologistas se ha argumentado, incluso, que los reduce a un arte "de letras" (Ong, 1982). Sin embargo, dichos fenómenos son más complejos y ellos además de exhibir "rasgos verbales" (susceptibles quizás de ser apreciados "literariamente", no es este nuestro tema), exhiben otros: gestuales, vocales, proxímicos e interaccionales, que una aproximación semiótica a este arte permite destacar.

Dentro de las diversas especies habitualmente incluidas en el conjunto o género de la "literatura oral", en esta ponencia se ha optado por concentrar el análisis exclusivamente en el subconjunto de especies que en dichos estudios suelen calificarse como "narrativas" (en oposición a otras que suelen calificarse como "poéticas" porque exhiben rasgos rítmicos y/o rimas y que habitualmente están asociadas a interpretaciones musicales) las cuales usualmente han sido denominadas: "narración oral" y/o "cuento folklórico".

En esta ponencia no abundaremos sobre el significado y consecuencias de la mencionada conceptualización, ni tampoco describiremos ampliamente los resultados obtenidos en nuestras investigaciones en este campo, nos limitaremos a exponer a grandes rasgos los beneficios que en nuestra experiencia de investigación hemos obtenido de una aproximación semiótica a nuestro objeto de investigación: una práctica significativa o una forma de expresión creadora común a las más diversas culturas del globo la cual, a falta de una denominación más satisfactoria, sólo provisoriamente denominaremos "arte de narrar". (No acaba de satisfacernos esta denominación porque ella antes que denominar un arte, enuncia lo que podríamos llamar un principio heurístico genérico, alternativo al de "representar", por ejemplo cualquiera de los cuales pueden orientar creaciones propias de diversas artes, formas expresivo-creadoras o lenguajes, como prefiera llamárseles, tales como: cine, co-



mic, teatro, etc.)

Hemos aplicado sucesivamente tres estrategias de investigación, todas ellas inspiradas en una aproximación semiótica al arte de narrar. A continuación se exponen muy sintéticamente los aspectos metodológicos y resultados más salientes de dichas investigaciones, el lector interesado en ampliar información deberá consultarlas directamente.

2. APROXIMACION DOCUMENTAL AL ARTE DE NARRAR

Como primer paso procedimos a identificar, reunir y clasificar testimonios documentales que brindaran respuesta a una pregunta elemental: "¿Cómo se narra?" Ella alude a cómo acciona el narrador, qué tipo de signos produce el narrador tales que resultan capaces de impresionar al individuo que brinda el testimonio, incluso cuando éste, en la mayoría de los casos, es un recopilador de relatos que ha ido a buscar textos y no a diferenciar signos. La mayoría de las respuestas las hemos hallado como notas marginales a desarrollos sobre otros temas, o bien en los prólogos y pies de página de algunas antologías de relatos.

La investigación en escala planetaria de este tipo de fenómenos desde Venezuela se ve sumamente restringida por las conocidas limitaciones de las colecciones de la Biblioteca Nacional y de las bibliotecas universitarias y de centros especializados. A sabiendas de ello, hemos intentado complementar esa indagación recurriendo a algunas bibliotecas privadas y a alguna bibliografía que obtuvimos en el exterior. En total consultamos aproximadamente unas sesenta fuentes documentales, somos plenamente conscientes que la colección de testimonios examinada es modesta, no obstante pensamos que resulta suficientemente significativa a los fines propuestos.

La información obtenida se relaciona con la ocurrencia de este tipo de fenómenos en más de cuarenta grupos sociales, correspondientes a diversas demarcaciones étnicas, culturales y subculturales en los cinco continentes (sólo 13 de dichos agrupamientos sociales corresponden a Africa, Asia, Europa y Oceanía; 2 a la América prehispanica; 5 al Caribe; 10 a diversas comunidades indígenas y campesinas del resto de América; en el caso particular de Venezuela, estos testimonios refieren la actividad en 3 comunidades campesinas y 5 comunidades indígenas; finalmente otros testimonios remiten a la actividad de 8 movimientos urbanos organizados recientemente para la práctica de este arte en Europa, Estados Unidos, Venezuela y el resto de América Latina).

Metodológicamente, además de lo anterior, conviene citar algunos de los criterios aplicados:

a) Hemos resuelto no partir apriorísticamente de una visión "romántica" del fenómeno en estudio, contrariamente hemos partido de una perspectiva abierta e intercultural con la intención de identificar semejanzas y diferencias entre diferentes tipos de sociedades (Balandier, 1975). Por ello no nos limitamos a reunir información sobre ambiente folk, ni sobre etnias "exóticas", sino que —sin descuidar la relativa a esos tipos de agrupamientos sociales— también incluimos alguna relativa a sociedades urbanas "modernas", la cual en general proviene de fuentes documentales no bibliográficas. En cualquier caso, podemos afirmar que la inclusión de la información relativa a sociedades "modernas" no altera las conclusiones generales a que hemos arribado, sino que

tan sólo permite argumentar en favor de la universalidad y continuidad del fenómeno.

b) Hemos prescindido de considerar información relativa a la narración de mitos en un espacio-tiempo ritual, asumiendo en este sentido una posición desfavorable a nuestras hipótesis (ya que tales actos abundan en rasgos vocales, gestuales y proxémicos), pero sí hemos incluido la relativa a algunas narraciones de esos mismos relatos cuando ella ocurre en circunstancias no rituales.

c) Los testimonios considerados corresponden, en general a la actividad de "especialistas" (Beals y Hoijer, 1981:585-9 y Herskivits, 1981:414-6). Si bien es cierto que en ciertas comunidades son muchas las personas capaces de servir de "informantes" y referir diversos tipos de relatos satisfactoriamente desde el punto de vista de su contenido, también lo es que esas mismas personas suelen identificar a algún(os) individuo(s) como capaz(ces) de hacerlo de una manera excepcional, estos individuos son precisamente los que la comunidad reconoce como narradores.

Los límites de extensión de esta ponencia no nos permite citar ni siquiera uno de los testimonios considerados (Mato, 1988 c:19-57), nos vemos forzados a limitarnos a exponer algunos resultados especificando que ellos provienen de la información reunida según las pautas metodológicas expuestas.

Así, estamos en condiciones de afirmar que:

a) La inmensa mayoría de los testimonios considerados señalan explícitamente la importancia de la expresión gestual y/o vocal de los narradores.

b) Numerosos testimonios señalan: el carácter interactivo de la relación de los narradores con su público, el recurso a la representación de los personajes y la inclusión de música y recitados durante las narraciones.

c) Existen algunos testimonios que acentúan la importancia de las demostraciones de sentimientos y emociones al narrar.

En síntesis y respecto de nuestro principal objetivo al realizar la exploración documental, cabe afirmar que ella indica la existencia e importancia de rasgos "no verbales" (como suele denominárseles) inherentes a la práctica de este arte, entre los cuales sobresalen por su frecuencia los vocales y gestuales y, en segundo lugar, la tendencia a establecer una relación interactiva con el público y a representar personajes.

3. EL ARTE DE NARRAR EN VENEZUELA. Exploración de campo:

La investigación exploratoria de campo realizada en Venezuela en el período 1985-7 tuvo como objetivo identificar las modalidades de apreciación y/o valoración que el público habitual hacía del desempeño de los narradores o bien que algunos de estos hacían respecto del desempeño de otros narradores. Debido a la ausencia de investigaciones anteriores que proveyeran información referida claramente a la existencia de narradores y no de "informantes" de "textos" (como suelen incluir algunas recopilaciones), los puntos de partida de nuestra investigación resultaron necesariamente asistemáticos. Ella fue guiada por las conclusiones de nuestra aproximación documental (vid supra), así como por datos sobre este tipo de actividad provenientes, en buena medida, de nuestra propia labor expresiva y pedagógica en este arte, la cual nos ha permitido reunir informaciones útiles provenientes de contactos con personas de nuestro público, participantes de talleres y otras, desde 1983. Con esos puntos de partida, tras dos años de sistemática labor realizando entrevistas semiestructuradas logramos

reunir información sobre la ocurrencia de esta actividad en 31 localidades de 10 entidades federales de Venezuela, la cual nos ha permitido identificar no menos de 70 narradores vivos reconocidos por su calidad narradora en sus propias comunidades (urbanas de provincia, campesinas o indígenas, según los casos), además de la relativa a la ciudad de Caracas. La información en todos los casos proviene de informantes locales y ha sido obtenida "in situ". No estamos en condiciones de evaluar la "representatividad" de la información obtenida, pero sí de afirmar que ella resulta suficientemente significativa a los fines del presente estudio.

Nuevamente problemas de espacio nos impiden exponer descripciones producto de nuestra investigación (Mato, 1988c: 72-152) y sólo nos limitaremos a presentar sintéticamente algunos resultados parciales relativos al objeto de esta ponencia:

En la totalidad de los casos los entrevistados utilizaron vocablos tales como: "gracia", "sabor", "sal", "chispa", "emotividad" o "pimienta" para denominar aquello que distingue a un buen narrador de otros que no lo son. No ha resultado posible determinar con certeza el contenido de estos términos: ellos parecen aludir fundamentalmente a una actitud o estado del ser de los narradores al narrar, en todo caso a un fenómeno no directamente observable, sino a través de algunos rasgos externos imprecisos y subjetivamente interpretados. Tales rasgos mayormente resultan ser de carácter "no verbal" y se relacionan en buena medida con la expresión vocal y gestual de los narradores: imitación de voces, imitación de acciones, gesticulaciones, movimientos, mímica, demostraciones. En algunos casos también se han mencionado algunos rasgos que, de alguna manera, están más asociados a lo verbal; la capacidad de improvisar, la posesión de un buen repertorio, el no contar "chapeado", sin embargo, estas valoraciones se han presentado con menos frecuencia.

4. NARRADORES EN ACCION: Observaciones de campo en Venezuela

La tercera estrategia de investigación aplicada consistió en observar sistemáticamente el desempeño de un número significativo de narradores en acción. Ella se desarrolló en el período 1985-87 y nos condujo a observar el desempeño de 65 narradores en 86 eventos, 40 de ellos viven en pueblos, comunidades y ciudades del interior de entre 100 y 10.000 habitantes (entre éstos 5 son miembros de la etnia guayúu y 1 de la kariña); 11 residen en ciudades del interior de entre 10.001 y 30.000 habitantes, 6 residen en Caracas y 8 en 4 capitales de Estados. El conjunto de narradores observados no constituye una muestra de un universo mayor. Los límites de extensión de esta ponencia no nos permiten extendernos respecto de otros aspectos metodológicos de nuestro trabajo de campo y nuevamente nos vemos obligados a remitir al lector curioso a la investigación en cuestión (Mato, 1989), para así poder exponer brevemente cómo, en este caso, algunos estudios de semiótico teatral sirvieron de punto de partida para nuestro modelo de observación.

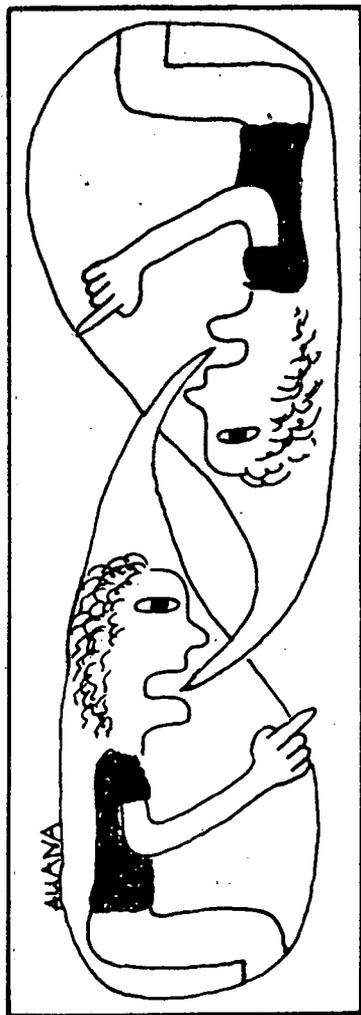
Los estudios de semiótica teatral estuvieron y aún poseen especial importancia y significación en las polémicas acerca de "texto" y "representación" que atraviesan la investigación teatral y los de semiótica del gesto son un elemento importante de diversas corrientes de la teoría semiótica. Algunos estudios inscritos en uno y otro campo de análisis fueron particularmente sugerentes para el diseño del esquema de observación que hemos aplicado. El cual no por esto debe comprenderse como teóricamen-

te enmarcado en ellos. Particularmente debe especificarse que no supone una toma de partido en las numerosas polémicas que atraviesan el quehacer de los investigadores de la Semiótica, sino tan sólo una utilización de recursos provenientes de ese campo analítico con el cual estamos familiarizados pero en el que no somos especialistas. Formularemos un breve comentario sobre algunos especialmente significativos:

El de Tadeusz Kowzan (1969) fue uno de los primeros intentos de aplicación de la Semiótica al estudio del hecho teatral. En su difundido artículo postulaba la existencia de trece sistemas de signos observables en el espectáculo teatral. De ellos sólo ocho se asientan en la figura del actor y los cinco restantes se asientan fuera de él:

1. palabra			
2. tono	texto pronunciado		
3. mímica			
4. gesto	expresión corporal		Actor
5. movimiento			
6. maquillaje			
7. peinado	apariencia exterior		
8. traje			
9. accesorios			
10. decorado	espacio escénico		
11. iluminación			
12. música			Fuera del actor
13. sonido	efectos sonoros		

En opinión de Kowzan en el teatro todos los signos son en definitiva artificiales, incluso los naturales (como la voz temblorosa de un actor octogenario) porque se toma la decisión de incluirlos. Esto no es estrictamente así en el arte que nos ocupa, o al menos no siempre, y por ello salvo cuando se trata de un espectáculo creado deliberadamente teniéndolos en cuenta, no tiene sentido incluir por ejemplo la observación de decorados o iluminación. Diferente puede ser el caso de los accesorios ya que se observa la ocasional recurrencia a ellos. Análogamente, no parecía significativo observar el peinado y maquillaje de los narradores, y si bien es frecuente la elección del traje cuando la ocasión de narrar no es imprevista, ésta no resulta tan significativa como en el teatro ni apreciable por el observador como un signo diferencial entre el narrador y su público. Los efectos sonoros fuera del actor (narrador) no se presentaron en nuestro es-



tudio, pero tenemos noticias de narraciones en las cuales se incorpora un instrumento musical. También, aunque de manera excepcional, se utilizan cintas grabadas (con música y sonidos de ambientación) en desempeños de narradores, encarados como espectáculo con convocatoria pública en salas teatrales de la ciudad de Caracas.

Pero, según nuestra experiencia de aplicación tentativa durante el período de ajuste del esquema de observación, necesitábamos aún efectuar otros cambios en los nueve sistemas restantes de la propuesta de Kowzan. En primer lugar, en los narradores es común una actividad que no lo es en los actores: ellos, además de narrar, con cierta frecuencia recurren a la representación de varios personajes y/o imitan o remedan ligeramente sus voces, lo cual de algún modo debía ser incluido en nuestro modelo de observación. Adicionalmente, conociendo algunos desempeños y asumiendo que al no contar con decorados, peinados, etc., el narrador tiene su cuerpo como caja de recursos, para nosotros no era suficientemente significativo separar la mímica del rostro del gesto del resto cuerpo, sino identificar además del rostro qué otros segmentos del cuerpo involucraba el narrador en su desempeño. Por otra parte, se verá también que a este respecto se registran variaciones importantes no sólo de narrador a narrador, sino incluso de desempeño a desempeño de un mismo narrador. En este sentido, un estudio de David Efrón (1970) sobre las relaciones entre gestualidad y cultura resultó especialmente sugerente para el nuestro, no sólo por sus conclusiones acerca de la variabilidad cultural y contextual de

la expresión gestual, sino particularmente por los recursos de segmentación analítica de la figura humana de los que echaba mano para las experiencias de observación.

Adicionalmente, se planteaba un problema en relación a la funcionalidad de los tipos de gestos diferenciables en el desempeño de un narrador, ya que a diferencia del caso del actor, algunos corresponderían a su propia persona, en tanto otros serían directamente atribuibles a los personajes (representación) o bien explícitas ilustraciones de las acciones de ellos. Por ello, optamos por denominar a estos últimos como "ilustrativos", indicando así que su función en relación al desempeño en su conjunto (y no al texto o la palabra, ya que hemos argumentado acerca de las limitaciones de los en-

foques textocentrados) era "ilustrar" acciones "no representadas" de personajes. Otros gestos resultarían "indicativos", en el caso de que indicaran lugar, modo, tiempo o cualquier otro atributo identificable, en relación a la situación de enunciación. Finalmente, optamos por llamar sencillamente "expresivos" (intentando remarcar su carácter no significativo ni comunicativo) a otros que no significaban expresamente ningún atributo en particular, acogiéndonos además y específicamente en este sentido a los argumentos de Kristeva (1969:117-146) acerca de la irreductibilidad del gesto al lenguaje verbal, "y por lo tanto a la significación, a la comunicación". Aún cuando no ignoramos la existencia de excepciones como, por ejemplo, los lenguajes de algunos grupos étnicos de Oceanía y América del Norte (Tomkins, 1969).

Es fácil ver, no obstante, que reunir toda esta información sobre el desempeño de un narrador no equivale a lograr representar ni comunicar su desempeño a un lector. Ella constituye tan sólo un registro cuya pertinencia se relaciona precisamente con la polémica planteada por este estudio acerca de la insuficiencia de los enfoques "verbo-centrados" para dar cuenta del arte de narrar y desde luego contribuye a representarse con mayor apego a la realidad el tipo de hechos que nos ocupan, a partir de lo cual la valoración, apreciación, disfrute, desarrollo y pedagogía de este arte podría enriquecerse. Pero aún más, el esquema apunta sólo a los aspectos físicos del desempeño del narrador, en última instancia los únicos observables a partir de nuestros sentidos. Sin embargo, en un fenómeno expresivo creador, animado por una intención de belleza, no alcanza con este tipo de aproximación, queda fuera aquello que público y narradores llaman la "gracia", la "sal", etc.

Esta cualidad resulta irreductible a nuestro esquema de observación y por ello resulta particularmente interesante considerar los resultados que se exponen a continuación conjuntamente con los obtenidos a través de la estrategia de investigación expuesta en el apartado anterior. Los resultados más significativos a efectos de la presente ponencia pueden exponerse sintéticamente así:

a) Casi todos los narradores observados suelen dirigir su mirada a los ojos del público mientras están narrando.

Entre aquellos que realizan representaciones, su mirada en esos momentos suelen retirarla de la del público para dirigirla a puntos del espacio acordes con su representación.

Entre aquellos que eventualmente utilizan objetos de apoyo, la mirada en ocasiones cumple el papel de valorizar a éstos.

Entre los guayú es menos frecuente mirar a los ojos del público.

b) La expresión vocal resultó un rasgo importante y variado. En casi la totalidad de los narradores la imitación de sonidos y el uso de matices expresivos al narrar resultó un recurso de importancia. Sólo la mitad de ellos imitó voces de personajes, con frecuencia diversa, dependiendo del tipo de relatos y de evento.

c) La expresión gestual resultó un rasgo importante y variado. En casi la totalidad de narradores los gestos expresivos e indicativos resultaron un recurso de importancia, significativo incluso más allá de la amplitud de los mismos. Sólo la mitad de ellos implementó gestos ilustrativos, dependiendo del tipo de relatos y de evento. La mayoría de los de este grupo se valía para ello de todo el cuerpo cuando la imagen y la situación lo permitían.

d) Aproximadamente la mitad de los narradores recurrió a la representación de

personajes.

e) Algo más de la mitad de los narradores narró de pie todo o la mayor parte del tiempo, o al menos lo hizo cuando el relato se lo demandaba y se valió del espacio para su desempeño. Algo menos de la mitad de los narradores permaneció sentado en sus desempeños.

f) Se han observado casos de narradores que (en los eventos observados) narran sentados pero que en algún momento de la narración se han puesto de pie, habitualmente para ilustrar o representar la acción de un personaje, eventualmente como consecuencia de su creciente emoción.

g) Algunos narradores incluyeron en sus desempeños objetos diversos que sirvieron para representar simbólicamente a otros objetos y/o como elementos para la caracterización de personajes.

h) Dos tercios de los narradores observados provocó, o aceptó con complacencia y/o aprovechó abiertamente la interacción física y/o verbal con su público.

5. BREVE COMENTARIO FINAL

La aproximación semiótica al arte de narrar aplicada en las tres estrategias de investigación antes expuestas permite constituir una imagen de este arte tal que hace plausible cuestionar su habitual tratamiento analítico como un fenómeno meramente verbal y su clasificación como una variante literaria: la "literatura oral". La aproximación semiótica al arte de narrar permite poner de relieve que este tipo de práctica significativa exhibe diversos tipos de rasgos sólo analíticamente diferenciables, ya que en términos empíricos conforman una unidad: verbales, vocales, gestuales, proxémicos y de interacción con el público, así como que en ella los creadores frecuentemente desarrollan representaciones de personajes y eventualmente recurren a la utilización de diferentes tipos de objetos para representar simbólicamente a otros o como enmascaramientos. Todo ello nos lleva a plantear que no se trata de una variante de la "literatura" si no de un arte autónomo susceptible de ser incluido en, al menos, dos conjuntos mayores: las artes verbales y las artes escénicas. Esto tiene diversas consecuencias respecto de la investigación sobre este tipo de fenómenos, su pedagogía y las prácticas creadoras en este campo que son límites de extensión de la presente ponencia no nos permiten exponer.

6. REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

BALANDIER, Georges (1975). **Antropológicas**. Barcelona. Ed. Península. Traducción: Joan Rofes. Original: *Antropo-logiques*. 1974.

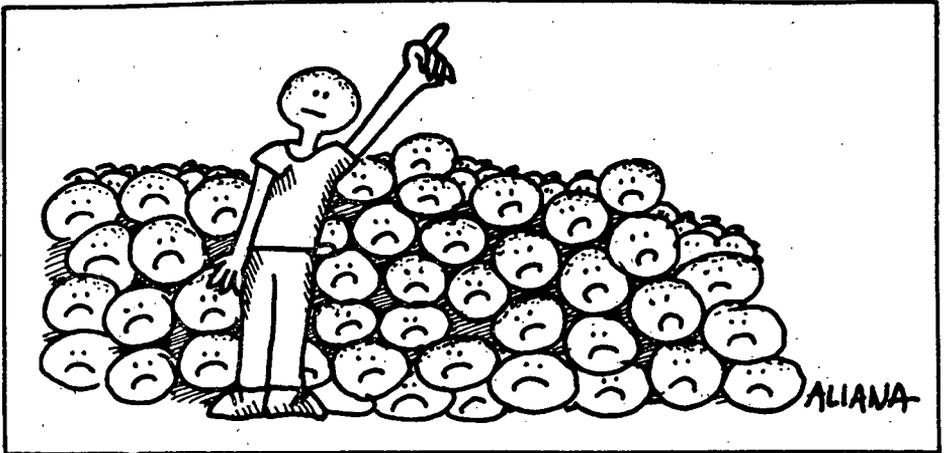
BACHELARD, Gaston (1976). **La Formación del Espíritu Científico**. Contribución a un Psicoanálisis el Conocimiento Objetivo. 5ta. ed. México. Siglo XXI ed. (1ª ed. 1984). Traducción: José Babini. Original: *La formation de l'esprit scientifique*. s/f.

BEALS, R. y H. HOIJER (1981). **Introducción a la Antropología**. 3ra. ed. 1ra. reimpresión. Madrid Ed. Aguilar. Traducción: Ruiz-Werner y García Puente. Original: *An Introduction to the Anthropology*. 1971.

BIRDWHISTELL, Ray L. (1979). **El Lenguaje de la Expresión Corporal**. Barcelona.

- Ed. Gustavo Gili. Traducción: A.J. Desmonts. Original: *Kinesics and Context. Essays on Body Motion Communication*. 1970.
- DEL HYMES (et al.) (1964) **Language in Culture and Society**. New York. Harper & Row Publishers.
- DUCROT, O. y T. TODOROV (1974). **Diccionario Enciclopédico de las Ciencias del Lenguaje**. México. Siglo XXI. Traducción: Enrique Pezzoni. Original: *Dictionnaire Encyclopedique des Sciences du Langage*. 1972.
- EFRON, David (1970). **Gesto, Raza y Cultura**. Buenos Aires. Ed. Nueva Visión. Traducción: M. Guastavino. Original: *Gesture and Enviroment*. 1941.
- FINNEGAN, Ruth (1977). **Oral Poetry**. Its Nature, Significance and Social Context. Cambridge (Gr. Br.). Cambridge University Press.
- FOUCAULT, Michell (1980). **El Orden del Discurso**. Barcelona. Ed. Tusquets. Traducción: Alberto González Troyano. Original: *L'Ordre du Discours*. 1970.
- HERSKOVITS, Melville (1981). **El Hombre y sus Obras**. 1ª ed. 7ª reimpresión. México. Fondo de Cultura Económica. Traducción: Ml Hernández Barroso. Original: *Man and its works. The Science of Cultural Anthropology*, 1984.
- KOWZAN, Tadeusz (1986). "El Signo en el Teatro. Introducción a la Semiología del Arte del Espectáculo". En: ADORNO, Theodor y otros. **El Teatro y su Crisis Actual**. Caracas. Monte Avila. Traducción: M. R. Bengolea. pp. 25-60. Original: s/n s/f.
- KRISTEVA, Julia (1981). **Semiótica 1**. Madrid. Ed. Fundamentos. Traducción: J. M. Arancibia. Original: *Recherches pour une Semanalyse*. 1969.
- KUHN, Thomas (1975). **La Estructura de las Revoluciones Científicas**. 2ª reimpresión. México. Fondo de Cultura Económica. Traducción: Agustín Contin. Original: *The Structure of Scientific Revolutions*. 1962.
- MAINGUENEAU, Dominique (1980). **Introducción a los Métodos de Análisis de Discurso**. Problemas y Perspectivas. Buenos Aires. Hachette. Traducción: Lucila Castro. Original: *Initiation aux Méthodes de l'Analyse du Discours*. 1976.
- MATO, Daniel (1985). "Narración Oral: Fundar un Arte". En: MOSTACERO, Rudy (ed.). **Oralidad en la Literautra y Literatura de la Oralidad**. Cuadernos de Investigación N° 2. enero-junio. Instituto Universitario Pedagógico Experimental. Maturín. Venezuela. pp. 50-77.
- MATO, Daniel (1986) "Especificidad de la Narración Orogestual". 1ª y 2ª partes. En: **I-MAGEN**: Nro. 100-18 y 100-19. Caracas. Consejo Nacional de la Cultura. mayo y junio.
- MATO, DANIEL (1988) (a). "El Acto de Narrar y la Noción de Literatura Oral". Ponencia presentada ante el **PRIMER COLOQUIO DE LITERATURA CARIBEÑA**. AVECA-Centro Rómulo Gallegos. Caracas. 13 al 15 de julio.
- MATO, Daniel (1988) (b). "La Noción de Literatura Oral. Obstáculo Epistemológico para el estudio del Arte de Narrar. **VII SIMPOSIO SOBRE EL CARIBE EN LA XXXIII CONVENCION ANUAL DE LA ASOVAC**. Maracay. noviembre.
- MATO, Daniel (1988) (c). **EL ARTE DE NARRAR Y LA NOCION DE LITERATURA ORAL**. Protopanorama Intercultural y Problemas Epistemológicos. Trabajo de Ascenso. Facultad de Ciencias Económicas y Sociales. Universidad Central de Venezuela. Caracas.

- MATO, Daniel (1989). **NARRADORES EN ACCION. Problemas Epistemológicos, Consideraciones Teóricas y Observaciones de Campo en Venezuela.** Tesis de Doctorado. Facultad de Ciencias Económicas y Sociales. Universidad Central de Venezuela. Caracas.
- ONG, Walter (1982). **ORALITY AND LITERACY.** The Technologizing of the word. New York. Methuen & Co.
- PAVIS, Patrice (1988). **Diccionario del Teatro.** Dramaturgia, Estética, Semiología. 2. Tomos. La Habana. Edición Revolucionaria. Traducción: Fernando de Toro. Original: Dictionnaire du Theatre. Termes et concepts de l'analyse theatrale. s/f.
- SEBILLOT (1913). **Le Folklore.** Litteratura Orale et Ethnographie Traditionnelle. París. O. Doin et fils ed.
- TOMKINS, Willam. (1969). **Indian Sign Language.** New York. Dover Publications Inc.
- TORDERA SAEZ, Antonio. (1983). "Teoría y Técnica del Análisis Teatral". En: TALENS, Jenaro y otros. **Elementos para una Semiótica del Texto Artístico.** Madrid. Ed. Cátedra. pp. 157-198.
- VERON, Eliseo (1976). "Ideología y Comunicación de Masas: La Semantización de la Violencia Política. En: VERON, E. y otros. **LENGUAJE y COMUNICACION SOCIAL.** Buenos Aires. Ed. Nueva Visión.
- VERON, Eliseo (1980). "La Semiosis Social". En: Monteforte Toledo, M. (ed.). **EL DISCURSO POLITICO.** México. UNAM- Nueva Visión.



EL ACTO DE HABLA EN EL TEATRO

SANTIAGO GARCIA

Esta conferencia recoge el resultado de un trabajo del Taller Permanente de la Corporación Colombiana de Teatro y de los talleres ofrecidos por García en Santiago de Cuba y en el Grupo Teatro Escambray durante su visita a Cuba, en enero de 1988.

A partir de los estudios de John Searle y Van Dijk (1) sobre el lenguaje o sobre algunos aspectos de la filosofía del lenguaje atinentes a la lingüística, hemos querido emprender una investigación en beneficio de la dramaturgia y también de sus posibilidades de aplicación al entrenamiento de los actores en su arte creativo, cuya base está en la observación del comportamiento humano.

Lo que nos ha motivado a emprender esta búsqueda es la aseveración de estos investigadores de que hablar un lenguaje consiste en realizar *actos de habla*, o sea, que el hecho de hablar es una acción que debe ser estudiada como tal, como un acontecimiento, y de que un acto de habla no solamente es una expresión verbal, y oral, ya escrita, sino también no verbal.

Nos ha parecido que este punto de partida para una investigación o trabajo de laboratorio pertinentes al arte de la representación, puede tener interesantes resultados o por lo menos abrir nuevos caminos a la teorización de nuestro teatro latinoamericano, que por sus características de *nuevo* y *experimental* está marcando un derrotero de hallazgos y expectativas.

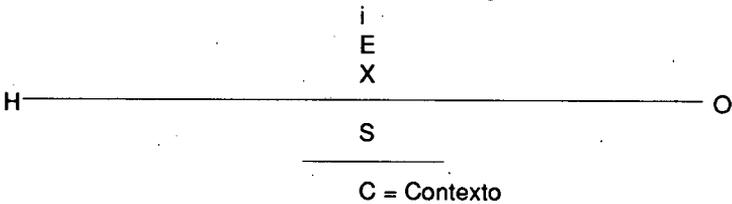
QUE ES EL ACTO DEL HABLA

Searle, basado en el postulado de Austin de que al hablar estamos realizando una acción social que en determinados casos puede cambiar o modificar la conducta, los pensamientos o los sentimientos del oyente, propone tratar el acto de habla como una *unidad* básica de la comunicación lingüística. No sería ya la palabra, el símbolo o la oración, sino el *hecho de pronunciar* o emitir el símbolo, la palabra o la oración ante uno o más oyentes, y que se cumpla la intención de comunicación del hablante, lo

que se tomaría como unidad básica para intentar el estudio de las reglas constitutivas de un lenguaje. En otras palabras, la *emisión* de una instancia de comunicación lingüística, que puede ser un ruido o una marca hecha por un ser humano, es un acto de habla. Para nuestro trabajo teatral es importante recalcar que no solamente las expresiones orales constituyen instancias de comunicación, sino también las señas, símbolos o marcas hechas por el ser humano con una cierta intención. Otra aclaración de partida es la de que el término habla no se refiere específicamente a la acepción saussureana que distingue la lengua (*langue*) del habla (*parole*), sino que como Searle aclara: "un estudio adecuado de los actos de habla es un estudio de la lengua", que tiene que apoyarse en el habla como aspecto particular de la lengua. Pasemos ahora a describir los elementos constitutivos del acto del habla como unidad básica o mínima de comunicación lingüística.

Un *hablante* H *emite* una palabra, señal o símbolo que llamaremos X, el cual es recibido por un *oyente* O. El objeto de comunicación X al ser emitido por el hablante lleva necesariamente la *intención* de ser atendido, i, y así su significado, S, puede ser comprendido por O. Para que este hecho se cumpla tiene que suceder en unas determinadas condiciones o en una situación comunicativa en la que la expresión, E, del hablante, se produzca. A esta situación llamaremos *contexto* (c) (2).

El diseño siguiente lo hemos usado como regulador de nuestras investigacion:



Cuando todo este sistema se cumple como acontecimiento comunicativo lo llamamos acto de habla completo.

Para aclarar el concepto de contexto nos remitimos a Van Dijk: (3)

Dado que para la semántica hemos trabajado con una reconstrucción abstracta muy útil de la "realidad", a saber, con el concepto de "mundos posibles", también aquí queremos introducir una abstracción para el término "situación comunicativa": el concepto de *contexto*. Así pues, la pragmática se ocupa de las condiciones y reglas para la idoneidad de enunciados (o actos de habla) para un contexto determinado.

Resumiendo, *contexto* sería todo aquello que rodea como situación el hecho de la comunicación. De esta manera lo relacionaría muy estrechamente con mi concepto de *situación teatral*, que se define como un concepto o "abstracción" de la realidad en la que se suceden los hechos o accidentes teatrales realizados por los personajes.

De todos estos términos quizás el que más nos interesaría en nuestros posteriores trabajos de laboratorio será el de *intención* (i), por lo cual nos permitiremos hacer una serie de necesarias explicaciones. A partir del descubrimiento de Austin que reconoce que la "utilización de la lengua no se reduce a producir un *enunciado*, sino que es

a la vez la ejecución de una determinada *acción social*, en la que el proceso de comunicación se cumple entre dos o más personas, el hecho que más nos interesa distinguir es el de que tanto en el hablante como en el oyente tiene que existir una *intención* de emitir o de recibir, según el caso, el mensaje. Esta *intención* es lo que en definitiva le da su carácter social a este tipo de actos de habla. Es la intención la que categoriza los diferentes géneros de actos de habla. Las siguientes frases:

- 1) Juan fuma
- 2) ¿Juan fuma?
- 3) ¡Juan fuma!

Quando la intención del acto de habla es puramente informativa, aseverativa, lo llamamos ilocucionario; cuando se propone modificar los pensamientos o acciones del receptor, lo llamamos perlocucionario.

son tres enunciados que constan de los mismos elementos referencial (Juan) y predicativo (fuma), los cuales constituyen una misma proposición pero en su *expresión* son diferentes. En el primer caso es una aseveración o afirmación, en el segundo es una interrogación y en el tercero es una orden o admiración. Ahora bien, el significado de la aseveración, pregunta u orden lo da la *intención* con la que el hablante emite el enunciado para que sea entendido a cabalidad por el oyente. Las marcas o señas de la interrogación, admiración o afirmación escritas están sujetas a la intencionalidad del hablante para que su significado sea correcto.

LOS GENEROS DEL HABLA

Quando expresamos o comunicamos una palabra, una señal, un símbolo o una oración lo hacemos con una determinada intención para que su significado sea recibido por uno o más oyentes o receptores, es decir, para que el acto de hablar, en este caso *acto de locución (locutionary act)* (4), sea completo.

En general, en los actos de habla la intención de producir un efecto en el receptor caracteriza el *género* de cada acto. Cuando la intención es de informar, aseverar, testificar algo, tanto Searle como Van Dijk lo definen como acto de habla ilocucionario. Los aspectos polémicos sobre esta definición y sobre su distinción del otro género, el acto perlocucionario, los dejamos para ser consultados en sus propias fuentes.

Quando el acto del habla trata, o realmente pretende como efecto, modificar la conducta, las acciones, los pensamientos o creencias del oyente lo denominamos acto de habla *perlocucionario*. En estos actos incluimos todos los actos imperativos, órdenes, sugerencias, cuyo carácter fundamental está en la pretensión de producir una reacción dinámica en el oyente. Por ejemplo: "Salga", "Escriba, por favor", "Cierre la puerta". O

en lo letreros que prohíben u ordenan cosas: "No fume", "Mujeres", "Hombres", "Salida", etc. A este respecto anota Searle:

Mediante una argumentación yo puedo *persuadirlo convencer* a alguien, al aconsejarle puedo *asustarlo o alarmarlo*, al hacer una petición puedo *lograr que él haga algo*, al informarle puedo *convencerlo (instruirlo, elevarlo espiritualmente, inspirarle, lograr que se dé cuenta)*. Las expresiones subrayadas denotan actos perlocucionarios.

Un letrero o un símbolo de "Mujer" en un W.C. es un acto de habla perlocucionario porque podría traducirse por: "La administración ordena que sólo mujeres pueden entrar a este baño". El carácter de orden reguladora de esta oración le imprime el género al acto de habla implícito en el símbolo o en la palabra. Se podría hablar aquí de los actos de habla *indirectos*, que son aquellas expresiones que en una primera instancia aparecen como de un género pero que en realidad pertenecen al otro. Tal es el caso de numerosas formas de cortesía que aparentemente significan informaciones o aseveraciones pero que en realidad encierran órdenes o recomendaciones: "¿Puede alcanzarme una revista?", "¿Le importaría correrse un poco?", o expresiones que a la vez que hablan de una cosa ordenan otra. Por ejemplo, aquella que se presenta cuando alguien entra en una casa y la empleada dice: "Acabo de fregar el piso".

Es importante anotar que el género del acto de habla, a más del carácter de acción implícita que lleva: *informar, coordinar, ordenar, etc.*, está determinado fundamentalmente por la intención que, por un lado, determina el género del acto de habla, o lo precisa, en el caso de los actos de habla indirectos, y por otro *completa* la significación del texto.

De esta rápida exposición sobre el acto de habla queremos destacar seis principios con los cuales hemos querido crear unos campos de exploración para nuestros intereses teatrales, ya que pensamos que cada uno de ellos toca aspectos muy pertinentes al arte de la dramaturgia, tanto en su aspecto de la representación (puesta en escena, actuación, plano operativo, etc.); como en su aspecto textual (relaciones entre texto y contexto).

Los intereses investigativos de estos lingüistas los hemos tomado no tan al pie de la letra sino como material incitador a un trabajo de laboratorio, que puede servir para sistematizar el *entrenamiento* del actor y del *dramaturgo* y para proporcionar unos principios que sirvan de pautas para el análisis de los ejercicios de entrenamiento y formación y tal vez, después de una necesaria y posterior discusión, como elemento para fundamentar el análisis de las obras de teatro. Con el fin de facilitar entonces el trabajo de exploración sobre los principios del acto de habla en interés del trabajo teatral, proponemos sistematizar los ejercicios (5) partiendo de seis principios:

- 1) El principio de cooperación
- 2) El principio de expresabilidad
- 3) El principio de significación
- 4) El principio de intencionalidad
- 5) El principio de refencialidad
- 6) El principio de circunstancialidad

Pasamos en seguida a explicar el carácter de cada uno de estos principios y sus posibilidades de aplicación en la tarea de la reflexión sobre el acto teatral.

I. EL PRINCIPIO DE COOPERACION

Partiendo del hecho de que todo acto de habla es una acción *social* o un acontecimiento lingüístico tomado como unidad básica de comunicación, y de que "hablar consiste en realizar actos conforme a reglas", podemos tomar como principio general el hecho de que en toda *acción lingüística completa* se genera una necesidad de respuesta más o menos intensa (expresiva) en el oyente, que se caracteriza como *principio de cooperación* entre los dos términos de la comunicación, H y O, y que determina la interacción lingüística o *interlocución*. No contemplamos aquí el caso aislado de una acción lingüística sino el sistema total de la unidad de comunicación que contempla el efecto producido en el oyente y su *necesidad* de respuesta. Esta necesidad, aún en los casos de mínima actividad como en las fórmulas de cortesía o en los discursos de mera información dirigidos a uno o más oyentes, se traduce en respuesta de diversa índole, donde muy a menudo se emplean otros lenguajes diferentes del verbal, como en todas las señas o pequeños rasgos expresivos (aun los de carácter negativo) de los oyentes de un discursos para demostrar que están recibiendo el *mensaje*. Aprender un lenguaje es aprender sus reglas, y en esta enseñanza, desde sus comienzos, el carácter del principio de cooperación funciona como *verificador* y generador de la alternancia de la comunicación o del diálogo.



Dentro del taller de experimentación de este principio se hicieron múltiples ejercicios y de ellos se extrajeron algunas conclusiones, entre las cuales podemos destacar la enumeración de algunos tipos de relación en la interacción lingüística:

- 1) *Relaciones de solidaridad*: Son las que se producen cuando el diálogo entre dos o más personas tiene la misma dirección y las opiniones, afirmaciones, informaciones, tienen más o menos el mismo sentido.
- 2) *Relaciones de oposición*: Aquellas que se establecen cuando se produce un conflicto entre las opiniones de dos o más interlocutores, lo cual hace que el diálogo adquiera una

determinada dinámica más o menos intensa según el grado de oposición de los puntos de vista o de los pareceres de los personajes.

- 3) *Relaciones de divergencia*: Ocurren cuando las opiniones de los interlocutores toman sentidos diferentes y no hay una oposición dinámica sino una divergencia en el sentido de los puntos de vista o de las informaciones de los distintos actos de habla que se interrelacionan.
Estos serían los tres tipos de relaciones fundamentales. Se podrán considerar otros complementarios, tales como:
- 4) *Relaciones de alternancia*: Se producen cuando en la interlocución se alternan las relaciones de oposición y las de solidaridad regidas por actos de cortesía que tienen como objetivo impedir el proceso de la acción de cooperación o propiciar la fluidez de la interacción.
- 5) *Relaciones de imposición*: Tienen lugar en el momento en que uno de los interlocutores, por diversos motivos (v. gr., de carácter contextual) impone sus opiniones o puntos de vista sobre el otro o los otros interlocutores y por lo tanto impide la fluidez del diálogo. En estos casos de relaciones límite la respuesta del interlocutor o interlocutores no desaparece totalmente, y es más bien a través de otro lenguaje (v. gr., no verbal) como se continúa la interacción de comunicación.
- 6) *Relaciones polémicas*: Este tipo de relación se ve en determinadas condiciones, v. gr., en asambleas o actos públicos en los cuales el diálogo se expresa en discursos alternos de los participantes en los que cada uno expone sus ideas, opiniones, informaciones, etc. A pesar de que su carácter no es específico de interlocución en el fondo producen una intercomunicación de actos de habla particulares. Por eso se puede hablar de que en "determinadas circunstancias" en una asamblea o reunión pública se produce un diálogo entre los participantes, sin que llegue a tener el carácter de conversación.

La intención es el elemento más interesante de los que conforman el acto de habla para los fines de una experimentación teatral.

Por último, se puede hacer la observación de que el principio de cooperación está muy estrechamente ligado a las circunstancias en las que se produce la interlocución, en cuanto a su carácter de conversación coloquial, de diálogo, de polémica, de alegato, etc. Es decir, que en cierta medida el contexto determina el carácter de la relación de interacción lingüística. Las diferentes situaciones o circunstancias comunicativas son las que determinan el tipo de relación entre los interlocutores. Esta aseveración la hacemos sólo teniendo en cuenta que lo que determina fundamentalmente las relaciones de comunicación es la necesidad de los interlocutores de transmitir o intercambiar informaciones, pensamientos, sentimientos (mensajes), y que las circunstancias deben acomodarse en estas necesidades de carácter primario. En la vida social el hombre va conformando espacios que determinan los diferentes tipos de intercomu-

nicación (la sala, el salón de reuniones, la cafetería, el baile, la plaza pública, etc.).

II. EL PRINCIPIO DE EXPRESABILIDAD

Del lenguaje se afirma que todo lo que se quiere decir se puede decir (6). Esta es una afirmación que, referida al lenguaje del teatro, abre un inesperado campo de exploración. Evidentemente todo lenguaje humano verbal y no verbal está estrechamente relacionado con el pensamiento y éste con la voluntad que, necesariamente tiene que encontrar los medios expresivos para poder *decir* lo que quiere decir. O sea, que todo lenguaje tiene posibilidades infinitamente superiores a su estado actual. Si alguien no puede decir lo que quiere decir es porque no ha desarrollado lo suficiente su lenguaje o porque el lenguaje no se ha desarrollado en un grado tal que le permita expresar lo que quiere. Se puede afirmar, entonces, que las posibilidades de expresión no son culpa del lenguaje en sí, sino del hablante. Y se podría seguir argumentando diciendo que el hablante, ante la imposibilidad de expresión, encontrará, o inventará, los medios necesarios para hacerlo.

En el arte del teatro esta afirmación, o mejor aún principio, es de un enorme interés. Pero no se puede asegurar tan categóricamente que todo lo que alguien quiere expresar o decir se puede decir, sobre todo en lo relativo a los sentimientos o a las sensaciones. Así como tampoco se puede afirmar tan enfáticamente que todo lo que se puede decir en teatro es entendido por el oyente. Sin embargo, esta aseveración revela la inimaginable extensión de la expresividad artística, cuya amplitud en el campo del teatro abre el camino hacia lenguajes diferentes del verbal, que lo complementan y que hoy día van ocupando un lugar de privilegio en las preocupaciones de los directores y de los actores. En la creación colectiva este principio de la expresabilidad es de fundamental importancia.

Más allá de la intención del autor, en una misma locución actor y personaje pueden ser portadores de intenciones disímiles, y aun contrapuestas.

En los métodos tradicionales de un montaje se parte de un texto verbal y poco a poco se va encontrando el texto del espectáculo que incluye una gran cantidad de textos, la mayoría de los cuales es no verbal: el texto de las luces, el del vestuario, el de la música, el de los ruidos, el de los gestos (la *knesis* y la *proxemia*), el del maquillaje, etc. Estos textos habitualmente, dada la supremacía del texto verbal (sobre todo en el siglo XIX), quedan sometidos a este. Pero esta dependencia no se presenta así ni en la mayoría de los casos de creación colectiva, ni cuando la representación se realiza como un método de creación artística en toda su profundidad. En el proceso creativo colectivo las preocupaciones iniciales del grupo, por lo general, recaen sobre la búsqueda de imágenes que expresen las posibilidades de *teatralización* de los elementos que posteriormente van a conformar la fábula de la obra teatral. Y estas primeras

imágenes, frutos de la investigación colectiva del grupo, expresan lo que inicialmente se quiere decir, más con medios no verbales que verbales. Esta aseveración está en relación directa con la experiencia del grupo en cuanto a su trabajo colectivo. Una vez seleccionada la "imagen" se pasa a trabajar en la elaboración de los diálogos. De manera que, en general, los elementos no verbales constituyen el piso expresivo de una creación colectiva. Y si así no es, debería serlo. De ahí el interés cada día más urgente de quienes practican la creación colectiva de explorar a fondo otros campos expresivos del lenguaje que no se limiten a la comunicación verbal. Para esta búsqueda y encuentro de nuevas formas expresivas y de sus posibilidades casi infinitas es que proponemos el estudio de este principio de la expresabilidad por los investigadores de teatro.

Hasta que un texto teatral no es *emitido* y consiguientemente *recibido* por un público o un oyente no es un hecho teatral. Se tiene que completar el ciclo de la comunicación (escena-público) para considerarlo como un acto teatral. Y así como en lingüística se propone el acto de habla como una unidad de comunicación, nosotros proponemos el *acto de habla teatral* como unidad básica de la *expresión teatral*. Los ejercicios que se realizaron en el Taller estuvieron dirigidos hacia la exploración de ese terreno, es decir, la búsqueda de una unidad similar al acto de habla lingüístico que, en este caso de la expresabilidad, demostrará cómo en los actores colocados en situaciones "límite" de expresabilidad buscan y encuentran lenguajes inéditos diferentes del verbal para poder comunicar lo que desean. Otros ejercicios mostraron cómo es el personaje y no el actor el que se plantea esta búsqueda.

III. EL PRINCIPIO DE SIGNIFICACION

En el arte el significado, a diferencia de la ciencia, en la que tiende a ser unívoco, se abre en un abanico de posibilidades (lecturas), por lo que se dice que su tendencia es ser polisémico. Frente a la univocidad que exige la lingüística, en el teatro proponemos el principio de ambigüedad significativa. Múltiples lecturas del receptor (oyente) y múltiples opciones brindadas por el artista (hablante). Así entendemos la operatividad o función del significado en el dominio del arte.

J. Searle propone tres características referidas al significado que operan en el acto de habla:

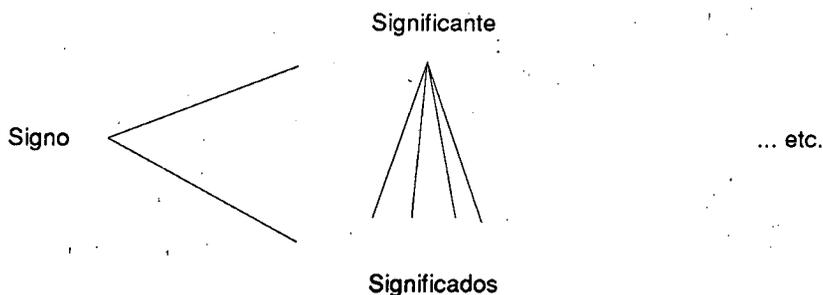
- a) Informa sobre lo que significa
- b) Produce un efecto de significación con el cual se pretende (intención) un efecto de comprensión o de acción en el oyente (efecto perlocucionario).
- c) Lo significado amplía su dimensión significativa para producir diversos y variados efectos en el oyente.

De estas tres características la tercera es la que atañe directamente a los procesos creativos en el arte; aunque las otras dos, las de carácter ilocucionarios (información) y la que procura producir cambios en las ideas o en las actitudes del oyente (perlocucionario), desempeñan un papel muy importante en la formación de diversas tendencias teatrales. El carácter informativo del teatro didáctico o de determinadas escuelas cuyo carácter pedagógico a veces prima sobre el estético, o el carácter transformador de un teatro de acción social que invita *directamente* a la modificación de la realidad, han formado corrientes muy desarrolladas en el teatro de nuestro tiempo. Pero sin

lugar a dudas, aun para que la eficacia significativa de las dos primeras se afirme, el carácter de polivalencia de la tercera es el que tiene que ver más directamente con la estética y, en nuestro caso, con el teatro. Por este motivo, en los ejercicios que se efectuaron en el taller, se procuró tratar los niveles de significación para ver cómo a una primera significación del acto de habla teatral se podían incorporar otras significaciones, para volver más complejo el nivel de lectura del signo teatral. Se vio en los ejercicios cómo la significación está estrechamente ligada a la intención porque ésta es la que opera sobre la profundización del significado.

Otra observación interesante es la relativa a la función poética. Cuando la intención del hablante opera sobre el significado para expresar la significación, tiene que procurar que el objeto de comunicación (mensaje) logre una mejor elaboración en su expresión. Es decir, que la función poética entre a operar tanto en el campo de la selección como en el de la combinación. Aquí entendemos la función poética tal como la propone Jakobson en lo relativo a las funciones del lenguaje (7). Esta se presenta en el mensaje cuando el principio de selección (eje de selección o paradigmático) se proyecta sobre el principio de continuidad (eje de combinación o sintagmático). De manera que en cualquier mensaje está operando la función poética. De lo que se trata, en este caso, es de que opere en un grado superior de funcionalidad.

Podría afirmarse que a un mayor grado de significación en el acto de habla teatral corresponde un mayor grado de elaboración artística (función poética) del mensaje. Claro que esta afirmación la hacemos teniendo en cuenta todo el conjunto del acto de habla en el cual incluimos la circunstancialidad o las condiciones de comunicación en las que se produce el acontecimiento comunicativo. Otra observación sería la de que mirado este problema desde el punto de vista saussureano en el cual se dice que a un significante corresponde un significado, podemos también decir, apoyándonos en los trabajos de Roland Barthes (8), que a un significante pueden corresponder varios significativos, operación que es muy común en el arte y en el mito.



IV. EL PRINCIPIO DE INTENCIONALIDAD

Cuando algo se dice, se quiere o se tiene la intención de decir algo. Este propósito, que se encuentra en toda acción comunicativa completa, es el que le da el carácter activo a cualquier proposición cuyo significado quiere o intenta ser entendido por el oyente.



La intención, que anteriormente relacionamos estrechamente con el significado, es el elemento más interesante de los que conforman el acto de habla para los fines de una experimentación teatral como la que estamos realizando. Porque desde el punto de vista de la lingüística, la intención es unívoca; es la que define o precisa el significado de una palabra, o signo, o señal; en cambio, desde nuestro punto de vista teatral, al abrirse el significado en un abanico de posibilidades, la intención también es polivalente, se presenta en una variada gama de niveles. Si en la realidad se presenta, a menudo, la "doble intención" en algo que se dice, en el teatro esta doble (o triple) intención puede considerarse inmanente al signo teatral. Diderot definió el arte del teatro como el arte del engaño.

¿Dónde reside esta duplicidad de intenciones? Por un lado está el actor que emite un mensaje al público, pero por otro está el personaje que lo dirige al otro personaje o personajes. En los dos, actor y personaje, puede haber una diferente intención en una misma locución; con una intención habla el personaje y con otra el actor, además de la que podríamos encontrar en el autor. Relacionado con esto se halla el *distanciamiento* propuesto por B. Brecht cuando postula que el actor debe distinguir y *mostrar* artísticamente cuáles son las intenciones del personaje sin tratar de identificarse con ellas. Un actor que interprete un SS tiene que mostrar las intenciones del guardia nazi y, por otro lado, expresar su punto de vista sobre esas intenciones. En esa actitud el actor asume la posición del autor y, por otra parte, en cierta medida, asume el punto de vista de la sociedad que representa en el escenario. Por eso el dramaturgo alemán decía que "el actor es un delegado de la audiencia en el escenario". Así, al producirse un acto de habla en el escenario, no se puede considerar sólo la intención del hablante de comunicar un significado al oyente, sino la multiplicidad de niveles que in-

mediatamente se establecen en el tablado. Aunque se trate de reproducir exactamente el acto de habla de la realidad, en la escena siempre será diferente porque es una *re-producción*. Y el nivel más afectado es efectivamente el de la intención porque se quiere decir algo, ya no solamente a nivel lineal a un interlocutor, sino además y fundamentalmente a un público.

En el teatro, en tanto que lenguaje, una necesaria teorización de la acción es hoy en día de capital importancia.

Esta especie de bifurcación de la intención, estrechamente ligada a la significación, no sólo sucede en teatro sino en la vida real. Por ejemplo, cuando se narra algo que pasó o se dice algo a alguien delante de un tercero para que este último entienda el doble significado de lo que se está diciendo. Por eso Brecht escoge como modelo básico del teatro épico la narración por un transeúnte de un accidente callejero. Porque en esa primera instancia de una representación, que es una narración, están presentes todos los elementos fundamentales de la propuesta brechtiana, de los cuales el más interesante es el llamado "punto de vista" del narrador, que para nosotros, en el acto de habla, sería precisamente la *intención*. Saber mostrar este desdoblamiento de la intencionalidad es sin lugar a dudas un difícil problema de la estética de la representación. En los ejercicios realizados durante el taller se pudieron destacar un buen número de observaciones que fueron arrojadas en el intento de forzar o privilegiar la aparición de la duplicidad de la intención. Podríamos anotar aquí algunas de ellas:

- 1) El juego entre el plano de la ficción y el de la realidad puede llevarse a terrenos de elevado interés.
- 2) El teatro dentro del teatro al estilo pirandelliano se revela como un espacio de entrenamiento para los intereses del actor y del dramaturgo.
- 3) El significado total del ejercicio que debe estar directamente ligado a las intenciones del grupo de actores que lo realizan, tiene que estar muy claramente formulado en el planteamiento del ejercicio, aún más si es una improvisación, porque se da el caso de que es esta *última* intención la que a menudo escapa de las manos del colectivo.

V. EL PRINCIPIO DE REFERENCIALIDAD

En el concepto de contexto, tal como lo expone Van Dijk, podemos suponer dos niveles: el del referente y el de las circunstancias (o condiciones de comunicación). El referente es aquello de lo que se habla, y las circunstancias son todos aquellos factores de espacio y tiempo en los que se produce el acto de habla. Responde a la pregunta ¿dónde? y ¿cuándo?

Primero, entonces, nos ocuparemos del referente, y como principio diremos que en el acto de habla el emisor siempre se refiere a algo o alguien para enunciar o predicar algo relativo a ese sujeto. Ahora, en lo que corresponde al teatro, diremos que el

referente de un acto de habla teatral está también sometido a un factor de multiplicación, como en los casos de la intencionalidad y la significación. En la elaboración artística, al hablar de algo o alguien, no se hace sólo refiriéndose a ese algo o alguien, sino que además alude a otro algo o alguien.

Esas alusiones pueden ser explícitas o implícitas en el texto. Explícitas como en el caso del personaje Arturo Ui de Brecht, en la que el referente Ui alude directamente a Hitler o a otro déspota totalitario. Implícitas como en el caso de las tragedias shakesperianas, que aluden a otros tantos Hamlets y Otelos como intenciones tengan el actor o el director de que se produzcan determinadas interpretaciones por el público. La referencia no sólo se hace en torno al personaje o persona a la que se refiere el texto; sino que también alude a lugares y cosas. La Dinamarca de Hamlet puede referirse a un país contemporáneo donde "algo huele mal" o, el castillo de Elsinor puede ser, además, cualquier palacio gubernamental de nuestros días. Esta alusión a nivel referencial puede extenderse tanto como el autor o la dramaturgia de la obra lo pretendan. La Santa Juana de los mataderos, además de ser Jan Dark, es o alude a Juana de Arco y por otra parte se refiere no solamente a los mataderos de Chicago sino también a la Alemania de los tiempos de Brecht. Sobra decir que puede referirse también al país donde "hoy" se represente la obra.

Este nivel lo tiene en sí la obra, implícito o explícito, pero además puede dársele el contexto en el que se representa. por ejemplo, *Guadalupe años sin cuenta*, de nuestro grupo La Candelaria, en primer lugar se refiere a Guadalupe Salcedo, en segundo lugar a los acontecimientos actuales en Colombia, pero cuando la presentamos en Nicaragua era evidente que aludía a Sandino y a su muerte en la trampa tendida por Somoza. Esta alusión no estaba prevista en el plan autoral de la obra, se la dio el contexto donde se presentaba. Fue el público el que le otorgó ese nuevo nivel referencial.

Creemos necesario anotar, en lo que respecta a la referencialidad, que el "mundo posible" en el que se mueve o actúa el referente tiene un doble sentido, o mejor una doble dirección: una hacia el interior del mundo de ficción del referente que procura validar su propia existencia, y otra hacia afuera, hacia el mundo de la realidad del hablante, actor o autor, que pretende relacionar ese mundo de ficción con el mundo de la realidad, con el mundo exterior.

Esta aclaración nos la ha hecho notar el artículo de P. Pavis (9) sobre la semiología de la *mise en scène*, en el que anota: "*El discurso de ficción y la realidad de nuestro mundo* y del mundo representado se encuentran relacionados dialécticamente. Para que la ficción adquiera significado para el receptor es necesario que el mundo de ficción que está encerrado en sí mismo (la estructura cerrada de los signos) se abra al mundo exterior, al mundo real de nuestra percepción". Y más adelante aclara: "De esta forma se constituye la obra de arte: es a la vez autorreferencial (encerrada en sí misma) y referencial (abierta al mundo exterior)". Esta observación es muy interesante por cuanto nos aclara el papel de la *verosimilitud* en relación con lo que se habla o con quien se habla (referente), cuyo doble sentido autorreferencial y referencial se presenta como elemento constitutivo del lenguaje teatral.

En los ejercicios del taller la referencialidad se trató por un lado como un factor multiplicador de la significación y por otro (el punto de vista expuesto por Pavis) como la clave de las relaciones hacia adentro y hacia afuera del "mundo posible" y la realidad del hablante (del autor o del grupo que propone el ejercicio).

Esta necesidad del autor (o del grupo) de darle una veracidad al mundo de ficción de sus personajes es lo que hace decir al gran novelista Alexei Tolstoi que su recurso artístico fundamental era "...hablar siempre por boca del personaje, nunca mirarlo como a un extraño". Mirar con los ojos del personaje el mundo cerrado en el cual éste vive. "Tal punto de vista, *el punto de vista* del personaje, es una cosa absolutamente necesaria para el autor".

VI. EL PRINCIPIO DE CONTEXTUALIDAD (CIRCUNSTANCIALIDAD)

Las *circunstancias* de la comunicación forman parte del contexto en el cual se produce el acto de habla, junto con el *referente* estudiado anteriormente.

En el dibujo ilustrativo que propusimos inicialmente colocamos el significado S rodeado por una especie de U que llamamos el *contexto*, como si su relación fuera muy estrecha y como si la significación dependiera de las circunstancias de comunicación. En determinadas condiciones la misma palabra, símbolo o señal puede cambiar radicalmente su significación. Estas condiciones o circunstancias las tiene muy en cuenta el lingüista para poder buscar las reglas fundamentales del lenguaje, que es su trabajo específico en tanto que la lingüística es ciencia de la comunicación.

En nuestro caso del arte del teatro veamos cómo la preocupación por lo que podríamos llamar la situacionalidad, o elementos constitutivos de la situación, ha desencadenado corrientes teatrales de diferente índole.

En los postulados del teatro naturalista de Stanislavski de comienzos del siglo la casi obsesiva preocupación por la representación del medio ambiente, de la época, del lugar, fue lo que caracterizó su búsqueda por la verdad escénica del actor. Más adelante, durante la década de los años 20, el nuevo teatro preconizado por Reinhardt, Piscator y Brecht, que no se satisfacía con la representación del "estado de las cosas" y buscaba más la escenificación de la causa del estado de las cosas para presentar el mundo como transformable por la acción del hombre, tenía que encaminar su experimentación hacia un teatro firmemente asentado en una realidad donde "las circunstancias dadas" fueran las determinantes de las acciones. Las acciones, con la nueva perspectiva, eran presentadas como hechos históricos, cuyas *circunstancias* se muestran en el escenario para revelar las causas de los conflictos de los hombres.

La circunstancialidad como factor privilegiado en los ejercicios del contexto se contraponen al texto para desentrañar sus significaciones. Un trabajo a fondo sobre este aspecto de la comunicación en el teatro es el que al final de cuentas viene a producir el sentido de cada una de las acciones que van conformando el espectáculo y a la vez que desentraña el sentido general de la representación.

Cuando se trata de eliminar de la escena la situación o sus aspectos más relevantes, tales como las circunstancias de tiempo y espacio, y se llega a presentaciones extremas de asituacionalidad, como en el caso de *Esperando a Godot* de Beckett, la acción pasa a ser profundamente afectada y por lo tanto su significación, como en el caso aludido, cobra un carácter casi metafísico. Aunque la preocupación por las circunstancias tenga un carácter pragmático, sus implicaciones en el orden de los contenidos son innegables.

Otro ejemplo que quisiéramos consignar aquí es el de *El acorazado Potemkin* de Einstein. En este filme su creador va "construyendo" plano a plano las circunstancias

precisas que desencadenan la revuelta de los marineros. Cada plano *habla*, informa sobre la situación de la marinería. Se va tejiendo magistralmente toda la urdimbre de circunstancias que llevan a la acción de la rebelión. Para el gran cineasta ruso el tratamiento preciso de la situacionalidad era el eje del aparataje creativo y lo que le daba la significación a las imágenes evocadoras del levantamiento de 1905.

Circunstancias y referentes con los elementos del contexto que en manos del artista determinan los aspectos de contenido más preocupantes de la obra teatral.

ALGUNAS OBSERVACIONES CONCLUSIVAS

Después de haber recorrido por lo que hemos llamado los principios del acto de habla es necesario sacar algunas conclusiones, o por lo menos ciertas apreciaciones generales. En primer lugar pensamos que este tipo de trabajo tiene que confrontarse con una praxis como lo hemos hecho en los talleres, cada uno de tres semanas, realizados el primero en Santiago de Cuba y el segundo con el Grupo de Teatro Escambray, en los cuales participaron integrantes de diversos grupos con quienes se fueron analizando las diferentes posibilidades de aplicación de los principios.

La ecuación que planteamos al inicio de este trabajo fue también utilizada para analizar diferentes obras de teatro que en ese momento se estaban presentando en los grupos. Es decir, que el objetivo que perseguíamos desde el comienzo de la investigación, referido a que la exploración sobre el acto de habla serviría para promover elementos que permitieran sistematizar el entrenamiento del actor en lo relativo a la creatividad del espectáculo, y que proporcionaran una metodología, menos esquemática que las habituales, para el análisis de las obras de teatro, nos dio resultados altamente positivos, sobre todo debido al aporte de los ejercicios realizados por los actores.

Hay algunas observaciones sobre las que creemos es conveniente hacer una breve descripción. En lo relativo a la *significación* es preciso anotar que además de responder a la pregunta de "qué se quiere decir", o sea, "cuál es el significado del mensaje", debe llevar a los conceptos de *sentido* y de *producción de sentido*, que aunque están estrechamente ligados a la significación, no son una misma cosa. El *sentido* es la dirección del significado y la *producción de sentido* es aquella que arrojan todos y cada uno de los elementos del espectáculo,



textuales y operativos, para colaborar en la significación. Un elemento en la *mise en scène* que produzca sentido (aunque se dice que la *mise en scène* es la que lo hace) es aquel que orienta el significado hacia su cauce verdadero, el que "cuadra" el significado.

Otras observaciones se hicieron a propósito del tema y del argumento. El tema tiene que ver con el significado en cuanto a principio. Ateniéndonos a la propuesta de Hjelmslev sobre los planos de expresión y de contenido podemos decir que el tema es la *sustancia del contenido*, mientras que el argumento sería la *forma del contenido*. O sea, que en nuestro caso se referirían a los valores de significación en nuestra ecuación del acto de habla, en tanto que tienen que ver con aspectos contentidistas. Por otro lado, dentro de la clasificación de Hjelmslev, las líneas argumentales serían la *forma de la expresión* y las líneas temáticas la *sustancia de la expresión*; y en nuestra clasificación entre otras cosas porque ella, la expresión, siempre se presenta como una línea, un *continuum*, un proceso. Este plano, por lo tanto, estaría contemplado, durante los análisis, en los aspectos expresivos, y durante los procesos de creación, en las formas expresivas que convienen a los ejercicios o a las obras de teatro y a su sustancia en lo referido a su proceso de enunciación (10).

Al decir que una teoría del lenguaje forma parte de una teoría de la acción (11) tendríamos también que afirmar que, en cuanto al teatro (en tanto que es un lenguaje), una necesaria teorización de la *acción* es hoy de capital importancia, sobre todo en lo relativo a la circunstancialidad. Sobre este punto nos vamos a permitir hacer algunas observaciones.

Como hemos dicho en un principio, para la lingüística es importante sostener que la unidad de comunicación es "la producción o emisión de una oración-instancia bajo ciertas condiciones" (12). En el teatro la emisión o producción es lo que consideramos la *re-presentación* de otro "hecho" más o menos presente, pero que como *acción* no es solamente la enunciación del texto. Así se llega al caso propuesto por Brecht en el que se procura que el espectador no fije toda su atención en la acción sino desplazarla a las circunstancias en las que se produjo esa acción (ya no presente) y por lo tanto, con ello llevar al espectador a interesarse por las causas de los hechos, como lo hemos anotado anteriormente. A este aspecto le vemos un enorme interés y pensamos que por el momento no ha sido estudiado lo suficiente por la gente de teatro, sobre todo en su aspecto teórico.

Por último, quisiéramos observar que a partir del concepto de acto de habla en el cual la lingüística valora el término *oyente* en la acción de comunicación a la misma altura que el de *hablante* y que se puede, por lo tanto, diseñar el trazado de la acción comunicativa tanto del hablante hacia el oyente como viceversa, en la valoración analítica se puede y se *debe* tratar en su sentido inverso. O sea, un oyente (O) en determinadas condiciones (C) entiende el significado (S), de algo (X) que expone o enuncia (E) con una intención (i) un hablante (H). Y en este recorrido inverso del oyente hacia el hablante, los términos más importantes (a pesar de ser todos indispensables) son los de intencionalidad y significación, ya que el oyente *debe* tener también la intención de entender, lo cual le da un carácter dinámico en el acontecer de la acción comunicativa.

Este concepto trasladado al teatro puede colocar la posición del público en un lugar de "privilegio" en el hecho de la relación escena-público, óptica ésta que es de in-

negable interés para una estrategia autoral (autor o grupo) o para un actor creado (delegado de la audiencia) en la dramaturgia contemporánea.

NOTAS

- 1) Ver la bibliografía
- 2) Este hecho fundamentalmente es el que hace que Van Dijk coloque el estudio de los actos de habla en el terreno de la pragmática.
- 3) Van Dijk: La ciencia del texto
- 4) Como lo define Van Dijk. Pero Searle distingue como género el acto proposicional, que sería el de referir y predicar.
- 5) Nos referimos a los ejercicios realizados en los talleres de Santiago de Cuba y del Escambray.
- 6) J. Searle en el acto de habla
- 7) Roman Jakobson: Ensayo de lingüística general, Seix Barral, Barcelona, 1981.
- 8) Especialmente en Mitologías
- 9) "¿Hacia una semiología de la mise en scène?". Artículo de Patrice Pavis aparecido en los números 72 y 73 de la revista Conjunto de Cuba.
- 10) Ver las anotaciones a este respecto referidas al montaje de "Los diez días que estremecieron al mundo en Teoría y práctica del teatro".
- 11) En lo relativo a la acción ver el trabajo de Van Dijk La Ciencia del texto.
- 12) Ver nota 11.

BIBLIOGRAFIA

John R. Searle: **El acto de habla**, Ediciones Cátedra, Madrid, 1980.

Van Dijk: **La ciencia del texto**.

J.L. Austin: **Palabras y acciones**. Paidós, Buenos Aires, 1971.

Roman Jakobson: **Ensayo de lingüística general**, Seix Barral, Barcelona, 1981.

F. de Saussure: **Curso de lingüística general**

Patrice Pavis: "¿Hacia una semiología de la mise en scène?", en Conjunto, Nº 72-73.



AMERICA: APUNTES SOBRE LA CREACION DE UN CONTINENTE

MARITZA GUADERRAMA H.

La tradición medieval de mitos, leyendas e historias de viajeros arriesgados y curiosos, se conjuga en la mente de los conquistadores hispanos con la realidad exuberante y maravillosa de América.

Ya Asia no podía albergar pueblos maravillosos: ni a las Amazonas, ni a los ciápodos ni a los panotis (1). Las diez tribus perdidas de Israel habían dejado su morada detrás de los Montes del Caúcaso y, aunque transformadas en los pueblos apocalípticos de Gog y Magog, perdían paulatinamente su carácter de amenaza para la Europa en los albores del Renacimiento (2).

Debía existir entonces un lugar en la Tierra, más allá de las provincias de los mongoles, donde se hicieran realidad todos los seres fantásticos referidos por los viajeros medievales en sus historias. Debía existir un lugar aún no descubierto, donde se hallara plantado y seco el Arbol de la Vida ... ¡ En alguna parte de este mundo tenía que estar el Paraíso !

Así América aparece en escena cuando la India, China, Etiopía habían sido exploradas y descartadas como tierras de maravillas. América se convierte en la morada de los sueños, en esperanza de irrealidad.

Por eso no sorprende que Pero Hernández (3), escribano y secretario, al narrar la captura que sufre el Gobernador de Río de la Plata por unos sublevados en la Asunción cuenta:

"...mandaron los oficiales a un Machín, vizcaino, que le guisase de comer al gobernador [...] y vinieron ansí debAjo de la guarda y amparo de éstos, le dieron tres veces rejalcas [compuesto muy venenoso]; y para remedio de esto traia consigo una botija de aceite y un pedazo de unicornio"(4)

Hemos de recordar la antiquísima leyenda según la cual el cuerno del unicornio tenía excelentes propiedades curativas.

VER LO QUE SE QUIERE VER

El contacto de los españoles, italianos y portugueses con los nativos americanos se encuentra mediatizado por esta visión : ellos vienen a ver lo que quieren ver.

En este ambiente de maravillas tampoco debe extrañar que el Almirante Colón

cuente a los Reyes Católicos que "habló" con los indios, y que el 14 de Octubre (a solo dos días de su llegada al Nuevo Mundo) escriba que *"vino un viejo en el batel [canoas] dentro, y otros a voces grandes llamaban todos hombres y mujeres: "Venid a ver los hombres que vinieron del cielo; traedles de comer y de beber"*(5)

Es imposible dejar de preguntarse cómo el navegante hispano pudo entender aquella lengua, de posible raíz caribe, tan lejana en tiempo y espacio del español del siglo XV. Pero enviado por los santos como se sentía Cristóbal para llevar la palabra de Dios a las tierras que encontrase, no es una locura pensar que "oyera" su misión reafirmada por los locales.

En cualquier caso, no son los indios los verdaderos interlocutores del genovés, ni de los demás conquistadores. Los que en realidad responden son Marco Polo, San Brandán, Simbad, Mandeville.

De hecho, Antonio Pigafeta, acompañante de Magallanes en su viaje de circunnavegación, escribe el 19 de mayo de 1520 desde Puerto San Julián :

"Un día cuando menos lo esperábamos, un hombre de estatura gigantesca se presentó ante nosotros. Estaba sobre la arena casi desnudo, y cantaba y danzaba al mismo tiempo, echándose polvo sobre la cabeza.[...] Dió muestras de extrañeza al vernos, y levantando el dedo, quería sin duda decir que nos creía descendidos del cielo.

Este hombre era tan grande que nuestra cabeza llegaba apenas a su cintura.."(6)

AMERICA ES EL PARAISO

En su tercer viaje, Colón no sabe que ha tocado tierra firme (Venezuela), pero disiente de los santos y asegura haber llegado al Paraíso:

"San Isidro y Beda y Strabo y el maestro de la historia escolástica y san Ambrosio



y Scoto y todos los santos teólogos conciertan que el Paraíso Terrenal es en el Occidente, etcétera [sic] [...] Yo no tomo que el Paraíso Terrenal sea en forma de montaña áspera como el escribir [sic] de ellos nos amuestra, salvo que él sea en el colmo allí donde dije la figura del pezón de pera [Península de Paria]... Grandes indicios son estos del Paraíso Terrenal, porque el sitio es conforme a la opinión de estos santos teólogos, y asimismo las señas son muy conformes, que yo jamás leí no [ni] oí que tanta cantidad de agua dulce [desembocadura del Orinoco] fuese así dentro e vecina con la salada" (7)

Sin embargo, más allá de lo geográfico, América toda es el Paraíso. Todo requiere nombre, todo es nuevo.

Todos los golfos, las penínsulas, los cabos, las islas deben comenzar a aparecer en los mapas. La palabra va dando forma a la geografía americana.

Es Americo Vespucio quien reconoce por primera vez el nombre de continente a las tierras descubiertas y acuña para la posteridad el término de Nuevo Mundo :

"Días pasados muy ampliamente te escribí sobre mi vuelta de aquellos nuevos países, los cuales con la armada y a expensas y por mandato de este serenísimo rey de Portugal hemos buscado y descubierto; los cuales Nuevo Mundo nos es lícito llamar, porque en tiempos de nuestros mayores de ninguno de aquéllos se tuvo conocimiento, y para todos aquellos que lo oyeran será novísima cosa, ya que esto excede la opinión de nuestros antepasados, puesto que de aquéllos la mayor parte dice que más allá de la línea equinoccial y hacia el mediodía no hay continente..." (8)

En esta actividad de nombrar, no importa que el origen de la palabra sea la incompreensión de la palabra del otro. En efecto, Tzvetan Todorov en su libro "La conquista de América. La cuestión del otro" (Siglo XXI Editores, 1987) comenta que el nacimiento de Yucatán como designación de la península mexicana, se debe a que unos españoles preguntaban a los nativos dónde se encontraban, y los nativos respondían algo parecido a "yucatán". Pues en la lengua de los antepasados de los mexicanos, yucatán significaba "no entiendo".

La acción de nombrar para los conquistadores católicos resulta una misión que los coloca muy cerca del Padre. Se convierten de pronto en la extensión de su labor creadora.

En esta oportunidad el verbo no engrñdró la Luz, pero sí la esparcirá a cualquier costo entre aquellos seres, cuya naturaleza humana tardaron en reconocer. El fin justificará los medios militares, jurídicos y propagandísticos para anexarle a la Iglesia de Roma, una porción más de almas.

Pero el fin será también el apogeo de una España mercantilista, brazo derecho del Vaticano cada vez más débil en su poder temporal, frente a la Europa que entonces (al contrario de la actual tendencia) pugnaba por desmembrarse en estados nacionales.

AMERICA UTOPICA

América no solo se convierte en morada de mitologías e historias fantásticas. En América, sin duda, está la isla Utopía, aunque Tomás Moro no precisara bien el lugar y escribiera a su amigo Pedro Egidio :

"Dinero daría yo por que [sic] no se hubiese omitido este detalle, ya porque ignorar en qué mar se halla la isla acerca de la cual he de contar tantas cosas, ya porque hay entre nosotros dos personas, especialmente una de ellas [...] que arde en

deseos de trasladarse a Utopía”(9)

Y es que en este país fastioso por perfecto, debía quedar lejos, muy lejos de la Europa de guerras intestinas...debía ubicarse en un lugar donde cualquier sueño fuera posible.

Rafael, compañero de Américo Vespucio y visitante de la tierra fundada por Utopo, enseña griego a los habitantes de la isla, quienes lo aprenden rápidamente. Ignoraba el viajero que también al sur de la línea equinoccial y a unos cuantos grados hacia el oeste de Utopía, existió un Imperio esencialmente socialista, y que a pesar de que desconocían a Homero, unidos de la musicalidad de la quena, escribían versos como éste :

CANCION LACERANTE

¿Es acaso el infortunio, reina, que nos separa?
¿Es acaso la desgracia, princesa, que nos aparta?
Cicllallay: mi hermosa flor azul;
si tú fueras el plumaje amarillo
de la flor de chinchircoma,
como prensa en la cabeza
y en el fruto de mi corazón
te llevaría de un lugar a otro.
Eres mentira como el claro espejo del agua,
eres una ilusión.
¿No ves que enamorado yo de ti no hallo descanso?
Esa tu madre, la engañadora, es la que nos ha separado
para morir.
Ese tu padre, el traidor, es el que nos ha dejado
en la orfandad.
Tal vez, reina, si el dios todopoderoso lo dispone,
los dos nos uniremos.
Dios nos juntará.
Al recordar esos tus ojos reidores quedo maravillado.
Al recordar esos tus ojos juguetones caigo enfermo.
Basta ya señor.
Basta ya destino.
Ante el llanto de mi canción,
¿tienes corazón para quedarte así?
Llorando casi como agua,
en el andén de las clavelinas,
en la quebrada de las raíces,
te espero mi flor azul. (10)

AMERICA PARA VIVIR

Aún en nuestro siglo, las Indias Occidentales siguen siendo un tierra de promesas para el europeo. Se cuentan por millares los germanos, suecos, holandeses que agobiados por el peso histórico de sus siglos, vienen a deslastrarse, a comenzar



VTOPIAE INSVLAE FIGVRA.

de nuevo, como si el paso del Atlántico, tanta agua de por medio, lavara la memoria y las costumbres.

Durante las primeras décadas de la incorporación de América en el campo de conocimientos del europeo, algunos españoles tuvieron la suerte o la desdicha de quedar anclados accidentalmente en suelo americano. Los casos de Gonzalo Guerrero y de Jerónimo de Aguilar parecieran ser una alegoría de la historia de aquellos que acuden a este continente.

Hernán Cortés recién nombrado capitán de la armada en Cuba, recibe noticias de la existencia de "castilán" [castellanos] en tierras cercanas. Manda a unos emisarios a Cozumel, con una carta y cuentas de vidiro para pagar el rescate de sus coterráneos que estaban en poder de los indios.

En dos días dieron con un español: Jerónimo de Aguilar, quien al recibir el mensaje y el recate pide lleno de alegría licencia (libertad) a su amo, un cacique.

"Caminó el Aguilar - escribe Bernal Díaz del Castillo (11) - a donde estaba su compañero, que se decía Gonzalo Guerrero [...] y como le leyó las cartas, Gonzalo Guerrero le respondió: 'Hermano Aguilar, yo soy casado y tengo tres hijos, y tiénneme por cacique y capitán cuando hay guerras. Id vos con Dios, que yo tengo labrada la cara y horadadas las orejas. ¿Qué dirán de mí cuando me vean esos españoles ir de esta manera? Y ya veis estos mis hijitos cuán bonitos son'..."(12)

Aguilar trata por todos los medios de convencer a Guerrero, pero éste se niega a marcharse con él. Aguilar con indumentaria de indígena americano llega frente a las huestes de Cortés, quienes no lo reconocen como occidental, hasta que el hombre en un "español mal mascado y peor pronunciado dijo: 'Dios y Santa María y Sevilla'..."(13) De allí en adelante acompañaría a Cortés en su conquista de México, sirviéndole como traductor.

AMERICA Y EL MALENTENDIDO

La historia americana escrita por los cronistas no solo es un trillado ejemplo de que la versión que nos llega es la de los vencedores, sino además en ella se hace evidente cómo se forja la idea del otro sobre malos entendidos.

En efecto, favorecidos por las historias medievales y por una español, un portugués y un italiano, que mezclados hacían la jerga de los marinos, los habitantes de América comienzan a ser divididos en indios y canibales.

Antes de explicar el origen de esta estratificación, debe recordarse que la primera "Gramática de la lengua castellana" es escrita por Antonio de Nebrija el mismo año del descubrimiento, y que pasarían muchos años antes de que el pueblo los usos de este intento por normar el idioma.

Así pues Colón, el 23 de noviembre en su "Diario del Primer Viaje", menciona por primera vez la palabra "caniba", que después es tomada por muchos cronistas como caníbal.

Michel de Cúneo (14), italiano, escribe en 1495 "*en dicha isla Santa María Galante cargamos agua y leña; está deshabitada aun cuando es llana y está cubierta de árboles. Ese mismo día izamos velas y llegamos a una isla grande que está poblada por caníbales, los cuales al vernos huyeron en seguida a las montañas*"(15)

Al margen de lo pacífico que según esta cita eran los supuestos caníbales, la respuesta a esta creencia está en el malentendido.

Colón el 11 de diciembre del año del descubrimiento aclara que "caniba" no es otra cosa sino los servidores del Gran Can. Esta aclaratoria del que soñó con llegar a Cipango, parece que se les pasó por alto a algunos cronistas y conquistadores, bien por el desconocimiento de los manuscritos, bien porque no se entendían entre sí o bien porque convenía marcar como "antisociales" a los pobladores del Nuevo Mundo.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- (1) De los personajes fantásticos, las Amazonas son quizá las más conocidas: mujeres con preparación para la guerra y excelentes jinetes, que desdénaban convivir con hombres. Los ciápodos eran seres con enormes pies. Esta característica les permitía por ejemplo acostarse y cubrirse del sol elevando el pie. Los panotis eran hombres con grandes orejas. En las noches se acostaban sobre una de ellas y se arropaban con la otra.
- (2) La leyenda de las diez tribus perdidas de Israel como pueblos apocalípticos es un ejemplo de cómo se funden la historia real y el mito. Ciertamente de las doce tribus de Israel, solo dos (las de Judá y las de Israel) son las que sobreviven al sometimiento de los babilonios. Las otras diez por ser menos ortodoxas terminan mezclándose y desapareciendo entre este pueblo. Paralelamente existía la leyenda según la cual, Alejandro Magno había encerrado detrás de los Montes del Cáucaso unos pueblos terribles llamados Gog y Magog. Pues bien, finalmente ambas historias se mezclaron, dando como resultado la creencia de que tales pueblos debían ser las tribus que nadie hallaba.
- (3) Pero Hernández fue escribano y secretario de la Provincia de Río de la Plata, quien redactó los "Comentarios" dirigidos al infante don Carlos. Su obra suele publicarse conjuntamente con "Naufragios" de Alvar Núñez Cabeza de Vaca.
- (4) HERNANDEZ, Pero: "Apresamiento de Cabeza de Vaca" en HISTORIADORES DE INDIAS, colección "Los Clásicos", Ed. Grolier, pag. 424.
- (5) COLON, Cristóbal: "Los cuatro viajes del Almirante y su testamento" (antología) en CRONISTAS DE INDIAS, Ed. El Ancora editores, 1982., pág. 16
- (6) PIGAFETA, Antonio: "Primer Viaje" en TERRA IGNOTA, presentación y selección de textos de Josefina Oliva de Coll, Colección "Linterna Mágica", Ed. Trillas, 1986, pág. 192
- (7) COLON, Cristóbal en ob cit, pág. 17.
- (8) VESPUCIO, Américo: "El Nuevo Mundo" en TERRA IGNOTA, ob. cit., pág. 23.
- (9) MORO, Tomás: "Utopía" en UTOPIAS DEL RENACIMIENTO, Fondo de Cultura Económica, 1984, pag.41.
- (10) Este poema quechua ha sido tomado de LITERATURA QUECHUA, Tomo 78 de

la Fundación Biblioteca Ayacucho. Citamos a continuación el pie de página que agregan los compiladores de la edición con respecto a este poema:

"Esta nueva versión se ha hecho buscando mayor explicitud y fidelidad al códice de Felipe Huamán Poma de Ayala. El cronista indio incorpora en el texto de la canción algunas voces castellas, cuya supresión no alteraría la estructura esencialmente quecha de la canción. La crónica fue escrita durante el último cuarto del siglo XVI" (pág. 16-17)

- (11) Bernal Díaz del Castillo nace en Medina del Campo, y a los 22 años, en 1514, viaja a América. Es uno de los primeros cronistas de Indias que más vive, de hecho murió en España con más de noventa años. Su pluma sencilla y de pasión veraz, ha hecho de sus obras consulta obligada para los estudiosos de la Conquista Americana.
- (121) DIAZ DEL CASTILLO, Bernal : "Historia verdadera de la conquista de la Nueva España" en CRONISTAS DE INDIAS, ob. cit.,pág. 78-79.
- (13) Idem, pág. 80
- (14) Michel de Cúneo fue un italiano que acompañó a Colón en su segundo viaje, y relata su historia y experiencias al señor Jerónimo Annari.
- (15) CUNEO, Michel de: "Carta escrita en Sabona, 15-28 de octubre de 1495" en CRONISTAS DE INDIAS, ob. cit.,pág.25



LA CIUDAD COMO COMUNICACION

ARMANDO SILVA TELLEZ
DIA-LOGOS de la Comunicación 23 Marzo 1989

I. DEFINICION DEL GRAFFITI Y NUESTROS ESTUDIOS PRELIMINARES

Durante la década de los ochenta, el graffiti se fue extendiendo con características muy precisas en distintos países del continente, generándose no sólo una frecuencia destacada, sino una estilística que nos permite hablar de un nuevo momento contemporáneo del graffiti. En el presente ensayo, que gentilmente me ha solicitado la revista DIA-LOGOS, con el fin de que en él señalara la formación de una teoría sobre la cual coinciden varios intereses para los estudiosos de la comunicación social, quisiera poner en evidencia las condiciones que me condujeron, en diversos escritos elaborados al respecto, para plantear una definición del graffiti; en tal definición que pretendo, hasta la fecha inexistente, me propongo contemplar tal clase de inscripciones dentro de las otras que las acompañan a lo largo de la epidermis de cualquier ciudad. Del mismo modo, también es nuestra intención destacar aspectos culturales y sociales que sirvieron de fermento y trasfondo en América Latina —y muy especialmente en Colombia— para que se diese tal sobredimensión graffiti, hasta el punto que desarrollar un estudio sobre tal fenómeno se convirtió en una necesidad académica y teórica impostergable.

Entre 1978 y 1982, recogimos en distintas ciudades colombianas una muestra de gran tamaño que nos permitió observar detenidamente el comportamiento gráfico, expresivo y comunicativo del graffiti. Posteriormente se propuso su estudio sistemático para lo cual abrí distintos seminarios en los que el tema era precisamente el graffiti como acontecimiento social, político o artístico y plástico 1. Las experiencias y deducciones de tal investigación se publicaron en mi libro "Una ciudad imaginada graffiti y expresión urbana" (publicado por la Universidad Nacional de Colombia en 1986). En esa publicación propuse un sistema de valencias e imperativos que, al poner en funcionamiento de manera dialéctica e interactiva, nos daría una definición de aquel conjunto de mensajes urbanos que de manera empírica y bajo un reiterado sentido común de asociar e identificar al muro, se acostumbra a denominar graffiti.

En realidad, luego de consultar la reducida bibliografía existente, principalmente en español, inglés, francés e italiano, tomamos conciencia del gran vacío al respecto, pues prácticamente los estudios existentes, correspondían a muestras fotográficas en

la mayoría de los casos y en otros a análisis cortos publicados como ensayos o artículos, en los cuales el enfoque era más de tipo sociológico o psicológico. Las publicaciones hechas como libros, correspondían a recolecciones de inscripciones hechas en sitios históricos o turísticos, o recolección de tales mensajes escritos en los sanitarios o incluso pequeños libros sobre las inscripciones de presos o enfermos mentales, examinados por profesionales como manifestación de conductas desviadas o patológicas. Una amplia bibliografía acompaña mi libro mencionado donde doy cuenta de tales estudios.



De tal suerte propusimos un esquema de análisis que pudiese entrar a definir el graffiti como proceso comunicativo, de características muy específicas y que, si bien partía inicialmente de una muestra tomada en las ciudades colombianas, la extensión de su definición debería cubrir el género graffiti, en sentido universal, sin importar el lugar o ciudad de origen. Como es apenas obvio, existirán ciertas características históricas y regionales que cualifican tal tipo de comunicación de una manera peculiar pero sólo a partir de comprender el graffiti como género, podríamos argumentar las distintas mentalidades locales que nutren y estructuran tal fenómeno urbano y contemporáneo.

Nuestro estudio y proceso lógico llegó a la siguiente conclusión: para que una inscripción urbana pueda llamarse graffiti debe estar acompañada por siete valencias que actúan a manera de correlatos: Marginalidad; anonimato; espontaneidad; escenicidad; precariedad; velocidad y fugacidad. Las tres primeras son pre-operativas, esto es, existen previamente a la misma inscripción, por lo cual no habrá graffiti si no le antecede el conjunto de las tres condiciones.

La marginalidad traduce la condición del mensaje de no caber dentro de los circuitos oficiales, por razones ideológicas o simplemente por su manifiesta privacidad. El anonimato implica una necesaria reserva en la autoría, por lo cual quien hace graffiti actúa, real y simbólicamente enmascarado. La espontaneidad alude a una circunstancia psicológica del grafitero de aprovechar el momento para la elaboración de su pinta y también al hecho mismo de su escritura que estará marcada por tal espontaneismo.

El grupo de las siguientes tres responde más bien a circunstancias materiales y de realización del texto, por lo tanto las consideramos operativas; **la escenicidad apunta a la puesta en escena, el lugar elegido, el diseño empleado, los materiales y colores utilizados y las formas logradas, con todas las estrategias para lograr impacto; esta valencia atiende entonces a la teatralización del mensaje dentro de la ciudad. La velocidad atiende al mínimo tiempo de elaboración material del texto, por razones de seguridad de sus enunciantes o por la presuposición de poca importancia que se le otorga a su escritura. Con precariedad queremos decir el bajo costo de los materiales empleados y todas las actividades que rodean al acto graffiti de poca inversión y máximo impacto dentro de circunstancias efímeras.**

La última valencia corresponde a su vez a un último grupo que consideramos post-operativo: la fugacidad actúa una vez y posteriormente a realizada la inscripción se puede considerar como la valencia que asume el control social, pues entre más prohibido sea aquello que exprese; más rápidamente tendrá que borrarse el respectivo mensaje por parte de los individuos que ejerzan tales funciones de control, bien sea la misma policía, (guardias) particulares o la misma ciudadanía que se sienta lesionada o denunciada. Así, con fugacidad entendemos la corta vida de cada graffiti, el cual puede desaparecer en segundos, o ser modificado, o recibir una inmediata y contundente respuesta contraria a su inicial enunciado.

Dicho lo anterior podrá comprenderse nuestra definición: la inscripción urbana que llamamos graffiti corresponde a un mensaje o conjunto de mensajes, filtrados por la marginalidad, el anonimato y la espontaneidad y que en el expresar aquello que comunican violan una prohibición para el respectivo territorio social dentro del cual se manifiesta. (Una ciudad imaginada: Graffiti y expresión urbana; p. 28 y sts., Bogotá. U.N., 1986). De este modo el graffiti corresponde a una escritura de lo prohibido, género de escritura poseído por condiciones de perversión, que precisamente se cualifica entre más logra decir lo indecible en el lugar y ante el sector ciudadano que mantiene tal mensaje como reservado o de prohibida circulación social.

De acuerdo con lo dicho sus vínculos con la denuncia política son naturales, pero tal conjunto de mensajes no se agotan en ello, pues la dimensión política ha constituido un alimento fundamental que ayuda a estructurar el graffiti contemporáneo, pero no es su único patrimonio. Puede existir graffiti sin denuncia política, por lo menos en el sentido explícito de la palabra política, y justamente de eso hablamos en la nueva dimensión del graffiti en América Latina. No se trata de no ser político, sino de acompañar la política, no bajo el signo de la denuncia contestataria sino exaltando la creatividad, insistiendo en la forma o practicando el humor corrosivo, como en el uso de otros instrumentos en la manera de confrontarse los ciudadanos con el acontecer de su país o ciudad.

Apareció necesario, entonces, agregar una serie de imperativos a nuestro sistema, que nos ayudasen a concebir las causas que engendraban cada una de las valencias. Fue así como se propuso el imperativo comunicacional que actúa en correlación con la marginalidad; el ideológico que originaba el anonimato; la causa psicológica presente en la espontaneidad, lo anterior para cubrir las valencias que ha habíamos depuesto como pre-operativas.

Al seguir con las siguientes ubicamos este funcionamiento; la valencia escénica es consecuencia de un imperativo estético; la precariedad lo es de razones económicas y un aspecto físico y material subyace a la valencia velocidad. El último considerado post-operativo, tiene en lo social mismo su imperante, por lo cual las circunstancias sociales de cada momento y en el respectivo lugar o territorio urbano, se dan las condiciones para considerar algo como socialmente prohibido o permitido. Se podrá comprender ahora que una inscripción no es graffiti per se, sino dependiendo de las circunstancias sociales e históricas dentro de las que se conciba su mensaje; de la misma manera lo que comenzó siendo graffiti puede que mañana no lo sea, o dé la misma manera lo que es graffiti en una comunidad, puede que en otra, aun dentro del mismo tiempo y en la misma ciudad, no le corresponda tal cualificación.

Lo anterior lo puedo ilustrar con dos ejemplos. El graffiti producido contra el odia-

do general Somoza, antes de que los sandinistas tomaran el poder, pudo ser plenamente cualificado, esto es entrar con todo rigor dentro de nuestro sistema de valencias pre-operativas y su posterior control por la fugacidad como consecuencia del control de los guardias somocistas sobre los muros urbanos. Pero una vez que los muchachos de la revolución sandinista ejercen el poder central, con control militar e ideológico, lo que ahora escriban en diatriba del despreciado general y en favor de su causa revolucionaria, ha dejado de ser graffiti y más bien entra a formar parte de mensajes publicitarios elaborados en los muros de la ciudad. De otra parte, si con el ánimo de escandalizar a los ciudadanos, unos artistas dibujan algún órgano sexual en una pared cualquiera de la ciudad, por ejemplo dentro de un colegio, ojalá femenino y regentado por religiosas, pues van a producir un tipo de graffiti oprobioso, contra la buena moral de la institución. Sin embargo, ese mismo dibujo obsceno colocado en una pared de una escuela de artes, puede tornarse objeto de contemplación y su función puede estar más bien dirigida a una práctica sobre dibujo anatómico. De este modo, en el primer caso podemos hablar de publicidad mural, en el segundo de dibujo mural y no de graffiti, de lo cual puede desprenderse una gran consecuencia lógica: **no todo lo que se escribe o dibuja en una pared o muro urbano es un graffiti.**

Dentro de la segunda edición del texto "Graffiti: una ciudad imaginada" (Tercer Mundo editores, 1988), como parte de su revisión, acometimos la labor de especificar de qué se trataba, de qué clase de inscripciones se trataba, cuando se elaboraba cualquier texto sobre un muro urbano pero aquél no correspondía con propiedad a un graffiti. Al continuar con nuestro esquema básico de valencias pre-operativas, necesarias para hablar de enunciado-graffiti, precisamos que si se carecía de todas las consideradas como básicas (la marginalidad), no había comunicación graffiti. No obstante pudiese ser que faltase una de éstas y entonces se perdía su plena cualificación, para ocasionar un tipo de mensaje graffiti, pobre como tal, pero originando otro tipo de mensaje intermediario.

Nacieron de tal modo la Información, el Manifiesto y el Proyecto Mural. Técnica-mente lo podemos explicar de la siguiente manera: la inscripción urbana que carece de marginalidad, puede más bien ser denominada Información Mural; si falta de anonimato puede bien denominarse un Manifiesto Mural y si excluya la espontaneidad, por oposición a espontáneos, podemos denominar Proyecto Mural. Lo anterior traduce que el graffiti plenamente cualificado posee todas las valencias en máxima tensión, pero el graffiti pobre puede carecer de una de ellas y se producen los otros fenómenos intermediarios aludidos.

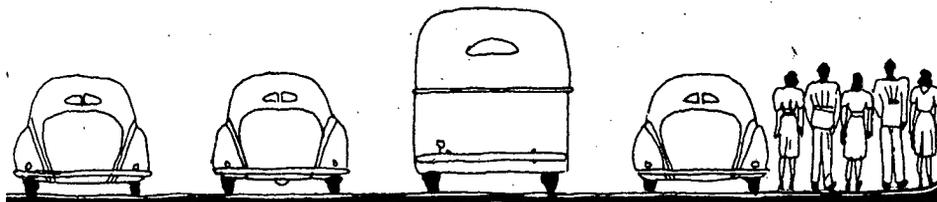
De acuerdo con lo dicho, dentro de un muro urbano puede existir información mural con o sin cualificación graffiti, como sería esta última escribir en una pared para anunciar una conferencia en un centro universitario, pero puede ocurrir que en tal conferencia se adelante un programa revolucionario que haga impermissible su sentido y orientación. De la misma manera cualquier partido político puede hacer Manifiestos sobre las paredes, pero si tal manifiesto, firmado por una organización legal, en virtud de acontecimientos posteriores, como una nueva disposición que la declara ilegal (es el caso del grupo M-19 en Colombia durante el período de tregua y su posterior reingreso a la guerrilla), sobreviene la consecuencia de que su manifiesto reingresa la constelación de los mensajes graffiti, lo cual, según las circunstancias, va desde pobre a plena cualificación. Esto último cuando ya cualesquiera de sus mensajes corresponden

al ámbito clandestino e ilegal y por tanto excluyente de la visión y del conocimiento ciudadano.

Para concluir la lista de la pobre cualificación, podemos hablar de Proyectos Murales sin cualificación, como son todas las figuraciones artísticas o bodegones que hacen sobre calles o puentes estudiantes de artes o trabajadores, por lo general con permiso de las autoridades del barrio o alcaldía; pero puede ocurrir que el proyecto mural adquiera dimensiones ilegales que viole alguna manifiesta prohibición como por ejemplo aclamar en un dibujo alguna posición contraria al querer del gobierno, como sucedió en la Argentina de los generales, cuando aparecieron figuras callejeras burlándose de su derrota de las Malvinas, mientras antes buena parte del pueblo creyó en su posible victoria. En este caso hablamos de proyecto, pues de lo que carece tal actividad plástica es de espontaneidad, pues los habitantes tuvieron todo el tiempo para hacer y planear el dibujo pro-malvinas y sólo luego, las circunstancias forzaron para que el mismo dibujo reelaborado ahora, se volviese en contra de la causa inicial. Una vez especificadas las modificaciones que introdujimos para aclarar la pobre y plena cualificación del graffiti, también tuvimos que ampliar nuestra definición de muro (del latín murus), en el sentido más general de límite de una ciudad, de un lugar circunscrito por una frontera y se puede aducir entonces, "todas las superficies de los objetos de la ciudad como —lugares límites— eventuales espacios de inscripción y representación" (Graffiti: ciudad imaginada Sda. ed. 1988; p.32). Pero entonces, ubicados de frente a la semántica graffiti tenemos que admitir que los muros urbanos no son sólo ocasión del graffiti; se mueven más bien dentro de dos constelaciones simbólicas, aquella que expresa lo permitido y la otra que manifiesta o divulga lo prohibido.

Los dos extremos de tales constelaciones podemos leerlos según un esquema topográfico, de izquierda a derecha y de arriba a abajo: En la izquierda y abajo, ubicamos los mensajes graffiti de plena cualificación. El término izquierda no alude a una concepción partidista, sino a todo aquello que de frente a cualquier concepción política, moral, religiosa y hasta idiomática que ocupe una centralidad, es violentado por un mensaje que en tal circunstancia actúa como lateral y marginal. El graffiti cualificado, en tal sentido, siempre es de izquierda, respecto al sistema ideológico que combate, así sea la inscripción contra un gobierno izquierdista, que en cuanto gobierno consolidado ocupa la posición central.

Al seguir con nuestra línea topográfica ubicamos el graffiti pobremente cualificado: Información, Manifiesto y Proyecto Murales. Si continuamos hacia arriba nos encontramos con los textos intermediarios mencionados, pero ahora sin cualificación graffiti. En la parte alta posterior derecha, tendríamos todos aquellos enunciados de construcción positiva, siendo su paradigma fundamental, todos aquellos alusivos a la publicidad.



La conclusión consiste en considerar, que en los mensajes urbanos elaborados dentro de los límites del muro, según ya aclaramos, se mueven distintas clases de anuncios, que van desde la construcción negativa del graffiti, hasta la construcción positiva de la publicidad, con sus respectivas influencias e interacciones.

Mientras el graffiti busca impactar racional o afectivamente, para generar dudas y sospechas respecto a lo establecido dentro de las fronteras de un territorio, la publicidad pretende, especialmente con recursos emotivos, el consumo de un producto o imagen. Si ello es así, podemos comprender sus mutuas influencias e incluso descalificaciones dentro de tales dos constelaciones simbólicas: puede ser que el graffiti devenga en publicidad cuando la organización ya establecida se sigue promoviendo por medio de los avisos murales (caso de los sandinistas ya mencionados); también puede hacerse publicidad mural, como es el caso de varios de nuestros candidatos antes de las elecciones y en tal situación se trata simplemente de publicidad.

Pero también pueden darse los fenómenos contrarios, como sería la publicidad que luego se vuelve graffiti, como ocurrió en Colombia (aun cuando casos similares conocimos en Brasil, durante 1984 distintas organizaciones de estudiantes, 'secuestraban' vallas de Pepsi-cola u otros productos y sobre el slogan "vamos junto a pepsi ya", se modificaba el anuncio por, "vamos junto al pueblo ya").

Lo anterior, que hemos llamado contra-cartel-graffiti, es un claro ejemplo de tal lucha por la hegemonía dentro de los mensajes murales. Lo mismo puede decirse de distintas campañas adelantadas por diversas empresas particulares o por el mismo gobierno, en las cuales se ocupan grandes trozos de paredes provocativas para los grafiteros y allí diseñan campañas cívicas o comerciales de cualquier índole con el fin de ocupar tal espacio para tal publicidad y evitar su uso con otros fines.

El texto publicitario no lo antecede la marginalidad, el anonimato ni la espontaneidad, sino que, antes bien, en el mismo acto de enunciación excluye tales condiciones negativas, para afirmar imperativos como consumo y reproducción de capital, entre otros, que lo oponen diametralmente al fenómeno graffiti.

Posteriormente, en otras publicaciones (2) nos formulamos la pregunta sobre el origen social y cultural de los mensajes graffiti, para lo cual concluimos que en América Latina era evidente un doble origen que cualificaba su destino: aquel de la denuncia universita-



ria, en la que los estudiantes se fortalecían divulgando los excesos del imperialismo yanqui (en especial la década de los sesenta), o luego aquellos de los imperios comunistas en sus distintas vertientes (en especial los setenta); y de otra parte aquel de origen popular, en el que los sectores de mayor precariedad social y económica, iletrados muchas veces, se recogían con la elaboración de pintas obscenas o blasfemas, acudiendo a la grosería o al dibujo soez, utilizados como instrumentos acusatorios.

Entre la denuncia universitaria y la pinta popular se fueron construyendo nuevas mezclas y convivencias osciales que vinieron a producir magníficas demostraciones de amalgamas culturales, muchas de ellas de gran originalidad e impacto ciudadano, como viene ocurriendo en distintos países que pudimos conocer —y muchas veces constatar— durante los años de la presente década de los ochenta, como lo recordaremos en el último capítulo del presente escrito.

II. PUNTO DE VISTA CIUDADANO

Como puede apreciarse, nuestros estudios, según lo expresado hasta aquí, se habían preocupado por comprender las características mismas de los textos que pudiesen ingresar dentro de las clases de enunciados que describimos y seleccionamos como graffiti. Nos importó definir el mensaje, determinar sus caracterizaciones, examinar sus vecindades semánticas, ampliar la noción de muro y examinar éste como un todo-lugar que recibía distintas constelaciones de mensajes que logramos concentrar en dos grandes agrupaciones que perfilaban dos géneros de comunicación urbana. Pero no habíamos entrado a concebir el destinatario de tales mensajes, el ciudadano de las urbes, aquél que no es espectador de una galería, ni lector de un periódico, ni receptor de un programa de televisión, sino un ciudadano que al recorrer sus calles y rincones tendría que encontrarse —y en ocasiones literalmente estrellarse— con toda su mensajería, y que dependiendo de sus distintas actitudes va a complementar la definición del género graffiti.

Dentro de tal perspectiva inicié la redacción de mi último libro sobre el tema que lleva por título "Punto de vista ciudadano-focalización visual y puesta en escena del graffiti"-(Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1987).³ Allí intento formular una teoría a partir de la configuración de los supuestos ciudadanos que pueden acudir al conocimiento de los mensajes ya definidos previamente como graffiti. Mi esfuerzo se concentró en concebir el tipo psicológico y social de individuo que se diseñaba, desde la misma enunciación del texto, esto es el destinatario como estrategia de la misma enunciación; al mismo tiempo intenté descifrar la vía contraria, o sea los posibles juegos psicológicos y sociales que podrían ocurrir a un individuo ciudadano al encontrarse como lector u observador efectivo de tales mensajes. Lo anterior quiere decir que mi investigación no previó en ningún momento realizar contacto directo con los grafiteros, sino que me seguí manteniendo en un análisis sobre sus escritos, para, de tal muestra, sacar las conclusiones. Es muy posible que a partir de nuestras conclusiones se puedan desprender estudios más de tipo sociológico o propiamente psicológico sobre la conducta de los usuarios de tal tipo de comunicación, lo cual no corresponde a mi interés que se concentró en poder definir un proceso de comunicación para proponerlo como un género muy específico de manifestación urbana con sus respectivas caracterizaciones.

De acuerdo con mis nuevos intereses el libro mencionado lo escribí acudiendo a

distintos aportes, tanto de la lingüística de la enunciación, como de los análisis discursivos y narratológicos, de la semiótica del espacio y las figuras, como de la corriente de psicoanálisis que me permitía ahondar en problemas imaginarios muy presentes en la iconografía graffiti. Debo reconocer igualmente, que distintos métodos y propuestas de análisis adelantadas por teóricos del arte, me fueron de suma importancia para confrontar la imagen graffiti, así su aspecto estético sea sólo uno de sus aspectos —y no siempre presente— en su producción. Los distintos aportes en la elaboración de mi perspectiva teórica los reconozco paso a paso en el libro en cuestión y ahora me limito a demostrar la operatividad de mis argumentaciones.

Para comenzar debo aclarar que entiendo por punto de vista una operación de mediación: aquella sobre el cuadro graffiti y su observador real. El punto de vista, por esto, implica un ejercicio de visión, "el captar un registro visual, pero también compromete la mirada, esto es, al sujeto de emociones que se proyecta y se 'encuadra' en lo que mira" (Punto de vista ciudadano, p. 67).

Lo que va a interesarme como problema de la mirada sobre el graffiti, es justamente su relación con lo que muestra, lo que se representa en el escenario graffiti, "aquello inquietante y siniestro que puede asimilarse a lo obsceno y prohibido. Ver lo obsceno, aquello socialmente restringido por principio, al campo de la visión (y del entendimiento público), ya por sí mismo es chocante, pero ver lo obsceno en calidad de provocación pública, como exhibición para todos los ojos ciudadanos, complica aún más el ejercicio visual y lo hace una operación colectiva. Digamos que en el graffiti, desde el punto de vista de la observación, se trata de ver lo obsceno que está puesto para que todos lo miren" (Punto de vista ciudadano, p. 68).

Según lo dicho, lo obsceno vamos a entenderlo como obscenidad política y no sólo moral, como usualmente entendemos tal término. Hemos seleccionado la palabra obscenidad, luego de comprender la mecánica misma de tal tipo de textos que se definen en un obvio sentido de escandalizar con la denuncia o con la exhibición de cualquier figuración. Se puede decir que el mensaje que no pretende escandalizar la comunidad usuaria con lo que dice o expresa, no corresponde al género que porta en consecuencia un fermento de agresión a la mirada del destinatario imaginario y previsto en la enunciación textual.

La operación graffiti examinada desde la mirada ciudadana, conlleva tres pasos, a saber:

1. Objeto de exhibición
2. Observación por un sujeto —o sea el ciudadano—
3. Consecuencias sobre la mirada

En el primer punto se trata de un mensaje graffiti, con las caracterizaciones hechas en el capítulo anterior: la imagen graffiti es acompañada por su presupuesto de pervertir un orden. En tal sentido se le pueden suponer condiciones exhibicionistas, en el mismo nivel provocador que le es inherente. En el segundo punto se supone un encuadre. Si pensamos en la fotografía se nos puede facilitar tal noción, ya que un fotógrafo 'encuadra' su visor con el objeto que quiere fotografiar y cuando el cuadrado del visor coincide con el objetivo, puede decirse que está 'cuadrado' y es el momento de tomar la foto. En la lectura de un texto o en la observación de una figura se da una operación similar y el individuo trata de hacer coincidir lo que sabe con lo que ahora conoce a través del nuevo mensaje. Así, dijimos que puede haber encuadres explícitos, ya agota-

dos por la misma focalización del enunciador, como sería el caso de textos verbales de gastada capacidad semántica, como repetir en cualquier país latinoamericano "Fuera yanquis imperialistas". Los encuadres implícitos son más complejos y exigen algún nivel interpretativo por lo que su observador está sometido a un mayor trabajo simbólico, pero de la misma manera pueden producir un efecto más profundo y de mayores consecuencias en la conducta ciudadana.

De la tercera operación de mirada ciudadana, se puede desprender que el texto no se dirige a un ciudadano considerado individualmente sino a la ciudadanía, por lo menos a aquella implicada dentro de los límites del territorio aludido. Se trata de un ejercicio ideológico, en cuanto a desenmascarar una conducta ante la ciudadanía, como también de un recorrido ético-estético, como explicaremos posteriormente.

Siguiendo con este último punto, decíamos en nuestro último libro citado: "Al colocar la mirada cualquier observador territorial sobre el anuncio provocador y deslizarse por lo exhibido, generaría un encuentro entre la representación y el encuadre del observador real, que haría coincidir lo que se dice o muestra con lo que desea o cree el ciudadano que recibió el mensaje. Lo representado "se vuelve objeto de goce o saber con el cual se identifica la mirada ciudadana. Pero esta óptima operación de registro puede ir más lejos: lo prohibido, anunciado por el graffiti, se puede expandir dentro de un radio de acción emisora tal, que puede ir ganando aceptación dentro de la respectiva comunidad (piénsese en un barrio popular o en un campus universitario) y al saberse todos conocedores de lo anunciado, se produciría un acontecimiento social, que bien puede aceptarse como de mirada cómplice. El graffiti aquí desborda el sujeto individual y compromete la mirada ciudadana" (Punto de vista ciudadano, p. 70). Estamos entonces ante el graffiti de gran impacto social, que proponemos aceptar como emblemático, en la medida de que se trata de un mensaje de colectiva aceptación: nacen de este modo **los emblemas del graffiti** que pueden devenir en emblemas ciudadanos para un determinado territorio y dentro de un lapso de tiempo determinado.

De esta manera se puede concluir que **exhibición, encuadre y mirada son las**

tres operaciones que construyen el punto de vista del observador.

Es evidente ahora sí, que en tal triada se produce un movimiento de lo ético a lo estético y al contrario, de lo estético a lo ético. La obscenidad graffiti parte de una enunciación prohibida, por la moral y la ideología dominante y se propone, en cuanto programa comunicativo como una ruptura estética, tanto en su estrategia de representación —sobre



todo en la última producción que en algunos casos busca confundirse con el arte— como en la virtualidad de la lectura cómplice.

De otra parte la mirada, en su característica de alusión imaginaria a un deseo, pone en marcha la fantasía, o sea es punto de desencadenamiento de fantasmas individuales o colectivos. La marca graffiti puede estimular el libre juego de la imaginación, en relación con opciones sociales, políticas, sexuales o de otra naturaleza. Las fantasías acuñadas por una comunidad pueden cobrar forma en la escritura o la imagen por medio de una inscripción de tal naturaleza y disfrazado en chistes o bromas, en proverbios, canciones, poemas o acusaciones o reclamos directos, emergen para su cotización colectiva en cualquier pared o muro ciudadano.

Es así como en distintas ciudades colombianas se viene dando lo que literalmente puede ser considerado como 'guerra graffiti' donde los muros entran en disputa cuando aparecen, enfrentándose duramente, la izquierda con la derecha, reproduciéndose en la misma pared la inquietante situación social y política que vive el país. De este modo se viene dando en la ciudad de Cali, cuando ante un graffiti de algún sector de la guerrilla que clama justicia ante los crímenes de paramilitares contra sus miembros, responden los mismos paramilitares 'borrando' sus graffiti, de la misma manera como eliminan físicamente los integrantes de su organización. La cadena continúa y luego sobrevienen infinidad de respuestas epistolares de parte y parte. Pero los fantasmas no son sólo políticos explícitos.

En otra ciudad colombiana, Pereira, en días pasados (Nov. de 1988) empezaron a aparecer dibujos de muñequitos por distintas paredes. Días después el cuerpo del muñequito se alargó y formó una H. Posteriormente a la cabeza del monacho se le atravesó una barra. Otro día apareció el siguiente mensaje en la parte baja del dibujo: "en marcha". Por último, otro día, todo el programa se reveló: "En marcha, muerte a Homosexuales", fue la fría consigna que quedó atestigüando el texto completo, de elaboración mixta, tanto verbal como figurativa. No podríamos asegurar que desde un comienzo se trataba de un solo emisor del mensaje que lo fue produciendo por capítulos, o si por el contrario, sobre la misma evolución de los acontecimientos, distintos individuos fueron conformando el sentido final, lo cual, esto último, nos parece la tesis de más crédito luego de examinar los distintos tipos de letra con los cuales se fue conformando.

Una ideología reaccionaria y agresiva contra libertades sexuales, disfrazadas de supuestas campañas por el orden y la limpieza de las ciudades, puede ir cobrando forma en programas colectivos como el mencionado. La aparición de tales 'fantasmas' bien puede ser una incitación lateral que se inicie en simples paredes de las ciudades y que dependiendo del ambiente socio-político puede encontrar estímulo e irradiar progresivamente en campañas paramilitares por el orden, la moral y la seguridad.

Por supuesto existen fantasmas más gratos. En un colegio bogotano unas chicas escribieron sobre las paredes del sanitario de su colegio "quiero pichar" (hacer el amor), cuando la maestra les respondió en el mismo escenario: "Por favor niñas no escriban esas cosas", las ofendidas y suspicaces estudiantes respondieron: "Las profesoras se lo dan a los profesores".

En fin podemos concluir la parte correspondiente a la mirada ciudadana, reconociendo que aquélla se debate y se mueve al ritmo del ver ciudadano, dentro de presiones sociales concretas, pero que paradójicamente, son las mismas condiciones que

han originado la representación graffiti: podría afirmarse que "lo que muestra el graffiti es lo que a él mismo se le prohíbe y ahí ya estamos en su mecánica delirante" (Punto de vista ciudadano, p.73). Nuestro estudio sobre la mirada nos condujo finalmente a concebir que aquello que cualifica el punto de vista del graffiti es su exposición pública, y por tanto no estamos ante la mirada de un espectador o de un asistente, sino ante la de un ciudadano. De lo anterior se desprenden consecuencias importantes, pues tal conjunto iconográfico no sólo cumple la función de mostrarse, sino que simultáneamente define una ciudad: se trata de una **definición sociolectal** en la cual la ciudad es vista por sus ciudadanos, pero también los ciudadanos son recibidos e inscritos por su misma ciudad como ejercicio de escritura y jeroglífico urbano. Cada urbe, de este modo, expresa sus temores y delirios, sus anhelos y utopías, sus vergüenzas y orgullos, y como un libro abierto de literatura, va mezclando información real con fantasía, para colocarse el mismo graffiti como otro de los grandes relatos contemporáneos, que proveniente del fondo de sus silencios y represiones de las ciudades y sus ciudadanos, habla y se expresa sobre la misma epidermis, marcando la ciudad como un inmenso tatuaje en permanente transformación. Todos los días y cada segundo la ciudad recibe un nuevo punto de vista de cualquier ciudadano, para convertirse en el objeto mismo sobre el cual más se confabula: sobre su mismo cuerpo se diseñan e inscriben los deseos, aún los más ocultos, en una sobresaliente fusión de objeto con escritura, ya que en la pinta graffiti no nos será posible distinguir dónde la ciudad es materia y dónde esa materia es la expresión de una voluntad de cambio, de una utopía realizable.

III. ALGUNAS CARACTERISTICAS DEL GRAFFITI ACTUAL LATINOAMERICANO

Si bien es cierto el auge del graffiti en las ciudades colombianas dentro de los últimos años, hemos podido constatar que es una situación colectiva de numerosos países de la América Latina, como es el caso especial de São Paulo, Buenos Aires, Asunción, Lima, Caracas, México y aún Santiago de Chile. Estas ciudades se muestran dentro de una dimensión lúdica, irónica y plástica del graffiti que va a contrastar con la mayor explicitud política del graffiti que se elabora en los distintos países de la América Central, naciones en las cuales su confrontación política conlleva al uso más de tipo ideológico que expresivo. Esto no quieta que en el grupo de los primeros países se dé simultáneamente la denuncia política, como puede pensarse en las ciudades de países como Perú y Colombia, donde la presencia de una guerrilla revolucionaria conduce a buscar los escenarios callejeros como vehículos de expresión de su ideario.

Luego de examinar una muestra que recogí en algunos países durante estos dos últimos años (Venezuela, Brasil, Argentina y Colombia) aún cuando con información que tengo de los otros citados anteriormente, llegué a la conclusión de que en América Latina se vive el tercer gran momento del graffiti contemporáneo (4). Lo anterior, luego del París del 68, momento en el cual primó el graffiti literario de denuncia y libertario propio de la época, y del movimiento plástico y delirante del Sub way de Nueva York, en el cual sobresalió la elaboración de grafemas desposeídos de un sentido en su comunicación, y más bien con mayor énfasis en la forma, el color y como manifestación de mensajes territoriales de bandas de grupos marginados.

Dentro de las características que presenta el graffiti latinoamericano contemporáneo respecto al anterior y al de otras urbes occidentales, sobre todo el señalado en los dos movimientos antecedentes que señalé, citaré las siguientes cuatro que ya había reconocido en la segunda edición de Ciudad Imaginada (1988):

1. Una mayor participación ciudadana y grupos sociales y culturales más heterogéneos, entre los cuales hay que mencionar grupos feministas, artísticos, sectores populares, trabajadores, estudiantes de colegio y universidades.
2. Contenido de mensajes y elaboración de formas en condiciones sintéticas que recogen tanto una perspectiva macropolítica, como poético-afectiva. Este punto invoca la mezcla popular-universitaria, afortunada amalgama, como lo hemos demostrado en nuestra investigación, tomando lo universitario de lo popular el uso de la groserías, la obscenidad y el chiste cruel, y aquéllos acudiendo a la poesía, el manifiesto y la consigna, instrumentos tradicionales de los estudiantes universitarios. Pero también sintetismos en los mismos grafemas, en su composición material y en su síntesis ideológica.
3. Fuerte dimensión irónica y humorística que hace del graffiti un heredero de otros modos tradicionales de expresión colectiva y espontánea, tales como el chiste, los proverbios y la inclusión de ciertas máximas y leyendas populares. El humor, el sarcasmo, la ironía, la irreverencia y la burla pesimista, son nuevas armas del graffiti, como lo son también instrumentos de las nuevas izquierdas desencantadas del discurso magistral y teórico de la gran sabiduría académica y revolucionaria. Es evidente que nuestro graffiti sigue el rico patrimonio hispanoamericano: crueldad, machismo, viveza, erotismo, juego con la muerte y una visión un tanto cínica y apocalíptica del futuro. Nuevos instrumentos de recreación, que salen de las reuniones sociales para transcribirse en los mismos exteriores de la ciudad.
4. De otra parte existe una gran diferencia en los aspectos formales y constructivos, pues mientras en los años anteriores se trata de colocar consignas de denuncia usando el lenguaje verbal como exclusivo medio de conformación del mensaje, ahora la elaboración artística de figuras, la presencia de modalidades gráficas narrativas como los esquemas de los comics o historietas (lo que puede verse en las universidades de Buenos Aires y de Sao Paulo) o la figuración caricaturesca (como ocurre en Colombia y Venezuela), y en fin, el uso de la imagen, nos conduce a otra formalización del graffiti. Respecto de la imagen es importante anotar que ésta ha tenido un uso tradicional en la pinta popular, sector social que siendo la mayoría de las veces iletrado ha tenido que trabajar con dibujos imprecisos pero contundentes para producir sus mensajes callejeros. Pero también hay que anotar que el uso de la imagen en el graffiti actual se debe a su misma evolución hacia posibilidades de expresión poética, e incluso al estímulo mismo de sectores artísticos que en distintos países han cobrado presencia sobre las mismas paredes de la ciudad.

Sobre este último punto habría que advertir que el encuentro entre graffiti y arte es visto por nosotros de distinta manera. El graffiti puede devenir en objeto-arte, según nuestra propia argumentación, cuando los aspectos materiales de la puesta en forma (las valencias operativas) priman sobre las condiciones preoperativas (marginalidad, anonimato y espontaneidad).

Lo anterior quiere decir que, la "inclinación por un graffiti-arte tiende a liberar al



graffiti de las condiciones ideológicas y subjetivas a las cuales se enfrenta por naturaleza social, y que al ser esas condiciones estructurales, tal liberación puede conducirnos a la descalificación del graffiti, para que tal operación icónica entre a formar parte de otra clase de enunciados, como sería el caso del arte" (Gaffiti: ciudad imaginada, Ed. de 1988, p. 31).

Ahora respecto al fenómeno vivido tanto en los Estados Unidos, como

en algunos países europeos de conducir los grafiteros (Keith Haring, Kenny Schard, J.M. Basquiát, y otros tantos) a las galerías, ello corresponde a un fenómeno mismo del arte, que se aproxima, como es el caso de algunas tendencias de los ochenta, a un trazo amplio y febril, tal cual sucede con la nueva figuración o transvanguardia (como en los Estados Unidos, Alemania, Francia o Italia), ello viene a generar un encuentro con el diseño mismo del graffiti del mismo período cuando se reencuentra con la figura expresionista.

No obstante, tal fenómeno comercial no ha sido acontecimiento en las ciudades de la América Latina y en los casos de artistas que emplean el trazo graffiti, se trata más bien de aprendizaje por las modas artísticas antes que una evolución interna. Más bien diría que he conocido en América Latina muchos movimientos por sacar el arte de las galerías y conducirlo a la calle, en búsqueda de otros públicos diversos a los clientes que manejan los consorcios de la venta del arte.

El graffiti en la América Latina de hoy participa pues de una nueva dimensión, mucho más generalizada que lo visto en décadas anteriores cuando era prácticamente propiedad de grupos políticos. Pero también digo más generalizada que la de otros países de occidente pues en aquéllos siempre se ha mantenido dentro de una órbita particular de grupos marginados social o culturalmente, mientras que lo que encontramos en estos últimos años en países de este continente es su mayor uso por parte de distintos sectores que antes se mantuvieron al margen de tal comunicación.

En Colombia durante 1985 y 1987 su frecuencia aumentó a niveles incontrolables: se llegó a la situación de improvisar galerías callejeras en distintos puntos de las ciudades. En Bogotá, como buen ejemplo de lo anterior, nació la diversión de irlos leyendo en voz alta como acción conjunta y espontánea de los pasajeros de los buses o transporte público, lo cual motivaba, diariamente, carcajadas colectivas (5) dados los apuntes y bromas públicas que solían escribir los grafiteros, en este momento ya provenientes de todas las clases sociales.

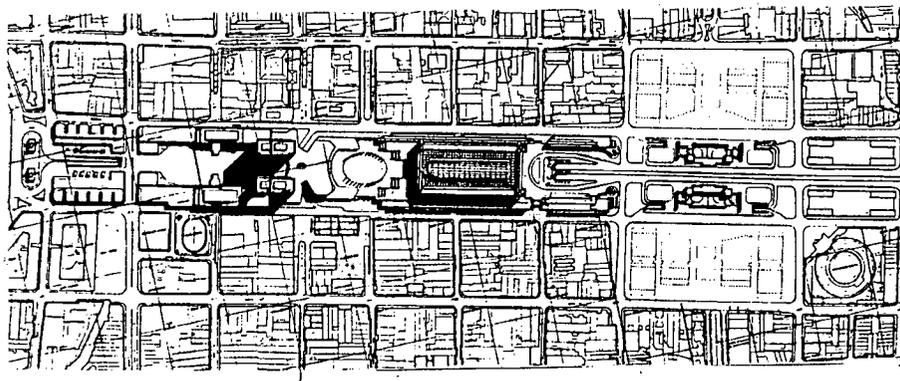
IV. UNA TEORIA SOBRE LA CIUDAD A PARTIR DEL GRAFFITI

Una vez consolidada la teoría sobre la marca graffiti, he dado el siguiente paso como es pasar al examen de la ciudad como ente total. Para ello se abrieron distintos seminarios (6) e inicié la redacción de un ensayo sobre la imagen y la focalización visual en el cual mi interés por evidenciar los correlatos que acompañan a toda imagen. De acuerdo a tal reflexión concluí que una imagen posee tres correlatos, el lingüal, el paralingüal y el visual. Esto quiere decir que la reducción que hacemos de la imagen a los elementos visuales, descuida los otros correlatos que en ocasiones pueden ser prioritarios, como sería justamente el caso de la imagen graffiti, iconografía sobre la cual pasé a revisar las deducciones generales anotadas.

La imagen graffiti habla mucho, podríamos decir, y en tal evento suelen primar sus correlatos lingüísticos, si bien su última evolución hace más bien valer aquellos paralingüísticos o visuales. La tradicional valoración de los correlatos verbales en los grafemas graffiti se origina en una necesidad de expresión y comunicación sintética que le es inherente a su naturaleza. Pero dentro de la ciudad encontramos, como ya lo dijimos, una gran cantidad de imágenes que no conllevan tal cualificación y que podríamos examinar a partir de una consideración global de la imagen. De este modo iniciamos un trabajo sobre otro tipo de imagen urbana, sobre la cual pudiésemos observar su comportamiento y estructuración. Finalmente, dentro de varias opciones que se propusieron, seleccionamos la 'construcción de senderos' como un nuevo objeto de investigación, por distintas razones.

Los bordes visuales de un territorio (publicado por la revista Arte, Bogotá Museo de Arte Moderno: 1987) fue como titulé el ensayo en el que coloqué especial interés en descubrir cómo los usuarios de un territorio (se trataba del campus de la ciudad universitaria en Bogotá) van construyendo, de manera colectiva y día por día, los senderos por donde se movilizan, en franca oposición con los caminos oficiales que construye la administración universitaria.

De allí saqué distintas conclusiones, pero sobre todo destacaría dos aspectos: La elaboración de unos límites territoriales por parte de los integrantes de un grupo humano consciente de su porción geográfica y necesitado de elaborar dentro de ella marcas de reconocimiento frente a cualquier extranjero que pueda tornarse sospechoso (co-



mo por ejemplo la presencia de autoridades policiales dentro de la vida universitaria). De otra parte, el sentido del uso del sendero, con variaciones según circunstancias de variada índole: como acortar distancias; su uso diurno y nocturno; construcción de senderos 'sin sentido'; o elaboración de senderos según prácticas, como aquéllos que conducen únicamente hasta un árbol para allí descansar, tomándolo como espaldar; u otros que se forman mientras los estudiantes caminan preparando un examen, o aquéllos que llevan a lugares de relax y pacífica conveniencia. Incluso descubrimos caminos 'fantasmas' que no conducían a ninguna parte, pues la modificación de cualquier arquitectura del campus hizo que quedasen puertas o escaleras que 'ya no conducen a ningún sitio, porque sus lugares de llegada fueron taponados'.

La anterior investigación que nació de la observación de una gran colección de fotografías en la que ubicamos los 'mapas' de los usuarios, vino a serme de gran utilidad para la nueva propuesta sobre territorios urbanos, en la que me hago preguntas dirigidas a asumir toda la ciudad como totalidad. La búsqueda de métodos y técnicas de estudio ha sido nuestra permanente preocupación, si aceptamos que las investigaciones sobre lo urbano se mantienen todavía dentro de unos criterios muy obvios, por lo general dominados por enfoques sociológicos o económicos, y cuando han surgido preguntas relacionadas con su imagen, se resuelven como problemas visuales, sin problematizar precisamente la noción misma de su imagen. En tal sentido podemos conocer distintos estudios adelantados por arquitectos o sociólogos, que si bien pueden ser útiles para los estudios de diseño o del espacio urbano, manifiestan la ausencia del problema comunicativo en el que tendríamos que responder a los procedimientos colectivos en la construcción de la imagen de una ciudad: tal respuesta apunta a una definición de lo urbano para que así cada ciudad pueda hablar de su 'urbanidad', más allá de su instrumentación física y estética, o quizá mejor, involucrando tales aspectos en los horizontes de su propia definición. Para responder a los distintos interrogantes que enuncié, presenté un largo proyecto de estudio, primero en forma de ponencia (7) y luego como ensayo en el cual delíneo el plan de trabajo que siguen en proceso de elaboración. La indagación sobre la ciudad como comunicación, deberá formularse de acuerdo con nuestro personal enfoque, a través de las siguientes categorías: "Las nociones de límite y borde, no sólo lingual sino visual; la noción de mapa, croquis y su reconstrucción en los sujetos territoriales; la noción de centro y periferia, quizás también en tanto marca o desmarcación territorial, la noción de punto de vista ciudadano, como focalización narrativa donde los habitantes enuncian sus relatos que bien pueden denominarse como literatura urbana, y, en fin, la representación de la ciudad o parte de ella, donde la puesta en escena de una representación nos devuelve el foco desde dónde y cómo se mira una ciudad" (El Territorio: una noción urbana, Revista, Signo y Pensamiento, U. Javeriana, Bogotá, 1988). Dentro de este esquema adelanto ahora la investigación práctica que espero concluir en el futuro inmediato y en el cual aspiro poder formular una teoría integral sobre la ciudad como ente comunicativo.

Como puede apreciarse el graffiti como tal ha quedado relegado a las bases metodológicas sobre las cuales me acerco a la ciudad. Hoy del graffiti subsiste la ciudad, pero nuestra teoría del graffiti nos exigió el rigor y la capacidad de observación sobre un microuniverso desamparado de reflexión teórica que paso a paso fue desembocando en la visión global de la ciudad. Hoy bajo la comprensión del graffiti podemos ver la ciudad, pues si el graffiti corresponde a una ideología de muro y escritura, la ciudad en-

tera no puede escapar nunca a ser descrita por sus habitantes, y si bien es cierto que la ciudad responde a una ideología territorial y social más grande y complicada que el muro, no es menos verídico que ella está sostenida por aquéllos, ahora en su sentido físico y simbólico. La relación objeto físico y escritura, mundo y vivencia, espacio y símbolo, son los superpuestos que debemos desenredar para captar los problemas inherentes a la puesta en escena y teatralización colectiva de la ciudad (8).

NOTAS

1. Al respecto trabajé en un seminario con estudiantes de Bellas Artes de la Universidad Nacional, quienes me colaboraron con la última recolección del material en 1982. En 1983, dentro de la Facultad de Comunicación Social de la Universidad Externado de Colombia dicté la clase de Semiótica tomando como transfondo de análisis la muestra ya recogida anteriormente. En 1985, en el departamento de Antropología de la Universidad nacional, se volvió a tomar la muestra y se planteó un estudio con estudiantes voluntarios, pero ahora bajo al perspectiva de análisis territorial. Las anteriores, y otras experiencias académicas, se convirtieron en material de reflexión para la primera publicación del estudio que lleva por título "Una ciudad imaginada graffiti y expresión urbana" (Pub. por Fondo Editorial de la Universidad Nacional, Bogotá, 1986).
2. Me refiero al ensayo que presenté dentro del Congreso de Americanistas celebrado en Bogotá en la Universidad de los Andes, en Julio de 1985. Tal escrito fue reproducido en la revista brasileña *Comunicacão-Sociedade*, N° 13 de Sao Paulo, Brasil, por la revista *Culturas Contemporáneas*, N° 2 de Colima México y apartes en la revista italiana *D'ars, Periodica d'artes contemporanea* de Milano N° 109.
3. La redacción del presente libro la hice durante la conclusión académica de mis estudios doctorales en la *Ecole Des Hautes Études en Sciences Sociales*, de París, en 1986 quedando allí la versión francesa bajo el título *Mise en scene du graffiti*. El texto en español fue publicado por la imprenta patriótica del Instituto Caro y Cuervo de Bogotá, en diciembre de 1987.
4. Al respecto quiero aclarar que durante 1985 y 1986, tuve la oportunidad de viajar por distintos países, como por los Estados Unidos y varios europeos, como Francia, Italia, España, Yugoslavia. En 1987, pude desplazarme por los países latinoamericanos citados y entonces pude establecer las analogías para las observaciones que presento, que parten de comparar lo que en años anteriores también pude ser testigo en la revuelta graffiti del metro en Nueva York de comienzos de los setenta y el conocimiento que tuve de París del 68 y su repercusión en otras ciudades.
5. La situación colombiana llegó a acontecimientos como los descritos, de hacer galerías de graffiti por todos lados, también se abrieron 'concursos graffoto', que naturalmente se vinculan con otra situación más emparentada con la moda que con

el graffiti, de la misma manera periódicos de primera circulación en Colombia, como El Espectador, abrió en 1986 una página central para reproducir semanalmente algunos de los graffiti más destacados. Los artículos y ensayos escritos al respecto se convirtieron en lectura febril para estudiantes y otros sectores, se hicieron varios programas de televisión sobre el tema; en fin, el graffiti, tuvo durante tales años una explosión, que llegó al extremo de que el mismo presidente de la república, Belisario Betancur, se dio a la tarea de proponer pintar palomas de Paz por todos los muros, que muchos identificaron como anti-graffitis, dentro de su campaña por encontrar un acuerdo con los grupos guerrilleros colombianos.

6. A partir de 1987 abrí un seminario en el Departamento de Antropología de la Universidad Nacional, sobre el tema general de la ciudad. El primero lo dedicamos al territorio y el segundo al análisis de la imagen urbana, todavía en proceso. Simultáneamente en mi curso de Estética en la Facultad de Artes de la misma universidad, se propusieron temas como 'El miedo en la ciudad' y 'Decorados Urbanos', con el fin de plantear el proceso de formación de una imagen colectiva en la ciudad, ya que ambas temáticas nos acercaban al estudio de circunstancias sociales en acalorado proceso y no se trata de una imagen 'fija', que era justamente lo que evitábamos. Estas deliberaciones son el punto de partida para el nuevo libro sobre 'comunicación urbana', en el cual la ciudad es estudiada como un proceso de 'puesta en escena'.
7. Ponencia presentada dentro del III Congreso Latinoamericano de Semiótica, celebrado en Argentina, Rosario, octubre de 1987, con el título La ciudad como puesta en escena. Se publicó en la revista 'Signo y Pensamiento', N° 12, Universidad Javeriana, Facultad de Comunicación Social, Bogotá, 1988. Existe traducción al inglés en proceso con el Research Center for Language studies de la Indiana University, de los Estados Unidos.
8. El interés por nuestros escritos sobre la ciudad y sus aspectos simbólicos y creativos, nos permitió abrir una columna permanente, de publicación quincenal, en el periódico de mayor circulación nacional El Tiempo, bajo el título de Ciudad Imaginada en la cual me ocupé de analizar distintos aspectos en la formación de nuestra personalidad urbana. Se trata de un aporte desde la academia y la investigación para la comprensión de distintos aspectos de la cotidianidad.



EL GRAFFITI UN DIALOGO DEMOCRATICO

OSCAR COLLAZOS

Ahora se pretende institucionalizarlo a través del mercado del arte. Esto, al menos, es lo que ha empezado a suceder en el convulsionado Nueva York de los dos últimos años. Se ha "exportado", llevando a sus "autores" a las galerías del mundo, exponiéndolos como piezas curiosas y bárbaras, introduciéndolos en el mundo del mercado. Hay, sin embargo, algo de lamentable en esta gestión artístico-mercantil: crear la ilusión del éxito entre quienes no primaba más ilusión que la de la expresión y el desinterés.

El esfuerzo tan efímero como vano. El graffiti es una expresión irreductible, pues nace en una zona de lo prohibido y se renueva con la sensibilidad clandestina de cada época. Es decir, rehúsa salir de su clandestinidad ajustándose en cada nueva ocasión a sus orígenes.

El arquitecto Adolf Loos se quejaba del graffiti, pero, a la vez, lo definía: "Se puede pulsar la cultura de un país en la medida en que están garabateadas las paredes de los retretes". Corrían los tiempos de la Viena de los Habsburgo, muy al final de ese imperio que el corrosivo Karl Kraus quiso ver irónicamente como "los últimos días de la humanidad". No nacía el graffiti con el siglo XX. Tal vez existió desde el momento mismo en que los hombres encontraron un muro vacío y dejaron sobre él las huellas de un sentimiento inconfesable. Pero si el graffiti no nace con este siglo, es en él donde se generaliza como práctica democrática y expresión de impulsos siempre secretos del individuo.

No hay mucha distancia entre las inocentes confesiones íntimas y la obscenidad que se expresa en estas pintadas en las que la letra puede ser apoyada por el garabato y la ilustración gráfica. Lo que se expresa y lo que se repudia contiene un mensaje que no puede salir por los canales institucionales de la comunicación social. Por ello, con el tiempo, el graffiti se ha vuelto una forma de comunicación social. No es solamente una práctica de adolescentes y jóvenes, aunque entre estos sea más frecuente. No es sólo una práctica urgida y compulsiva (el deseo de escribirlo es repentino y puede producirse ante un muro vacío o ante el llamado incitante de otro graffiti: monólogo y diálogo). En cierta forma, es también la expresión del adulto que se quedó an-

clado en la edad del temor y las inhibiciones.

Sea como fuere, el ingenio del graffiti sigue poniendo al descubierto un espíritu juvenil y agresivo, lo que acaso no sean sino términos complementarios. La agresividad es a la juventud lo que el sosiego es a la vejez. Las fantasías sexuales se expresan con graciosa brutalidad; las antipatías políticas ponen de manifiesto un rechazo casi visceral a lo establecido, con lo cual fantasía sexual y rechazo político coinciden en un mismo terreno: el del deseo.

Es curioso el diálogo que se crea de una frase a otra, obra a menudo de manos diferentes. Se trata de un diálogo a veces argumentado, secuencias o réplicas sucesivas dadas por seres anónimos y clandestinos. El espacio cerrado del retrete se convierte así en una tribuna que sustituye al espacio abierto del diálogo democrático, un diálogo que para volverse legítimo debe crearse normas institucionales, esto es, límites de permisividad. El diálogo de los graffiti es, en cambio, anti-institucional en la medida en que trasgrede los límites de esa permisividad, no sólo en los contenidos, sino también en su lenguaje.

El dadaísmo, esa escuela del ingenio y la inteligencia condensada en epigramas y aforismos, fue seguramente la primera tendencia artística que ofreció a la posteridad de este siglo una cierta dignificación del graffiti, no tanto porque lo cultivaran como por la maestría con que quisieron abreviar el lenguaje, que era en cierta manera una forma de abreviar la definición del mundo. Desde entonces, también la pintura se hizo eco de esta expresión cotidiana y la incorporó con otras materias bastardas, al espacio del cuadro. Pero las vanguardias pictóricas no pretendieron recuperar y desnaturalizar el graffiti, sino dar cuenta de él y de sus medios revulsivos.

No fue casual que los estudiantes de 1968, en París o en Berlín Occidental, en Berkeley o en Frankfurt, volvieron los ojos hacia el dadaísmo. No estaba en juego la probabilidad de un revolución, sino la expresión compulsiva del deseo revolucionario.



Cuando los muros tomaron la palabra, se rindió un doble tributo: al dadaísmo y al graffiti. No hubo tema prohibido: el mundo de la intimidad, el principio del placer, el exabrupto, la manera de imaginar el futuro, de concebir la ciudad y de bombardear lo establecido, todos estos y otros ingredientes se dieron cita en ese espíritu que no por casualidad era un espíritu juvenil.

Algún oscuro o recóndito motivo, una inhibición social o un arranque irrefrenable, ofrecen al graffiti la posibilidad de ser lo que siempre ha sido: pensamiento instintivo. En el graffiti, el deseo consigue su inmediata satisfacción. Al no tener intermediarios, es un coloquio de onanistas. No tiene objetivo definido, ni siquiera el de encontrar un interlocutor, pues nace de una fantasía irrealizable en el ámbito público: el amor sublimado, la transgresión erótica, el disgusto político, la rebelión contra la asepsia pública representada en la pared en blanco. Si se concedieron espacios específicos para descargar esta necesidad compulsiva, como se destinan espacios para afichar anuncios comerciales, los autores del graffiti se saldrían de esos espacios, pues representaría un esfuerzo por poner límites a una práctica de voluntad ilimitada.

Siendo como es un fenómeno con entidad cultural, sorprende que psicoanalistas, sociólogos urbanos y programadores de la vida social lo sigan mirando como algo pintoresco y a veces irrelevante. Los manuales de urbanidad lo condenan en nombre de algo tan ambiguo como las "buenas costumbres".

La indiferencia que produce entre los programadores de la vida social es sospechosa: parecen no querer enfrentarse con un fenómeno incontrolable, que, al salir del retrete, ocupa los muros de las ciudades ofreciéndoles una estética que contradice la estética de la "ciudad limpia". Se olvida que el paso de los hombres por su habitat, sólo puede dejar huellas, rasgaduras, manchas, garabatos, testimonios que en alguna medida dan cuenta de una vida. El retrete y el muro son el habitat privilegiado de conciencias inhibidas.

Debería legitimarse la existencia del graffiti en el paisaje urbano. Incluso debería ser objeto de estímulo. Pero este esfuerzo corre el riesgo de paternalismo o de concebir zonas de opinión destinadas para que se depositan consignas clandestinas, esto es, no aceptadas por la moralidad social. Legitimar el graffiti sería algo distinto a destinarle el mezquino espacio que se le quiere destinar en las galerías de arte. Equivaldría a dejarlo en sus sitios de siempre: el retrete o los muros. Siendo como es, un exorcismo, una labor higiénica ejecutada por alguien que no encuentra analista ni intermediario, puede suponerse que el graffiti rehusará siempre el espacio legitimado de las salas de arte o la licencia gubernativa que lo confinaría a los límites de unos espacios o recuadros destinados al efecto. Creo que se trataría, en los dos casos, de un esfuerzo contra natura.

Los mercachifles del arte han visto el filón que podría ofrecer el graffiti y pretenden sacarlo parcialmente de su medio natural. Es una operación condenada al fracaso: las salas de exposiciones y los museos del mundo no tendrían espacio suficiente para dar cabida a esta práctica colectiva, que allí estaría completamente desvirtuada. ¿Por qué no dejar al graffiti en su sitio? Mientras las fantasías y el deseo de expresarlas encuentren un espacio vacío, esta práctica colectiva tendrá un razón de ser que no se contradice con la idea de la casa o la ciudad limpias. Más obscenas resultan las casas repletas de objetos inútiles, las ciudades contaminadas por el veneno de las tecnologías, ahogadas por ruidos espantosos, atiborradas de esquizofrénicos inhibidos.

EL SUBMUNDO DEL RECLUSO Y SUS RELATOS: EL GRAFFITTI, EL CODIGO Y EL AMOR

KALININA ORTEGA

Hay en la palabra del recluso el eco del submundo del cual proviene, y del que habita en el instante en que rasgó la frase en alguna de las paredes de su celda.

Es el graffitti, tan antiguo como el hombre, un modo de comunicación (pública) individual clandestino que expresa una idea, bien a través de la palabra o del dibujo rasgados apresuradamente y bajo temores cuando se ejercita clandestinamente. Sus escenarios habituales, en la sociedad contemporánea, han sido los baños públicos, las paredes exteriores de las casas y edificios, o en cualquier lugar visible de la calle, y en las cárceles.

La represión y la censura son burladas mediante esta forma de decir las cosas. Y también es un recurso utilizado por sectores, cuyo mensaje no tiene acceso en la gran prensa. Con frases cortas, o el rostro dibujado de alguna figura que lideriza en una colectividad, en una nación o en un partido político, lo expresan todo.

Los árboles también son lugares comunes del graffitti, sobre todo para las jóvenes parejas enamoradas. En la corteza del tronco inscriben el nombre del ser amado con la figura de un corazón atravesado por una flecha, agregándole la fecha, siempre para recordar.

El graffitti revela la inclinación religiosa, política, ideológica, prejuicios, el humor subyacente cuando exponen su protesta contra el sistema social dominante. Y la represión sexual tanto de los hombres como de las mujeres. Al parecer, por las investigaciones recientes, en los baños públicos de las mujeres (de restaurantes, bares, instituciones como las educativas), las expresiones groseras abundan más que en el de los hombres. E incluso, sus ocurrencias relacionadas con el sexo tienen un sentido más profundo y agresivo provocado por la represión que las conduce a ciertas desviaciones. Los hombres sexualmente tímidos, fuertemente reprimidos, con problemas de homosexualidad, y con frustraciones muy marcadas en sus relaciones con las mujeres, también recurren al graffitti para descargar el resentimiento que los daña.

En la calle, en la oscuridad de la noche, cuidándose de la policía, los **graffitteros** inscriben sus notas contra el gobierno, o en contra de alguna actuación política particular, que haya expuesto el interés nacional o la soberanía.

En las cárceles encontramos estas expresiones. Abundan en cualquier lugar, en una pared, en las puertas, en los baños, en los barrotes de las camas. En la celda todos son cómplices de la frase que temblorosamente fue escrita, en forma apresurada, para no ser sorprendidos por el funcionario.

En esas expresiones aparecen mensajes religiosos, políticos, bromas que connotan dolor, fanfarronerías, y con cierto sentido vinculante a la sexualidad.

Sucede lo mismo cuando hay una fuerte represión ideológica, de carácter religioso, o pautas moralistas en extremo. Mediante el graffiti ejercido clandestinamente por temor a ser juzgado, se rebelan contra esos conceptos del sistema dominante que imponen formas homogéneas de comportamiento.

En la antigua cárcel de Guanare, desocupada en mayo de 1988, todas sus paredes tienen inscripciones que hemos ordenado en las siguientes categorías:

- **Droga**
- **Religión**
- **Resentidos de la justicia y de la policía**
- **Políticos, subversión o guerrillas**
- **Amor y sexo**
- **Poesías y frases ligeras**
- **Soledad**

GRAFFITTIS POR DROGA

• Es mejor vivir con horror que vivir con vergüenza (LSD)

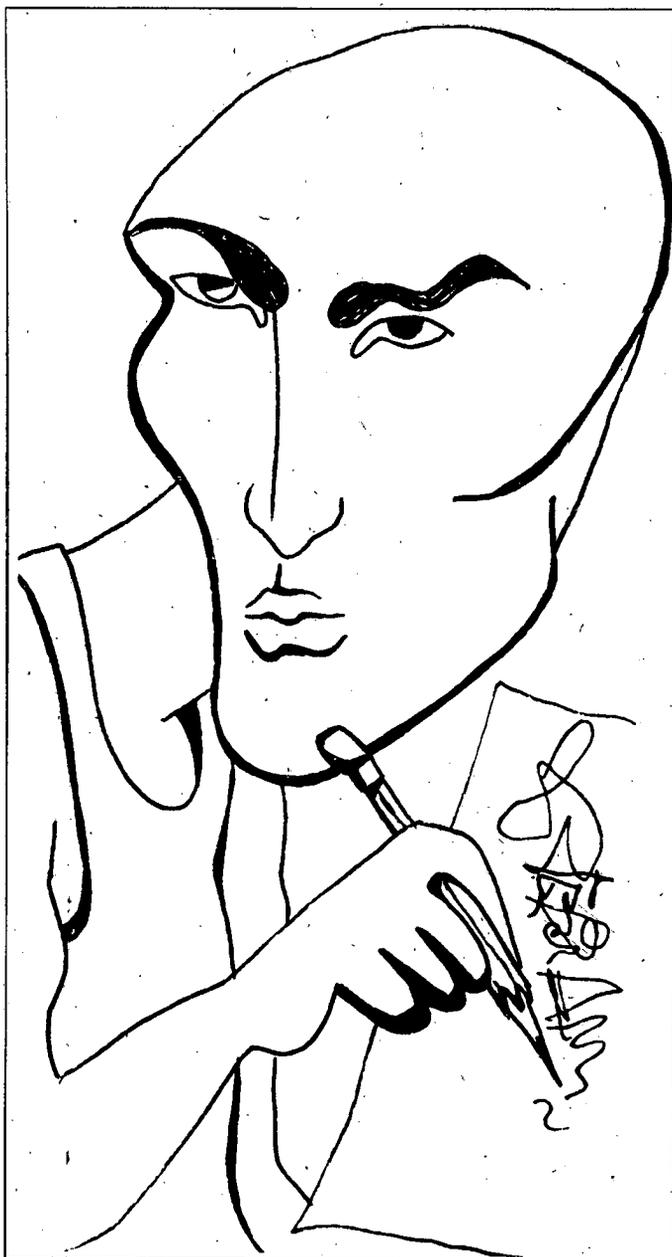
• Joven venezolano. Tú que estás adicto a las drogas, que has ido a un centro de restauración y no has podido cambiar porque estás poseído por las diferentes drogas como marihuana, cocaína, mandra, perico, bazuco, cafenol, alcacelser y muchas drogas más que están como las bebidas alcohólicas tanto como la cebada, si quieres tú cambiar si has buscado tanto para alejarte de las drogas y no has podido. Has ido a los psiquiatras y a los psicólogos y ellos no han podido cambiar tu vida. Yo también estaba poseído por las drogas y nunca pude cambiar, ni las drogas, ni las cárceles pudieron cambiar al ser humano, ni psiquiatras ni retenes policiales...

Es un mensaje extenso. Todo inscrito con un objeto punzante que marcó los signos en la pared. Revela un gran esfuerzo de su autor y el tormento de su mundo interior provocado por la depresión de la droga.

- *Si no tengo quien me quiera quiero droga.*
- *Soy valiente cuando tengo nota (bazuco)*
- *Nos hacen adictos y después nos usan (un dependiente).*

CREENCIAS Y REBELDIA

El recluso manifiesta su fe. Extraviado en ese universo de la represión, él se aferra a la religión más cercana por inducción de algún predicador católico, evangélico, adventista. Se refugia allí mientras se encuentre prisionero. Cuando sale en libertad rom-



pe, por lo general, con la atadura religiosa buscando su liberación total.

- *Dios mío, luz es amor, por qué me has abandonado.*
- *Dios Todopoderoso, creador del cielo y de la tierra, aunque pronto me han de soltar un brujo y una bruja, amén.*
- *Consúltate gratis con el brujo bonchón*
- *Jehová es mi pastor*
- *Por qué la paga del pecado es la muerte*
- *El hombre planea sus caminos, el señor guía sus pasos (PRV Quiñones)*
- *Si Dios me da licencia, compañero, si no te estorbo, no me atropelles, ház-melo saber.*
- *Dios y el diablo están en Miraflores, juntos y echándose palos.*

RESENTIDOS DE LA JUSTICIA

Sienten que su represor es el policía. Es el funcionario más cercano, el que los detiene y acompaña a la prisión, el que los comunica con la cárcel y su mundo interior. Al policía lo odian y lo culpan del destino del recluso. Representa al estado represivo.

- *Si quieres hacer patria, mata a un policía*

- *Si Jesús muere crucificado por qué no matar al maldito que me condenó (se refiere al juez, en este caso).*
- *A los policías los salvó la campaña, sino avisen, tú sabes*
- *Sin querer ser socio del diablo mata a un policía diario*
- *Vale más la prudencia de un delincuente que la de mil policías*

IDEOLOGIA Y SUBVERSION

La actitud política se manifiesta también, fundamentalmente en las tendencias radicales de los sectores marginales:

- *No queremos más corrupción ¡Viva la guerrilla M-19!*
- *No te pongas payaso porque te van a matar. Colabora con la guerrilla.*
- *Más vale morir de pie que vivir de rodillas (Ché Guevara).*
- *Sucede con la dicha lo que con la libertad. Todos hablan de ella y nadie las goza (Marco Tulio).*
- *Somos un grito por la paz, unidos combatimos en nuestro pueblo (Fuerza Revolucionaria).*
- *A las sombras del sistema no trabaja sino el crimen*
- *Si una sociedad libre no puede ayudar a sus muchos libres, tampoco podrá salvar a sus pocos ricos.*

SENTIMIENTOS Y POESIA

- *No todo aquel que come contigo es tu amigo*
- *El mal lo hace para su muerte*
- *Hoy es siempre todavía, ayer es nunca más (Antonio Machado)*
- *Un hombre sin fe, a un árbol sin hojas semejante es (el poeta)*
- *No sabe hablar quien sabe callar*
- *Aseguro que si todos los hombres supiesen lo que hablan los unos de los otros, no habría cuatro amigos en el mundo (Pascal).*
- *El aseo y la limpieza abren puertas de grandeza (Bolívar)*
- *Es más fácil libentar cinco naciones que convencer a un ignorante (Bolívar).*
- *No hagas lo que no te gusta que te hagan compañero de Pabellón, que entender con los ojos es un atributo de la fina sutileza del amor (Shakespeare).*
- *Estoy tan hecho de dolor, y el dolor tan hecho de mi, que ya no siento el dolor.*
- *Aquí murió un hombre con 33 puñaladas en el cuerpo ¡cuídate!*

UN CODIGO ESPECIAL

El recluso tiene su código. El lenguaje propio del ambiente carcelario, del medio en que habita y convive con otros en las mismas circunstancias. Algunas de esas expresiones son las siguientes:

Gringo: es un recluso que no recibe visita, no tiene quien vaya a verlo.

Pana burda: un amigo

Chino: el recluso que sirve de mujer a otro recluso

Planchao: el recluso doncella

Frito: que no tiene dinero ni otros recursos

Caleta: el que guarda algo

Mula: el recluso que guarda en su recto la droga de otro

El convive: el que comparte todo, hasta el afecto, con otro en la misma celda.

El socio: cómplice o que comparten cosas

Llegó el barco: llegó la mamá de un recluso con la comida

Cambuchi: comida de rancho

Avión: mensajeros internos que conocen a todos los reclusos y saben dónde encontrarlos cuando lo solicita el director.

Ganso ciego: castigado por el tribunal y afirman que son inocentes, que no deben nada.

Quiero grúa: quiero hembra

Voy pal gajo: voy para el dormitorio

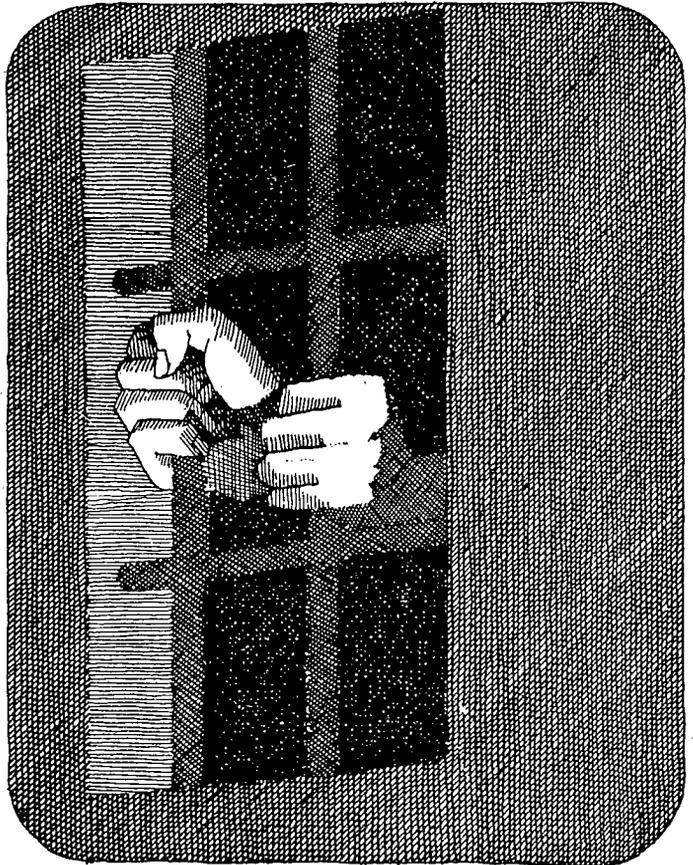
Estoy chambeando: estoy trabajando

Blanca nieves: está loco

Mono: encargado de la cantina y de las frituras en venta

AMOR DE VALLA A VALLA

En la cárcel de Santa Ana los presos y las presas se comunican por señas. Distanciados por unos 100 metros el recluso interesado en una reclusa mueve las manos, las piernas, abre la boca, contorsiona el cuerpo. Cada movimiento significa una palabra, un deseo. Ella responde con movimientos parecidos, que significan amor. Luego se hacen novios y se escriben. Para algunos el momento se vuelve excitante hasta llegar al clímax, en presencia de los compañeros que rodean al recluso. Están acostumbrados a tolerarlo como un hecho normal, ya que no se permite el contacto directo de las parejas para las relaciones sexuales.



“SABADO SENSACIONAL”

ANGEL GERARDO CHACON

El siguiente estudio corresponde a un capítulo del trabajo de grado, presentado por su autor en la Escuela de Comunicación Social de la Universidad Católica Andrés Bello, con el título “ANIMO AMADOR, ERES EL SEÑOR DE LOS SABADOS” (88). El deceso de su animador principal en agosto del 89 nos ha motivado para su publicación.

ORGANIZACION DE LOS ELEMENTOS CONSTITUYENTES DE SABADO SENSACIONAL

La televisión, como parte integrante de la vida cotidiana de cualquier familia, tiene su especificidad propia, consistente en una forma particular de narrar y organizar sus contenidos, de manera tal que se adecúen a la condición doméstica del aparato.

Los espectadores asumen el hecho televisivo en forma muy heterogénea: ver la televisión a ratos, en determinadas horas del día, mientras realizan alguna actividad. El televisor algunas veces está encendido sin que se le preste mucha atención, sirve como acompañante.

La televisión debe adecuarse a esto, y desarrollar un sistema que le permita llamar y mantener la atención, dando la posibilidad al televidente de seguir un programa en cualquier momento, sin necesidad de buscar información para entender lo que está viendo.

Sábado Sensacional consigue este objetivo a través de la organización segmentada de su material. Subdivide sus espacios en bloques, cada uno con una duración relativamente corta (alrededor de catorce minutos). Estos bloques también tienen coherencia individual, así como también su propia unidad interna.

Los segmentos vendrían a ser “mini-programas”, que a su vez deben estar interconectados entre sí, para lograr una continuidad que dé sentido al conjunto como un todo global.

La hilación se consigue a través de un elemento que Raymond Williams, en su libro **Televisión**, define como **flujo** (8). Para Williams el acto de mirar televisión no es una experiencia compuesta de imágenes inconexas, sin homogeneidad, plena de interrupciones. Por el contrario, esta actividad presenta una **continuidad**, un **flujo**. El flujo, pues, es el ensamblaje de segmentos diferentes, de programas múltiples y variados, pero de tal forma, que al mirarlos se produce una sensación de continuidad y unidad (9).

Esta continuidad se logra por medio de varios recursos, como son: voces en off de un locutor que adelanta el contenido de lo que vendrá, efectos gráficos visuales (logo del programa, imágenes breves), pausas publicitarias, aparición de un personaje al comienzo y al final de cada segmento, temas musicales o "jingles", frases "clichés", aplausos, el suspenso, la sorpresa. En fin, cualquier elemento que mantenga la coherencia entre segmentos distintos en un instrumento de flujo.

Ahora bien, ¿cómo se logra este flujo en Sábado Sensacional? En primer lugar, hay que hablar de los **segmentos o bloques** en que se subdivide el programa.

Dentro de la pauta que se estructura en producción, están contemplados veinte bloques, cada uno de catorce minutos aproximadamente, separados entre sí por los espacios comerciales. Estos bloques varían en su duración de acuerdo con la dinámica del programa, y fundamentalmente por el tiempo de los mensajes comerciales.

En cada espacio se ubican, a criterio del productor, las atracciones y eventos que irán en cada uno. Estos pueden ser muy variados, algunos hasta disímiles entre sí. Un cantante puede estar seguido de una reina de belleza, y ésta puede dar paso a una "vedette".

En el inmenso mosaico de posibilidades que ofrece un programa de entretenimiento masivo, un criterio de ordenamiento puede estar orientado por el horario. El programa, según la Resolución 1.029 del Ministerio de Transporte y Comunicaciones, está destinado a la atención de personas de cualquier edad (10). Esto coincide con la afirmación de sus productores, quienes definen a Sábado Sensacional como un programa de entretenimiento familiar.

Ahora bien, el programa adecúa sus contenidos a la población que mayoritariamente está frente al televisor a una hora determinada. Las primeras dos horas, el público se compone de niños y jóvenes (11). En función de ese público, se programan eventos y atracciones que puedan llamar su atención.

Esta organización por horarios es un elemento de flujo, porque mantiene la atención a través de contenidos específicos (dis-jockey, mini disc-jockey, mini y teen pops).

Sin embargo, esto no quiere decir que las dos primeras horas de Sábado Sensacional sean exclusivas para el público juvenil e infantil. En la muestra seleccionada, encontramos que el programa comienza con una orquesta o grupo musical. Además, en las emisiones correspondientes al 26 de marzo y el nueve de abril, se programó al pianista Damirón a las cinco de la tarde.

Los ejemplos anteriores demuestran que Sábado Sensacional introduce elementos sorpresa para mantener un flujo, "para que la gente sepa que este programa es de cuatro a nueve, y no de siete a nueve" (12). De esto se desprende Sábado Sensacional no establece segmentaciones estrictas en lo que respecta a públicos. Su meta es la familia, y hacia todos los miembros de ésta dirige su programación.

Volviendo al flujo, queremos determinar de cuáles recursos se vale Sábado Sensacional para mantener esa continuidad, esa coherencia necesaria para que la audiencia se mantenga viendo el programa las cinco horas que dura.

El elemento más importante es, sin duda alguna, el animador. La presencia de Amador Bendayán al comienzo y al final de cada bloque, es un recurso poderoso de continuidad. Su famosa frase "ya regresamos", pronunciada luego de anunciar lo que se presentará después de comerciales, funciona como sello de identificación. Es ya una "marca patentada" por Bendayán, y para el público televidente es un elemento de fácil recordación, y le sugiere que después de la pausa comercial, el show continúa.

Sobre el rol y la importancia del animador en Sábado Sensacional, recapitularemos con más detenimiento. Por ahora, tocamos sólo lo concerniente a su función dentro del flujo del programa.

Los "jingles" que siguen inmediatamente la frase "ya regresamos", cumplen su misión de crear fluidez, e introducen al televidente a los espacios comerciales. Sin embargo, antes de éstos, Sábado Sensacional se vale de otro recurso de continuidad: los **avances o correlativos**, como son llamados por el equipo de producción.

Los correlativos consisten en anunciar, con una voz en off distinta a la del animador, las atracciones que serán presentadas en los próximos bloques. También buscan mantener al espectador en suspenso, para que no se aleje del televisor ni cambie el canal, porque "en minutos, llega a Sábado Sensacional, la estrella más esperada...".

Se refuerza de inmediato con el logo del programa.

El productor prepara varias versiones de correlativos, las cuales son intercaladas al comienzo y al final de cada bloque, según el contenido del avance y la hora en el momento. El número del correlativo correspondiente se anota al lado derecho de la pauta del programa (Ver anexos).

En conclusión, en un programa donde se presenta un "gran coctel" de eventos y atracciones, debe haber elementos que unifiquen e integren esa variedad en un todo coherente. Sábado Sensacional logra este objetivo, y puede ofrecer, con diferencia de minutos, al cantante pop Andy Gibb y al grupo de cumbia "El binomio de Oro".

Se trata de unir ingredientes disímiles en un espacio determinado, y conseguir que se mezclen en proporción agradable al espectador. Esa "armonía de contrastes" puede ser otra de las claves de éxito de Sábado Sensacional.

MECANISMOS DE ACCION DE SABADO SENSACIONAL

Conocida la forma como se realiza el programa, pasaremos ahora a estudiar los modos en los cuales Sábado Sensacional es percibido por el público televidente, los recursos de que se vale el programa para "seducir" esa audiencia mayoritaria.

En los capítulos precedentes se adelantó algo al respecto. Ahora se precisarán en detalle estos mecanismos que funcionan de una manera muy efectiva, a juzgar por los resultados de sintonía que ha registrado el programa en sus últimas temporadas.

La figura del animador

Ya se ha comentado acerca del papel que desempeña el animador de un programa maratónico de entretenimiento. Se ha dicho que funciona como elemento de flujo, como hilo conductor de los acontecimientos que aparecen en pantalla.

La práctica ha demostrado que el programa tiene la fuerza y la dinámica que el animador sea capaz de darle, y el equipo de producción tiene una forma de trabajar de-

terminada por esta dinámica.

Sábado Sensacional no es precisamente una excepción. El modo en que está estructurado se amolda a la figura de su animador: el programa tiene el "sello personal" de Amador Bendayán. Prueba de esto, es la misma presentación del programa. Al iniciarse el espacio se puede leer en los créditos:

"Sábado Sensacional de Amador Bendayán"

La entrada del animador es anunciada por un locutor en off, en esta forma: "Con ustedes, el Gigante de los sábados, Amador Bendayán", seguido del tema del programa, especie de fanfarria musical, que acompaña el levantamiento de un telón, desde donde entra al escenario el animador, quien recorre el espacio escenográfico saludando al público.



En las secciones del programa que son presentadas por otro locutor, se refieren constantemente al animador principal, el **Disc-Jockey Sensacional**, quien presenta retazos de videos musicales, al terminar su sección menciona a Bendayán como "el maestro".

Los artistas que van a presentarse al programa, tienen palabras de aprecio para Bendayán. El protagonismo es evidente, pero solapado: Amador "es y no es" la atracción principal de Sábado Sensacional. Tiene conciencia exacta de que su función es transmitir el mensaje de los demás, sin interferir en éste. "En este puesto yo no me siento más importante que el entrevistado o las figuras que llevo. Yo sólo soy un intermediario entre el televidente y las personas que entrevisto (...) Yo no soy la atracción, sino un presentador" (1).

Desde sus tiempos como actor cómico, Bendayán ha tenido oportunidad de conocer los

gustos del público. Cuando hacía sus programas radiales, **El Bachiller y Bartolo**, y **La Bodega de la Esquina**, la gente iba a los estudios de la emisora a verlo actuar. Estos programas pasaron luego a la televisión y repitieron su éxito. Luego Bendayán actuó en películas en México, una plaza difícil donde los extranjeros tienen pocas posibilidades de destacar. Sin embargo, triunfó.

Después de hacer cine en Venezuela, comienza a trabajar en la animación, actividad que ha venido realizando hasta ahora, con interrupciones por motivos de salud, en 1981 y ahora, desde abril de 1988.

Toda esta trayectoria de más de cincuenta años en el mundo del espectáculo, le han brindado una vigencia permanente en la aceptación popular. Sobre todo, ese tiempo le ha permitido conocer los gustos y reacciones del público, además de un completo dominio del espacio escénico. Bendayán sabe bien cuáles cosas puede aceptar su público, y cuáles rechazar.

"Sábado Sensacional es una suma de experiencia de todos mis años en la radio, cien, teatro y televisión. El programa no es tanto lo que se diga en pantalla, sino lo que se realiza previamente. Como buen humorista, siempre he querido que la gente que me oye y me ve, disfrute conmigo. Es mi mayor satisfacción. Si la gente se entretiene, me realizo" (2).

"La vida está repetida en etapas: dormir, trabajar y entretenerse ¿no?. Yo cumplo conmigo: comunicar a la gente (...). Yo preparo un espectáculo con premeditación y alevosía para que la gente se entretenga. Preparo mi imagen para que cuando diga algo, lo haga en forma amena, de la manera que a la gente le gusta, en el idioma que entiende" (3).

Estas consideraciones incluyen también el objetivo de entretención como meta final de quienes hacen el programa. Es una forma de definir su papel como realizadores, y salir al paso, a las críticas. Bendayán le resta importancia a la significación que pueda tener Sábado Sensacional, cuando expresa que "no es educativo, sólo nos proponemos llevar sano entretenimiento a la familia, sin mayores pretensiones. Yo tengo un programa intrascendente. No es polémico, no es demagogo" (4).

El papel protagónico de Bendayán en Sábado Sensacional es tomado en cuenta por el actual animador Gilberto Correa. **Sabe** que Sábado Sensacional es de Amador Bendayán, y continuamente lo mencional: "en nombre de Amador"; "esperamos tenerlo muy pronto de nuevo con nosotros".

Correa se adapta a un espacio que está diseñado para el estilo de otro animador, y ayuda a mantener la **presencia**: que se sienta que Amador sigue en el programa, que el retiro es temporal. Las pancartas que lleva el público al programa, y el slogan "ánimo Amador", son también prueba de ello.

Cuando se transmitió una llamada telefónica con Bendayán, la sintonía de Venezolvisión a esa hora fue casi total. Esto se comprobó con los resultados parciales del "survey" correspondiente a ese sábado 30 de julio, llegados al canal la semana siguiente.

Es indudable entonces que en gran medida, el éxito de Sábado Sensacional está en su animador principal. Amador Bendayán es factor aglutinante de los televidentes en torno a su programa.

Alguna de las razones de ese éxito son la experiencia artística de Bendayán, y el conocimiento del público a quien se dirige, "para hablarle en su lenguaje", "para darle lo que le gusta". Esto aunado a un innegable carisma natural, tiene sus resultados

favorables en la formación de la imagen del artista.

Lo dramático en Sábado Sensacional

Se ha definido Sábado Sensacional como un programa de variedades. Ahora bien, en su análisis sobre el programa chileno "**Sábados Gigantes**"; Juan Carlos Altamirano (5) orienta su trabajo a la consideración de **Sábados Gigantes** como un programa dramático, dada la forma como está estructurado, y los efectos dramáticos que provoca el programa en el público chileno.

Por ser ambos programas maratónicos, el chileno y el venezolano son similares en algunos aspectos. Este método de análisis se puede aplicar a este trabajo, debido a que Sábado Sensacional también evidencia algunos de estos elementos. Lo dramático como forma dominante de la cultura popular, está presente en Sábado Sensacional, y se constituye en mecanismo de interpelación para llegar al público.

La palabra "drama" deriva del griego "drao", que significa "actuar". La forma en que se desarrolla la acción se ha llamado construcción dramática. Sábado Sensacional se estructura de una manera, que representa un mundo de evasión, de diversión, entretenimiento. Un mundo que apela a la emotividad del espectador, a sus gustos y preferencias. Un mundo donde todos ríen y se divierten.

Los componentes dramáticos de Sábado Sensacional, no están presentes a lo largo de todo el programa. Dada la forma como se estructura el material, de manera tan heterogénea, pueden aparecer algunas veces y otras no. Algunas se combinan y otras son constantes.

Caracterización de personajes

Dentro de Sábado Sensacional observamos varios componentes humanos: el animador del espectáculo, los artistas presentados, los conductores de secciones determinadas del programa y el público. Todos estos, fungen como personajes del programa. En el caso específico del animador, como personaje principal, debe construir toda una caracterización, para asumir su rol frente a las cámaras.

Los personajes secundarios, otros animadores, y el público, también deben "ejecutar una rutina" específica. Los primeros deben sonreír, "hablar" al televidente, decir determinadas cosas y gestos, en fin desarrollar una actuación. Es el caso del **Disc-Jockey Sensacional**, el **Mini-Disc Jockey** y el locutor desde la calle, en transmisiones remotas.

El público hace el papel de "coro", es parte de la escenografía: con sus aplausos, gritos, y peticiones de "otra canción", desempeñan su función en el espectáculo. Es un coro dirigido por el equipo de producción y el coordinador del estudio, quienes fungen de director y asistente de dirección respectivamente.

Los artistas, si bien son personajes también, no realizan un papel actoral. Son los "personajes especiales", los invitados, y su caracterización se ubica en su desempeño en el escenario.

Acerca de la caracterización que realiza el animador, se adelantó algo en el apartado anterior, Amador Bendayán se reconoce como actor, a la vez que animador, aunque puntualiza que el papel que representa en Sábado Sensacional es el de sí mismo.

"He sido humorista como cosa importante en mi vida, y la animación ha llegado en forma natural. La combinación de muchas cosas me da una imagen diferente a otras personas que tienen estas mismas características que yo por separado (6).

Me he analizado muy bien: soy igual con todo el mundo, en la calle, en la casa. No hay cambio. Quién mejor que la familia de uno para saberlo. Ellos dicen que soy idéntico en la pantalla y en la vida cotidiana" (7).

Los elementos biográficos forman parte de esa caracterización. La imagen de un hombre "afectuoso", "sincero", "alegre", "espontáneo", "bondadoso", "buen padre", "sencillo", "trabajador", "solidario", se corresponde con la trayectoria prolongada. Innumerables reportajes y entrevistas resaltan su vida dedicada al trabajo, y refuerzan esa imagen de "tío bondadoso".

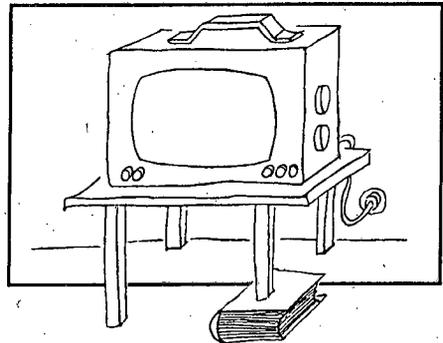
Sobre Amador Bendayán es poco lo que se ha dicho negativo. Aunque hay quienes lo consideran como "cursi", "demagogo", "empalagoso", "manipulador". Bendayán apunta a este respecto cuando en una entrevista responde:

"Cuando yo le pongo un calificativo a una persona, mi subconsciente está trabajando para que lo que estoy diciendo no parezca adulancia; cuando hago algo por la comunidad, que no parezca demagogia (...) Me han calificado de cursi, pero sucede que hago cosas no por cursilería, sino por sentido del humor" (9).

No obstante, se percibe que el animador, a pesar de la familiaridad con la que trata a sus invitados en el programa, mantiene una distancia, un límite de tolerancia, lo cual se traduce en una relación de respeto, dentro de la cordialidad. "Yo aprendí a no burlarme de las personas porque les hacía daño a ellas, y me hacía daño a mí. Prefiero hacer chistes sobre mí" (10).

Dos opiniones interesantes sobre el fenómeno de Amador Bendayán, sobre su imagen en el público, la expresan dos investigadores venezolanos, Oswaldo Capriles y Manuel Bermúdez. El primero a través de una entrevista en *El Nacional*, y el segundo en una conversación personal con motivo de este trabajo. Coinciden en sus apreciaciones y lo explican, Capriles desde un punto de vista comunicacional y Bermúdez desde una perspectiva socio-política.

"El público de TV necesita, en este tipo de espectáculo, un mediador, un lazo de unión que es el que le otorga la unidad al programa. Es lo que se llama en teoría de la comunicación 'la experiencia vicaria'. Amador se ha fabricado una personalidad de tío bueno, que explota muchísimo el sentimentalismo, que incluso hace alarde de sus enfermedades. Es el hombre de edad madura y voz dulce que no tiene reparos



en ir a visitar una gente a la clínica, o sacar un huerfanito de la tristeza (...) Yo diría que el fenómeno Amador es un poco la continuación de los estereotipos de la telenovela: él busca conmover a la gente, con su forma de hablar dulce y su comportamiento de tío que viene a traerle regalos a los sobrinos" (11).

Por su parte, Bermúdez señala:

"Amador sabe dosificar su mensaje a las viejitas, a los niños, al pueblo de un país en que el gobierno no da amparo a nadie. Las clases sociales más necesitadas, esos 'niches', 'changuéis', 'tierrúos', no reciben del gobierno ni agua. Amador entonces, orienta a veces su discurso hacia esos estratos. No lo hace por demagogia política, sino con esa condición un poco filantrópica. Los concursos como la 'Señora Sensacional' son ejemplo de esto" (12).

La fase de caracterización comprende la realización de acciones que se corresponden con la imagen. Esto se evidencia en las campañas en favor de algún hospital. Una Fundación, o alguna catástrofe natural. Se moviliza el equipo de producción para solicitar donativos a través del programa, Amador Bendayán encabeza la campaña, y se hacen recaudaciones millonarias. Estas campañas por supuesto, refuerzan los vínculos de afecto entre el público y el animador.

La oficina de Sábado Sensacional está casi en su totalidad, tapizada con placas de reconocimiento a Amador Bendayán o al programa, agradeciendo su participación en alguna campaña de beneficencia, o por el éxito del espacio. Cuando Bendayán estaba al frente del programa, recibía unas 300 cartas al mes, desde saludos hasta peticiones de ayuda.

Con todo, no hay duda de que Amador Bendayán cuenta con una gran popularidad, tanto en los sectores populares como en las altas esferas del poder político y económico. Prueba de ello es la donación del terreno y la construcción, por parte del Centro Simón Bolívar, de la Casa del Artista, en respuesta a una iniciativa que lanzó Amador Bendayán a través de Sábado Sensacional.

Efectos dramáticos en los espectadores

La dramatización tiene la facultad de lograr ciertos efectos en el televidente. Se pueden destacar entre estos efectos, la anticipación, la sorpresa, el suspenso y la identificación. Estos elementos fueron considerados cuando se habló de flujo (ver II.3), y son factores de continuidad narrativa por las transacciones que despiertan en el espectador.

Entonces, como ahora, se les podía considerar como efectos dramáticos, sólo que antes actuaban como unificadores, como maneras de relacionar una estructura de bloques. Como elementos dramáticos, buscan capturar la atención del espectador, y se dan en los mismos ejemplos señalados en el apartado II.3.

La **anticipación** se logra desde el comienzo mismo del programa. Es uno de los elementos que más se repite a todo lo largo de Sábado Sensacional, concretamente, cada vez que se va a comerciales, antes del "ya regresamos".

En los correlativos hay anticipación, estos indican lo que vendrá, pero no cuándo.

Así se consigue crear **suspense**, porque no dicen en qué momento exacto van las atracciones. La información se ofrece de una manera parcial, y provoca **suspense** por conocer el resto de ella.

El **suspense** obliga al televidente a mantener su televisor en sintonía del programa, para lograr en el momento menos esperado, obtener el "resto" de la información: la presentación del espectáculo ofrecido.

Cuando el **suspense** se ve satisfecho en un momento no esperado, crea una natural **sorpresa**. El televidente recibe estímulos inesperados, que refuerzan su atención.

Sábado Sensacional toma esto muy en cuenta, y en sus correlativos se vale de este elemento. La emisión del 19 de marzo de 1988 es clara muestra de ello: se anunciaba a la cantante Melissa, quien actuaría con un invitado "sorpresa". El correlativo, correspondiente al número 6 en la pauta de ese día, se colocó en cuatro oportunidades, lo que significa, al final de cuatro bloques (ver anexos). Esta insistencia en anunciar una sorpresa, se justifica por la expectativa que es capaz de crear ésta. A la vez, el **suspense** aparece unido a esa expectativa, los elementos dramáticos se generan unos a otros y se combinan entre sí. Finalmente, el invitado sorpresa apareció, rodeado eso sí de un halo de misterio hasta el momento mismo en que lo presentó el animador: era el cantante Ricardo Montaner.

Otra "sorpresa", esta vez no anunciada, fue la presentación del "lado humorístico" del cantante puertorriqueño José Feliciano. Después de un bloque en el que se dedicó a cantar, Feliciano contó chistes, realizó imitaciones, e hizo gala de un gran sentido del humor. Esto se presentó como una novedad, que resultó de hecho una "agradable sorpresa".

El elemento dramático que no se había considerado, y que es importante en Sábado Sensacional, es el de la **identificación**.

Cuando un telespectador ve en la pantalla una representación en la que de alguna manera pueda reconocer facetas de sí mismo, es atraído por lo que está viendo. Si puede sentir que una parte de la realidad televisiva está reflejando un aspecto de su realidad, se reconoce también en esa realidad. El espectador se interesa por un contenido con el cual se siente identificado.

"Se trata, más bien, de que los contenidos-imágenes que se producen correspondan al lenguaje del telespectador, a su sentido común, a sus deseos, sentimientos, y lo que es más importante, a sus expectativas y aspiraciones. (...)

La identificación es un proceso psicológico determinante para establecer, por un lado, una comunicación directa entre los espectadores, los actores y la narración; y, por otro lado, para que el espectador se constituya como sujeto con una determinada identidad" (13).

Cuando Sábado Sensacional presenta "lo que le gusta a la gente", está ofreciendo al público unos contenidos que sin ser necesariamente los pertenecientes a la cotidianidad del televidente, representa algún aspecto de la realidad de ese espectador. Este siente que lo presentado en la pantalla tiene algo que ver con él, y acepta lo que le ofrecen.

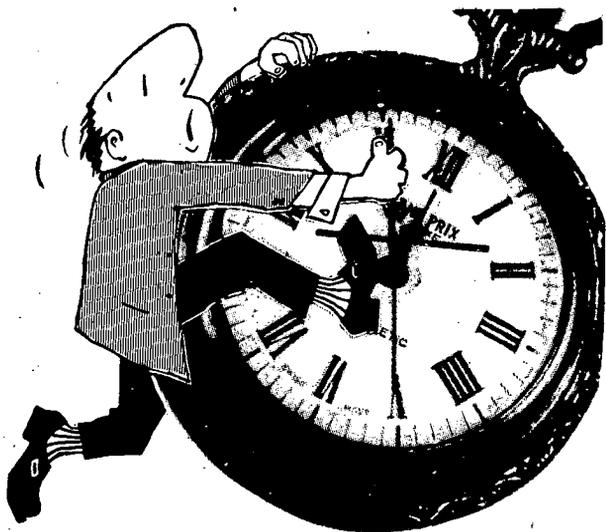
El telespectador que ve por su televisor un programa donde puede asistir el público a disfrutar del espectáculo, nota que están "saliendo en televisión" personas iguales a él, y que estas personas están aplaudiendo, cantando y riendo, piensa que él también puede disfrutar del espectáculo, y se queda viendo el show. La identificación se

opera cuando el televidente interpreta que el programa está hecho para la gente como él. Por lo tanto, de algún modo, puede sentir que Sábado Sensacional está hecho para él en particular.

La identificación no se da en la misma medida en todos los individuos, aquí reside la habilidad de Sábado Sensacional para adaptarse a una audiencia muy variada. A cada sector de audiencia le dedica su parte, pero a la vez, se dirige a todos sus telespectadores.

Una muestra de lo anterior son los eventos para niñas, para abuelas, para "señoras sensacionales". Buscan abarcar todo el espectro familiar, y a su vez se especializan en un componente específico de la familia. A pesar de ser muy criticados, los segmentos del programa dedicados a este tipo de eventos, cuentan con una amplia sintonía, confirmada por los productores del programa, cuando los incluyen de manera reiterada.

Podemos afirmar que una de las razones por las que gusta Sábado Sensacional, es porque logra que el público espectador, por más heterogéneo que sea, encuentre elementos en los cuales pueda reconocerse. El programa gusta porque habla un lenguaje común, accesible.



DOCUMENTOS

**II ENCONTRO IBEROAMERICANO DE EDITORES
DE REVISTAS DE COMUNICAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
(FLORIANOPOLIS-S.C.-BRASIL)
7-9 DE SETEMBRO DE 1989**

PERSPECTIVAS DE LA RED IBEROAMERICANA DE REVISTAS DE COMUNICACION Y CULTURA CON LA RECONSTITUCION DE ALAIC (ASOCIACION LATINOAMERICANA DE INVESTIGADO- RES DE LA COMUNICACION

**Jesús María Aguirre
(Editor de Comunicación - Estudios Venezolanos de Comunicación
- Venezuela).**

Partiendo de la plena convicción de que la reconstitución de una entidad no depende tanto de los organismos formales que la configuran, sino de las unidades y fuerzas vivas que la animan, voy a eludir la retórica sobre las perspectivas de la red y sobre las proyecciones de ALAIC, para ceñirme a unos datos y a una experiencia concreta en el contexto venezolano durante estos últimos quince años.

Al reflexionar sobre el tópico que nos ocupa "Perspectivas de la Red Iberoamericana de Revistas de Comunicación y Cultura con la reconstitución de ALAIC, han surgido en mi memoria tres preocupaciones constantes del quehacer investigativo-docente en Venezuela:

- a) la poca interrelación de los investigadores latinoamericanos,
- b) el bajo intercambio de información entre las revistas,
- c) la mínima incorporación de los resultados de la investigación en los procesos educativos,

donde se forman los cuadros potenciales.

A fin de no ser injustos vamos a tratar de verificar con los debidos matices estas aserciones, antes de ver en un segundo momento los retos que se nos plantean, y para ello utilizaremos algunos indicadores.

1. LA POCA INTERRELACION DE LOS INVESTIGADORES

Entre los años 78 al 80 trabajamos conjuntamente con el profesor Marcelino Bisbal, actual director de la Escuela de Comunicación Social de la Universidad Central, en la elaboración de un manual universitario sobre algunos aspectos teórico-metodológicos en torno al tema de la ideología en los medios de difusión, cuyo resultado final fue el libro "La ideología como mensaje y masaje" (Monte Avila Editores, Caracas, 1981).

En la primer parte ofrecíamos un balance general de las investigaciones sobre Comunicación Social en América Latina, en general, y en Venezuela, en particular. Al menos esa era la presunción, y el hecho es que constituye la primera publicación venezolana que acomete un intento de síntesis y ofrece un conspecto global, con todos sus límites. (Las editoriales venezolanas no publicaban en esas fechas producciones latinoamericanas y las editoriales argentinas más influyentes en comunicación desaparecieron del mercado).

En el índice onomástico recogíamos 39 investigadores latinoamericanos(62%) y 15 venezolanos(38%). El sesgo venezolanista era inevitable por el destinatario prefijado, y explicable por la cercanía de las fuentes y personas con respecto al resto de los países.

Otro tanto ocurría con las instituciones y revistas. Se mencionaban 13 instituciones latinoamericanas y 4 venezolanas, y el desequilibrio alcanzaba el máximo con las revistas: 3 latinoamericanas (Chasqui, Comunicación y Cultura, Lenguajes) y 4 venezolanas (Orbita, Comunicación, Ininco, Videoforum).

Hoy, con cierta perspectiva, nos sorprende la absoluta desconexión con el mundo cultural brasileño, si tenemos en cuenta que tan sólo aparece una referencia puntual de la ABEPEC (Asociación Brasileña de Investigación) y una mención de Pignatari, conocido sobre todo por la publicación de CIESPAL. Para el momento, sólo teníamos conocimiento personal de D. Amorin, si exceptuamos al educador Paulo Freire.

Por otra parte, lo que evidencia la importancia de las revistas, aparecen más profusamente instituciones e investigadores de Argentina(Verón, Massotta, Prieto) y Chile (Mattelart, Assmann, Schmucler), que para esa época contaban con las revistas "Lenguajes" y "Comunicación y Cultura", además de una producción editorial notable (Editoriales Nueva Visión, Galema, Qui-mantú, etc.).

Paradójicamente, antes del 80, entre países vecinos como Venezuela y Colombia el flujo era reducidísimo, a pesar de los estudios ya avanzados de Jesús Martín Barbero, Elizabeth de Cardona, etc.

Cabe evidentemente buscar múltiples razones de la poca interrelación o de nuestra exigua información sobre ella, como pueden ser nuestra corta trayectoria para ese momento, la incipiente participación en Congresos o la limitada capacidad de recuperación documental del Centro de Comunicación Social J.M. Pellín, en el que operábamos. Pero, en todo caso, poseíamos la ventaja de estar en contacto con las corrientes intelectuales más en voga de las dos escuelas principales de comunicación y pertenecer a un equipo de producción activa y ejercicio ininterrumpido.

Otros factores explicativos tienen carácter meramente histórico y se deben a la evolución que han seguido algunas entidades y publicaciones. Así, por ejemplo, la producción de revistas brasileñas ascendió más bien a partir de los 80 (Comunicação e Sociedade - año 79 - y el boletín de INTERCOM - ya revista en el año 80-). Lo mismo cabe decir de la aparición de "Signo y Pensamiento" (Colombia -80-); "Comunicación UNDA-AL"(80); "Materiales para la Comunicación" (Perú -83-); "Estudios sobre las Culturas Contemporáneas" (México -86-); o "Diálogos de Comunicación" de FELAFACS, que pasa a revista en el 87.

Por fin, además de la eventualidad, puede hallarse el factor de la difícil accesibilidad - por no decir irregularidad - de los estudios mimeografiados como los Cuadernos del Ininco, Ticom, Cicosul, etc.

No hemos podido evaluar la dinámica de los Congresos y Encuentros, tan importantes para reforzar los intercambios personales y las producciones de baja difusión, pero somos conscientes de que en la actual coyuntura económica más bien van a reducirse que multiplicarse respecto a la década anterior. Al menos, eso es lo más probable para los investigadores venezolanos, sobre todo, cuando algunas instituciones universitarias han visto reducir sus presupuestos, el apoyo de los programas de la UNESCO es precario o nulo y la inflación sigue galopando sin freno.

En todo caso lo alentador es que el incremento de las publicaciones periódicas (aunque en Venezuela hayan mermado) abre un camino de contactos tanto o más fructífero que en el pasado, cuando las publicaciones eran más escasas, y el desarrollo investigativo de las Universidades quedaba ceñido a unas pocas lumbresas, que han pasado a ser los pioneros de un movimiento más extendido y fecundo.

Por ello consideramos que la creación de una red tupida de publicaciones periódicas con una mutua fertilización, puede ser una vía que alimente los objetivos de ALAIC, aun en el caso de que se dificulten los frecuentes encuentros directos.

2. BAJO INTERCAMBIO ENTRE LAS REVISTAS

De nuevo voy a referirme a la experiencia venezolana, que tengo más a mano para evaluar el flujo de intercambio entre las revistas. Recuérdese que, si bien Venezuela ha bajado en su producción de revistas especializadas, para el momento de nuestro análisis llegó a contar con cuatro revistas notables (Orbita, Ininco, Videoforum, Comunicación).

En una revisión de esas publicaciones especializadas en comunicación de masas respecto al flujo latinoamericano observamos lo siguiente:

- a) La revista ORBITA, la más tradicional y hoy desaparecida, entre 1972 y 1982 publicó treinta números con un promedio de seis artículos por número (estudios, tesis o documentos). De los 168 artículos, tan sólo siete son de procedencia latinoamericana no-venezolana. Sin embargo, es interesante señalar la evolución, pues mientras en el sexenio 72-78 aparece un solo autor latinoamericano, en los años restantes se publicaron seis de procedencia regional. Este relación, no mengua la participación venezolana, pues la revista amplía el número de páginas. Su saldo, en todo caso, tratándose de una revista trimestral, es bajo, pues no llega al 4.16%, y cabría pensar en la posibilidad del 20%.
- b) La revista ININCO (Números 1 al 5) que ha reaparecido con un Anuario de 1988, recoge 43 trabajos centrales de los cuales 10 (23.25%) son de autores latinoamericanos -no venezolanos-. Aunque, a decir toda la verdad, tres de esos autores, eran residentes en Ve-

nezuela y procedían del cono sur (Chile, Argentina y Uruguay), así como A. Mattelart puede ser clasificado como internacional. (Esto arrojaría una reflexión adicional sobre los beneficios de fertilización que han supuesto los investigadores refugiados en los países anfitriones). En su primera etapa esta revista alcanzó la cota más alta de participación latinoamericana con más de una quinta parte de la producción.

- c) La revista COMUNICACION (Estudios Venezolanos de Comunicación), surgida como boletín bimestral en 1975, y transformada en revista en 1980, es actualmente la de más larga trayectoria, pues va a cumplir próximamente 15 años, con 66 números y un total de 598 trabajos, muchos de ellos ensayísticos. Revisando los números 1 al 52, cuyos índices están procesados, hallamos 17 participaciones (2.48%) de procedencia latinoamericana no-venezolana. Últimamente esta presencia se ha incrementado debido, precisamente, a las vinculaciones establecidas con la Red Iberoamericana de Revistas, y suponemos que se intensificará.
- d) Con respecto a los diecisiete números de VIDEOFORUM no nos queda sino señalar que tendieron en su existencia a una fuerte participación internacional, basada en traducciones de otras revistas, sin apenas contribuciones latinoamericanas, si exceptuamos las de su director de origen argentino, y con un notable influjo de autores franceses e italianos. De los 153 trabajos, el saldo latinoamericano no pasa de 2 (1.30%).

Como dato relevante de las tres primeras revistas hay que señalar que la jerarquización da prioridad a la participación nacional, seguida de la regional latinoamericana y, por fin, de la internacional.

Quedarían por analizarse el movimiento bibliográfico e informativo, que poseen también un interés específico, así como la presencia de firmas venezolanas en las otras revistas latinoamericanas, pero no hemos levantado por ahora los datos. Presumimos que, a excepción de CHASQUI, DIALOGOS DE COMUNICACION y COMUNICACION UNDA-AL, que constituyen plataformas regionales, los resultados serán análogos a los obtenidos con respecto a los estudios, ensayos y documentos, en nuestro sondeo.

Lo cierto es que los convenios iniciados por la Red Iberoamericana de Revistas de Comunicación y Cultura facilitan este proceso de realimentación, dada la enorme dificultad de distribuir regionalmente las revistas y las limitadas posibilidades de mantener periódicamente una producción local no sólo original sino de alto nivel.

3. MINIMA INCORPORACION EN LOS PROCESOS EDUCATIVOS

Desde hace seis años en mi cátedra de Sociología de la Comunicación de Masas en la Escuela de Comunicación Social de la UCAB he administrado un cuestionario, al inicio del curso, para detectar los intereses investigativos y el nivel informativo de los estudiantes. La cátedra se ubica en tercer año, último del ciclo básico, y ya los alumnos en sus dos primeros años han tenido tiempo para situarse en el mundo de referencia de la comunicación social (fuentes bibliográficas, documentación, hemorografía, etc.).

Para obtener una respuesta más confiable que representara al universo de los estudiantes venezolanos, obtuve otra muestra de dos secciones paralelas de la Universidad Central, correspondientes al curso 1985-1986. (Estas dos escuelas representan más de la mitad de la población estudiantil de comunicación social en Venezuela y son las de mayor prestigio por el nivel académico y la dotación de recursos)

Dos de las preguntas se refieren al conocimiento de investigadores (internacionales, latino-

americanos y venezolanos) y de revistas especializadas. El interés de las preguntas, como se evidencia, es doble. Por una parte nos permite averiguar qué enfoques teórico-metodológicos sirven de inspiración o qué manuales se utilizan con más profusión, y, por otra parte, el grado de conocimiento de las revistas, teniendo en cuenta que los profesores y los estudiantes universitarios son los clientes principales de las revistas especializadas. Más aún, este resultado refleja indirectamente las estrategias de enseñanza de los profesores, desde las más manualísticas hasta las investigativo-documentales, y las opciones de canalización en el uso de los recursos de aprendizaje (libros, artículos fotocopiados, revistas, insistencias expositivas, etc.).

Tomando solamente el curso 85-86, en el que hemos hecho la comparación, detectamos entre otros muchos datos significativos, los siguientes, que nos conciernen:

- a) El desconocimiento sobre los investigadores latinoamericanos y sus estudios. Sólo el 24.39 % de la UCAB, al iniciar el tercer año es capaz de mencionar un autor latinoamericano no-venezolano, y éstos no pasan de siete, incluyendo el profesor de la cátedra, un generalista en metodología (no comunicólogo), y un escritor premio nóbel. En la UCV muestran mucho mayor conocimiento, pues el 85.71% nombran algún investigador latinoamericano, aunque el número de mencionados no pasa de ocho, y de entre ellos un 26.08% sólo conoce a Mattelart.
- b) Exceptuados el país propio y la figura de Mattelart (sobre todo conocido por sus publicaciones de la fase chilena), la preponderancia de los autores es, en primer lugar, chilena (Somavía, F.Reyes Matta), y, en segundo lugar, colombiana (Luis Ramiro Beltrán - de origen boliviano-), E. de Cardona, Jesús Martín Barbero.
- c) Los dos grupos, tanto de la UCV como de la UCAB, no tienen prácticamente conocimiento de la existencia de revistas latinoamericanas. La única revista mencionada solamente por el 7.14% del grupo de la UCV y el 7.31% del grupo de la UCAB es CHASQUI. El dato es tanto más significativo cuanto que el conjunto total alcanza a mencionar 22 títulos de revistas de los cuales cuatro internacionales (18.18%) - ninguno español o portugués - y sólo uno latinoamericano (4.54%). El problema, como se ve, va más allá del manejo de las lenguas.
- d) Considerando que de las revistas venezolanas, especializadas en comunicación, tan sólo perviven dos: COMUNICACION (trimestral) e ININCO (actualmente convertida en anual) - pues PRODUCTO es más bien una revista mercadotécnica no especializada -, las vías de acceso a la producción latinoamericana, incluso a través de las mismas revistas venezolanas son sumamente reducidas.

4. CONCLUSIONES Y PERSPECTIVAS

Creemos haber descrito suficientemente el cuadro crítico en que se hallan los procesos de diseminación en Venezuela. Resumidamente los hemos condensado en la poca relación de los investigadores, el bajo intercambio de trabajos entre las revistas latinoamericanas y la mínima incorporación de los resultados de las investigaciones en los procesos educativos, donde se forman los futuros investigadores (aunque es muy incierto, a nuestro juicio, que procedan de las Escuelas de Comunicación Social).

Hemos apuntado algunos factores explicativos como son la reducción de los flujos directos (Congresos, Encuentros, Intercambios Profesorales, etc.), la mala distribución del libro y de las revistas iberoamericanas en el ámbito de las librerías y de las Universidades, y el pésimo intercambio alumno-docente en las aulas, todos ellos afectados de alguna manera por la crisis eco-

nómica, pero también, digamos, por cierta ineficiencia en el manejo de unos recursos escasos.

Sin embargo, aun dentro de este cuadro limitado, ha habido una progresión global de revistas especializadas en esta última década, que no podemos menospreciar, sobre todo los venezolanos afectados por una recesión cultural.

Para responder a las tareas específicas de ALAIC, como son las de: a) promover el incremento y la mejoría de la investigación de la comunicación en América Latina; b) difundir la información científica sobre la especialidad; c) promover la capacitación de recursos humanos orientados para la investigación, posiblemente no haya otra vía mejor en la actual coyuntura que la de la consolidación de la Red Iberoamericana de Revistas de Comunicación y Cultura.

Los contactos bilaterales, los proyectos conjuntos y los Congresos no perderán su vigencia, pero tampoco superarán sus límites. Porque, en último término, los mismos resultados de los Congresos, los memoranda de las consultas, las publicaciones de los proyectos conjuntos, y las realimentaciones bibliográficas, para no hablar aún de las bases de datos, se socializan promordialmente por las revistas vivas.

Por otra parte la debilidad en la producción de las investigaciones cualificadas, puede ser superada por un incremento en los intercambios entre las revistas, sabiendo que aún la distribución transfronteras entre los países latinoamericanos es un muro difícil de salvar.

En fin, creemos que en la actual coyuntura el esfuerzo por la consolidación de la Red Iberoamericana de Revistas de Comunicación y Cultura es la mejor forma de apostar en favor de la reconstitución de ALAIC, de manera sistemática, práctica y realista.



GUIA BIBLIOGRAFICA

LEITNER, David
EN ALGUN LUGAR DEL ARCOIRIS
Fundación del Nuevo Cine
Latinoamericano - ULA
Mérida, 1989

La actividad editorial del Departamento de Cine de la ULA, por irregular que resulte, es de destacar y más aún teniendo en cuenta el momento deprimido que vivimos en lo tocante a publicaciones. Del conjunto de sus títulos sobresale el dedicado a Santiago Alvarez, cronista del Tercer Mundo, que interesa fundamentalmente por la cantidad de materiales recopilados sobre el cineasta cubano, aunque estén sencillamente puestos unos detrás de otros, sin mayor estructuración. Ahora, de golpe, el Departamento (y la fundación latinoamericana con la que suele asociarse para estos fines) ha puesto en la calle —es un decir, dada su mala distribución— dos nuevos títulos: un diccionario de cineastas cubanos, y el útil manual de David Leitner que nos ocupa.

Subtitulado "Tratado de las nuevas tecnologías aplicadas al cine" repasa efectivamente varias de ellas. En primer lugar, da una breve explicación de lo que es el color, tanto en la naturaleza como en el cine y el video; repasa la historia del negativo de color, explica sus amplias posibilidades actuales y termina con algunos consejos prácticos. En segundo lugar —y es el tema más abundantemente tratado— estudia los problemas y alcances de la ampliación de formato, de 16 a 35 mm., proponiendo el Super 16 como la mejor alternativa para el cine independiente. A parte de las individualidades que se han

pasado a dicho formato, el Super 16 representa la cuarta parte de la producción de largometrajes en los países escandinavos. En Venezuela, que sepamos, lo utilizó Andrés Agustí para su hermosa fotografía de América, terra incógnita Rísquez. David Leitner explica: "Los europeos comprendieron que la diferencia esencial entre 16 y 35 es sencillamente el tamaño. Una imagen mayor en 16 disminuiría la disparidad entre los dos formatos y una compatibilidad de la relación de aspecto facilitaría producir en el formato menor y distribuir en el mayor. Tomando en cuenta que todas las cámaras de 16 mm. hacen correr la película haciendo penetrar las perforaciones sólo en un borde —lo que hace innecesarias las perforaciones en el otro borde— ¿por qué no ampliar la superficie de la imagen al borde que no se usa y utilizar plenamente los 16 mm? El feliz resultado es un cuadro oblongo que al ampliarse se adecúa cómodamente a la relación de aspecto de 35 mm., sin que se desheche nada de la imagen" (pp. 46-47).

La miniaturización general de los equipos de cine; la transferencia de video a cine y viceversa; los múltiples usos que puede dársele a la computadora como auxiliar cinematográfico constituyen otros tantos capítulos de un libro desde luego no dirigido al gran público y tampoco al lector medio, pero que al profesional y al estudiante de cine les será útil. La traducción no es tan mala como para que se ignore al nombre del que la hizo. La "fe de erratas" es, apenas, una "antología" de las muchas que hay.

Julio E. Miranda

GONZALEZ, Eddie

"EL POBRE LENGUAJE DE LA TELEVISION"

...errores grandes en la pantalla chica...

Publicación propia.
Maracaibo, 1988.

Serie "HABLE BIEN Y TRIUNFE" Nº 1

EL POBRE LENGUAJE DE LA TELEVISION



Eddie González

Este libro, perteneciente a la serie "Hable bien y triunfe", número 1, es un trabajo sin pretensiones académicas, más bien periodístico, con fines divulgativos y críticos, según su autor.

El libro recoge y analiza 500 errores de lenguaje, cometidos por personas de los más diversos sectores culturales, desde los más bajos a los más altos. El hecho de que todos ellos fueran lanzados al aire desde la pantalla chica de nuestra televi-

sión nos puede dar una idea aproximada de lo que un Medio de Comunicación tan popular puede contribuir al deterioro del lenguaje en nuestro país. La gravedad del problema estriba en que muchos de estos errores provienen de textos preparados expresamente para la televisión —telenovelas, noticieros, cuñas— además de los cometidos "en vivo" por animadores, presentadores, moderadores de opinión, comentaristas deportivos, cómicos y otros, que aumentan la influencia negativa sobre el uso del lenguaje en nuestra población.

Es cierto que es antigua ya la polémica entre los que opinan que al lado del lenguaje más académico se debe permitir el lenguaje popular, porque "el lenguaje es lo que la gente habla y no lo que debería hablar", poniendo así en el mismo plano la norma culta de un lenguaje con la norma vulgar de un dialecto. Esto último abriría la puerta para considerar a los errores reseñados aquí como expresiones normales, dentro de un lenguaje en expansión. No sería lógico ni práctico el admitir este tipo de unificación del lenguaje, ya que las normas locales o de número reducido de personas tienden a impedir la comunicación, en el sentido de que hablarían un lenguaje reducido a una zona concreta y a sus habitantes.

"El pobre lenguaje de la televisión" nos ofrece reiteradas pero bien fundadas críticas contra aquellos que usan y maltratan irresponsablemente el lenguaje en la televisión, permitiendo que a través de este medio se vaya destruyendo paulatinamente el idioma. El autor encuentra procedente el advertir y exhortar tanto al Colegio Nacional de Periodistas como a las Escuelas de Comunicación de nuestras universidades a conservar el lenguaje propio del espíritu del pueblo venezolano, lo que a fin de cuentas es su principal instrumento de trabajo.

INFORMACIONES

INTEGRACION CINEMATOGRAFICA

Del 9 al 13 de agosto pasado tuvo lugar en el Litoral Central Venezolano la reunión preparatoria para el Foro Iberoamericano de Integración Cinematográfica, que tendrá lugar en Venezuela a partir del 12 de octubre de 1989, al que asistirán todos los países de la región.

Asistieron a esta reunión preparatoria Octavio y Bernardo Zupnik, sudirector y asesor del Instituto de Cinematografía de Argentina; desde Brasil se trasladaron Roberto Farías, Vicepresidente del Consejo Nacional de Cine de Brasil, y Clemente Mourao, asesor del Ministerio de Asuntos Exteriores de ese país; representando a Colombia estuvieron Ximena Tapia Delporte, viceministra de comunicaciones, Gonzalo Córdoba Mallarino, Marco Antonio Contreras Córdoba, gerente de la Compañía de Fomento Cinematográfico; de Cuba, Benigno Iglesia, vicepresidente del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográfica, y Antonio Rodríguez; por Méjico acudió Luis Armando Haza, coordinador general del Instituto Mejicano de Cinematografía; de Nicaragua, Orlando Castillo, director ejecutivo de Incine, y Julio Torres, gerente general del Enci; de Perú, Elvira de la Puente, directora general del Sistema Nacional de Comunicación Social; estuvo presente, también, por parte de Portugal el Sr. Artur Valentín, Vicepresidente del Instituto Portugués del Cinema. La delega-

ción venezolana estuvo compuesta por representantes de los sectores privado y público. La encabezó el presidente de Foncine, Julio Sosa Pietri, e integrada por miembros del Comité Organizador: Alidha Avila de ANAC (Asociación Nacional de Autores Cinematográficos), Mauricio Wallerstein, de Caveprol (Cámara Venezolana de Productores de Largometrajes), y por último, Ildemaro Torres, del Consejo Nacional de la Cultura.

Las discusiones fueron inauguradas por el Ministro Venezolano de Fomento, quien señaló de manera oportuna: "Yo estoy seguro que del estudio que ustedes van a hacer los próximos días del Convenio Iberoamericano de Integración Cinematográfica, del Acuerdo Iberoamericano de Coproducción Cinematográfica y de la creación del Mercado Común Cinematográfico Iberoamericano, saldrán las versiones definitivas de estos proyectos que suscribiremos durante el desarrollo del F.I.I.C. en octubre y que, sin lugar a dudas, constituirán un paso hacia una integración que deberá necesariamente que profundizarse".

Los asistentes recalcaron el ejemplo dado por las naciones del Mercado Común Europeo, asumiendo a este nivel que la problemática europea tiene relación con la problemática del Cine Latinoamericano, ya que desde hace años se viene hablando del proceso de integración. Ahora ha llegado el momento.

EL COLEGIO NACIONAL DE PERIODISTAS PIDE REFORMA CONSTITUCIONAL

La directiva del CNP, presidida por el periodista Luis Vezga Godoy, entregó al Senador Rafael Caldera un documento, donde se propone la reforma al artículo 66 de la Constitución Nacional. El acto se celebró en el Salón de los Escudos del Palacio Federal, donde funciona la Comisión Bicameral del Congreso de la República, designada para estudiar la reforma de nuestra Carta Magna.

El documento resalta el hecho de que la Constitución Venezolana sólo contempla la libertad de expresión "de vida voz o por escrito", no preservándose otras formas de expresión. Por otro lado, tampoco se alude en nuestra Carta al derecho que tienen todos los ciudadanos de un país moderno a la información. "Nuestra actual Constitución Nacional no se corresponde con el auge del periodismo informativo, como lo exige también el ciudadano en reclamo de sus derechos sociales y una garantía a estar informado, como debe establecerlo de manera expresa el texto constitucional". Como apoyo para su propuesta se citan La Declaración de los Derechos Humanos de 1984, El Pacto internacional de los Derechos Civiles y Políticos de 1966, la Declaración de

la UNESCO de 1978, la Constitución vigente de Méjico y la opinión de algunos estadistas actuales.

El nuevo texto, propuesto por el CNP para el artículo 66, expresa lo siguiente: "Todos tienen derecho a expresar libremente su pensamiento de vida voz, por escrito o por cualesquiera otras formas de expresión y para ello usar cualquier medio de difusión, sin que se pueda establecer censura previa; pero quedan sujetas a pena, de conformidad con la Ley, las manifestaciones que constituyan delito. Se garantiza el derecho a la información y se encarga su cumplimiento al Estado venezolano de acuerdo con la Ley. No se permite el anonimato, tampoco se permite la propaganda de guerra, la que ofenda la moral pública, ni la que tenga por objeto el provocar la desobediencia de las leyes, sin que por esto pueda coartarse el análisis o la crítica de los preceptos legales".

El trabajo fundamental fue elaborado por el abogado y periodista Gilberto Alcalá, participando también en la redacción del documento los periodistas Beltrán Haddad y Héctor Stredel.

LA SIP REACCIONA ANTE EL CARTEL DE MEDELLIN

La Sociedad Interamericana de Prensa (SIP) se apresuró a responder a la declaración de guerra total y absoluta, emitida el 24 de a-

gosto pasado por los extraditables, brazo armado de los narcotraficantes del Cartel de Medellín, quienes asesinaron a una persona el jue-

ves en una explosión en la sede del Partido Liberal, mientras que la sede del Social-Conservador también fue destruida.

La SIP advirtió a los señores de la droga en Colombia que su declaración de guerra moviliza a toda la prensa del Continente Americano, para probar que la sangre de los periodistas muertos no ha sido derramada en vano. Los informes de la Asociación dicen que durante 1989 han sido asesinados por lo menos ocho (8) periodistas en Colombia y en los últimos doce años han muerto otros cuarenta (40).

El mensaje de la SIP, respaldado por más de 1.300 periódicos miembros en el Hemisferio, hace al mismo tiempo un llamamiento para que la Ley recobre su fuerza en Colombia. Además, previno a los narcotraficantes que podrían encontrarse con que los medios de co-

municación tienen más fuerza que el Cartel de Medellín, si cumplen las amenazas contra periodistas y sus familias en ese país.

La declaración de los extraditables declaraba la guerra total al Gobierno, la oligarquía industrial y política, a los periodistas "que tanto nos han atacado y ultrajado..." y, en especial, a los Jueces colombianos Robert Cox, presidente de la Comisión de Libertad de Prensa e Información, de la SIP, señaló que dicha organización debería aprender de la declaración de Napoleón Bonaparte, quien precisó que se le debe temer más a cuatro periodistas hostiles que a miles de bayonetas. Añadió que, como han aprendido muchos gobiernos, los ataques a los periodistas son contraproducentes y los intentos por acallar la verdad siempre terminan en un fracaso.

ESPAÑA: COMUNICACIONES ESPECIALES

España acaba de encomendar a un consorcio europeo, encabezado por la empresa francesa Matra Espace, la construcción de su primer satélite de comunicaciones —HISPASAT— a un costo aproximado de cuarenta mil millones de pesetas, unos 348 millones de dólares. El satélite cubrirá no sólo la península ibérica, sino las islas canarias y gran parte de América, en un eje que se desplaza de New York, Buenos Aires y Madrid.

Miche Garreau, director de la empresa y jefe del proyecto, afirmó en una entrevista, publicada por el Diario El País, que en el orden puramente tecnológico, el conjunto de los servicios del satélite estaría asegurado mediante cuatro antenas y tres monitores, encargados de ampliar las señales recibidas de la tierra. La alimentación energética del satélite estará asegurada por células montadas en paneles que se orientan hacia el sol. El HISPASAT será colocado en una órbita ecuatorial, a 35.786 Km. de

la tierra, en un eje vertical con las islas de Cabo Verde, cerca de Dakar. Dentro de las comunicaciones modernas, el HISPASAT tendrá como misión principal la de asegurar las comunicaciones telefónicas, la transmisión de datos, las emisiones de televisión, incluidos los últimos adelantos tecnológicos (HDTV de alta definición, relaciones trasatlánticas, sonido multilingüe, videoconferencias, etc.), enlaces desde España con el continente americano y hasta servicios comprendidos en el secreto militar. Tendrá cinco canales disponibles para difusión directa de televisión, según la nueva norma digital europea D2 MAC Pocket, que permite mejor calidad de imagen, sonido estereofónico de alta fidelidad y doblaje en cuatro idiomas.

El programa prevee la construcción de otro satélite gemelo al anterior, que será colocado en la misma órbita ecuatorial, a unos setenta kilómetros del primero.

INTEGRACION CULTURAL LATINO-CARIBEÑA

Durante los días 10 al 12 de agosto de 1989 se celebró en Brasilia, Brasil, el I Encuentro de Ministros de Cultura de América Latina y el Caribe. Según el Ministro Venezolano de Cultura, José Antonio Abreu, en rueda de prensa, con este encuentro "se pone en marcha la integración cultural de la región y se elabora la Declaración de Brasilia, acuerdo principista en donde se enuncian las bases integrales del proceso de integración".

La Declaración de Brasilia propone varios puntos a ser considerados e implementados por los Ministros de Cultura de cada país, con el fin de ir creando una auténtica y democrática integración cultural latino-caribeña. Los puntos propuestos fueron los siguientes:

I. La Cultura como instrumento de integración y desarrollo regional. Aquí se reconoce la personalidad cultural de cada pueblo y se define a la Cultura como el elemento fundamental para alcanzar la integración y desarrollo económico y social de América Latina y el Caribe.

II. Protección y conservación de los bienes culturales y naturales. Se definen los patrimonios culturales y naturales como prioridad esencial del proceso cultural latinoamericano. Una de las propuestas que destaca en este apartado es la lucha por la supresión del tráfico ilícito de los bienes que integran el patrimonio cultural y artístico de cada país.

III. La libre circulación de bienes y servicios culturales. Se propuso una mayor facilidad e intercambio de bienes culturales y sus creadores, enfatizando la importancia de la estimulación de circuitos nacionales y regionales, favoreciendo especialmente el campo de la música, las artes escénicas y las artes plásticas.

IV. Formación artística. Se definió como prioritaria la formación artística, no sólo a nivel de centros educativos, sino a través de la inserción de esta materia dentro de los programas de educación formal.

V. Los Medios Audiovisuales como instrumento de integración. Los medios audiovisuales son instrumentos decisivos para un mayor conocimiento de los valores de la región. Tenemos que hacer esfuerzos para un intercambio informativo más efectivo, así como el hecho de fomentar la producción de programas regionales de televisión de carácter educativo y cultural.

VI. La difusión de la lengua como instrumento de intercambio e integración. Preservación y valorización de las lenguas autóctonas. Se fomenta la profundización en las raíces culturales de cada pueblo a través del estudio de las diferentes lenguas autóctonas, así como sus manifestaciones ancestrales de cultura.

VII. El libro, la biblioteca y el fomento a la lectura. Se recomendó la creación de un Mercado Común del Libro Latinoamericano y del Caribe. Venezuela propuso la creación de la Editorial Latinoamericana, que actuaría en colaboración con otras editoriales continentales ya en funcionamiento.

VIII. Ciencia, tecnología y cultura. Se impone el estudio del impacto del desarrollo de la ciencia y tecnología en los procesos culturales de la región. Así mismo, se estimula a todos los países miembros de la comunidad latino-caribeña a la creación de Consejos Nacionales de Cultura, así como otras organizaciones que maximicen la presencia cultural del Estado.

Del 15 al 17 de septiembre de 1989 se reunieron en Caracas los Ministros de Cultura

de los países que conforman el Grupo de los Ocho. En el mismo se manifestó un apoyo irrestricto a los Acuerdos de Acapulco y Prados del Este, en relación a "establecer mecanismos para intensificar la cooperación cultural de la región y la formación de un mercado común de bienes y servicios culturales y educativos". También se propusieron crear una biblioteca popular latinoamericana, así como el establecimiento de un Fondo para el Desarrollo de la Cultura, además de un Fondo Latinoamericano para las Artes. En esta reunión se propuso

de nuevo la realización de cursos anuales sobre Historia Latinoamericana y la creación de dos premios anuales para distinguir a personalidades de América Latina y el Caribe en el campo de las artes, las letras, la ciencia y la tecnología. El informe final del encuentro apoya los convenios iberoamericanos de integración cinematográfica, a firmarse el próximo mes de octubre, así como otras medidas sobre el mejoramiento profesional, educativo y cultural de los pueblos de la región.

ESCOGIDO BRASIL COMO SEDE DE ALAIC

La Asamblea General Latinoamericana de investigadores latinoamericanos de comunicación reunida, una vez más, en Florianópolis, Brasil, decidió por unanimidad el transferir su sede al Brasil. Fue elegido para presidir la ALAIC el Prof. Dr. José Marques de Melo, director de la Escuela de Comunicación y Artes de la Universidad de Sao Paulo, institución que acogerá la sede de la entidad latinoamericana durante el próximo trienio.

La reunión fue presidida por el Director del IPAP—Instituto para América Latina—el peruano Rafael Roncagliolo, ocupando la secretaría la Presidenta de INTERCOM—Sociedad Brasileña de Estudios Interdisciplinarios de Comunicación—la brasileña Margarida Kunsch. En la apertura del evento tuvo el uso de la palabra la colombiana Patricia Anzola (Presidente de ALAIC durante el último trienio), quien hizo un relato de las actividades recientes de la Asociación.

Participaron en la asamblea representantes de 12 países—Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, Cuba, Méjico, Nicaragua, Perú, Puerto Rico, Venezuela y Uruguay. Estuvieron también presentes en la sesión de a-

pertura representantes de entidades extranjeras, vinculadas a la investigación sobre comunicación: el inglés James Halloran (Presidente de la Asociación Internacional de Investigadores de la Comunicación); el francés Francois Huttin (dirigente de la Asociación Francesa de las Ciencias de la Comunicación e Información); la belga Joelle Hullebroeck (dirigente de la Unión Latina); el mexicano Luis Suárez (dirigente de la Organización Internacional de Periodistas) y el brasileño Armando Rolleberg (Presidente de la Federación Latinoamericana de Periodistas).

Las principales decisiones de la reunión estuvieron relacionadas con el cambio de los estatutos de la Asociación que, a partir de ahora, congregará no sólo a las asociaciones nacionales de investigadores, sino que incluirá también los centros de investigación o los investigadores autónomos de aquellos países donde no exista una organización nacional o regional de los profesionales del área. Otra de las deliberaciones se refiere a la presencia de América Latina en los forum internacionales de investigación sobre comunicación, además de un trabajo de estímulo a la investigación y

a los investigadores en aquellos países o regiones donde el estudio de la comunicación no ha adquirido todavía un sedimento académico. Se decidió también preparar el I Congreso de Investigadores de la Comunicación, que se deberá realizar en Sao Paulo, en septiembre de 1992, juntamente con el XVII Congreso Mundial de Investigadores de la Comunicación.

La nueva directiva de ALAIC está integrada por los siguientes investigadores: Presidente, José Marques de Melo (Brasil); 1er. Vicepresidente, Javier Esteinou Madrid (México), 2do. Vicepresidente, Diego Portales (Chile); 1er. Suplente, Margarita Kunsch (Brasil), 2do. Suplente, Enrique Sánchez Ruiz (México).

La sede de la entidad será instalada en la Escuela de Comunicación y Artes de la Uni-

versidad Sao Paulo, Rua Prof. Lucio Martins Rodríguez, 443- Bloque A - Sala 3 - Cidade Universitaria - Sao Paulo (Brasil) - Teléfono: 814-4764 Telex: 80629 UVSI-BR. Telefax: 815-4272.

En su discurso de posesión, el Profesor José Marques de Melo, nuevo presidente de ALAIC, se comprometió a "revitalizar la investigación Latinoamericana sobre comunicación, dándole una mayor proyección internacional, mas al mismo tiempo liberándola de la dependencia externa y de la subordinación a los modelos foráneos". Concluyó afirmando: "Queremos intensificar la cooperación internacional dentro de los patrones marcados por la bilateralidad y por la reciprocidad académica".

III FESTIVAL LATINOAMERICANO DE CINE DE PUEBLOS INDIGENAS

El III FESTIVAL LATINOAMERICANO DE CINE DE PUEBLOS INDIGENAS a celebrarse en Caracas-Venezuela del 12 al 16 de octubre de 1989, en la Casa Rómulo Gallegos, bajo la coordinación del Comité Venezolano de Cine de Pueblos Indígenas, cuenta con el auspicio parcial del Instituto Indigenista Interamericano. En esta oportunidad, al igual que en las anteriores, se busca reunir, lo más representativo del cine y el video realizado recientemente entre los pueblos indígenas de América Latina.

Paralelamente a la muestra de cine y video, se realizará un seminario sobre antropología visual, un ciclo de foros, exposiciones y una serie de actividades educativas. Se espera, que para el Festival asistan un número importante de delegaciones indígenas y de personalidades vinculadas al quehacer cinematográfico y a la cuestión indígena en general. La participación

de numerosas realizaciones llevadas a cabo por los mismos indígenas, es uno de los aspectos que más expectativas ha generado sobre este evento; estas realizaciones, en su mayoría videos, estarán compartiendo el espacio con la cinematografía y video europeo y norteamericano que tendrán cabida en esta tercera edición del Festival.

Antecedentes

El Primer Festival de Cine de Pueblos Indígenas se celebró en México del 5 al 8 de septiembre de 1985 y estuvo organizado conjuntamente por cuatro grandes organismos culturales mexicanos: El Instituto Indigenista Interamericano, el Instituto Nacional Indigenista, la Cinemateca Mexicana del Instituto Nacional de Antropología e Historia y la Filmoteca de la Universidad Nacional de México.

Durante este Festival fueron proyectadas casi 100 películas representantes de quince países, en su mayoría latinoamericanos. Este Primer Festival de carácter continental tuvo como objetivos centrales el de reunir y ofrecer al gran público una serie de obras que tenían como denominador común el tema indígena y como resultado se creó el COMITE LATINOAMERICANO DE CINE DE PUEBLOS INDIGENAS, ente encargado de darle continuidad a este evento.

El Segundo Festival Latinoamericano de Cine de Pueblos Indígenas se efectuó en Brasil en septiembre de 1987. Estuvo organizado por el Instituto Indigenista Interamericano, la UNESCO y el Museo del Indio, con el apoyo de la Cooperativa de Cinema y la Fundación Proyecto Rondón.

Durante este Festival se exhibieron casi 50 películas y 32 videos de 12 países, en su mayoría latinoamericanos. La diversidad de los temas abordados en las realizaciones evidenciaron no sólo la riqueza y multiplicidad de las tradiciones de los primeros americanos, sino además, la lucha que cotidianamente libran estos pueblos por preservar su identidad sociocultural. Los representantes de unos 60 pueblos indígenas asistieron y participaron en las diferentes actividades programadas por estos días, conjuntamente con más de seiscientas personas que se dieron cita diariamente en la Cinemateca del Museo de Arte Moderno en Río de Janeiro, abarrotando los locales y haciendo insuficiente el espacio, igualmente, miles de escolares participaron en el Festival a través del programa "La Escuela va al Festival". En esta oportunidad, el Comité Latinoamericano de Cine de Pueblos Indígenas, designó a Venezuela como sede del próximo evento.

Justificación

Actualmente en toda América existe un importante número de pueblos indígenas que a pesar de haber sufrido la ruptura de su conti-

nidad histórica con la llegada del hombre europeo, han logrado conservar gran parte de sus parámetros societarios fundamentales, su lengua, creencias y tradiciones, orientadas a mantener el equilibrio entre los hombres, el medio ambiente y las fuerzas sobrenaturales. Son pueblos que renacen cada día gracias a su increíble capacidad de resistencia y creatividad y sin embargo su presencia y su historia son muchas veces ignoradas por sus propios compatriotas. Hoy, cuando en ambos continentes se implementan una serie de actos y proyectos tendientes a conmemorar los quinientos años del arribo de Colón a estas tierras, los indígenas claman con más fuerza que nunca por un espacio digno dentro del quehacer sociocultural del continente que reafirme su presencia y continuidad histórica.

El cine, con la poderosa fuerza de la imagen, se convierte en un inapreciable recurso que permite afianzar ese espacio. Los múltiples géneros cinematográficos: el documental, la ficción, las reconstrucciones históricas y etnográficas nos permiten obtener una visión más amplia y cercana de estos pueblos. La aparición de una variedad de realizaciones llevadas a cabo por los mismos indígenas, en las que ya no aparecen como objetos, sino como sujetos artífices de su propia imagen, abre una nueva perspectiva para este tipo de cinematografía que a pesar de estar aún restringida tanto en lo que atañe a su producción como en cuanto a sus canales de exhibición, tiene una gran receptividad en el público, lo cual se demuestra en el interés que han suscitado los anteriores Festivales y la gran cantidad de personas que han asistido a las proyecciones.

La celebración del III Festival Latinoamericano de Cine de Pueblos Indígenas, ofrece una valiosa oportunidad para superar la ignorancia y desconocimiento que aleja a nuestras naciones de la realidad indígenas al ofrecer un evento en el que no sólo se verán películas y videos, sino el que además el indígena tendrá la palabra y podrá confrontarla, en un amplio intercambio de perspectivas, con otros indíge-

nas, cineastas, antropólogos, productores, comunicadores sociales y público en general; palabras que nos ayudarán a repensar nuestras propias relaciones internas y avanzar en el logro de una conciencia y una identidad latinoamericana común, basada en la condición multiétnica, plurilingüe y pluricultural de nuestros pueblos.

Objetivos

- Divulgar las películas y videos realizadas recientemente sobre el tema indígena.
- Incentivar la calidad técnica y temática en este género cinematográfico.
- Promover el uso del cine y el video en general de los recursos audiovisuales y los canales de comunicación e información en la preservación y promoción de la identidad y los valores socioculturales de los pueblos indígenas.
- Difundir la riqueza y diversidad cultural, las tradiciones y la problemática actual de los indígenas en América.
- Propiciar el intercambio de ideas y experiencias entre los diferentes pueblos indígenas de América y en especial de éstos

con cineastas e investigadores sociales vinculados con la temática y problemática indígena.

Características

El evento estará abierto al público en general, e incorporará a sus actividades al mayor número posible de indígenas y estudiantes de todos los niveles, a través de una programación especial que se extenderá a todo el territorio nacional.

La sede oficial del Festival será el edificio de la Fundación CELARG "Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos", el cual cuenta con amplias y modernas instalaciones, una sala de cine con casi cuatrocientas (400) localidades y una de video con casi doscientas (200), ambas salas dotadas con equipos para todos los formatos, igualmente contamos con excelentes salas de exposición y de conferencia, restaurant, estacionamiento etc., la sede está ubicada muy próxima a una estación del Metro y su dirección es:

Av. Luis Roche, Altamira.

Caracas, 1060-A. Teléfonos: 285.29.90 - 285.30.76.



RED IBEROAMERICANA DE REVISTAS DE COMUNICACION Y CULTURA

CONTRATEXTO

Publicación del Centro de Investigación en Comunicación Social,
Facultad de Ciencias de la Comunicación, Universidad de Lima.

Correspondencia: Apartado 852, Lima 100, Perú

GRAPHOS

Publicación Bimestral de la Facultad de Comunicación Social de la
Universidad de Panamá.

Correspondencia: Ciudad Universitaria Octavio Méndez Pereira, Estafeta Universitaria, Ciudad
de Panamá, Panamá.

COMUNICACION Y CULTURA

Publicación Cuatrimestral del Departamento de Educación y
Comunicación, División de Ciencias Sociales y Humanidades de la
Universidad Autónoma Metropolitana - Xochimilco.

Correspondencia: Calzada de Hueso 1100, Col. Villa Quimul (04960) México, D.F. México.

MEDIOS EDUCACION COMUNICACION

Un enfoque alternativo en una oferta de educación superior no formal

Correspondencia: Casilla de Correo 3277 1000 Buenos Aires - Argentina.

CANDELA

Correspondencia: Santiago de Chile 1180 esq. 301 Montevideo - Uruguay

RED IBEROAMERICANA DE REVISTAS DE COMUNICACION Y CULTURA

COMUNICACION AMERICA LATINA

Publicación cuatrimestral de la OCIC-AL Organización Católica
Internacional del Cine y del Audiovisual - América Latina. UCLAP
Unión Católica para la Radio, la Televisión y los Medios Afines.
WACC-ALC Asociación Mundial para las Comunicaciones Cristianas
América Latina/Caribe.

Correspondencia: Estados Unidos 2057 (1227) Buenos Aires - Argentina.

SIGNO Y PENSAMIENTO

Publicación Semestral de la Facultad de Comunicación Social de la
Pontificia Universidad Javeriana

Correspondencia: Carrera 7a. Nº 40 - 62 Bogotá Colombia

CUADERNOS DE COMUNICACION ALTERNATIVA

Publicación Bimestral del Centro de Integración de Medios de
Comunicación Alternativa (CIMCA)

Correspondencia: Apartado 5828 La Paz - Bolivia.

COMUNICARTE

Publicación semestral do Instituto de Artes e Comunicações da
Pontificia Universidade Católica de Campinas.

Correspondencia: Caixa Postal 317 - CRT - Campinas - SP - Brasil

REVISTA BOLIVIANA DE COMUNICACION

Correspondencia: Casilla 1068 La Paz - Bolivia

comunicación

¡El mejor testigo de la vida comunicacional del país!

La década del ochenta quedará signada como la etapa de la expansión comunicacional y telemática de Venezuela y de América Latina en general. El **Equipo de Comunicación**, contando además con una amplia participación de expertos, ha mantenido un seguimiento sistemático e interdisciplinar de este fenómeno crucial desde 1974. Veintiséis números de la Revista, de esta última década, tratan monográficamente a través de estudios, documentos e informaciones, los tópicos más cruciales y variados de la comunicación masiva, siempre desde una perspectiva crítica y alternativa.

Nos.	Títulos publicados todavía disponibles	Bs.
25-26	Prensa y conflicto político	12
27	Cine venezolano	12
28-29	Alternativas comunicacionales	15
30-31	Integración latinoamericana y comunicación	15
32	Música e industria cultural	15
33-34	Tecnología y comunicación	15
35-36	Comunicación popular experiencias venezolanas	15
37	Nuevo periodismo	20
38	Humorismo y comunicación	20
39	Militarismo y manipulación informativa	20
40	Censura y democracia	20
41-42	Bolívar Superestrella (con el índice: 1975-1982)	30
43	Comunicadores y participación	20
44	Los amos de la prensa	30
45	Los amos de la radio y televisión	30
46	Explosión informática	30
47	Del folletón a la telenovela	30
48	Juventud	30
49-50	Expansión audiovisual	30
51-52	Balance de una década (con el índice 1983-1985)	30
53	Identidad agredida	30
54	Violencias	30
55	Redes intermedias y locales	30
56	Discriminaciones	30
57.	La televisión del futuro	35
58.	Y detrás... los comunicadores	35
59-60	Sugerir es el negocio	40
61	Medios sin ley	40
62	Latinoamérica: voces múltiples	40
63	Deportes: Negocio y espectáculo	40
64	Público Alerta	60

SUSCRIPCIÓN (4 números al año)

Venezuela:	Bs. 240.00 (Vía aérea)
Extranjero:	US\$ 14.00 (Vía superficie)
América:	US\$ 26.00 (Vía aérea)
Europa:	
y resto del mundo	US\$29.70 (Vía aérea)

ENVÍE SU PAGO A:

CENTRO GUMILLA
 Edif. Centro Valores, local 2
 Esq. de La Lumeta - Altigracia
 Apartado 4838
 Teléfonos 563.50.96, 563.60.96 y 563.87.94
 CARACAS 1010-A - VENEZUELA

PUBLICACIONES DEL Centro Gumilla

CURSO DE FORMACION SOCIO POLITICA

1. Venezuela: Análisis y Proyecto
2. Colonia y Emancipación en Venezuela
3. Venezuela Republicana: siglo XIX
4. Democracia y Dictadura en Venezuela: siglo XX
5. Historia de la Lucha Armada en Vzla.
6. Realidad Venezolana
7. Venezuela en cifras: Indicadores y Estadísticas
8. Análisis Socioeconómico de Venezuela I
9. Análisis Socioeconómico de Venezuela II
10. Venezuela y su Petróleo I
11. Venezuela y su Petróleo II
12. La Agricultura en Venezuela
13. El Productor Agrícola Venezolano
14. La Existencia Campesina
15. La Propiedad Privada: Iglesia, Capitalismo, Socialismo
16. Los Partidos Políticos en Venezuela
17. El Sindicalismo en Venezuela
18. Proyecto Nacional y Socialismo
19. El Congreso Nacional: funcionamiento y realidad. (En preparación)
20. La Justicia en Venezuela. (En preparación)
21. Municipios y Vecinos. (En preparación)
22. Las Fuerzas Armadas y la Seguridad Nacional. (En preparación)
23. Relaciones entre la Institución Eclesiástica y el Estado. (En preparación)
24. La Política Exterior de Venezuela. (En preparación)
25. La Educación en Venezuela
26. Los Medios de Comunicación Social
27. Problemática de la Ciencia y la Tecnología en Venezuela
28. Realidad Indígena Venezolana
29. Proceso Cultural de Venezuela I
30. Proceso Cultural de Venezuela II
31. Proceso Cultural de Venezuela III

CURSO LATINOAMERICANO DE CRISTIANISMO

1. Latinoamérica: ¿Paz o violencia institucionalizada?
2. Análisis socio-político de la Iglesia latinoamericana
3. La Iglesia latinoam. busca su rostro
4. Tipos cristianos en Latinoamérica hoy
5. El Exodo
6. Liberación y Liberaciones
7. Proyectos Pastorales en la Iglesia Latinoamericana
8. Cautiverio y Creación
9. Libros sapienciales: mujeres, plata, poder
10. Los Cristos de América Latina
11. Jesús de Nazareth
12. El nacimiento de la Iglesia
13. El Constantinismo en la Iglesia
14. Cuando la Iglesia hizo Pueblos
15. La Síntesis del Cristianismo Medieval

CRISTIANISMO HOY

1. Proceso histórico de la Iglesia Venezolana.
2. Cómo leer el Antiguo Testamento
3. El Antiguo Testamento leído al pueblo
4. Cómo leer los Evangelios
5. La Eucaristía: la comida de la comunidad cristiana
6. Fe, compromiso y derechos humanos en Latinoamérica
7. El protestantismo ayer y hoy
8. Cristo, una buena noticia
9. El Sacramento de la Reconciliación
10. Tradiciones y tendencias en el Antiguo Testamento

PENSAMIENTO TEOLOGICO EN VZLA

11. I: Durante la Colonia
12. II: Durante la Emancipación
13. III: F. Toro - los Liberales
14. IV: Siglo XX

COLECCION

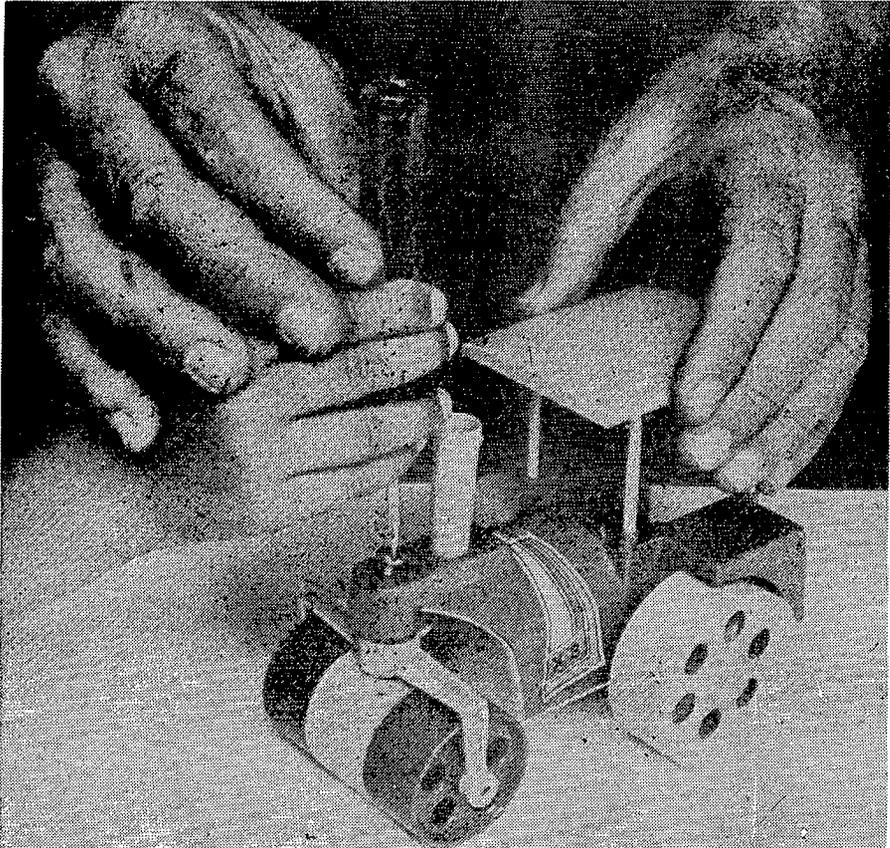
TEMAS DE ACTUALIDAD

1. ¿Qué vas a hacer con tu vida?
2. La corrupción en Venezuela

CURSO DE

ORGANIZACION POPULAR

1. Venezuela neo-capitalista
2. Venezuela socialista
3. Venezuela cooperativista
4. Poder popular cooperativo
5. Promoción y precooperativa
6. La cooperativa adulta
7. Curso básico de cooperativismo



Cuidar es Querer



PETROLEOS DE VENEZUELA
y sus empresas filiales

Fondo Editorial Fundarte

Ultimas
publicaciones



Colección "Delta"

Nº 18. **Hace mal tiempo afuera** de Salvador Garmendia

Nº 19. **Domicilios** de Juan Liscano

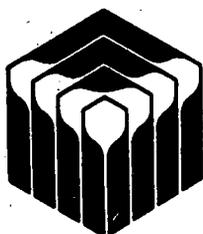
Colección "Breves"

Nº 35 **Blanco en lo blanco** de Eugénio de Andrade

(Traducción de Francisco Rivera)

Colección "Rescate"

Nº 6. **Antología de "EL Techo de la Ballena"** de Angel Rama



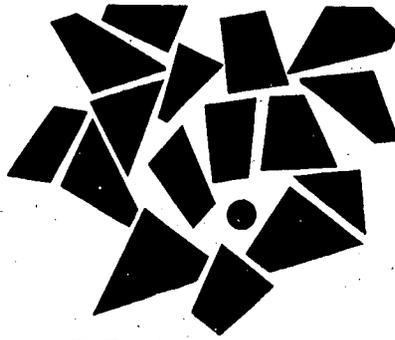
Fundarte

con la nueva literatura
venezolana

Dirección de Publicaciones

Edif. Tajamar / Parque Central Caracas Tlf. 573.17.19

Concejo Municipal del Distrito Federal • Municipio Libertador • Fundación para la Cultura y las Artes



ANUARIO ININCO

1 TEMAS
DE COMUNICACION
Y CULTURA

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES DE LA COMUNICACION
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACION.
UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA

CONTENIDO

Presentación	7
Periodización para una historia del Cine Venezolano	9
<i>Ambretta Marrosu</i>	
La sociedad sin papel también leerá	47
<i>Federico Alvarez</i>	
Nuevas Tecnologías de Información y espacio audiovisual	63
<i>Elisabeth Safar</i>	
De los "puntos marginales" a los "mapas oscuros"	81
<i>María Fernanda Madriz</i>	
La Mercancía Cultural: algunas características de su creciente desarrollo	109
<i>Bernard Miege</i>	
Tiempos de guerra y de poesía en España	133
<i>Vilma Lehmann</i>	
Jornadas Comunicación y Democracia	141
Democracia, Terrorismo de Estado y Populismo	169
<i>Hugo Calello</i>	
Una tribuna para los godos	195
<i>Rafael Zapata</i>	
Notas de lectura	205
<i>Vilma Lehmann, Guillermo Castro</i>	

LIBROSLIBROSLIBROSLIBROSLIBROSLIBROSLIBROSLIBROSLI
LIBROSLIBROSLIBROSLIBROSLIBROSLIBROSLIBROSLIBROSLI
LIBROSLIBROSLIBROSLIBROSLIBROSLIBROSLIBROSLIBROSLI

LIBRERIA

A. C. U

Pasillos UCV



LIBROSLIBROSLIBROSLIBROSLIBROSLIBROSLIBROSLIBROSLI
LIBROSLIBROSLIBROSLIBROSLIBROSLIBROSLIBROSLIBROSLI

SUMARIO

PRESENTACION	3
ESTUDIOS	
* Las Postales: signos del paisaje	5
<i>Rocco Mangieri</i>	
* No solo palabras. Una aproximación semiótica del arte de narrar	12
<i>Daniel Mato</i>	
* El Acto del Habla en el Teatro	23
<i>Santiago García</i>	
* América : apuntes sobre la creación de un continente	39
<i>Maritza Guaderrama H.</i>	
* La Ciudad como Comunicación	46
<i>Armando Silva Tellez</i>	
* El Graffiti. Un diálogo democrático	63
<i>Oscar Collazos</i>	
* El Submundo del Recluso y sus relatos : El Graffiti, El Código y El Amor	66
<i>Kalinina Ortega</i>	
* "Sábado Sensacional"	71
<i>Angel Gerardo Chacón</i>	
DOCUMENTOS	
* Perspectivas de la Red Iberoamericana de Revistas de Comunicación y Cultura con la reconstrucción de ALAIC	81
<i>Jesús María Aguirre</i>	
GUIA BIBLIOGRAFICA	87
INFORMACIONES	89



Revista COMUNICACION
Centro Gumilla
Edificio Centro Valores, Local 2
Esquina Luneta
Apartado 4838. CARACAS 1010-A
Telf. 563.5096
VENEZUELA

Bs. 60,00