



Universidad
Nacional
de Córdoba



FCC
Facultad de Ciencias
de la Comunicación

Universidad Nacional de Córdoba
Facultad de Ciencias de la Comunicación

BIBLIOTECA OSCAR GARAT

VIDEODROME

Una adaptación audiovisual de Videodrome de Radio 3 de Radio y Televisión Española

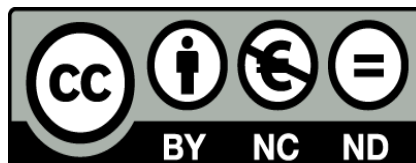
Lucas Matías Contreras

Cita sugerida del Trabajo Final:

Contreras, Lucas Matías. (2015). "Videodrome. Una adaptación audiovisual de Videodrome de Radio 3 de Radio y Televisión Española". Trabajo Final para optar al grado académico de Licenciatura en Comunicación Social, Universidad Nacional de Córdoba (inédita).
Disponible en Repositorio Digital Universitario

Licencia:

Creative Commons Atribución – No Comercial – Sin Obra Derivada 4.0 Internacional



VIDEODROME

Una adaptación audiovisual de Videodrome de Radio 3 de Radio y Televisión Española

POR LUCAS MATÍAS CONTRERAS

MATRÍCULA N° 34629051

Trabajo final para optar al grado académico de Licenciado en Comunicación Social

Escuela de Ciencias de la Información

Facultad de Derecho y Ciencias Sociales

Universidad Nacional de Córdoba

Director del trabajo final

VÍCTOR HUGO DÍAZ

Córdoba, Febrero 2015.

ÍNDICE

ABSTRACT	ix
INTRODUCCIÓN	1
1. LO REAL Y LA REALIDAD.....	3
1.1. La pregunta y las respuestas	3
1.2. Las respuestas y la duda	8
2. LA HISTORIA ENTERRADA	13
2.1. El tiempo	13
2.2. El tiempo, la historia y la amenaza	16
La amenaza del actor histórico	18
El saqueo de la historia	20
3. LA POSMODERNIDAD	27
3.1. Globalización: raíces, reformas y síntomas.....	29
El mundo repetido y fragmentado	30
El síntoma identitario ¿Quiénes somos?	33
3.2. Introducción a la Conspiración: la opacidad de las redes de poder.	36
Los vínculos de la red	40
¿La supervivencia del modelo?	51
3.3. La contra-conspiración.....	54
4. MOSTRAR LA CONSPIRACIÓN.....	59
4.1. Alegorías del cine posmoderno, un análisis de <i>La Gran Conspiración</i>	59
La alegoría como herramienta	60
Esquirlas del tiempo	62
Videodrome de David Cronenberg	64
4.2. Videodrome de Radio 3	65
Temáticas	69
Formatos	70
Propuesta narrativa y estética de Videodrome de Radio 3	73

Una pesadilla recurrente	75
4.3. Implicancias de un proyecto audiovisual	86
El formato documental.....	87
5. VIDEODROME	91
6. OBJETIVOS.....	93
Objetivo General.....	93
Objetivos Particulares.....	93
7. DESARROLLO DEL PROYECTO AUDIOVISUAL VIDEODROME	95
7.1. Aspectos Legales.....	95
Origen de Videodrome.....	95
Sobre el uso de material que es propiedad de terceros.....	96
7.2. El contexto argentino del proyecto audiovisual.....	99
La filosofía en la televisión argentina.....	100
7.3. El género en Videodrome, la serie.....	105
7.4. Formato	106
7.5. El público.....	107
8. PROPUESTA CREATIVA	109
8.1. Título	109
8.2. Investigación.....	110
8.3. Storyline.....	112
8.4. Sinopsis	112
8.5. Enfoque.....	113
8.6. Definición narrativa	113
8.7. Definición estética.....	115
Cubrimiento geográfico - Locaciones.....	116
Escenografía.....	117
Maquillaje y vestuario	121
8.8. Cubrimiento temático	121
8.9. Sinopsis por capítulo	122
CAPÍTULO 1: Obertura	122
CAPÍTULO 2: Las piezas del rompecabezas.....	122
CAPÍTULO 3: Me encanta la historia	123
CAPÍTULO 4: La pastilla roja y la pastilla azul	124
8.10. Escaletas	125

Capítulo 1: Obertura	125
Capítulo 2: Las piezas del rompecabezas	127
Capítulo 3: Me encanta la historia	129
Capítulo 4: La pastilla roja y la pastilla azul	131
9. PROPUESTA CREATIVA PARA EL PROGRAMA PILOTO	135
Argumento.....	136
10. PROPUESTA OPERATIVA PARA PROGRAMA PILOTO	139
10.1. Cronograma o plan de trabajo para la realización del programa piloto	139
10.2. Equipo de realización	139
10.3. Requerimientos técnicos.....	140
10.4. Presupuesto del piloto	141
10.5. Grabación	142
10.6. Montaje	142
10.7. Equipo de edición	144
11. INFORME SOBRE LA EJECUCIÓN DE LA FASE OPERATIVA DEL PROGRAMA PILOTO	145
CONCLUSIONES	147
TABLA DE ILUSTRACIONES	153
BIBLIOGRAFÍA	155
Filmografía.....	161

ABSTRACT

La adaptación audiovisual de Videodrome de Radio 3 (RTVE) se realiza en varias etapas. Se inicia con una investigación bibliográfica sobre los conceptos centrales trabajados en las diferentes temporadas del programa radiofónico: realidad, tiempo e historia. Estos son vinculados mediante las líneas de estudio críticas y posmodernas a la descripción de la actual época histórica.

A fin de comprender las particularidades de la posmodernidad, se combinan las explicaciones teóricas con productos culturales alegóricos a las mismas. Estos productos son: el cine (a nivel general), Videodrome de Radio 3 (a nivel particular). Este programa describe las características de la posmodernidad mediante piezas de cine y música.

A continuación se plasma la propuesta de interpretación y adaptación del programa Videodrome de Radio 3 al lenguaje audiovisual: una propuesta creativa de serie televisiva de cuatro capítulos, una fase creativa de guión para el primer capítulo (Videodrome, Capítulo I: Obertura) y una fase operativa con ejecución de dicho programa a modo de piloto audiovisual.

La realización contempla el tratamiento audiovisual exigido por los convenios internacionales de protección de derechos de autor. El programa intercala citas cinematográficas con apariciones en estudio de un talento que vincula el contenido. El formato adapta e interpreta la estética sonora de Videodrome de Radio 3 en la postproducción sonora del producto audiovisual.

PALABRAS CLAVE: historia contemporánea, filosofía, capitalismo, globalización, medios de comunicación, cine, radio, televisión, guión.

INTRODUCCIÓN

En los albores del nuevo siglo el filósofo español Gregorio Parra escribió *La Gran Conspiración*. Un análisis sobre el cine como imagen de la época contemporánea posindustrial desarrollado bajo la tutela del reconocido crítico posmoderno Fredric Jameson.

De aquel texto surgió el proyecto de un programa radiofónico que se mantiene en emisión desde hace 15 años: Videodrome de Radio 3 de Radio Nacional de España perteneciente a la corporación de medios públicos Radio y Televisión Española (RTVE).

En este formato sonoro se ilustran conceptos teóricos con productos culturales alegóricos (musicales, literarios o cinematográficos). Un conjunto de “textos” en particular le da la distinción como formato radiofónico innovador, la inserción de la banda sonora original de películas.

En junio de 2013, quien escribe, estableció el primer contacto con Gregorio Parra, creador de Videodrome de Radio 3. Con motivo de visitar la sede de RTVE, mediante las gestiones del actual director de Radio 5, José María Forte, se solicitó su consentimiento para desarrollar un trabajo académico que interpretará y adaptará al lenguaje audiovisual, la estética y los contenidos del programa radiofónico.

Allí se inicia el trabajo que es motivo del presente texto. El mismo sigue una organización cronológica. El lector podrá encontrar dos partes claramente diferenciadas. En primer lugar una sección conceptual filosófica – sociológica – comunicacional; y una segunda sección creativa con los detalles de la serie proyectada y del programa piloto realizado.

La primera parte está compuesta por cuatro nudos temáticos. La realidad y el pensamiento crítico (1); el tiempo como base de la realidad y la historia como ciencia de estudio (2); la descripción la época histórica posmoderna y la manipulación de la realidad (3); las estrategias de los productos culturales cinematográficos para exhibir o reflejar estas características, el particular trabajo realizado por Videodrome de Radio 3 al respecto y las implicancias de una propuesta audiovisual televisiva (4).

Antes de la sección creativa se encuentra el tema de este trabajo final (5), y los objetivos del mismo (6).

A continuación se detallan las condiciones legales de realización, el contexto de producción, el género y el público al que se dirige (7), la propuesta de la serie (capítulo 8), las características narrativas del primer capítulo rodado a modo de programa piloto (9) y su fase operativa (10).

El texto concluye con observaciones acerca del proceso conceptual, creativo y operativo realizado.

En resumen este texto es la base de la serie proyectada y el piloto realizado.

El programa audiovisual (adjunto en este trabajo) operara el proyector de cine durante una hora, como lo hace desde hace 15 años Videodrome de Radio 3. Más de una década sonando (como dice Gregorio Parra) en la mañana de Argentina, la siesta de Madrid, la sobremesa de Canarias y Portugal, y el atardecer en Atenas y en lo que queda de Gaza.

1. LO REAL Y LA REALIDAD

1.1. La pregunta y las respuestas

“El predicado 'es real' (y el sustantivo 'realidad')” (FERRATER, 1964, p. 535). Así comienza José Ferrater Mora el artículo lexicográfico sobre el lema “real y realidad”. En el reconocido diccionario de filosofía ambos términos tienen una entrada en forma conjunta, y el compendio contempla acepciones de modo negativo (lo contrario a lo aparente, potencial y posible), otras de modo positivo (real que 'es' - 'existe', y realidad a 'ser'- a 'existencia'), y algunas simultáneamente negativas y positivas.

El artículo también repasa los aportes más trascendentales sobre este tema. Cerca de veinticinco siglos de pensamiento occidental. Por deducción en dos milenios y varios siglos hubo tantas formas de definir la realidad como intentos emprendidos.

Definir este concepto es para la mayoría de los filósofos una tarea de índole metafísica. La idea acerca de qué es lo real dependió siempre de determinados supuestos ontológicos.

La palabra realidad se originó en la Edad Media, pero las preocupaciones sobre el concepto son antiquísimas. En sus albores se consideró en estrecha relación con los conceptos de esencia (ser, lo que es porque está siendo) y existencia (lo que está ahí - ahí afuera)¹. Parménides de Elea en el siglo V a. C. inaugura esta perspectiva dual de autonomía entre la esfera del ser y la esfera de la existencia:

¹ “Algo existe porque está en la cosa, in re; la existencia en este sentido es equiparable a la realidad.” FERRATER MORA, J. “Existencia” en Op. cit. (p. 667).

“(…) las ideas (…), tienen su esencia con relación a ellas mismas y no a las cosas que nos rodean, sean copias, o de cualquiera otra naturaleza; y de las que nosotros participamos y de donde tomamos nuestro nombre.” (PLATÓN, 1871, pp. 175 - 176)

Se inaugura así una perspectiva ontológica en la que se reduce la realidad y la diversidad al ser (las ideas); y ese ser (la substancia) es autónomo respecto a la existencia (las cosas que nos rodean).

En el siglo III a. C. Platón sigue esta separación entre ideas y existencia. Su concepto de realidad contempla un mundo material (sensible) que es copia (participación) del auténtico mundo pleno de realidad o mundo de las ideas.

Entre los aportes de esta definición emerge la noción de autenticidad, concepto de importancia para este trabajo en cuanto habilita lo no auténtico. El mismo Ferrater Mora en su artículo sobre Platón (1964) indica el establecimiento de esta antinomia:

“(…) la opinión "común", a que juzga meramente según apariencias, debe ser descartada. [...] De este modo acaban por verse las realidades desde el punto de vista de las ideas. Y sólo así es posible alcanzar uno de los propósitos capitales de Platón: el dar cuenta de la realidad y, por lo tanto, en última instancia, el "salvar" las apariencias que para el hombre común parecen constituir toda la realidad.” (p. 424)

Si hay una realidad auténtica también hay construcciones de la realidad basadas en las apariencias. Lo auténtico es desde el punto de vista platónico accesible al trascender la experiencia sensible inmediata.

Lo que se obtiene por la experiencia es una construcción o copia más o menos fiel de aquello a lo que se puede considerar “realidad auténtica”. Sólo por la vía del razonamiento se obtiene una idea más clara de tal realidad.

Los engaños de la percepción habilitan la existencia de más de una interpretación de la realidad, conectados jerárquicamente según su grado de acceso a lo real. Esta intrincada explicación sobre la realidad y el conocimiento tiene una variante didáctica en la más popular alegoría platónica:

“Platón con ‘la caverna’, al comienzo del Libro VII de LA REPÚBLICA, expone una de las más importantes alegorías de la historia de la filosofía.

En ella el filósofo explica la posibilidad de asumir la realidad a través del conocimiento y cómo, con el conocimiento, podemos entender los dos mundos posibles: el mundo sensible que aprendemos por la experiencia y el mundo inteligible, por la razón.” (PARRA, 2012a)

Las posteriores empresas de definir lo real y la realidad fueron acompasadas a la evolución histórica. En la Edad Media esencia y existencia (lo que somos y lo que nos rodea) coinciden en la imagen divina, volviéndose la realidad -la perfección- posible por un ente superior y externo. En el siglo XIII, Santo Tomás de Aquino es un referente de esta perspectiva. En su planteo sostiene que las cosas pueden existir o no existir y, es imposible que existan siempre, pues lo que lleva en sí mismo la posibilidad de no existir, en un tiempo no existió. Pero hay un ser que ni es posibilidad, sino que es preciso y necesario: Dios (AQUINO, S. T. de, 2001, p 112).

Hacia la modernidad (luego del giro cartesiano del siglo XVII) ciertos pensadores posicionan la prueba empírica por encima de la fe divina.

Para estos pensadores, sólo en relación con la experiencia y la razón y, podemos adquirir una idea justa acerca de lo que es la realidad. Lo real es dado, como sugiere Kant, en el marco de la experiencia posible.

La noción de experiencia sigue entrañando el mismo conjunto de conflictos sobre las apariencias que dos milenios antes ocupaba el razonamiento de Platón. Sin embargo, la combinación de empirismo y racionalismo fueron la sabia vital para el auge de la ciencia.

Las definiciones empiezan a plagarse de garantías de fallo: confusión, realidades verdaderas, apariencias, etc. En el citado artículo ‘real y realidad’ de Ferrater Mora (1964), describe las advertencias teóricas de confusión entre realidad y posibilidad o el hecho de que algo "se dé a los sentidos":

“Como la noción de experiencia no es siempre suficientemente clara y, además, resulta a veces difícil distinguir entre la realidad en tanto que dada y la realidad en cuanto "puesta" (o categoría de la realidad) se han propuesto otras concepciones del ser real.” (p. 535)

Por ejemplo, en el siglo XX Jacques Lacan distingue entre realidad y real. El filósofo Gregorio Parra explica la diferencia entre ambos términos en tanto la realidad

es el conjunto de cosas tal como son percibidas y lo real son las cosas independiente a como son percibidas. (PARRA, 2013a)

En consecuencia, para Lacan (1954) es real aquello que resiste la simbolización, y es externo a la ilusión: “A fin de cuentas ¿no se presenta acaso en su punto máximo el sentimiento de lo real en la ardiente manifestación de una realidad irreal, alucinatoria?” (p. 31).

Entonces, ¿Qué es la realidad? ¿Cuál de todas es la respuesta a la pregunta?

Sencillamente no hay una respuesta. Es un interrogante del que sólo se pueden obtener aproximaciones tentativas. La metafísica se enfoca en la realidad sin poder brindar una definición unívoca y acabada. Intenta responder provisoriamente para sobrellevar la angustia que implica la imposibilidad de lograr contestaciones estables y definitivas.

La filosofía se concentra en este y otros interrogante. La misma naturaleza de tales preguntas es el cuestionamiento a lo dado. Nada de esto sería planteado si no existiera la duda y lo que podemos llegar a cuestionar no es otra cosa más que la realidad.

“El reñir con lo dado sin ser una mera actitud intelectual es convertido en una forma de trascendencia de la vida combatiendo la finitud de la existencia. Enarbolando desde el principio el conocimiento del final: la no respuesta. Esta conclusión escéptica no es un impedimento para la continuidad de la búsqueda de respuestas. “¿Y si la angustia es saber que no podemos dejar de buscar lo que nunca alcanzaremos?” (SZTAJNSRAJBER, 2012)

Uno de los problemas más importantes que se plantean acerca de la realidad y sus definiciones inalcanzables son los modos de expresión de las mismas. Este problema suele ser conocido con el nombre de "realidad y lenguaje". Versa sobre cómo es posible hablar acerca de lo real y cuáles son los marcos lingüísticos más apropiados para este propósito.

Hay un vínculo inquebrantable entre pensamiento y lenguaje. Así, el primero sin el segundo sería indeterminación, el segundo sin el primero, mero ruido (ARCO CARRASCOSO, 2000, p. 190). En rigor, lo que entendemos por “mundo” (la realidad)

es siempre algo que se expresa y está conceptualizado por las redes del lenguaje, siendo aquí donde adquiere su amplitud significativa. Hasta tal punto que no resulta desafortunado reconocer, tal como lo plantea Jürgen Habermas (1971)², que la experiencia de la realidad es aclarada y ordenada en un lenguaje común.

El lenguaje es la herramienta de construcción que actúa sobre el flujo de la experiencia sensible, ordenando racionalmente lo que es la realidad. Impone un orden al mundo haciéndolo manejable y reconocible al hombre:

“Lo que se quiere decir es no tanto que el lenguaje "abra" un mundo, en el sentido de darle existencia metafísica, sino que es una arma eficaz y colaboradora para la configuración significativa de la realidad.”(ARCO CARRASCOSO, 2000, p. 190)

Hay una autoridad pre-configuradora del lenguaje (en tanto elemento superestructural). A través del mismo, el sujeto se constituye como tal y se hace social. Arco Carrascoso (2000) es tajante sobre esta potestad del lenguaje: la pretendida objetividad que antes parecía encontrarse en la inmanencia de la conciencia, ahora se considera como “publicidad” (pública) y es puesta en el haber de la estructura social.

Ese entorno fuertemente establecido desde la previa existencia a cualquier hombre y a su socialización es comúnmente “normalizado” en cuanto a su construcción y sus fines.

“Nada es lo que parece. Realidad, existencia real y efectiva de algo. Verdad, lo que ocurre verdaderamente, lo que es efectivo o tiene valor práctico en contraposición con lo fantástico e ilusorio. "Aceptamos la realidad del mundo tal como nos la presentan", decía Christof (Ed Harris) en *The Truman Show* de Peter Weir. ¿Qué es la realidad? ¿Y qué tal si todo lo que pensamos es real es tan sólo una realidad bien construida? ¿Estamos capacitados para comprender la diferencia?” (PARRA, 2013a)

Generalmente no se cuestiona la realidad. “La naturaleza, la vida se nos presenta, creemos a priori, con algún sentido, con algún orden. O por lo menos

² HABERMAS, J. (1971), “Knowledge and human interests: a general perspective,” en *Knowledge and Human Interests*. Traducido al inglés por Jeremy J. Shapiro, Boston: Beacon Press. p. 196. Cita secundaria en castellano en ARCO CARRASCOSO, J. L. (2000). 7.3.2. Lenguaje y realidad. Parte III: Conocimiento. Lenguaje. Mundo. En J. L. Arco Carrascoso, *Teoría del Conocimiento. Sujeto, Lenguaje, Mundo* (pp. 189-191). Gloucester, Reino Unido: Síntesis.

intentamos que así sea, porque si así no fuese, nos generaría una angustia insoportable” (SZTAJNSRAJBER, 2012).

A partir de la modernidad ese orden suele definirse como “racional”, reemplazando viejos órdenes y catalogándolos de mitos. Pero tal como se plantea el filósofo Dario Sztajnsrajber (2012):

“¿Se puede reemplazar el mito? ¿No pervive algo de mito en todo saber? ¿Y si la razón fuera otro mito? ¿Y si los mitos cuando surgen son tan poderosos que no los podemos visualizar ya que funcionan haciendo que toda parezca razonable y ordenado?”

Por ejemplo, esa ceguera puede considerarse una descripción de nuestra contemporaneidad, como lo advirtiera en la década del ´60 Herbert Marcuse (1993) “(...) nos encontramos ante uno de los aspectos más perturbadores de la civilización industrial avanzada: el carácter racional de su irracionalidad (p. 39)”.

1.2. Las respuestas y la duda

Platón, en el libro VII de La República, narra una alegoría acerca de los órdenes contruados de la realidad, y la ilusión.

Un grupo de seres humanos encadenados en el interior de una la caverna, ven sobre la pared que tienen delante sombras proyectadas de una realidad que está a sus espaldas. Se trata de una realidad elaborada mediante marionetas que algunos hombres pasan frente a una hoguera. Los prisioneros están inmóviles de espalda a aquel teatro.

Más allá de aquel aparato que induce a la fantasía, se encuentra un pasadizo que comunica a un exterior transparente. Quienes habitan la caverna están privados de saber que ese exterior existe, que esas sombras son proyectadas y que aquello que ven (y consideran la realidad) no es más que sombras y ecos.

“(...) Se parecen, sin embargo, a nosotros punto por punto. Por lo pronto ¿crees que puedan ver otra cosa de sí mismos y de los que están a su lado, que las sombras que van a producirse en frente de ellos en el fondo

de la caverna. (...).En fin, no creerían que pudiera existir otra realidad que estas mismas sombras.” (PLATÓN, 1872, pp. 51-52)

Quien escapa de las sombras de la caverna o por alguna razón es liberado deshabilita su confianza ciega en aquella realidad. Inicia una instancia dolorosa a medida que va viendo las cosas como son más allá de la pantomima de ecos y sombras.

“Mira ahora lo que naturalmente debe suceder a estos hombres, si se les libra de las cadenas y se les cura de su error. Que se desligue a uno de estos cautivos, que se le fuerce de repente a levantarse, a volver la cabeza, a marchar y mirar del lado de la luz; hará todas estas cosas con un trabajo increíble; la luz le ofenderá a los ojos, y el alucinamiento que habrá de causarle le impedirá distinguir los objetos, cuyas sombras veía antes. ¿Qué crees que respondería, si se le dijese, que hasta entonces sólo había visto fantasmas, y que ahora tenía delante de su vista objetos más reales y más aproximados a la verdad? Si en seguida se le muestran las cosas a medida que se vayan presentando, y a fuerza de preguntas se le obliga a decir lo que son, ¿no se le pondrá en el mayor conflicto, y no estará él mismo persuadido de que lo que veía antes era más real que lo que ahora se le muestra? (...) Y si se le obligase a mirar al fuego, ¿no sentiría molestia en los ojos? ¿No volvería la vista para mirar a las sombras, en las que se fija sin esfuerzo? ¿No creerá hallar en éstas más distinción y claridad que en todo lo que ahora se le muestra?” (PLATÓN, 1872, pp. 52-53)

El evadido descubre el montaje padeciendo una contradicción: está feliz por conocer un mundo distinto e infeliz por la dificultad de compartir su descubrimiento.

¿Qué prisionero de la caverna le creará lo que ha visto? ¿Cómo podría la realidad ser diferente a las sombras en la pared que contemplan desde su nacimiento?

Hay diferentes jerarquías de acceso al conocimiento: prisioneros, hombres que proyectan sombras, liberados de la caverna. La presencia de “manipuladores” de marionetas tiene una derivación central para este trabajo: el poder del conocimiento y la construcción de la realidad como factor de dominio.

“Más de dos mil años después el mito platónico es consustancial a nuestras vidas. Para José Saramago resulta un choque saber que el mundo retratado en la caverna es el mundo donde estamos viviendo. Todo lo que nos rodea, empezado por la omnipresencia de la imagen hace evocar la alegoría platónica. No hace falta un alto despliegue intelectual para relacionar la alegoría de la caverna con la información contemporánea, ya sean los medios impresos, audiovisuales o incluso internet. Y dentro

de todos ellos, el más poderoso, la televisión es una autentica recreación del mito en tono de parodia donde la equiparación de personajes es un espejo de las relaciones entre el espectador, los dueños de las cosas, el tiempo y el poder. Los propagadores de la realidad y las verdades inmutables. Los programadores de la violencia y lo cutre, como en el mito, tienen los medios y los media para mantener al mundo como una gran caverna en la que se erige su inmensa pantalla de sombras.” (PARRA, 2013a)

Todo orden construido y puesto ante uno es digno de sospecha. “No tiene mucho sentido en ver quien me garantiza un acceso a lo real ya que seguramente, aquel que me habla en nombre de lo real me está intentando hacer pasar su sentido de lo real como verdadero” (SZTAJNSRAJBER, 2011a). ¿Qué es entonces lo verdadero?

“Respuesta: una multitud movible de metáforas, metonimias y antropomorfismos, en una palabra una suma de relaciones humanas poética y retóricamente potenciada, transferida y adornada que tras prolongado uso se le antojan fijas, canónicas y obligatorias a un pueblo. Las verdades son ilusiones que se han olvidado que lo son, metáforas gastadas cuya virtud sensible se ha deteriorado, monedas que de tan manoseadas han perdido su efigie y ya no sirven como monedas, sino como metal.” (NIETZSCHE, 1970, pp. 543-556)

Dario Sztajnsrajber (2011a) menciona la postura de Nietzsche acerca de que no hay hechos sino interpretaciones, las palabras no se refieren a las cosas sino a otras palabras, no hay acceso a las cosas sino a nuestras interpretaciones de ellas y tales interpretaciones son espurias, es decir determinadas por las sensibilidades, necesidades e intereses.

Existen varios accesos a lo real, algunos con más mérito o status que otros. Esa valorización es determinada por el poder en su pugna por construir la realidad. Casi siempre fue una minoría la encargada de construir estos accesos a lo real: “En nuestro mundo contemporáneo los medios de comunicación de masas se han convertido según el análisis de [Gianni] Vattimo en los grandes constructores del sentido de lo real. La mirada del medio se vuelve la realidad misma” (SZTAJNSRAJBER, 2011a).

La realidad puede ser una ilusión y como tal estar cargada de falsedad, su carácter apócrifo puede ser descubierto mediante el poder del conocimiento y la memoria histórica (como se explica en el próximo capítulo). Dos fuerzas apaciguadas capaces de socavar las paredes de la caverna.

“El tiempo es el único parámetro que no podemos manejar, ni nosotros ni los que proyectan las sombras, pero las experiencias del pasado pueden romper el bucle esclavizador en que se convierten las sombras. Atrapados en el presente y condicionados por el mundo irreal que nos rodea sólo nos queda como referente la memoria colectiva. La historia. Esa historia que los hacedores de sombras tanto quieren enterrar.” (PARRA, 2012a)

2. LA HISTORIA ENTERRADA

2.1. El tiempo

El fundamento de la realidad es el tiempo.

“Tiempo. || (Del lat. tempus).|| 1. m. Duración de las cosas sujetas a mudanza.|| 2. m. Magnitud física que permite ordenar la secuencia de los sucesos, estableciendo un pasado, un presente y un futuro. Su unidad en el Sistema Internacional es el segundo.|| 3. m. Parte de esta secuencia.|| 4.m Época durante la cual vive alguien o algo. (...)”³

La definición de diccionario arrastra los principios de la mecánica clásica. La unidad internacional del tiempo es el segundo. Como magnitud absoluta, la medida es idéntica para todos los observadores. Cuando una cosa pasa de un estado a otro y dicho cambio es advertido por un observador, ese periodo puede medirse y cuantificarse como tiempo: una abstracción matemática y simplificación efectuada por el entendimiento mediante unidades discretas.

“El tiempo permite ordenar sucesos en secuencia permitiendo un pasado, un futuro y un tercer conjunto de eventos ni pasado ni futuros respecto a otro. En mecánica clásica esta tercera clase se llama presente y está formada por eventos simultáneos a uno dado. En mecánica relativista el concepto de tiempo es más complejo. El presente es relativo ya que todo está en función de ‘el’ y en relación con ‘el’ observador.” (PARRA, 2013b)

El tiempo relativo se abrirá paso con la concepción kantiana. Immanuel Kant identifica al tiempo como algo interno propio de la percepción humana:

³ Real Academia Española. (2015). Tiempo. En *Diccionario de la lengua española* (22.a ed.). Recuperado de <http://lema.rae.es/drae/srv/search?id=f5YiIvAXrDXX2eF4tvYd>

“El tiempo no es algo que exista por sí mismo o que inhiera en las cosas como determinación objetiva, es decir, algo que subsista una vez hecha abstracción de todas las condiciones subjetivas de su intuición. (...). El tiempo no es más que la condición subjetiva bajo la cual son posibles en nosotros las intuiciones; porque entonces esta forma de la intuición interna puede ser representada antes que los objetos, y, por consiguiente, a priori. [...]. El tiempo no es otra cosa que la forma del sentido interno, esto es, del intuirnos a nosotros mismos y nuestro estado interno.” (KANT, 2010, pp. 50-51)

Ya en el siglo XX, a partir de la teoría de la relatividad de Albert Einstein, la concepción clásica de medición del tiempo tiene un importante cambio; esa medición depende del sistema de referencia donde esté situado el observador y de su estado de movimiento. Ante diferentes observadores hay desiguales tiempos transcurridos entre dos eventos causalmente conectados. Explica Einstein (1999): “(...) el tiempo de la Mecánica clásica es absoluto. En la teoría de la relatividad especial ya no es así. (...) El continuo cuadridimensional no se descompone ya objetivamente en secciones que contienen todos los sucesos simultáneos; el "ahora" pierde para el mundo, espacialmente extenso, su significado objetivo.” (pág. 73)

En consecuencia, el concepto de tiempo pierde el carácter objetivo de mera abstracción matemática, de estandarizada sucesión de instantes estáticos, o una noción indiferente a las diversidades cualitativas y externas. El cariz psicológico se complementa a la organización temporal. Pasado – presente y futuro, son sólo ilusiones pertinaces.⁴

“¿Qué decir, sin embargo, del origen psicológico del concepto de tiempo? Este concepto tiene indudablemente que ver con el hecho del "recordar", así como con la distinción entre experiencias sensoriales y el recuerdo de las mismas. De suyo es cuestionable que la distinción entre experiencia sensorial y recuerdo (o simple imaginación) sea algo que nos venga dado de manera psicológicamente inmediata. (...) Al "recuerdo" se le atribuye una vivencia que se reputa "anterior" a las "vivencias presentes". Es éste un principio de ordenación conceptual para vivencias (imaginadas) cuya viabilidad da pie al concepto de tiempo subjetivo, es

⁴ Esta última observación atribuida a A. Einstein: “Now he has departed from this strange world a little ahead of me. That means nothing. People like us, who believe in physics, know that the distinction between past, present, and future is only a stubbornly persistent illusion.” Albert Einstein (1879-1955) in a letter of condolence to the sister of an old friend, March 1955. Quoted in *Disturbing the Universe* (1979), Freeman Dyson, p. 193 (<http://www.consolatio.com/science/> consultada el 27/01/2014)

decir, ese concepto de tiempo que remite a la ordenación de las vivencias del individuo.” (EINSTEIN, 1999, pp. 68-69)

Los recuerdos crean una línea de tiempo. Nuestra percepción es el resultado del intercambio entre lo conocido (el pasado irreversible) y lo desconocido (el futuro). Este último es visible dentro de los parámetros de la memoria, los deseos o los sueños que parecen hallarse siempre fuera del tiempo.

El tiempo es irreversible para todos. Es inmaterial y por lo tanto indefinible. Y es sobre todo, y este es el motivo de este desarrollo teórico, fundamento de la realidad.

“Para Henry Bergson el tiempo es cualidad, interioridad, duración, devenir, intensidad, es el puro fluir de nuestra interioridad, desprovisto de toda medida, sentido como algo cualitativo. El tiempo verdadero es un devenir indivisible, innumerable, incontable, fuera de nosotros sólo hay espacio, en nuestro interior en cambio existe la verdadera duración, el proceso por el cual va penetrando y fusionando una sucesión de hechos psicológicos.” (PARRA, 2013b)

Para el filósofo francés ese tiempo interno es el fundamento de la realidad, embargándolo todo. En lo profundo de la conciencia las sensaciones, sentimientos, pasiones se funden y organizan en una unidad que no es espacial, sino que posee las características de la duración⁵.

Para Bergson, el determinismo (cuantitativo), es fruto de la concepción asociacionista. Para el asociacionismo los odios y simpatías son los factores que nos impulsan a actuar, como si estos estados de conciencia existiesen en nuestro interior e interactuasen entre sí mecánicamente. Bergson, en cambio, considera que el origen de

⁵ “No obstant això, la successió és un fet indiscutible, fins i tot en el món material. Els nostres raonaments sobre els sistemes aïllats en va implicaran que la història passada, present i futura de cadascun d’ells sigui explicable tota d’un cop, com desplegada en ventall; aquesta història es desembolica a poc a poc, com si ocupés una duració anàloga a la nostra. Si desig preparar-me un vas d’aigua ensucrada, per més que faci, he d’esperar que el sucre es dissolgui. Aquest fet sense importància és ple d’ensenyaments. Perquè el temps que he d’esperar no és ja aquest temps matemàtic que s’aplicaria també al llarg de la història sencera del món material, encara que se’ns mostrés tota d’un cop en l’espai. Coincideix amb la meua impaciència, és a dir, amb una certa porció de la meua duració, que no és prolongable ni reductible a voluntat. No es tracta ja de quelcom pensat, sinó de quelcom viscut, això és, d’una relació, d’allò absolut. I no equival a dir que el vas d’aigua, el sucre, i el procés de dissolució del sucre a l’aigua la seva sens dubte abstraccions, i que el Tot en què estan retallats pels meus sentits i la meua entesa progressa potser a la manera d’una consciència?” BERGSON, H. (1963). L’evolució creadora. En Obras escogidas. (pp. 446-447). México: Aguilar. Recuperado de <http://www.pensament.com/filoxarxa/filoxarxa/berg759r.htm>

nuestras acciones está en el yo profundo, interior, donde no hay diferenciación de motivos, sentimientos, decisiones, sino que cada uno de ellos representa al alma entera.

El hombre no se limita a estar en el tiempo, sino que el tiempo constituye su propia esencia.

2.2. El tiempo, la historia y la amenaza

La historia es la ciencia del cambio del tiempo. Las formas de narrar ese tiempo son fundamentales para construir la realidad histórica. ¿Y si dicha construcción posee un ordenamiento moral conservador?

“La noción de tiempo histórico puede entenderse como una característica externa o ajena a la realidad histórica (...). El tiempo histórico objetivo se regirá, en última instancia, por las formas propias de medición del tiempo cósmico y servirá como instrumento de confección de cronologías históricas. En cambio, el tiempo histórico subjetivo involucra al tiempo de forma directa y concreta respecto de la realidad histórica, apareciendo como elemento estructurado, estructurador y constitutivo de esa realidad. El tiempo no es ajeno a la historia sino que es parte de ella misma; el tiempo y su duración se determinan en la interacción con la historia y como producto de tal interacción va conformándose eso que denominamos realidad histórica – de hecho, inacabada, incompleta y en permanente construcción y transformación. El tiempo histórico actúa sobre la subjetividad de los hombres y, a la vez, es una consecuencia de ella porque forma parte de toda representación histórica. En este caso, el papel cumplido por el sujeto en el devenir de la historia y las formas de narrar los acontecimientos y los procesos históricos resultarán fundamentales para determinar el sentido del tiempo histórico. A su vez, el tiempo histórico determinará, en un proceso de continua interacción, el modo del devenir histórico y las formas de narrar la historia”. (SAURO, 2008, pp. 34-35)

La percepción temporal es relativa y la significación que se le asigna al pasado, al presente o al futuro genera construcciones subjetivas y colectivas diversas. Como indica Sandra Sauro (2008) la conciencia histórica de cada presente historiográfico, percibe e imagina la historia que construye y la forma que elige para representarla.

En consecuencia, la historia ha sido, como otros tantos asuntos humanos, un factor de disputa, lo mismo sucede con el tiempo y (al final de todos los caminos) con la realidad humana. Es la pugna entre el tiempo objetivo y el tiempo (duración) subjetivo. En otras palabras la antinomia entre la quietud (la negación del cambio) o el ritmo (las transformaciones sociales).

Sauro (2008), define la historia como un entramado de ritmos e intensidades que influyen directamente en la constitución del proceso histórico. La historia está en movimiento o cambio alejándose de cualquier idea de cadena causal natural.

Una interpretación histórica rítmica y en movimiento agrega a lo “estable” lo inestable.

“(…) en la concepción dialéctica de la historia (Hegel y Marx) cambio y permanencia se combinaron, y esta concepción influyó sobre la noción de tiempo y se devino tiempo histórico. De este modo el cambio y la permanencia se combinan asociados a la idea de tiempo continuo o discontinuo, se mantuvieron como ideas antagónicas hasta que se contempló la posibilidad de que el “movimiento” afectaba sin duda al cambio, pero también a la permanencia. || Esta consideración resultó decisiva para la noción de historia que concibe a la realidad histórica como un proceso único, en la cual lo inmutable persiste en tanto lo coyuntural no desequilibra su funcionamiento.” (SAURO, 2008, pág. 37)

El cambio está presente entre lo dado (las experiencias vividas) y lo por darse (proyecciones, potencialidades). Resume Sauro (2008), que el presente es el espacio de lo nuevo y diferente:

“(…) arraiga la utopía (Moro, Benjamin), se traduce en múltiples ideales posibles proyectados (Heidegger). La construcción de lo nuevo no excluye la conservación, en alguna medida, de lo viejo (Gadamer), o de lo determinado (Marx, Virno). Porque el hombre es portador de vivencias y de experiencias que van conformando su conciencia, y esta conciencia es histórica porque tiene o contiene en ella a su pasado y, al mismo tiempo, despliega sus potencialidades hacia el futuro (Vico, Kant, Hegel, Marx, Heidegger, Gadamer, Dilthey).” (p. 40)

La historia está repleta de acontecimientos y, por cada uno de ellos, hay un gran número de interpretaciones. La única amenaza de esa diversidad interpretativa puede ser la imposición de alguna forma historiográfica particular. Dicha amenaza es preocupante en cualquier época histórica:

“Si todo conocimiento y toda verdad son resultado de la construcción historiográfica de un momento histórico particular es porque, en cierto modo los principios del conocimiento admiten ser revisados.” (SAURO, 2008, p. 39).

La amenaza del actor histórico

En el sentido común y simplificado la historia es la narración de los hechos del pasado. Esta llega públicamente mediante textos, los cuales son interpretados y la interpretación siempre está situada en un presente. Por esta razón apelar a la objetividad de la historia, el tiempo o la realidad es una estrategia falaz⁶.

Si se aparta la idea de progreso lineal hacia una meta, o una reducción de la historia a los “grandes hombres” y sus “grandes acontecimientos” y se reflexiona sobre la construcción del presente y del pasado, la idea objetivista cae por su propia pretensión.

En primer lugar existe el sujeto histórico, es decir, hombres situados dentro del proceso histórico y capaces de intervenir en él. El gran acontecimiento que convirtió a la historia en una experiencia de masas y lo hizo en proporciones europeas y americanas fue la Revolución Francesa (1789).

“(…) la rápida sucesión de transformaciones confiere a los cambios un carácter cualitativo muy peculiar, borra la impresión general de que se trata de “fenómenos naturales”, hace visible el carácter histórico de las relaciones con mucha mayor claridad de lo que suele suceder al tratarse de un caso aislado (...) y si tales experiencias se combinan con el

⁶ Apelar científicamente a una objetividad es algo en boga hoy en día. El investigador “(…) es siempre históricamente situado, jamás habilitado para dar más que una interpretación parcial de cada situación. El presente momento está definido por el desorden [nota al pie del texto original: desorden que se articula con la noción discursiva de variabilidad y heterogeneidad], textos experimentales y multiestratificados, criticismo cultural, nuevas aproximaciones a la investigación textual, nuevos entendimientos de viejos métodos analíticos y estrategias de investigación en evolución. Nuevas comunidades interpretativas están en el horizonte, así como nuevas aproximaciones para presentar la voz del otro (...) Este es un periodo de fermento y explosión. Está definido por quiebres con el pasado, focalizado en voces previamente silenciadas, una vuelta hacia textos performativos y es concerniente con un discurso moral, con conversaciones críticas sobre democracias, raza género, clase, nación, libertad y comunidad (Denzin y Lincoln, 2002, p. xi).”

conocimiento de que parecían revoluciones ocurren por doquier en todo el mundo, resulta muy comprensible el extraordinario fortalecimiento de la idea de que una historia, de que esa historia es un ininterrumpido proceso de los cambios, y, finalmente de que esta historia interviene directamente en la vida del individuo.” (LUKÁCS, 1971, p. 20)

Esta toma de conciencia no suele agradar a las minorías de poder. Continuando con el ejemplo de la Revolución Francesa, Lukács en *La forma clásica de la novela histórica* describe las características de la reacción antimodernista, la cual comenzó por abolir la divulgación de los hechos ocurridos en 1789. Durante la Santa Alianza (1815) el espíritu historicista se convierte en oficial:

“El presente se plasma con extraordinaria plasticidad y autenticidad, pero se le acepta ingenuamente como algo dado: el escritor aún no se pregunta por sus raíces y las causas de su evolución. (...) pero no saben ver los específicos de su propia época desde un ángulo histórico.” (LUKÁCS, 1971, p. 17)

Creados los medios literarios reaccionarios para dar forma al tiempo y a las circunstancias, no se llega a una elevada visión de la historia como proceso previo al presente.

En cualquier época histórica desconocer el pasado es ignorar las transformaciones sociales ocurridas y posibles. Dicha ignorancia afecta al hombre bloqueando su autorrealización y negándole su naturaleza de ser alterable y cambiante. Una vez que esto ocurre el hombre es eliminado de la historia totalmente.

“La hipótesis marxiana según la cual se apelaba a la luz de la inteligencia humana para transformar la historia queda olvidada ante la Administración. El mito escinde de un modo completo pensamiento y acción, conciencia e inconsciencia, proyecto y realización. El hombre de “sentido común” basara su existencia diaria en la renuncia, y la ironía del destino va imponiendo, poco a poco, la lógica de la dominación asumida y reconocida como habitual. [...]. La mitología⁷, forma ideológica de las sociedades preindustriales, resurge con una fuerza absoluta en las sociedades postindustriales. El comportamiento dirigido utiliza las reglas del mito.” (MUÑOZ, 1989, p. 154)

⁷ Aquí se entiende el mito como un condicionante de la vida diaria.

La historia cobra sentido en relación a como se la piensa y que valores dominantes hay en el presente. Esa forma dominante puede facilitar o (como ocurre por lo general) bloquear el acceso a la reconstrucción del entramado histórico:

“Con la idea de que la historia persigue una finalidad con la existencia de un sentido por debajo de los hechos que los une en una trama más general. (...). ¿Cómo hacer para demostrar que este sentido oculto no es una operación hecha por alguien desde el presente para justificarse a sí mismo?”. (SZTAJNSRAJBER, 2011b)

Durante la modernidad el hombre logró pasar, no sin esfuerzo, de mero espectador a productor de los cambios de su entorno. Como etapa histórica fue escenario de múltiples sensibilidades siendo la transformación y la vanguardia las banderas del espíritu de época. Hacia finales del siglo XX y principios del XXI ese espíritu es reemplazado por la resignación posmoderna. Bajo ese nuevo ánimo se configura una trama de difícil explicación, una estructura tan poderosa que puede apaciguar las pasiones de la conciencia histórica.

El arte sintetiza estos espíritus de época y materializa expresivamente las características de esa nueva forma subterránea. Como siempre lo ha hecho, el arte devuelve una imagen de su tiempo histórico de producción.

El saqueo de la historia

El arte es un componente esencial de la conciencia social que los propios hombres generan (las ideas y representaciones). Si el arte se ha comportado generalmente como ruptura, y luego de romper se vuelve forma estática (lo que denominamos estilo) para luego volver a ser ruptura, la energía interna que moviliza este circuito es la libertad.

“La libertad de las obras de arte, de la que ellas se precian y sin la que no serían nada, es una astucia de su propia razón. Todos sus elementos están encadenados con esa cadena cuya rotura constituye la felicidad de las obras de arte y en la que están amenazadas de volver a caer en cualquier

momento. En su relación con la realidad empírica recuerda aquel teológúmeno de que en el estado de salvación todo es como es y, sin embargo, completamente distinto. También es inequívoca su analogía con la tendencia de lo profano a secularizar el ámbito sacral hasta que éste, ya secularizado, se conserve por sí mismo; el ámbito sacral queda de alguna manera objetivado, rodeado por una valla ya que su propio momento de falsedad está esperando la secularización con la misma intensidad con que trata de defenderse de ella. Según esto, el puro concepto del arte no sería un ámbito asegurado de una vez para siempre, sino que continuamente se estaría produciendo a sí mismo en momentáneo y frágil equilibrio, para usar la comparación, que es más que comparación, con el equilibrio entre el Yo y el Ello. El proceso de la autorepulsión tiene que renovarse constantemente. Toda obra de arte es un instante; toda obra de arte conseguida es una adquisición, un momentáneo detenerse del proceso, al manifestarse éste al ojo que lo contempla.” (ADORNO, 2004. p. 27)

El arte avanza mediante la vanguardia y experimenta bajo el estilo. Y en el medio de esa quietud y adelanto queda la obra como un alto en el proceso. La pieza de arte es un fragmento detenido, una forma expresiva de lo material sintetizada incluyendo características y contradicciones.

Adorno habla de un doble criterio de la obra de arte: “(...) conseguir integrar los diferentes estratos materiales con sus detalles en la ley formal que les es inmanente y conservar en esa misma integración lo que se opone a ella, aunque sea a base de rupturas.” (ADORNO, 2004 p. 28). En otras palabras la pieza de arte integra los estratos de lo material y conserva en esa integración lo opuesto (la crítica, la antítesis).

Pero el arte también es usado para la ideología del dominio⁸. En el momento de estática (de estilo) los modos de producción (capitalista o no) asimilan esa estructura:

“(...) las ideas dominantes en cualquier época no han sido nunca más que las ideas de la clase dominante.” (MARX y ENGELS, 1986, p.60)

La obra de arte reúne huellas de lo existente, y se emparenta con el mundo por medio del principio que le sirve de contraste con él y del que el Espíritu ha dotado al mundo mismo. “Y la síntesis por medio de la obra de arte no es sólo una imposición hecha a sus elementos, sino que repite, en tanto que sus elementos se comunican entre sí, un pedazo de alteridad.” (ADORNO, 2004. p. 29)

⁸ Ver más en ADORNO, 2004, p. 28

Advierte Adorno que la fuerza de producción estética es la misma que la del trabajo útil. Todo aquello en lo que se hallan encuadradas las fuerzas productivas y sobre lo que trabajan, no son sino sedimentos o huellas de los niveles sociales de las fuerzas de producción en la forma de la estética:

“Aun la más sublime obra de arte ocupa un lugar determinado en relación con la realidad empírica al salirse de su camino no de una vez para siempre, sino en forma concreta, en forma inconscientemente polémica frente a la situación en que se halla esa realidad en una hora histórica.” (ADORNO, 2004. Pág. 26)

Por otra parte, si el arte se moviliza mediante los canales infinitos de la libertad el estilo se presenta obstáculo, es la primera respuesta al miedo a una individualidad, es la búsqueda de la identificación con las conductas artísticas.

“De por sí toda obra de arte busca la identidad consigo misma, esa identidad que en la realidad empírica, al ser el producto violento de una identificación impuesta por el sujeto, no se llega a conseguir. La identidad estética viene en auxilio de lo no idéntico, de lo oprimido en la realidad por nuestra presión identificadora⁹.” (ADORNO, 2004. Pág. 25)

Adorno señala la raíz de esta contradicción en el arcaísmo del estilo en tanto idea preburguesa, que como tal arrastra consigo un impedimento de libertad. En resumen:

“Se llama estilo a las convenciones en el estado de su equilibrio (aún inestable) con el sujeto. Su concepto se refiere tanto al momento amplio mediante el cual el arte se vuelve lenguaje (el estilo es el compendio de todo lenguaje en el arte) como a lo cautivador que se llevaba bien con la especificación.” (ADORNO, 2004. Pág 341)

Pero si ese inestable (quizás falso) equilibrio entre sujeto y estilo se rompe, el arte y el estilo se separan. Adorno (2004) es contundente al respecto al indicar que los estilos se merecieron su lamentada decadencia en cuanto esa paz se reveló una ilusión. La decadente autoridad del estilo, una ficción colectiva (casi siempre clasista), agonizó durante el siglo XX copiando y repitiendo los estilos disponibles, para profundizar en el último cuarto de siglo una coartada existencia bajo la coacción del mercado. Y una vez que se adaptó a esa coacción coartó toda aquella posibilidad de lo auténtico.

⁹ Nota del autor: A su entorno artístico, histórico y moral.

Las devastaciones que se atribuyen a la era sin estilo y se critican estéticamente no son expresión de un espíritu kitsch de la época, sino productos de algo extraartístico, de la racionalidad falsa de la industria dirigida por el beneficio. (ADORNO, 2004, Pág 341)

El concepto preburgués de estilo fue opuesto a la libertad, se impuso en la era de la razón sirviendo de corsé colectivo de identificación. Su deformación posmoderna se prolongó a tal punto que llegó a ser una invención que aún muerto (el estilo) sirvió para generar el saqueo intencionado para la construcción de una realidad, un pastiche confuso y anulador. El estilo es ahora un pastiche impuesto, monopolizador y obligatorio¹⁰. Y una consecuencia como esta es sólo imaginable, como dice Adorno, mediante la estructura objetiva de una sociedad cerrada y, por tanto, represiva.

El fin de los estilos, una aproximación a la posmodernidad.

Si la evolución histórica y su puja por el significado desembocan a un estadio contemporáneo, ese momento histórico es el de la posmodernidad. Fredric Jameson la ubica tras la ruptura radical de finales de los años cincuenta y principios de los sesenta.

No es sólo una ruptura cultural. Es una ruptura del tiempo relativo, de la construcción de la realidad y de la modificación de la auto-percepción histórica de los actores sociales. Todo ello desemboca en el estadio más avanzado del sistema económico capitalista.

La mayoría de las teorías sobre la posmodernidad insisten en el inicio un nuevo tipo de sociedad, cuyo nombre más conocido es el de “sociedad postindustrial”. También se ha designado como “sociedad de consumo”, “sociedad de los media”, “sociedad de la información”, “sociedad electrónica o de la alta tecnología”, o similares.

“Tales teorías desempeñan la obvia función ideológica de demostrar, en defensa propia, que la nueva formación social en cuestión ya no obedece

¹⁰ El pastiche, la realidad imagen de sí misma, es la repetición de las obras en un símil o en un collage. El estilo personal es vapuleado por esta repetición. Hasta negar el estilo pastiche es un estilo (conformismo en el inconformismo).

a las leyes del capitalismo clásico, esto es, la primacía de la producción industrial y la omnipresencia de la lucha de clases.” (JAMESON, 2005, p. 2)

El marxismo generalmente negó estas teorías a excepción del economista Ernest Mandel. En su libro *El Capitalismo Tardío* considera la existencia de una tercera etapa o momento en la evolución del capital. Una fase más pura que cualquiera de las precedentes.

Con la resignación de las utopías modernistas (condenadas por su propio raíz etimológica de no lugar)¹¹ y la sensibilidad moderna de la transformación, el cambio, como fue conocido en la modernidad, apenas sobrevive en la forma de las transformaciones localizadas (diversidad, respeto de minorías y ausencias de dogmas).

Jean-François Lyotard lo llamó la crisis de los grandes relatos.

“Simplificando al máximo, se tiene por «postmoderna» la incredulidad con respecto a los metarrelatos. Ésta es, sin duda, un efecto del progreso de las ciencias; pero ese progreso, a su vez, la presupone. Al desuso del dispositivo metanarrativo de legitimación corresponde especialmente la crisis de la filosofía metafísica, y la de la institución universitaria que dependía de ella. La función narrativa pierde sus factores, el gran héroe, los grandes peligros, los grandes periplos y el gran propósito. Se dispersa en nubes de elementos lingüísticos narrativos.” (LYOTARD, 1991, p. 4)

Como se verá más adelante ese desencanto y esas “nubes” serán tierra fértil hacia el incremento del poder de una casta económica. Su legitimación, su gran valor, es la eficacia. Bajo la excusa del agotamiento del proyecto modernista se profundiza el modo de producción más allá de sus propias limitaciones. Una contradicción en el campo socio-económico al querer a la vez menos trabajo (para abaratar los costes de producción), y más trabajo (para, aliviar la carga social de la población inactiva).

El invocado fin de la modernidad tiene un correlato estético con el final del estilo y la emergencia de un dominante cultural.

¹¹ O quizá una mera retirada cíclica de su representación. Como indica Fredric Jameson, la utopía suele darse por oleadas. “**F. Jameson:** En lo que se refiere a la utopía, creo que hay dos cuestiones relevantes. Una tiene que ver con una especie de impulso utópico que siempre está presente. Tiene que ver con la colectividad, la felicidad, el cuerpo. Gran parte de lo que pensamos sobre la degradación de la cultura contemporánea se alimenta de ese impulso. Es un sentido de utopía que late en todas partes. Lo que, sin embargo, no siempre está presente son representaciones de la utopía, ya que éstas surgen en oleadas.” (Revista Archipiélago, 2004).

“(…) me parece esencial concebir la posmodernidad no como un estilo sino, más bien, como un dominante cultural: perspectiva que permite la presencia, y coexistencia de un abanico de rasgos muy diferentes aunque subordinados unos a otros.” (JAMESON, 2005, p. 2)

Ese abanico de rasgos (una nubosidad de elementos) es el pastiche posmoderno: la incorporación aleatoria de materiales, reciclaje y saqueo de todos los estilos del pasado.

Es la muerte del estilo: “(…) eso que es tan único e inconfundible como las huellas dactilares, tan incomparable como el propio cuerpo (la fuente misma, según el joven Roland Barthes, de la invención e innovación estética).” (JAMESON, 2005, p. 10)

La industria cultural es el nuevo y más rígido de los “estilos”, o como dice Jameson, es el nuevo orden dominante cultural.

“La unidad de los contenidos, pese a su aparente variedad, absorbe las capacidades de los receptores: la vida real acaba haciéndose indistinguible de las películas. La industria del espectáculo alienta cierto aturdimiento colectivo y moldea en tipologías a los consumidores de pseudocultura. (...). En último término, el servicio al cliente no es sino crearle sus gustos y necesidades sin que él participe en la elección.” (MUÑOZ, 1989, p. 121).

El pastiche y el historicismo

“Con la desaparición del sujeto individual, como puede observarse en los recientes graffiti de cualquier ciudad actual: mientras que los de la generación anterior decían, ‘existó, me llamo Fulano, vivo en Nueva York’, los actuales son sólo garabatos indescifrables que dicen implícita y exclusivamente ‘existó’; y con la desaparición del estilo emerge la práctica del pastiche.” (PARRA, 2001, p. 11)

En la posmodernidad desaparecen paralelamente el estilo y el individuo (en cuanto actor en una comunidad y actor histórico). El surgimiento del pastiche (desarrollo de lenguajes del pasado en nuevas obras) se posiciona como nuevo estilo, pero también el único del presente, lo suficientemente fuerte para erigirse como plataforma de observación del pasado.

Ese desarrollo de lenguajes del pasado en lo nuevo genera el historicismo, la rapiña aleatoria de todos los estilos del pasado. Si lo construido en el presente no es más que el saqueo aleatorio, desordenado y confuso del pasado el mundo construido no puede ser otra cosa más que imagen de sí mismo.

Este dominante cultural fue el resultado de una colonización de la esfera cultural. Es una obra de arte total (por la complejidad de su realización y por crear una gran ficción empezando por erigirse forma única e incuestionable):

“Y los medios audiovisuales (...) son a la vez discursos por antonomasia del bricolaje de los tiempos -que nos familiariza sin esfuerzo, arrancándolo a las complejidades y ambigüedades de su época, con cualquier acontecimiento del pasado- y el discurso que mejor expresa la *comprensión* del presente, al transformar el tiempo extensivo de la historia en el intensivo de la *instantánea*.” (BARBERO J. M., 1998 a, p. 40)

3. LA POSMODERNIDAD

La modernidad fue construida bajo el espíritu de la razón. Representó en sus ideales el progreso lineal y la acumulación infinita hacia una meta. Es un espíritu de época o actitud frente a las cosas.

Sin embargo, hacia la segunda mitad del siglo XX esa racionalización trasciende un límite que autores como Horkheimer y Adorno denominaban “pensamiento positivo”:

“(…) un iluminismo pervertido y en irrefrenable realimentación positiva, disparado hacia un progreso ad infinitum del puro rendimiento. Un pensar incapaz de generar de sí el momento de la autocrítica y de la negación, antidialéctico, instrumentalizador del hombre y en pleno extravío de los fines.” (PASQUALI, 1978, p. 25)

En su desarrollo la modernidad incubo un nuevo espíritu que eclosiona con la liberalización de las ataduras económicas, es decir el paso a la globalización. Una modificación que en palabras de Ulrich Beck (1998) “(…) se ha producido de manera suave y normal y con la legitimación de algo que es inevitable: la modernización.”

El capitalismo postindustrial (llamado así por la vinculación directa a la nueva etapa del sistema económico) va aparejado al nuevo modelo cultural¹² de la industria de la cultura y los medios de comunicación de masas. Como sostiene la filósofa española Blanca Muñoz (1989) los medios son capaces de generar una extraña identidad entre lo general y lo particular. Lo cotidiano y lo macroscópico se unifican en la urdimbre

¹² De carácter represivo. Durante la posmodernidad la opresión y la profundización liberal de la economía (con consecuencias en desigualdades económicas - estructurales) compensará su poder autoritario con la coerción de su propaganda mediática, reguladora de la moral y en segundo plano cediendo espacio a pequeñas conquistas de transformación localizada y no vinculantes a la estructura económica (minorías, ausencia de dogmas).

omnipresente del mercado y del consumo (el poder económico). Y de este modo el ciudadano se encuadra en las categorías de productor y de consumidor. “Nada que se salga de este esquema tendrá validez.” (MUÑOZ, 1989, p. 118)

Muñoz señala que el mercado absorbe la totalidad de las relaciones humanas y sociales, y neutraliza los conocimientos que puede generar crítica. La cultura se convierte en ideología: “(...) se someterá a las necesidades del sistema de producción y también a los intereses dominantes.” (MUÑOZ, 1989, p. 125).

En su tiempo la Escuela de Frankfurt llamó a lo descrito como pseudocultura a la superestructura ideológica sometida a los fines de la producción. En la actualidad, la dicha superestructura solapa las contradicciones y apela, por ejemplo, a la estrategia de la repetición:

“Lo “normal” se va a configurar desde el punto de vista de los intereses progresivos del sistema. La etapa superior de la cotidianeidad postindustrial será reiterar su función de perpetuar los procesos implicados en la producción. Todo se realiza a favor de lo productivo. Las formulaciones ideológicas se orientaran en su totalidad hacia la creación de las condiciones mentales necesarias para seguir perpetuando un modo económico que favorece a unos sectores específicos.” (MUÑOZ, 1989, p. 136)

Durante el capitalismo postindustrial la manipulación de las conciencias y la persuasión alcanza tal grado de perfección, que los individuos tienen la creencia, sostiene Muñoz (1989) de poseer una “realización personal” o “libertad realizada”.

Las superestructuras identificadoras afirman los ideales autoritarios del status quo. Los grupos económicos dominantes, sus consignas desde los medios de comunicación, su emisión de valores y dictámenes morales, configuran psíquicamente los intereses de una amplia porción de ciudadanos (MUÑOZ, 1989, p. 182). Estos creen vivir para sus intereses particulares pero sólo alimentan los intereses objetivos generales de un sistema que beneficia a una minoría.

El surgimiento del aparato posmoderno es inseparable del triunfo final de la globalización de la economía.

3.1. Globalización: raíces, reformas y síntomas.

Una fase global de la economía se desarrolla desde hace aproximadamente cincuenta años, coronando una evolución capitalista de cinco siglos.

“Marx diferenciaba en el proceso de globalización del capital dos fases de expansión: la subordinación formal del planeta bajo el capital y su subordinación real. La primera se refería a la mundialización de la esfera de circulación del capital: la constitución y expansión del mercado mundial, a partir del siglo XVI. (...). En cambio la subordinación real del planeta acontece cuando este extiende sus intereses productivos (extractivos y posteriormente industriales) a todo el globo, integrándolo en un sistema internacional de división y apropiación del trabajo, cuyo corolario es la globalización de la sociedad burguesa en todas sus facetas. (WALLACE, 1995, pp. 2-3)¹³

Durante el último cuarto del siglo XX un nuevo panorama caracterizado por una economía única, dominante y planetaria (con matices locales pero siempre respondiendo al carácter global), disuelve los espacios nacionales.

Santiago Wallace determina el detonante clave en el final de la reconstrucción capitalista de post-guerra en la década de los '70 (ocaso de prácticas keynesianas).

“La gran coyuntura económica que significó la Segunda Guerra Mundial con su inmensa destrucción de valores materiales y también humano – aunque ello no interesó al capital- se había prolongado por la Guerra de Corea (1950-1953) y la guerra de Indochina (1946-1973), garantizando condiciones de acumulación de capital y pleno empleo en los centros industriales del sistema mundial. ” (WALLACE, 1995, p. 7).

Se suman la emergencia de organismos supranacionales, compañías transnacionales, ONG's, etc.; fenómenos complejos y gravitantes como la desintegración del bloque socialista a principios de la década de los 90; la conformación de bloques comerciales que disputan la ampliación de mercados; la expansión geográfica definitiva del capital a nivel global.

¹³ Wallace advertía en 1995 la profundización del nuevo sistema global total. Para este autor el sistema en la fase capitalista se expande por el mundo con la energía de la acumulación capitalista y la dependencia de otros (proletarios); la expansión capitalista puede entenderse como colonialismo (s. XVIII- XIX), luego como imperialismo (s. XIX-XX) y actualmente como globalización¹³. (WALLACE, 1995, p. 2)

Este nuevo panorama obliga a pensar en una virtual desaparición de los Estados- Nación. La política ya no se restringe a una esfera pública. La globalización:

“(…) no apunta precisamente al final de la política, sino simplemente a una *salida de lo político* del marco categorial de Estado nacional y del sistema de roles al uso de eso que se ha dado en llamar el quehacer «político» y «no político».” (BECK, 1998 , p. 1).

Beck (1998) define a esta “sociedad mundial” como la totalidad de las relaciones sociales que no están integradas en la política del estado nación. Mientras que la globalización son procesos en virtud de los cuales los Estados nacionales soberanos se entremezclan e imbrican mediante actores transnacionales, incluyendo respectivas modificaciones de poder, orientaciones, identidades y entramados varios.

Wallace define un nuevo estatismo, reaccionario, neoclasicista económico, de corte malthusianista que restablece la acumulación capitalista (el mejoramiento de las condiciones de acopio para sus elites).

La globalización del capital ocurre en muy poco tiempo necesita y para ellos necesita de un poderoso aparato material y simbólico que lo sostenga. Se trata de una red opaca e intangible difícil de advertir. Sin embargo ha dejado huellas a nivel global.

El mundo repetido y fragmentado

La homogeneización es una de las características de la globalización. En Occidente es muy difícil encontrar experiencias particulares incontaminadas de globalidad. No hay identidades que resistan en estado. Como sostiene Nelly Arenas, “Parece imposible hoy prescindir de las condiciones de interconexión económica, política, cultural que a ritmos sin precedentes, envuelven y atraviesan la red social.” (ARENAS, 1997, p. 3).

“La mundialización de la cultura se revela a través de lo cotidiano.” (WALLACE, 1995, p. 11). La repetición anula la particularidad para dar paso a una globalidad.

“La diferencia entre internacionalización y globalización es que durante el tiempo de internacionalización de las culturas nacionales e podía no estar contento con lo que se tenía y buscarlo en otra parte. Aunque la mayoría de los mensajes y bienes que consumíamos eran producidos en la propia sociedad y había aduanas estrictas, leyes de protección a lo que cada país producía. Hoy lo que se produce en todo el mundo está aquí y es difícil saber qué es propio. La internacionalización constituyó una apertura de las fronteras geográficas de cada sociedad para incorporar bienes simbólicos y materiales de los demás. La globalización implica una interacción funcional de actividades económicas y culturales dispersas, bienes y servicios generados por un sistema con muchos centros, en donde importa más la velocidad para recorrer el mundo que las posiciones geográficas desde las cuales actuar.” (WALLACE, 1995, pág. 12)

No importa qué lugar del planeta sea, el nuevo mundo globalizado es un contexto inevitable. Centros o periferias, desarrollados económicamente o no desarrollados, todos los países presentan un modelo. La repetición de las formas de control que sostienen la libertad del sistema económico global postindustrial no se restringe a geografías nacionales. El mercado determina la vida de las naciones. En el caso de los países que intentan una vía alternativa, sus estados suelen ser tacados con medidas de bloques económicos o desprestigio moralista de la opinión pública de las economías centrales neoliberales.

Si la repetición es el mecanismo de conservación del sistema imperante y su técnica de aplicación es la del pastiche, el efecto psicológico el del barroquismo: “(...) la fragmentación de mensajes logrará ser una fragmentación de las capacidades comprensivas de la denominada ‘masa’.” (MUÑOZ, 1989, p. 130-131)

La globalización apela a una “diversidad” basada en el destino individual (histórico, estético) y a la repetición de elementos de la cultura dominante. Esta es la promocionada “igualdad” de oportunidades en el acceso de bienes de consumo. Pero como sostiene Marcuse, ese acceso universal a objetos y mensajes de “categorías superiores” no representa la disolución de estratos o el acceso a cuotas de poder, muy por el contrario:

“Si el trabajador y su jefe se divierten con el mismo programa de televisión y visitan los mismo lugares de recreo, (...) si todos leen el mismo periódico, esta asimilación indica, no la desaparición de las

clases, sino la medida en que las necesidades y satisfacciones que sirven para la preservación del “sistema establecido” son compartidas por la población subyacente.” (MARCUSE, 1993, p. 38)

Para Marcuse en *Cultura y Sociedad* las características de la repetición se estructuran en torno al mito: un fantasma que procede de un mundo que generalmente no atañe al observador.

Se admite que las masas han puesto en circulación proposiciones que emergen de abajo. “Pero paradójicamente, su modo de divertirse, de pensar, de imaginar, no nace de abajo: a través de las comunicaciones de masa, todo ello le viene propuesto en forma de mensajes formulados según el código de la clase hegemónica.” (MARCUSE, 1971, p. 22). Una derivación de lo que este autor también considera “desublimación represiva” de la personalidad unidimensional¹⁴.

Para Humberto Eco en la cultura de masas el proletariado consume modelos culturales burgueses creyéndolos una expresión propia. El fin de la separación elitista entre alta y baja cultura señala que la “cultura de masas” es igual a la cultura “superior” (ECO, 1965, p. 30).

Por ello si consideramos a la cultura como el conjunto de modos de vida y costumbres, conocimientos, desarrollo artístico, científico, etc.: “(...) las clases superiores son las depositarias de estas verdades. Esta teoría contribuye por otra parte a afianzar el poder social de estas clases, cuya “profesión” consiste en hacerse cargo de las verdades supremas.” (MARCUSE, 1971, pág. 22)

Como afirmaba Adorno las masas no son la medida, sino la ideología de la industria cultural. Si la masa reemplaza a la clase, lo es en tanto estrategia de apaciguar la rebeldía moderna frente a las desigualdades. La masa también funciona como ilusión de potenciales accesos a la totalidad de los bienes de la producción postindustrial.

A cotidiano las diferencias de status, roles, edades, educación, etc., se ocultan, porque, de no ocurrir, las relaciones colectivas asimétricas y desiguales alterarían el status quo. En el mundo repetido se uniforman gustos y opiniones como advirtieran

¹⁴ El sujeto asimila los procesos de dominación y se identifica de una manera ciega con los modelos que el sistema propone. Ver MUÑOZ, 1989, p. 169.

durante las décadas del cuarenta y cincuenta los teóricos alemanes. El mundo repetido no sólo es condicionante autoritario sino que involucra una arista fascista:

“El triunfo del principio de repetición separa la vida cotidiana de lo diferente. La diferencia será la categoría odiada de una manera radical por el aparato profundo -metafísico- de la sociedad administrada. Frente al dolor, la muerte y la angustia de la existencia, el sistema propone una adaptación ciega. El individuo adaptado no desea la libertad ni la belleza, y tampoco desea la conciencia.” (MUÑOZ, 1989, p. 154)

Entre alucinaciones barrocas y pastiches caóticos, emerge una necesidad – existencial- de identificación y afirmación en algo.

El síntoma identitario ¿Quiénes somos?

Las construcciones identitarias tambalearon a la par de las modificaciones socioculturales iniciadas a escala global en las décadas de los ´60 y ´70.

Wallace resumió este nuevo escenario en 5 procesos: 1) la pérdida de peso de los organismos locales y nacionales en detrimento de los conglomerados empresarios transnacionales; 2) la reformulación de los patrones de asentamiento y convivencia urbanos; 3) reelaboración de lo propio por causa de bienes y mensajes de una economía y cultura globalizadas en detrimento de lo local; 4) el pasaje de un ciudadano como representante de una opinión pública al ciudadano como consumidor interesado en una cierta calidad de vida; y finalmente:

“La consecuente redefinición del sentido de pertenencia e identidad, organizado cada vez menos por lealtades locales o nacionales y más por la participación en comunidades transnacionales de consumidores (...)” (WALLACE, 1995, p. 12-13)

El nuevo aparato posmoderno (y su espíritu) modificaron el tiempo, la historia y el espacio.

El tiempo es ahora un factor de poder: “El que posee la velocidad gobierna con ella” (ARENAS, 1997, pág. 5).

La historia es amenazada de supresión. La nueva noción del tiempo derrumba la súper-estructuración histórica. Las experiencias del pasado son cada vez menos útiles y no hay modos confiables de pensar el futuro. Como señala Nelly Arenas (1997) vivimos en un presente que lo succiona todo, un presente omnipresente.

Estas modificaciones en la historia y el tiempo replican las sensaciones de las primeras víctimas de la colonización (salvando el contexto violento del genocidio). Marc Auge (1985) describe aquello como la triple experiencia de las comunidades nativas: “(...) la experiencia del encogimiento del espacio y la experiencia de la individualización de los destinos”. (pp. 197-138)

El exceso de acontecimientos, imágenes y referencias espaciales que creó el espacio - mundo durante la conquista se replica en cierta forma cinco siglos después.¹⁵ Se reinstala la debilidad de los grandes sistemas de interpretación, y en consecuencia se obliga a reconstruir el concepto de identidad. El antropólogo Néstor García Canclini distingue cuatro aspectos que obligan a la reconstrucción identitaria, los primeros tres modernistas: el carácter histórico de la identidad, los componentes imaginarios de etnia y nación, las diferencias entre etnias y nación. Y un cuarto elemento eminentemente posmoderno: “El creciente rol de los condicionantes transnacionales en la constitución de nuevas identidades y la disminución de las condiciones territoriales y raciales de las identidades étnicas y tradicionales. (García Canclini, 1994, 170)¹⁶”

La identidad debe enfrentar el nuevo domino del mercado como principio organizador postmoderno. Frente a estos deseos se encuentra el aparato barroco. “El barroco es un arte de desplazamientos, semejante a un espejo en el que contantemente podemos ver nuestra identidad mutante» (ARENAS, 1997, p. 9).

Tras la sensación barroca o melange global se encuentra la confusión. El pensador indio Partha Chatterjee traslada en preguntas parte de esta sensación:

¹⁵ América Latina en particular afronta este estadio donde para definir la identidad ha de definirse tiempos y mezclas. “Compartimos todos un imaginario social moldado por los medios de comunicación que nos emparenta y nos hace partícipes de una cultura mundializada que reubica, si no minimiza, el rol de lo específicamente nacional.” (ARENAS, 1997, p. 11)

¹⁶ Citado en ARENAS, 1997.

“(…) el nombre comúnmente adoptado para su descripción [nos referimos a la globalización] tampoco nos informa respecto a qué debemos o podemos hacer en esta nueva situación. ¿Rendirnos?, ¿Saltar de alegría? ¿Darle la espalda? ¿O, quizás, arremangarnos la camisa y prepararnos para él combate?” (CHATTERJEE, 2008, p. 217).

Explorar la identidad depende de develar que poderes opacos subterráneos configuraran el contexto y configuran la realidad. Retomando las primeras reflexiones de esta monografía la pregunta sobre la identidad no tienen otro génesis que la disputa de lo que entendemos por realidad o real.

3.2. Introducción a la Conspiración: la opacidad de las redes de poder.

Explicar la función de sedimentación de símbolos, mitos, prejuicios y cosmovisiones que sostienen el sistema económico global mediante los medios de comunicación, y los dictámenes morales que emiten en pos de perpetuar el sistema, requiere de una perspectiva dialéctica:

« (...) Los productos de la industria ideológica -la de la comunicación y la del entretenimiento- se sitúan en unos planos tan complejos, que sólo el uso sistemático del conocimiento dialéctico puede explorar las vinculaciones profundas entre la colectividad e instituciones dedicadas a la elaboración del “imaginario colectivo”». (MUÑOZ, 1989, p. 112)

Indagar las redes de poder implica traspasar el imaginario colectivo producido y emitido desde los medios masivos de comunicación en particular y de la industria cultural en general.

Marcuse (1971) sostuvo que en el plano de los discursos de humanidad, bondad, alegría, verdad, solidaridad, suelen llevar un sello afirmativo perteneciente a un mundo superior, más puro, no cotidiano.

Esa característica afirmativa se refiere al principio de afirmación de un mundo valioso, obligatorio para todos, que ha de ser afirmado incondicionalmente, que es eternamente superior, esencialmente diferente del mundo real de la lucha cotidiana por la existencia, pero que todo individuo “desde su interioridad”, sin modificar aquella situación fáctica, puede alcanzar por sí mismo.

“Sólo en esta cultura las actividades y objetos culturales obtienen aquella dignidad que los elevan por encima de lo cotidiano: su recepción se convierte en un acto de sublime solemnidad.” (MARCUSE, 1971, p. 24)

Ese mundo obligatorio fue la respuesta de las elites para proteger sus intereses, cedieron a la masa lo que antes era de su exclusivo disfrute, y en su interior posicionaron los valores que les permiten seguir siendo una minoría dominante.

“Si en la época de la lucha ascendente de la nueva sociedad , todas estas ideas habían tenido un carácter progresista destinado a superar la organización actual de la existencia , al estabilizarse el dominio de la burguesía , se colocan, con creciente intensidad, al servicio de la represión de las masas insatisfechas y de la mera justificación de la propia superioridad: encubren la atrofia corporal y psíquica del individuo.” (MARCUSE, 1971, p. 25)

El sitio donde se genera esta cultura positiva es la industria cultural. Allí se produce y propaga la superestructura dominante. Los medios de comunicación masivos son el elemento de esa industria que mas acciona para lograr esa difusión.

Pero este objetivo jamás se trasluce de forma clara, ni la labor de la industria cultural por mantener el status quo, ni las influencias del poder económico sobre la superestructura para mantener su dominio; mucho menos las consecuencias de la planificación autoritaria del sistema en los ciudadanos.

A favor de la industria cultural sigue en vigencia el mito que cubre a la propia producción de sentido con una capa de supuesta neutralidad ética:

“El impasse a que algunos sectores quieren llevar intencionalmente (aunque no siempre) el análisis crítico sobre las comunicaciones es evidente: poner entre paréntesis la sustancia ético –política del problema e hipostasiar sus accidentes, los medios, para instaurar alrededor de la comunicación un discurso técnico-estético y por eso mismo apolítico, amoral, asocial y ahistórico.” (PASQUALI, 1978, págs. 19-20).

Cuando la maquinaria mediática, política, económica y moral se hilvanan es muy difícil advertir su simbiosis, poder y opresión. Están cubiertos de una opacidad que llaman realidad y por eso lo consideramos incuestionable.

La realidad construida es la cubierta opaca y reflectante del entramado de poder.
Un espejo:

“¿Quién sabe si tal vez desaparecerá como productor para no ser más que un producto, dejando la primacía a la maquina inteligente de la cual recibirá lecciones? (...) Ese doble amigable o terrorífico es a la vez testigo y límite de la potencia humana. Nos devuelve su imagen. Es su espejo, pero un espejo activo que la construye y que por lo tanto se construye tal como es, simultáneamente frente a sí mismo y a su creador. Todas las paradojas de la autorreferencia se condensan aquí. El productor

es al mismo tiempo producto y productor. No tiene comienzo ni fin.”
(SFEZ, 1995, p. 63)

En la posmodernidad los medios y la industria cultural están al servicio del “espejo” que recubre el entramado de poder. Los medios se convierten en “en pura escenificación de sí misma: en simulacro”¹⁷. En espejo.

Por otra parte el mensaje ha terminado por devorar lo real anulando la distancia entre esta y la representación. Como señala el autor de *De los medios a las mediaciones*: « (...) la simulación en los medios –en especial en la televisión—llega a producir “un real más verdadero que lo real”» (BARBERO, 1998b. p. 78-79).

Finalmente las fuerzas de poder producen el proceso de entropía que subyace en la sociedad, cada vez mas atomizada, más lejana a la explosión. En palabras del filósofo Jean Baudrillard, lo verdaderamente producido es “la implosión de lo social en las masas”.¹⁸

De esa implosión emerge la nueva personalidad unidimensional (la versión evolucionada de la alienación), que no es otra cosa que el impacto psíquico sobre los ciudadanos. Adorno describe este nuevo estadio alienante:

“Los hombres, no sólo se dejan engañar, con tal de que eso les produzca una satisfacción por fugaz que sea, sino que incluso desean esta impostura aún siendo conscientes de ello; se esfuerzan por cerrar los ojos y aprueban, en una especie de desprecio por sí mismos que soportan, sabiendo porque se provoca. Presienten, sin confesarlo, que sus vidas se hacen intolerables tan pronto como dejan de aferrarse a satisfacciones que, para decirlo claramente, no son tales.” (ADORNO, 1967, p. 8)

Marcuse en *El hombre Unidimensional* describió a este nuevo ser humano guiado por la satisfacción de falsas necesidades que perpetúan el esfuerzo, la agresividad, la miseria y la injusticia. Un individuo que alcanza la euforia confundiendo con la felicidad. Dicha excitación impide el desarrollo de la capacidad (la propia y la de otros) de reconocer la enfermedad del todo:

¹⁷ Citado en BARBERO, 1998b, p. 78-79.

¹⁸ J. Baudrillard, “la implosión del sentido en los media y la implosión de lo social en las masas”, En *Alternativas populares a las comunicaciones de masa, p. 111, citado en* (BARBERO J. M., págs. 78-79)

“(…) descansar, divertirse, comportarse y consumir de acuerdo con los anuncios, de amar y odiar lo que otros odian y aman, pertenece a esta categoría de falsas necesidades. [Todo ello] [...] (...) productos de una sociedad cuyos intereses dominantes requieren la represión [...] aceptado por ignorancia y por derrotismo, pero es un hecho que debe ser eliminado tanto en interés del individuo feliz, como de todos aquellos cuya miseria es el precio de su satisfacción.” (MARCUSE, 1993, pág. 35)

Los vínculos de la red

En su libro *La Gran Conspiración* (2001) el filósofo español Gregorio Parra desarrolla una exhaustiva explicación de la conspiración dirigida a mantener el poder económico y político de una minoría en el marco del sistema global posmoderno. Conspiración en tanto hablamos de una red de poder intangible y centralizado que nos recuerda al género narrativo conspirativo.

Dicha red se basa en el control del conocimiento, el control de las pautas de comportamiento y el pastiche como su símbolo estético. La propagación de estos tres pilares cuenta con la colaboración de los medios masivos de comunicación que dosifican la información, muestran las reglas básicas de comportamiento y desarrollan una estética que transforma al mundo en mera imagen de sí mismo. La imagen espejo (la imagen de sí mismo) nos devuelve una única realidad posible.

La conspiración se caracteriza por su perfección. El sociólogo Zygmunt Bauman la explica en su teoría sobre la liquidez. Si a la modernidad se la acusaba de sólida, la posmodernidad fue la generación de nuevos y mejores sólidos. El objetivo: “(...) reemplazar el conjunto heredado de sólidos defectuosos y deficientes por otro, mejor o incluso perfecto, y por eso mismo inalterable.” (BAUMAN, 2002, p. 3)

Durante la modernidad se busco “(...) una solidez en la que se pudiera confiar y de la que se pudiera depender, volviendo al mundo predecible y controlable” (BAUMAN, 2002, p. 3). La posmodernidad resultó en un tiempo histórico y un espíritu de ejecución perfecto de esa solidez.

Durante esta tercera etapa en la evolución del capital (la más pura de todas) los sectores de poder en búsqueda de esta forma sólida buscaron en la antítesis la forma de construirla: la liquidad.

“A diferencia de la mayoría de los casos distópicos, este efecto no ha sido consecuencia de un gobierno dictatorial, de la subordinación, la opresión o la esclavitud; tampoco ha sido consecuencia de la

“colonización” de la esfera privada por parte del “sistema”. Más bien todo lo contrario: la situación actual emergió de la disolución radical de aquellas amarras acusadas –justa o injustamente- de limitar la libertad individual de elegir y de actuar. *La rigidez del orden es el artefacto y el sedimento de la libertad de los agentes humanos*. Esa rigidez es el producto general de “perder los frenos”: de la desregulación, la liberación, la “flexibilización”, la creciente fluidez, la liberación de los mercados financieros, laboral e inmobiliario, la disminución de las cargas impositivas, etc.” (BAUMAN, 2002, p. 4)

La posmodernidad es la época de esta “dureza” producida por la “liviandad”.

Poder (político) económico

El mercado se apoya fundamentalmente en los sistemas de comunicación e información que poseen no sólo el conocimiento sino la posibilidad de determinar y emitir dictámenes morales. El resultado es una distopía normalizada:

“(…) hombres trabajan como esclavos o pasan su vida dedicados al comercio y sólo una pequeña parte tiene la posibilidad de ocuparse de aquello que va más allá de la mera preocupación por la obtención y la conservación de lo necesario.” (MARCUSE, 1971, p. 22)

Durante la época posmoderna la economía se vuelve un factor determinante de la vida cotidiana, una confirmación de las elucubraciones marxistas sobre la separación entre la estructura y la superestructura especializada:

« (...) las “bases” de la vida social infundieron a todos los otros ámbitos de la vida el status de “superestructura” –es decir, un artefacto de esas “bases” cuya única función era contribuir a su funcionamiento aceitado y constante-.”» (BAUMAN, 2002, p. 4).

La estructura económica funciona en base a la rentabilidad. Y la defensa de la producción de beneficios incluye el dominio discreto de la esfera política devenida en meramente superestructural (etapa neoliberal en retroceso en algunos países como los de Sudamérica y profundizada en otros como Europa).

La superioridad del poder económico que Gregorio Parra describe en *La gran conspiración* es el hábitat y razón de ser del grupo humano que moviliza la red:

« Los que mueven los hilos poseen recursos ilimitados para conseguir sus fines. A veces es suficiente utilizar la información o la propaganda para crear una opinión (ya sea económica, social, política o moral) conforme a sus intereses. Pero otras veces con eso no basta. (...) El poder en última instancia, no es político sino económico. No está realmente en manos de políticos democráticamente elegidos, sino en los que realmente pueden poner y quitar a esos políticos». (PARRA, 2001, pp. 111-112)

Paradójicamente esta época amplía la politización: “(...) la puesta en escena de la globalización permite a los empresarios, y sus asociados, reconquistar y volver a disponer del poder negociador de la política y socialmente domesticado del capitalismo democráticamente organizado.” (BECK, 1998, p. 40).

Estos nuevos actores determinantes del destino colectivo no dependen en su ascenso de la elección democrática. El ejemplo más superior son los protoestados:

“(...) las políticas del Banco Mundial y del FMI son cuestiones del orden mundial económico que este grupo maneja. Y a pesar de las consecuencias de sus decisiones y del inmenso poder que acumula no se halla sostenido a ningún control democrático de la sociedad mundial. La entrada al grupo no es por elección sino por cooptación o sea por invitación de sus componentes.” (WALLACE, 1995, p. 3)

Al ritmo de la globalización amplios sectores están perdiendo el control sobre su hábitat y sobre sus formas de vida. Partha Chatterjee (2008) denuncia esta situación al exponer que el control que posee el aparato económico de los protoestados: “(...) cada vez más, converge en los cuarteles generales del capitalismo y el imperialismo, sobre los que nadie tiene control alguno” (p. 243).

El poder económico se desarrolla al máximo en el marco del globalismo cuando el mercado mundial desaloja o sustituye al quehacer político. El liberalismo económico del globalismo procede, como explica Ulrich Beck (1998), de manera monocausal y economicista.

Toda la pluridimensionalidad de la globalización se reduce a una sola dimensión: la económica.

El dominio estructural de la economía tiene consecuencias drásticas. La primera es la reformulación del concepto de libertad. “La libertad del alma ha sido utilizada para disculpar la miseria, el martirio y la servidumbre del cuerpo. Ha estado al servicio de la entrega de la existencia a la economía del capitalismo.”(MARCUSE, 1971, p. 29) Marcuse es más crudo cuando describe que esta nueva libertad permite elegir “amos”.

“Escoger libremente entre una amplia variedad de bienes y servicios no significa libertad si estos bienes y servicios sostienen controles sociales sobre una vida de esfuerzo y de temor, esto es, si sostienen la alienación.” (MARCUSE, 1993, p. 38)

El aparato económico expande un sistema de control basado en el consumo de su propia producción. Las condiciones necesarias para acceder a ese consumo son el sometimiento a las reglas de producción.

Engañados bajo la euforia “(...) el mecanismo que une el individuo a su sociedad ha cambiado, y el control social se ha incrustado en las nuevas necesidades que ha producido” (MARCUSE, 1993, p. 39). El ciudadano empieza a reconocerse en sus mercancías. Como ha definido el filósofo alemán Marcuse esta nueva forma “totalitaria” es una coordinación “política - terrorista” de la sociedad, y una coordinación técnico-económico no-terrorista que opera a través de la manipulación de las necesidades de intereses creados.

La dificultad de plantear una alternativa aceptada da cuenta del grado de naturalización de la ideología postindustrial y la fabricación de una realidad que legítima y encubre los abusos de la economía liberal:

“Ya no puede ser verdad que unos hayan nacido para el trabajo y otros para el ocio, unos para lo necesario y otros para lo bello. Si la relación del individuo con el mercado es inmediata (dado que las características y necesidades personales sólo tiene importancia como mercancías), también lo es su relación con Dios, con la belleza, con lo bueno y con la verdad. En tanto seres abstractos, todos los hombres deben tener igual participación en estos valores.” (MARCUSE, 1971, p. 23)

Estas pesimistas sentencias que Max Horkheimer resumiría con una sola frase: “el progreso se paga con cosas horribles”¹⁹; pueden ser compensadas con la propuesta de Marcuse de recuperar la libertad del alma:

“(…) no se refiere a la participación del hombre en un más allá eterno, en donde finalmente todo estará bien (…). Presupone más bien aquella verdad superior que afirma que en la tierra es posible una organización de la existencia social en la que la economía no es la que decide acerca de la vida de los individuos.” (MARCUSE, 1971, p. 29)

Medios Masivos de Comunicación

La simbiosis sociocultural entre saber y poder ha sido analizada mediante las relaciones comunicaciones- poder. Es la combinación de la tesis marxista de las ideas dominantes en alianza al poder económico y sus fines²⁰:

« La gran conspiración tiene infinitos medios para garantizar su control sobre los seres humanos. La violencia es el más evidente, pero no el de mayor calidad. La utilización de medios violentos puede, a la larga, resultar perjudicial para sus intereses. Tras un golpe de estado se desata la violencia, pero no puede mantenerse durante mucho tiempo sin provocar una contrarreacción que puede terminar con el poder establecido. Tarde o temprano los dictadores son ex dictadores, y de ex dictadores esta el mundo o el submundo lleno. (...) Hace falta algo más efectivo. (...) El conocimiento y el control mental son los factores fundamentales del poder. Y lo han sido siempre. (PARRA, 2001, pp. 117-118)»

El conocimiento como catalizador del control sobre las sociedades humanas en tanto sólo una selecta minoría tiene acceso a ella. Gregorio Parra cita como ejemplo la situación previa a la Ilustración, cuando muy pocas personas, a excepción de la clase sacerdotal, estaban alfabetizadas. Ergo: el poder se dividía prácticamente entre los

¹⁹ (HORKHEIMER, 1986, pág. 63)

²⁰ Si para Marx las masas serían las gestoras del cambio social, para la industria de la cultura, las diferencias de clase de la masa se verían superadas, ya siendo esta la protagonista de la historia y por tanto su cultura, la cultura producida por ella y por ella consumida, en resumen un hecho positivo. Ante esta dualidad Humberto Eco sostiene: “(…) es precisamente en estos términos que la función de los apocalípticos tiene validez propia, al denunciar que la ideología optimista de los integrados es de mala fe y virtualmente falsa.” (ECO, 1965, p. 23)

sacerdotes y la aristocracia. Con la Ilustración ocurre la “democratización” mediante el ingreso de la burguesía al conocimiento. Pero, “(...) el resultado de esta democratización del saber no deja de ser la imagen, aunque quizá más nítida, de esas sombras que siguen reflejándose en el muro de la caverna.” (PARRA, 2001, pp. 117-118)

Si el conocimiento y su administración son una estrategia histórica de poder, en la posmodernidad, los medios masivos de comunicación serán los ejecutores de dicho poder. Su modo será el del control. Dicho carácter está vinculado directamente a la defensa de la estructura (político) económica postindustrial.

Los medios masivos de comunicación son uno de los pilares de sostén de la estructura y un producto de la misma. “(...) [Es el] primer caso macroscópico e históricamente comprobable de pensamiento y de una creatividad directa y globalmente presionados, halagados, financiados o silenciados por un súper – poder político/ industrial.” (PASQUALI, 1978, p. 20)

El poder global de difundir, divulgar y diseminar mensajes, modelos, conocimientos y valores ha pasado a ser ese “cuarto poder” profetizado. Mediante la repetición persuasiva se une y mantiene las bases del poder económico, “aquel en el que todos creen.”²¹.

Martín Barbero llamó a los medios “fábrica del presente”. La credibilidad de esta industria está vinculada a la complejidad técnica de su operación.

“Cuanto más extraordinario es el portento, mas incapacitado se sentirá el débil de entrar a la sala de los botones, y menos consciente de que un semejante –controlador y no Dios- ya lo ha hecho.” (PASQUALI, 1978, p. 13-14)

El peso técnico es esencial para entender las formas de dominio, pero por respeto, debe ser desvinculada del término “comunicación”.

Para Pasquali (1978) el potencial social del hombre depende de su capacidad de comunicarse y de los concretos poderes humanos que controlaban los medios; nunca de

²¹ (PASQUALI, 1978, p. 20)

los medios en sí. Es la racionalidad técnica propia de los medios la que instrumentaliza el dominio. En otras palabras, la técnica no actúa socialmente, como dice Muñoz (1989): “sus magníficas posibilidades dependerán de un uso racional de su acción” (p. 162).

Los medios masivos de comunicación responden por su estructura técnica a los complejos procesos de organización y dominación social.²²

Alejada del concepto de comunicación (más complejo y puro), los medios técnicos y masivos de difusión de mensajes se encargan de construir el presente. Ya se ha redundado sobre la modificación de la percepción del tiempo. El *sensorium* audiovisual es descrito por J. Barbero (1998) como “simultaneidad, de la instantánea y del flujo” y su resultado, la proclamada actualidad.

El filósofo español lo describe como una “perturbación del sentimiento histórico”, que se hace más evidente en una *contemporaneidad* que confunde los tiempos. La *simultaneidad* de lo actual o “culto al presente” es alimentada por el conjunto de los medios de comunicación, y en especial la televisión.

La fabricación masiva de actualidad se materializa en su incesante caudal de información con implacables consecuencias. Los funcionalistas ya las identificaban desde su perspectiva:

“(…) este vasto suministro de comunicaciones puede suscitar tan sólo una preocupación superficial por los problemas de la sociedad, y esta superficialidad, a menudo enmascara una apatía masiva. (…). La exposición a este flujo de información puede servir para narcotizar más bien que para dinamizar al lector o al oyente medio. A medida que aumenta el tiempo dedicado a la lectura y a la escucha, decrece el disponible para la acción organizada. El individuo lee relatos sobre cuestiones y problemas y puede comentar incluso líneas alternativas de acción, pero esta conexión, hartamente intelectualizada y hartamente remota con la acción social organizada no es activada.” (LAZARSELD, 1984, p. 35)

En la particularidad del mundo globalizado los medios se convierten en la avanzada capaz de narcotizar y también diluir el horizonte cultural de una sociedad,

²² Definido por Sfez como “(…) una nueva teología, la de los tiempos modernos, fruto de la confusión de los valores y de las fragmentaciones impuestas por la tecnología.” (SFEZ, 1995, pág. 53)

“(…) al constituirse en mediadores de la heterogénea trama de imaginarios que se configuran desde lo local y lo global.” (BARBERO, 1998, p. 36).

Socavada la práctica experimental a fuerza de repetición constante, la participación activa pasa al conocimiento pasivo. Cotidianamente ahogados bajo una producción de deficitariamente simbólico, el ciudadano unidimensional pasa a ser para la red de poder un mero receptor. En concordancia Humberto Eco (1965) explica al respecto: “La existencia de una categoría de operadores culturales que producen para las masas, utilizando en realidad a las masas para fines de propio lucro en lugar de ofrecerles realizaciones de experiencias críticas, es un hecho evidente” (p. 24).

El contenido es otro aspecto de la dialéctica del poder mediático. Blanca Muñoz (1989) lo concibe como discurso de consumo. A lo que hay que incorporar la producción repetitiva, el antihistoricismo y la fragmentación acrítica. Las producciones *massmediaticas* que funcionan como mercancías y no como elaboraciones culturales, legitiman el dominio de toda manipulación y da a otros el trato de cosas.

Es la manipulación e la cotidianidad, la deshumanización y la inmoralidad de unas relaciones humanas y sociales viciadas por los postulados ideológicos de la Administración Total. Como se ha dicho, la modificación del concepto de libertad es la primera víctima de dicha ideología.

“Del mismo modo, la libertad individual significaría la restauración del pensamiento individual absorbido ahora por la comunicación y el adoctrinamiento de masas, la abolición de la “opinión pública” junto con sus creadores. El timbre irreal de estas proposiciones indica, no su carácter utópico, sino el vigor de las fuerzas que impiden su realización. La forma más efectiva y duradera de la guerra contra la liberación es la implantación de las necesidades intelectuales que perpetúan formas anticuadas de la lucha por la existencia.” (MARCUSE, 1993, p. 34)

Si los medios de masa promueven sistemáticamente la ideología dominante, el universo del discurso se puebla, dirá Marcuse (1993), de “(…) hipótesis que se auto validan y que, repetidas incesantemente y monopolísticamente, se tornan en definiciones hipnóticas o dictados” (p. 44).

El filósofo alemán redefine varios términos en su libro *El hombre unidimensional, ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*. Ahora, lo único libre son las instituciones que funcionan (y que se hacen funcionar) en los países libres; el resto será nazismo, comunismo o propaganda. Por oposición “socialistas” son las intrusionas en las empresas privadas o las acciones de administración gubernamental (como el seguro de salud, la protección de los recursos naturales, el establecimiento de servicios públicos que compitan con el beneficio privado, etc.). Todas estas redefiniciones del sistema serán ejecutadas desde los medios masivos de comunicación.

Si la terminología y el lenguaje facultan la comunicación de la ideología y los dictámenes morales, el tiempo por fuera de la jornada laboral estará saturado de mensajes con dicha condición. Por más reducida y mejorada que sea la exposición al mecanismo laboral: la esclavitud fundamental de la existencia humana, se complementa a continuación con un tiempo de ocio programado por las grandes empresas económicas de consumo. Esta tesis “marcusiana” es descrita por Blanca Muñoz (1989) continuando la denuncia a una irracionalidad que ocupa los momentos de productividad y los de ocio.

En los casos extremos de unidimensionalidad la diversión se vuelve el sitio que hace soportable una vida inhumana:

« (...) una explotación intolerable, inoculando día a día y semana tras semana “la capacidad de encajar y de arreglarse”, banalizando hasta el sufrimiento en una lenta “muerte de lo trágico”, esto es: de la capacidad de estremecimiento y rebelión.» (BARBERO, (1998b), p. 55)

Es el hedonismo posmoderno. Sin dicha búsqueda del placer el sistema sucumbiría pues no podría generar obediencia y disciplina. Blanca Muñoz (1989) explica que el “hedonismo publicitario” y la desdramatización tiene un fuerte componente de desideologización. Esta técnica elimina contenidos y representaciones que permiten asumir estructuras de persuasión dirigidas.

Al fin y al cabo el objetivo es el fortalecimiento del sistema y la reafirmación de su moralidad.

“(…) estos medios no sólo siguen afirmando el *statu quo* sino que además dejan de suscitar preguntas esenciales acerca de la estructura de la sociedad. (…). Puesto que nuestros *mass-media* comercialmente patrocinados promueven una obediencia inconsciente a nuestra estructura social” (LAZARSFELD, 1984, pp. 37-38)

El trasfondo moral

Las contradicciones del sistema se dirimen en el mercado de la cultura. El dictamen de moral sobre los diferentes elementos de la realidad y sobre la totalidad misma, también.

La moralidad opera como tantas veces lo ha hecho, en interés de los poderes establecidos.

“La identificación colectiva con unas pautas de conducta que aseguran el mantenimiento del orden social, se establece a través de unos contenidos comunicativos repetidos y redundantes.” (MUÑOZ, 1989, pp. 130)

El debate actual sobre la emisión de contenidos con una moral orientada al mantenimiento del sistema, se enmarca en un deseo nostálgico:

“(…) el fuerte intento de rescatar a la *ética* de su papel ideológico - racionalizador de los sistemas dominantes (lógica de la dominación), para convertirla en lo que siempre fue en sus mejores momentos: la instancia renovadora y si necesaria utópico subversiva, capaz de garantizar un eudemonismo laico y una convivencia pacificada.” (PASQUALI, 1978, pp. 128)

Pasquali (1978) rescata en su argumento una idea desarrollada por Marcuse en *An Essay on Liberation* (1969). En aquel texto la moralidad no es necesaria ni primariamente ideológica. En oposición una sociedad amoral, se vuelve un arma política, una fuerza efectiva. La necesidad de la moral es algo que este autor considera como un permanente deseo histórico y humano.

“(…) hemos aprendido con Descartes que el hombre puede vivir razonablemente bien sin una religión, sin una metafísica y hasta sin una ética, pero que no hay vida activa posible sin una moral siquiera provisional (…) porque la necesidad de actuar (aunque sea a la saga de las nuevas posibilidades prácticas), impone un conjunto más o menos

sistemático o improvisado de normas prácticas, de reglas provisionales para la acción. (PASQUALI, 1978, p. 126)

Las sociedades correctas no pueden determinarse de antemano. La moral única tampoco. Ni el proyecto religioso (el más grande y de mayor extensión temporal en Occidente) pudo sostener su yugo moral.

“Cuando la tradición, las categorías religiosas, en especial la justicia y la bondad de Dios ya no se presentan como dogmas, como verdad absoluta, sino como el anhelo, de aquellos que son capaces de sentir verdadera tristeza, precisamente porque las doctrinas no pueden ser demostradas y entrañan la duda, puede conservarse en forma adecuada la mentalidad teóloga, al menos en la base de la misma. [...]. Cuando podemos ser felices, cada minuto es comprado con el sufrimiento de un sinnúmero de otros seres, animales y humanos. [...]. (...) podemos señalar el mal, pero no lo absolutamente correcto.” (HORKHEIMER, 1986, pp. 61-62)

Pero el experimento de las redes de poder de la posmodernidad han determinado lo correcto siendo esto todo aquello que contribuye a la consolidación del sistema.

De allí que Pasquali insista en un derecho que regule el brazo mediático de este sistema.

“(...) la necesidad de que una ética de las comunicaciones abandone y denuncie el filón moralista- deontológico (por su tendencia a perpetuar el *statu quo*), y colabore con el jurista y el político en la formulación de un *derecho de comunicaciones* y de *políticas de comunicación*.” (PASQUALI, 1978, pp. 137)

Para los medios masivos de comunicación y para la industria cultural no todos los valores – éticos, estéticos, filosóficos, etcétera son rentables. Denuncia Blanca Muñoz (1989) que hay una selección de temáticas y contenidos “acordes con las necesidades del mercado y los imperativos de la ideología” (p. 134).

El ejemplo más claro es la difusión mediática masiva de una moral del éxito. Herencia calvinista, génesis del capitalista, el triunfo está vinculado a la razón instrumental (científico y técnico) y sus conexiones económicas y sociales.

“El mecanismo de incentivación de conductas característico del éxito individual, utilizado como ideología productiva, representa el principio de principios de la sociedad de mercado. Se privilegiaran, por consiguiente, todas las actividades encaminadas a hacer competir entre sí a los ciudadanos.” (MUÑOZ, 1989, p. 136)

Los productos culturales también emiten estereotipos con el fin de dominar. Uno de ellos es la reutilización del concepto de libertad.

“Aquí, los controles sociales exigen la abrumadora necesidad de producir y consumir el despilfarro; la necesidad de un trabajo embrutecedor cuando ha dejado de ser una verdadera necesidad; la necesidad de modos de descanso que alivian y prolongan ese embrutecimiento; la necesidad de mantener libertades engañosas tales como la libre competencia a precios políticos, una prensa libre que se autocensura, una elección libre entre marcas y *gadgets*. (...). Bajo el gobierno de una totalidad represiva, la libertad se puede convertir en un poderoso instrumento de dominación.” (MARCUSE, 1993, pp. 37-38)

La dominación se disfraza de libertad y consumo. Un universo totalitario en el que la sociedad, como hacían los prisioneros de la alegoría de la caverna platónica, se mantienen en un estado de permanente movilización para la defensa de este universo²³.

Pero, ¿qué tan universal esta situación?

¿La supervivencia del modelo?

“(…) es preciso establecer una diferencia entre el posmodernismo como estilo y la posmodernidad como situación cultural. Existen diversos estilos en el seno del posmodernismo, y algunos de ellos han desaparecido al tiempo que han ido surgiendo otros. Pero la posmodernidad, (...) sigue estando vigente e incluso en expansión. Lo que quizás habría que añadir ahora para destacar su relevancia es que finalmente posmodernidad y globalización son una misma cosa. Se trata de las dos caras de un mismo fenómeno. La globalización lo abarca en términos de información, en términos comerciales y económicos. Y la posmodernidad, por su lado, consiste en la manifestación cultural de esta situación.” Fredric Jameson en (Revista Archipiélago , 2004)

²³ Ver MARCUSE, 1993, p. 193.

Desde el estallido de la burbuja económica-financiera en Estados Unidos en el año 2008 y las respectivas repercusiones en las economías centrales como la de la Unión Europea (y demás naciones neoliberales), el capitalismo enfrenta una remoción de legitimidad²⁴. En vez de ser sustituido por un nuevo sistema, se amplifican sus bases de conservación ajustando su existencia a una astronómica ampliación del capital financiero, inyectando deuda y fortaleciendo proto-estados como el Fondo Monetario Internacional, el Banco Mundial, Organizaciones No Gubernamentales lobistas y al mismo sistema bancario que originó la crisis.

El imperialismo se manifiesta en nuevas formas de golpe de estado (no dependientes de intervenciones militares exógenas – como en Afganistán, Irak-, o internas – como los viejos golpes militares en Latinoamérica-, sino que basa su intervención en la alimentación económica de estados belicistas (como Israel o Ucrania), o en el entrenamiento e influencia ideológica de sectores rebeldes de naciones cuyos estados poseen cuestionadas administraciones estatales (Egipto, Siria, Libia). Aparecen también “golpes suaves” en naciones de Latinoamérica (apelando a la desestabilización de gobiernos reformistas). Es la cruzada final del capitalismo financiero hacia la disolución de las soberanías con el objetivo de extender el mercado en crisis.

En simultáneo nuevos movimientos sociales emergen a favor del fortalecimiento del estado y en contra del desmantelamiento de lo público, resabios del estado de bienestar.

Los estados emergentes se imponen como nuevos motores del capitalismo internacional. En Latinoamérica gobiernos de corte “económico- social” resisten los constantes desprestigios emitidos desde los medios de comunicación moral de las economías centrales en crisis²⁵.

²⁴ No es la primera crisis del capitalismo, pero es una de las mayores, sino la más grande.

²⁵ No solo sobre su regulación en el campo económico, sino también por su intervención en el monopolio mediático (ver caso de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual de la República Argentina).

Pero lejos de la estabilidad, se encuentran bajo la amenaza de sus propias desigualdades (al tratar de equilibrar la lógica de desarrollo con la continuidad del modelo de capital) y deben enfrentar las acusaciones mediante los medios masivos de comunicación (internos y externos) del control estatal a la economía.

Fredric Jameson en 2004, resumía y anticipaba esta situación:

“(…) es preciso distinguir dos niveles y hablar de lo local y lo global (…). Desde luego, existen políticas nacionales donde se han producido ciertas conquistas democráticas y donde se han alcanzado algunos logros sociales, que están siendo destruidos por una nueva derecha conservadora muy agresiva. En este contexto no sé si se puede sostener una política radical, dado que uno parece obligado a defender una política de conservación del viejo Estado del Bienestar. Pero existe otro nivel, el de la cultura global, en el que ciertamente suceden y puede que sucedan otro tipo de cosas. Posiblemente esas cosas no se vayan a originar entre nosotros, en el Primer Mundo (…) quizás de lo que está sucediendo en América Latina, de lugares en los que se está fraguando una resistencia contra los países ricos.” (Revista Archipiélago, 2004)

En oposición a los nuevos movimientos, luego de la crisis en los países desarrollados (en menor medida en las naciones de Latinoamérica) surgen las esperanzas en líderes individuales, lo cual sesga la importancia del cambio colectivo. Es un espejo individualista. Síntoma de una negación a la reformulación de los estilos de vida de algunos grupos minoritarios y poderosos. Gregorio Parra se pregunta acerca de la búsqueda mesiánica de la solución:

“¿Hay escapatoria? En *Videodrome* era “La Nueva Carne”, en *Matrix* “el elegido”. El ser humano parece no buscar más que en la religión la salida a su más grave problema. Es como si el enunciado del problema incluyera su propia solución. ¿Pero no hay otra salida?» (PARRA, 2001, pp. 117-118)

La historia demostró que tarde o temprano cualquier imperio cae, esta no debería ser la excepción pues si así lo fuera la esperanza en el espíritu humano y la libertad del individuo debería extinguirse. Pese a la crisis económica internacional y el desarrollo de alternativas capitalistas, la principal amenaza continua siendo la permanencia del capitalismo neoliberal y su red de poder intangible. Un poder más vivo que nunca y, como nunca antes, al asecho.

3.3. La contra-conspiración.

“La Gran Conspiración ha triunfado. Quizás porque siempre ha estado ahí.” (PARRA, 2001, p. 118)

Se ha aplicado hasta aquí un término para definir la situación narrada: conspiración.

Marketinero, metafórico, alegórico: el nombre (si existiera lo “correcto”) debería penetrar hacia las raíces éticas de la humanidad, que por tiempo y desconocimiento no son motivo de este trabajo. Siguiendo las categorías de Humberto Eco la perspectiva narrada hasta aquí puede catalogarse como escéptica o apocalíptica.

Gregorio Parra en su libro *La Gran Conspiración* (2001) describe la alegoría conspirativa. Explica allí que quienes poseen el conocimiento y lo distribuyen a su antojo, usan la estética como símbolo de su autoridad y proclaman las reglas de comportamiento como seguro de su poder. Si el poder tiene por base al conocimiento y la estética es su forma, el lugar de emisión de un mensaje alternativo debe ser el mismo medio que legitima la red de poder: los medios de comunicación. Inclusive en un contexto no necesariamente posmoderno – capitalista, habría que apelar a características del ese sistema de poder:

“Se ha intentado ya sugerir que, probablemente, muchos de los fenómenos relacionados con la comunicación de masa podrán sobrevivir en otros contextos socioeconómicos, puesto que son debidos a la naturaleza específica de la relación comunicativa que tiene lugar cuando, queriendo comunicarse a vastas masas de público, debe acudirse a procedimientos industriales con todos los condicionamientos debidos a la mecanización, a la reproducción en serie, a la nivelación del producto según una media.” (ECO, 1965, p. 62)

El dominio contemporáneo de la estética pastiche posmoderna es la continuidad de lo que en diferentes épocas históricas han sido las estéticas manipuladas por la

minoría dominante. Esa minoría ahora es mediática: garante de dicho símbolo, burocrática, remisa a los cambios y beligerante con el talento y la libertad.

El poder le tiene temor a algo: a lo nuevo ²⁶. El riesgo de emitir una perspectiva crítica y poner en cuestión la normalidad, es que se puede adjudicar al emisor un delirio paranoico

Generalmente la desvalorización de las perspectivas críticas se da en sociedades autoritarias. Un autoritarismo que no es exclusivo de regímenes no democráticos, sino que trascienden cualquier situación (geográfica o política). En este texto se describe una organización global única basada en el dominio del mercado: la organización de la sociedad y el funcionamiento de mecanismos morales y comunicacionales que permiten su permanencia.

Un discurso crítico contiene en su estructura un juzgamiento moral y su proyección pública requiere del uso de la razón, Mead dedica un pasaje a este tipo de situaciones en su texto *La Persona*:

“La única forma en que podemos reaccionar contra la desaprobación de la comunidad entera es estableciendo una clase superior de comunidad, que en cierto sentido, supere en número de votos a la que conocemos. Una persona puede llegar al punto de ir en contra de todo el mundo que lo rodea: puede levantarse ella sola contra el mundo. Pero, para hacer tal cosa, ha de hablarse a sí misma con la voz de la razón. Tiene que abarcar las voces del pasado y del futuro. Esa es la única forma en que la persona puede lograr una voz que sea mayor que la voz de la comunidad. Por lo general suponemos que esa voz general de la comunidad es idéntica a la comunidad más amplia del pasado y el futuro; suponemos que una costumbre organizada representa lo que llamamos moralidad. Las cosas que uno no puede hacer son las que todos condenarían. Si adoptamos la actitud de la comunidad en relación con nuestras propias reacciones, la anterior es una afirmación cierta, pero no debemos olvidar esa otra capacidad, la de replicar a la comunidad e insistir en que cambie el gesto de la comunidad. Podemos reformar el orden de cosas; podemos insistir en hacer que las normas de la comunidad sean mejores normas. No estamos simplemente obligados por la comunidad. Estamos dedicados a una conversación en la que lo que decimos es escuchado por la comunidad, y en la cual la reacción de ésta está afectada por lo que tenemos que decir.” (MEAD, 1999, pp. 196)

²⁶ (PARRA, 2001, p. 82)

Ninguna empresa (aventura discursiva) lo explica todo (pues sería dogma), sin embargo un texto puede explicar algo interrogando la normalización de un objeto.

Expresar un contradiscurso a la posmodernidad implica desmontar la precipitada condena a los no lugares (/ju:'toupia/):

“¿Pero no es demasiada soberbia suponer que las utopías han muerto porque se desploman las propias? ¿No es una exageración basada en una dosis superlativa de autoestima y sentimiento de superioridad pensar que si las utopías que animaron el proyecto de la modernidad no se han concretado, estamos ante el fin de todas las utopías posibles? ¿No es soberbio pensar que si el determinismo histórico de occidente no se cumplió en los tiempos y en los modos proyectados, entonces, estamos ante el fin de la historia y no hay otras historias posibles?” (WALLACE, 1995, p. 13)

Los discursos basados en la duda pueden detener lo que Pasquali denominó “parálisis dialéctica de la razón”²⁷. La ausencia de razón crítica (denunciada desde hace décadas) que termina por hacer invisible la irracionalidad de lo “normal”:

“Hoy la propaganda de la historia es una sociedad identificada y gélida, que predica la paz al tiempo que exaspera las agresividades más recónditas, que escolta ideologías contradictorias mientras se desarrolla en el presente más desalentador; que escolta ideologías contradictorias mientras fomenta una misma práctica alienante; que promete futuros paradisiacos mientras se desarrolla en el presente más desalentador; que ha endurecido al hombre de tal modo que ni el mismo, tan mutilado se halla, percibe su dureza; que manipula al individuo como medio de producción en lugar de mejorarlo como destinatario; que lo objetiviza hasta tal punto que, más que sujeto, se transforma en objeto de consumo; que planifica, además de su trabajo, su vocación, su libertad, su amor y su cultura.” Gala, Antonio en (WALLACE, 1995, p. 1)²⁸

Marcuse sostiene que una vez paralizada la función crítica la reproducción de la vida será tan sólo una reproducción de la cultura, y la misma repetición de la cultura un paralizante de la función crítica.

²⁷ (PASQUALI, 1978, pág. 156) un fenómeno semejante al de los habitantes de *La Caverna* de Platón: “el alienado completo no duda nunca, y es por no dudar y por no admitir siquiera una posibilidad de dudar que pone obstáculos invencibles a los argumentos que contradirían la seguridad de sus afirmaciones” (Psychologie Rationelle).

²⁸ Texto original en GALA, A. (20 de marzo de 1994) Los Malpagados. *Revista de El País*; en WALLACE, S. (1995). Un análisis antropológico del nuevo orden mundial. En *Conferencia dictada en la Cámara de Diputados de la Provincia de Córdoba*, p. 1.

Desde la perspectiva crítica los tiempos de la individualidad tienen por causa a la cultura positiva y por esperanza a la educación:

« Esta falta de felicidad no es algo metafísico; es el resultado de una organización no racional de la sociedad. Su superación con la eliminación de la cultura afirmativa no eliminará la individualidad, sino que la realizara. Y “si alguna vez somos felices no podremos menos que estimular la cultura” (56) [nota al pie del texto original: Nietzsche, Werke, t. XI, p. 2414]” » (MARCUSE, 1971, p. 39)

La cultura debe hacerse cargo de la pretensión de felicidad de los individuos. ¿Cómo? Blanca Muñoz (1989) sostiene que sólo conciliando justicia, libertad y felicidad (los mejores impulsos de la especie humana), tal anhelo será posible.

4. MOSTRAR LA CONSPIRACIÓN

4.1. Alegorías del cine posmoderno, un análisis de *La Gran Conspiración*.

En 2001, el filósofo español Gregorio Parra publicó *La Gran Conspiración*, un análisis del uso alegórico del cine para explicar la existencia y el funcionamiento de la red de poder posmoderna.

Hacia finales del siglo XX, el cine se enfrenta al entretenimiento *mainstream* de la pantalla chica. “La industria se adaptó al reto televisivo y creyó que el cine debía ser puro espectáculo para que el público abandonara el sillón de su casa y se desplazara hasta la sala de proyección.” (PARRA, 2001, p. 13)

Frente a este contexto la exhibición del nacimiento del mundo posmoderno tomó un cariz alegórico. Las alegorías son representaciones de una idea crítica valiéndose de otras formas más cotidianas; están vinculadas a una accesibilidad didáctica.

La alegoría puede ser parte de una obra artística o puede ser de más amplio alcance, en tanto que por ella se crea un sistema extenso y subdividido de imágenes metafóricas que representa un pensamiento más complejo o una experiencia humana real, y en ese sentido puede constituir obras enteras.

Benjamin, en una lectura de Baudelaire, plantea el sentido de la alegoría como crítica estética y crítica social:

“(…) la alegoría, precisamente por su furor destructivo, participa en la expulsión de la apariencia que emana de todo ‘orden dado’ –sea en el arte, sea en la vida– como apariencia de totalidad, o de lo orgánico que los transfigura, haciendo que parezcan llevaderos. Y ésta es la tendencia progresiva de la alegoría.” (BENJAMIN, 2005, p. 339).

La alegoría está presente en los textos donde los autores se hacen cargo del proceso histórico y sus víctimas. Por ejemplo, Baudelaire sancionaba la marcha ruinosa, la caducidad, como rasgo esencial de la modernidad, la disolución de la experiencia en la cosificación, la abstracción de lo humano en la vivificación de la mercancía, la fantasmagoría del progreso en el retorno de lo siempre igual, la destrucción de la experiencia por la vivencia del shock.

La alegoría como herramienta

Para poder transmitir que la única realidad posible es una mera construcción, los productores de cultura explican por medio de la alegoría la existencia y funcionamiento de la red de poder mundial.

Por ejemplo la narrativa conspirativa contiene alegorías políticas, policíacas, psicológicas o terroríficas para explicar el origen, mantenimiento y expansión de la red de poder económico posmoderna.

“Esa alegoría se caracteriza por su lateralidad. No suele ser una narrativa directa. Si se alegoriza la conspiración económica, que es en realidad La Gran Conspiración, se hace con aventuras de ciencia ficción como en *Alien* de Ridley Scott; si la alegoría es política como en *Silverado* de Lawrence Kasdan o *El Jinete Pálido* de Clint Eastwood, se utiliza el género western para dar forma a una historia económica de absorción por parte de una gran corporación de empresas más pequeñas.” (PARRA, 2011)

La variante del thriller conspirativo serviría para reunir las descripciones del poder posmoderno opaco.

“La alegoría política que representan estas películas va conformando el sentido de la postmodernidad (...) partiendo de la premisa de que el capitalismo actual se sustenta en los medios tecnológicos de comunicación que provocan la globalidad por medio de sus brazos tecnológicos y de que es inconcebible sin tales medios.” (PARRA, 2001, pág. 62)

Algunas películas, por ejemplo, se enfocan en elementos fundamentales de la estética posmoderna: la representación temática del contenido, historias que se apoyan o tratan acerca de los procesos y tecnologías de producción y reproducción, como cámaras y grabadores.

“Las tecnologías de la comunicación, unos mecanismos que reproducen más que producen, provocan las transformaciones de los objetos como si estos fueran su idea material. Pero estos objetos, por causa de estas tecnologías, tienden a convertirse en alegorías de una red intangible y centralizada.” (JAMESON, 1995, p. 13)

Del mismo modo, en el marco de la espectacularización del cine, el *spaghetti western* o western europeo, subgénero desarrollado entre las décadas del '60 y el '70, introduce la estética de la alegoría. Como indica Parra: "Eran historias del pasado con referente en presente. Su cartografía espacial y temporal no es más que una metáfora narrativa para hablar de un presente que, entonces, está ocurriendo en Cuba, Santo Domingo o el Sureste Asiático. Es la intención de la intervención norteamericana en el extranjero." (PARRA, 2001, p. 14)

El uso alegórico es una estrategia que refleja el cambio ideológico y político mundial del final de la década de los '60 y principios de los '70. En *La gran conspiración* encontramos ejemplos de esta estrategia didáctica para defender la táctica intervencionista estadounidense o argumentar un sentido crítico ante la nueva etapa global. Es la evidencia de la carga moral del cine y es al fin de cuentas el motivo final (la imposición moral) de las interpretaciones y de los sucesos históricos mismos.

Son los nuevos tiempos, que como en *Los Profesionales* de Richard Brooks implican: “(...) un viaje a través del tiempo, un tiempo que consigue vencer los ideales de los protagonistas.” (PARRA, 2001, p. 16)

Durante los años '70 las películas frecuentaran historias sobre el tiempo, la reescritura de la historia o la alegoría en tiempo pasado de hechos del presente.

“El uso alegórico de la historia es muy común en momentos en que se vislumbran cambios sociales, económicos o políticos. Entre los últimos años sesenta y finales de los setenta son muchas las películas que pueden catalogarse dentro del historicismo alegórico. En 1966 se produjeron dos películas en Europa muy significativas: *Un hombre para la eternidad*, de

Fred Zinnemann, y *Faraón*, de Jerzy Kawalarowicz.” (PARRA, 2001, p. 20)

Son décadas de constante tensión en la producción cultural. Tanto desde el bloque occidental como del soviético se emprenden actividades destinadas a reprimir el cuestionamiento de los respectivos sistemas. La estética modernista comienza a declinar y emerge el pastiche. El cine, cada vez más industria y menos arte, comienza a olvidar los estilos y los géneros, tan característicos del modernismo y clasicismo cinematográficos, para centrarse en la cita aleatoria, a veces paródica.

“Y, es entonces cuando nuevos cineastas, provenientes en unos casos de la televisión, de la crítica cinematográfica o, incluso, de las universidades y sus nuevas escuelas de cine, y alejados de los cánones estéticos del modernismo y del clasicismo cinematográfico, desarrollan un nuevo cine que tiene en la alegoría sus más consistentes cimientos.” (PARRA, 2001, pp. 23-24)

En resumen la herramienta alegórica es indispensable en el discurso crítico de los productores de cultura. Luis Ignacio García (2010) en un meta-texto sobre Benjamin- Baudelaire dice que “la alegoría prepara al lector para la vivencia moderna del shock, para la cosificación del mercado, para lo irredento de la vida en el “alto capitalismo”, mostrándole el puzle como modelo de la experiencia.” (p. 10)

Esquirlas del tiempo

El desarrollo crepuscular de los personajes del western confluye al crepúsculo del espíritu modernista. Son historias del pasado con referencia en el presente.

Los personajes se vuelven símbolo de una época que termina y otra que comienza, metáforas de un estilo de vida y de un género cinematográfico en sí mismo. “(...) están al final del camino y su odisea existencial es paralela al mundo en el que han vivido. Este ha terminado y ellos no pueden vivir en otro distinto.” (PARRA, 2001, p. 24).

El desafiante nuevo orden mundial desafía la moralidad inmutable de los perplejos personajes. En *La Gran Conspiración* se describen algunos ejemplos:

«Personajes como Pike [*The Wild Bunch* (1969), de Sam Peckinpah], Billy The Kid [*Pat Garrett & Billy the Kid* (1973), de Sam Peckinpah], Danny Dravot [*The man who would be King* (1975), de John Huston], Peachey Carneham [*The man who would be King*, de John Huston], Robin o Marian [*Robin & Marian* (1976), de Richard Lester], no pueden adaptarse al nuevo mundo que les rodea y deciden salir de él. La nueva estética crepuscular que se inicia en los sesenta y se afianza en los '70 no es más que un reflejo de la nueva era económica, social y política [Nota de Parra: John Kenneth Galbraith publicó en 1977 la era de la incertidumbre (traducción española de Plaza & Janés, Barcelona, 1981), en la que, a través de un recorrido por la historia de la economía, avanza ese estado en la evolución capitalista que será el nuevo orden económico y, por lo tanto social y político, nombrado con el prefijo “post” (post capitalismo, post modernidad, post...)] que se implantará bruscamente y borrará todos los vestigios del mundo anterior” (PARRA, 2001, p. 34)

Las películas juegan con el pasado ya sea de modo nostálgico, ya sea de modo historicista. La industria cultural resucita géneros reinventando el estilo de un periodo histórico. Viejos estilos, temáticas actuales y espectadores posmodernos (consumidores de imagen-espectacularidad)

La reconstrucción se hace bajo el amparo del culto a la imagen brillante:

“Consiste en una tecnología de grandes angulares o soportes extrasensibles que provocaron el triunfo de la imagen y la “belleza”, el triunfo del cine nostálgico y con él, el de los valores de la sociedad de consumo actual. Se consigue así una aproximación al pasado mediante una cita estilística que transmite la “antigüedad” a través del brillo de las imágenes que producen la impresión de la década de los treinta o los cuarenta” (PARRA, 2001, p. 47)

Durante los años ochenta, se revive un pasado perdido por medio de un discurso en tiempo presente con referente en pasado (PARRA, 2001, p. 52). Es el reflejo de la posmodernidad que difumina miedos, preocupaciones y ansiedades bajo la convicción de que sólo existe el presente y que ese presente es “nuestro”:

“La historicidad es de hecho la definición del presente como historia, historia que en la postmodernidad es un pastiche que se ofrece a unos consumidores hambrientos por un mundo en el que viven que no es más que el espectáculo de la imagen de sí mismo. Esta crisis conduce a la

prioridad (...) del cine y la televisión sobre cualquier cosa (...)”
(PARRA, 2001, p. 50).

El reflejo cinematográfico historicista continúa en los años 90. Es el último eslabón desarrollado en *La Gran Conspiración* editado recién iniciado el siglo XXI, el análisis de dicha década incluye una tajante conclusión acerca de la construcción del tiempo:

[El cine de los 90] «(...) cargado de referencias y guiños visuales reciclados y adornados en formato panorámico por un innegable virtuosismo formal en el que varias historias se cruzan y entrecruzan al ritmo de la música, los disparos a quemarropa, las sobredosis, las hamburguesas(...). [...] son obras de género que utilizan el presente como historia, como algo nostálgico reciclando su presente historicista en hipnótica fascinación por imágenes de generaciones pasadas. Es la constante de la postmodernidad actual: la vuelta nostálgica a un pasado que no existe. Quizá porque el presente tampoco existe en realidad»
(PARRA, 2001, pág. 57)

Videodrome de David Cronenberg

El libro *La Gran Conspiración* nace un año después del programa radiofónico Videodrome de Radio 3. El programa eminentemente visual toma su nombre de la película homónima de David Cronenberg donde se refleja el poder de la imagen en la sociedad posmoderna.

En 1982 Cronenberg realiza uno de los films cumbre de la estética posmoderna. Max, interpretado por el actor James Wood, es propietario de un canal de televisión basura de Toronto. Durante una exploración de mercado descubre una emisión vía satélite de un canal pornográfico violento que considera interesante para su audiencia y sus beneficios económicos. La emisión en cuestión está producida por una corporación llamada Videodrome y contiene una señal subliminal que provoca alucinaciones y la muerte por lesión cerebral. Tras este producto se esconde una conspiración derechista contra la degeneración de los valores morales, de la que consideran responsables a la

pornografía y la televisión. Al mismo tiempo, Max descubre “la Nueva Carne”, una contraconspiración en la que el rayo catódico se utiliza como elemento de regeneración.

Videodrome refleja la peligrosidad social de la televisión y la de la cultura de masas en general. Para Parra la película (de la cual tomó el nombre para su producto radiofónico) coincide con la lectura de Marshall McLuhan sobre los cambios físicos y las mutaciones perceptivas que supone la prolongada exposición a la televisión, y las viejas cuestiones filosóficas sobre “lo bueno” y de si los apetitos culturales de las masas conducen a la modificación mental de los espectadores.

Pero la conspiración moral también es económica. Max es propietario del Canal 83, una pequeña televisión independiente que es absorbida finalmente por la gigantesca compañía óptica que está detrás de Videodrome.

De forma realista *Videodrome* describe la vida posmoderna al detalle, advirtiendo que en el nivel más alto de la sociedad los elementos de la red configuran la realidad.

4.2. Videodrome de Radio 3

En el año 2000 nace el programa radiofónico Videodrome. Este programa de Radio 3 es el resultado de un proceso extenso y multiformato: nace a partir de un desarrollo académico, es trasladado al lenguaje radial, y también es motivo de una publicación bibliográfica. Su creador Gregorio Parra es el actual realizador y director del programa que emite la radio de música y cultura de Radio Nacional de España.

A mediados de la década de los 90 Gregorio Parra²⁹, realizó estudios de posgrado tutelado por el Dr. José María Ripalda, (profesor de la Universidad Nacional de Educación a Distancia) y el Profesor de Literatura Francesa de la Universidad de Duke, Fredric Jameson³⁰. Luego de ese proceso teórico se proyectaron dos productos: uno audiovisual (no realizado) y uno radiofónico (realizado y del cual se desprende *La Gran Conspiración*³¹).

Sobre aquel proyecto audiovisual Parra explica:

“Quedó en proyecto. No se hizo nada. (...) Sigue la misma idea narrativa y estéticamente, exactamente igual. Cuando lo he hecho afuera, esa ha sido mi idea, exactamente igual. Hacer una voz en off, las imágenes, música. Y esa es la idea del audiovisual. Aunque nunca ha llegado a nada.” (PARRA, 2014a)

El proyecto radiofónico corrió con mejor suerte. El origen del producto sigue las bases del trabajo de tesis y se estrenó en el año 2000, ubicándose por tres años en la parrilla de programación de Radio 3³² de Radio Nacional de España:

²⁹ “Licenciado en Filosofía y Ciencias de la Educación. Ha realizado cursos de posgrado sobre filosofía Práctica, Filosofía de la Religión, estética del siglo XX, y Narrativa Contemporánea y Cinematográfica. Ha publicado diversos artículos entre los que destacan: *Las brigadas internacionales en la Guerra Civil Española*, *Luckács. Político a la Fuerza*, *Sidney Reilly. As de espías* o *La Revolución Rusa en la literatura*”. Desde 1992 se incorpora (*sic*) a Radio Clásica de Radio Nacional de España”. (PARRA, 2001)

³⁰ “Fredric Jameson (Cleveland, 1934) es uno de los más reconocidos críticos de la cultura contemporánea. Estudió letras en la Universidad de Yale, donde se doctoró en 1959 con una tesis sobre Sartre. Durante su actividad docente ha impartido clases en las universidades de Harvard, Yale y Duke, entre otras. Desde la década de los setenta ha cultivado una amplia obra donde se dedica al análisis literario y cultural. Su marco de análisis se construye a partir de un marxismo metodológico que, de manera preferente, estudia las relaciones entre el desarrollo del capitalismo y la producción cultural. Según Jameson, en el escenario histórico del capitalismo se observa una mutación de las formas de expresión culturales y mediáticas. Para Jameson, las formas estéticas que definen la posmodernidad se corresponden con la fase de mundialización del mercado. Entre sus obras traducidas al español destacan *La cárcel del lenguaje* (1980), *Documentos de cultura. Documentos de barbarie* (1989), *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* (1991), *La estética geopolítica* (1995), *Teoría de la postmodernidad* (1996), *La postmodernidad y el mercado* (1998), *Estudios culturales: Reflexiones sobre el multiculturalismo* (1998) o *Las semillas del tiempo* (2000).” (Revista Archipiélago, 2004)

³¹ La siguiente derivación fue el libro *La Gran Conspiración* de Celeste Ediciones para la colección Libro3: “(...) el libro sale en 2001 y en realidad son guiones mas literarios, en forma de libro. Básicamente son guiones. Tiene extracciones de películas.” (PARRA, 2014a)

³² Referente radial de la Corporación RTVE (Radio y Televisión Española), Radio 3 (fundada poco después del regreso de la Democracia, el 1 de julio de 1979) es la emisora dedicada por completo a la música y la cultura, orientada a múltiples públicos dedicándole importante atención a las inquietudes de la cultura juvenil. Contiene programas de música especializada presentados por periodistas y críticos de

“¿De cómo nace? La verdad es que no lo sé, recuerdo que ha base de todas las cosas que tenía para la tesis, del material que tenía, se me ocurrió hacer un programa. He hice un proyecto de 13 episodios... y bien, ya van 278. (...). Mira, el programa piloto lo hice a partir de lo que yo hice para Jameson. Más o menos hice eso, luego lo arregle más radiofónico. Eso fue el avance, esto ocurrió 6 años antes... (...). El programa empezó en el 2000... (...) a 2003. Siempre por Radio 3.” (PARRA, 2014a).

El programa deconstruye textos, reagrupándolo en modo de cita en un *meta-texto* de textos escritos, audiovisuales, musicales hilvanados nuevamente en la trama de un discurso radiofónico. Se trata de un proceso de construcción - deconstrucción que trasciende las nociones espontáneas y, simultáneamente, re-construye mediante la forma narrativa, estética y práctica del programa.

“Yo creo que la mejor definición del programa es el texto que está en la cabecera de los podcast. Sí, yo creería que es eso mismo, es jugar, es en verdad deconstruir textos, ya sean escritos, sonidos, imagen, canciones... textos, ¿sabes? Es deconstruir, esa es la base y luego pues, según, según como tenga el día y como me encuentra, me toma de una manera u otra. Intento en lo posible ser objetivo. Dentro de que la objetividad es imposible y nadie la tiene. Pero lo intento... es complicado explicarlo.” (PARRA, 2014a)

Todos los programas de la segunda etapa de Videodrome de Radio 3 (2008-2014)³³ se encuentran disponibles en la sección A LA CARTA de la página de la Corporación RTVE, www.rtve.es/videodrome. En la cabecera de la página puede leerse:

“Radio y cine... series... músicas... textos... imágenes... En Videodrome revisitamos una película, una serie, una música, un texto, "viendo" por la radio. Una película, una serie, una música, un texto... desde el punto de vista de su argumento, sus diálogos, su letra. Encuadrando la obra en "su tiempo" y en "su significado". Tiempo, espacio, movimiento... Videodrome juega a deconstruir... En un medio diferente, o no.”

música. La emisora ha sido distinguida por su apoyo a los artistas independientes, el talento emergente, la investigación y el desarrollo de nuevos lenguajes radiofónicos.

³³ Esta segunda etapa puede dividirse también en 3 partes

- 2008-2011: realizado y dirigido por Gregorio Parra, narrado –la mayoría de los capítulos- por Sandra Urdín y Ana Sterling. (ambas voces de los informativos de Radio Nacional de España).
- 06/03/11 – 29/07/2012: fuera de emisión.
- 2012- (junio) 2014: realizado y dirigido por Gregorio Parra, narrado –la mayoría de los capítulos- por Sandra Urdín y Gregorio Parra.
- (junio) 2014- actualidad: realizado, dirigido y narrado por Gregorio Parra con la participación de Sandra Urdín (designada nueva corresponsal de la RTVE en Lisboa)

Consultado sobre el género³⁴ en el cual ubicaría Videodrome de Radio 3, Parra manifiesta la dificultad de la respuesta:

“En un medio diferente o no’ es de esas frases que quedan bien y no dicen nada. Que quedan muy bien para una presentación. Porque en realidad un medio diferente... o sea, puede ser el único programa que se haga así. De hecho yo no conozco ninguno. [L: ¿Se encasilla en un género?] ...Puede ser que sí. Al final todo me sale así... de una forma u otra. En Radio 3 en los años ´80, había programas parecidos. Ahora no los hay.” (PARRA, 2014a)

En su texto Apocalípticos e Integrados, Humberto Eco sostiene que la cultura de masas permanece sometida a todas las leyes económicas que regulan la fabricación, la distribución y el consumo de los demás productos industriales:

«el producto debe agradar al cliente”, no debe ocasionarle problema, el cliente debe desear el producto y debe ser inducido a un recambio progresivo del producto. De ahí los caracteres culturales de los propios productos y la inevitable “relación de persuasor persuadido”, que en definitiva es una relación paternalista interpuesta entre productor y consumidor». (pág. 57)

¿Qué sucede con el público de Videodrome?

“[L: ¿Pensás en un público?] Si y no, o no. Yo siempre he querido hacer un programa que yo escuche. Que a mí me guste escuchar, esa es mi base, entonces a partir de ahí pues se que hay un público, hay gente y últimamente bastante, que por unos motivos u otros se ha enganchado al programa. Pienso en la gente..., pero más pienso en mí. Cuando acabo el programa me encanta grabarlo en un disco, llevármelo a casa, y escucharlo con cascos. Y a oscuras si es posible, escucho lo que me gusta escuchar. El programa que me gustaría oír.” (PARRA, 2014a).

La producción crítica debe tener en su emisión (al menos) un carácter que permita la aceptación. En este caso se combina la pluralidad del medio, y por el otro, sostiene Parra, la elegancia.

³⁴ Algo además dificultoso por la variedad de productos que pueden considerarse derivados de Videodrome. Otras producciones como las ediciones especiales de Videodrome de Radio 3 tienen un cariz particular: “He hecho unos programas en directo proyectando los cortes de películas... hice uno en Barcelona en el Centro de Cultura Contemporánea, otra en los cursos de verano de El Escorial, pero en fin, han sido tres o cuatro. Programas que luego se han emitido.” (PARRA, 2014a)

“[L: El discurso muchas veces es crítico del propio medio... ¿se sostiene por la pluralidad y respeto de la emisora?] G: Sí, intenta ser, entre comillas, elegante... Creo que nunca ha caído en lo grosero ni parecido. Entonces yo creo que lo pude mantener. Básicamente. Crítico es muchísimo.” (PARRA, 2014a)

Finalmente se puede definir Videodrome de Radio 3 como un producto históricamente situado y álgido. Con temáticas variables y heterogéneas en el marco de la crítica a la posmodernidad. Un estilo deconstructivo de múltiples estratos, capas, e interpretaciones sobre y mediante otros textos.

Temáticas

Los temas que ha tratado Videodrome de Radio 3 son muchos. Enumerarlos o cuantificarlos es una tarea en cierta medida inútil, dado que cada emisión no se circunscribe a una sola temática, sino que genera un abanico de subtemas justificado por el carácter holístico de los asuntos filosóficos, sociales, históricos, psicológicos, sociológicos. Un tema puede determinar la selección de determinados textos o viceversa. Una parte de estos temas y subtemas han sido tratados en este texto de trabajo final porque son evidentes en el paradigma crítico que sostiene el creador del programa Videodrome de Radio 3, pero se trata de teorías e intertextos existentes bajo variados nominalismos. Identificar, catalogar y nombrar temas es intuitivo y sesgado. Se puede realizar una “lista” con sustantivos (en su mayoría abstractos) pero se dejarían las derivaciones particulares y materiales fuera. Se puede, con cierta utilidad identificar un campo semántico, pero lo más importante no son las palabras sino el tratamiento que sobre ellas se hace. La mayoría de los puntos de vista a estos temas son siempre alternativos al punto de vista “dominante” de esta época.

Si podemos determinar un campo semántico habitual, las palabras se vinculan entre si y a otros términos. Las definiciones de conceptos nunca son permanentes, quedan abiertas, se redefinen, se entrelazan a otras para construirse. Ese campo podría conformarse por ejemplo con estos términos y más:

Política, Moral, Guerra, Historia, Desigualdad, Amor, Muerte, Poder, Economía, Conspiración, Engaño, Violencia, Posguerra, Religión, Censura, Conocimiento, Distopía, Esquizofrenia, Paranoia, Posmodernidad, Tiempo, Crisis, Fascismo, Filosofía, Genocidio, Imperio, Golpe de estado, Mentira, Mito, Nostalgia, Obsesión, Patriotismo, Recuerdos, Totalitarismo, Adolescencia, Depresión, Guerra Civil, Guerrilla, Machismo, Monarquía, Género, Periodismo, Conocimiento, Poder militar, Rebeldía, Resistencia, Revolución, Sueño americano, Teatro, etcétera.

Un catálogo de palabras cuyas definiciones, relaciones y tratamientos son amplísimas. Explicar tres o cuatro son las responsables de estas cien páginas.

Formatos

Un repaso de la propuesta radiofónica de la etapa 2008-2014 de Videodrome de Radio 3 permite distinguir cuatro formatos de programa, aunque esta categorización es meramente orientativa y responde a los fines de esta monografía. El programa se caracteriza por la generar programas diferentes, también hay versiones de programas ya existentes con innovaciones en su estructura, texto, formato o narración. Estos formatos se encuentran por lo general en orden aleatorio dentro del ciclo radiofónico. La que más interesa por su potencial audiovisual (una de las formas más predominantes de Videodrome) es la denominada “deconstrucción de películas”.

- Deconstrucción de texto literario: basado en la lectura/dramatización (o recitado en el caso de la poesía) de uno o más textos. Predomina el texto y entre los fragmentos temas musicales de un disco y/o artista de pop-rock³⁵ específico. También se utiliza música “clásica” (música académica de Occidente). En algún momento del programa, generalmente al inicio o a la mitad de la duración total se realiza una contextualización de la realización de la obra y su autor.

³⁵Generalmente son los géneros predominantes en el programa y en la emisora RADIO 3 RTVE

- Por ejemplo, el programa *Videodrome - La máscara de la muerte roja* (08 de mayo de 2010), cuyo eje es la lectura del texto homónimo de Edgar Allan Poe y la inserción en la mitad de la duración de su obra *El Cuervo*. En este programa se utiliza música de Pawel Szymanski, David Matthews y Muse.
- Deconstrucción de un disco de música (pop, rock, otro género): basado en la traducción de los temas del disco musical. La traducción se realiza por encima del disco en forma de capa a mayor intensidad, se ubica principalmente sobre los fragmentos instrumentales de los temas musicales. Predomina la continuidad de los temas del disco encadenados sin silencios. Estos programas son comunes en las ediciones de verano (julio-agosto).
 - Un caso puede encontrarse en *Videodrome – Funeral* (21 de julio de 2013). Basado en el disco homónimo de la banda canadiense Arcade Fire (2004).
 - Deconstrucción de una película³⁶: basada en la emisión de fragmentos de un film que ilustran una temática particular. Estos programas son los más abundantes en el catálogo de producciones conservadas en podcast del periodo 2008-2014. Los fragmentos son acompañadas por una voz (femenina o masculina) –con efectos o no-. Sobre el sonido ambiente de la misma escena o sobre el silencio se narran las acciones, contextualiza la producción de la obra, autoría, contexto histórico, o inclusive inserta fragmentos de obras literarias vinculadas a la obra cinematográfica (ya sea porque es el texto sobre el que se basa la película o por su vinculación a la temática tratada). Los fragmentos de los films también se emiten como capa sobre las canciones (ya sea en los segmentos instrumentales o en aquellos que poseen interpretación vocal). Se utiliza la banda de sonido original, la música original de la película, música clásica y temas de rock o pop.
 - Un ejemplo de ello es el programa *Videodrome - Los siete pilares...* (6 de marzo de 2011). Los fragmentos de película corresponden

³⁶O de una serie. Por ejemplo, *Videodrome - Empieza por C* emitido el 06 de octubre de 2013; programa basado en el último capítulo de *Dr. House: Todo el mundo muere*, emitido por la cadena FOX el 21 de mayo de 2012.

a Lawrence de Arabia, obra de 1962 dirigida por David Lean; se leen fragmentos de la obra autobiográfica de Lawrence *Los siete pilares de la sabiduría*. La música pertenece a la partitura original de Maurice Jarre para la banda sonora de la película y otros temas musicales del género rock- pop como: “The boy with the thorn in his side” de The Smith; “Real gone kid” de Deacon Blue; “Happy ending” de Joe Jackson y “Johannesburg” de The Housemartins.

- Deconstrucción de varias películas: se construye en base a fragmentos de varios film que ilustran una temática particular. Es semejante al anterior formato, aunque hay una mayor complejidad en la trama narrativa (mayor cantidad de superposiciones de material sonoro: la música, la voz, los fragmentos de película y los efectos).

- Por ejemplo en *Videodrome - Gerónimo, apache Chiricagua* (22 de setiembre de 2013), siendo el eje la historia el pueblo Apache durante la época colonial, se citan fragmentos de *Fort Apache* (1948), de John Ford; *Broken Arrow* (1950), de Delmer Daves; *Apache* (1954), de Robert Aldrich, *Major Dundee* (1965), de Sam Peckinpah; y *Ulzana's Raid* (1972), de Robert Aldrich. Con música de Ry Cooder y canciones de Josh Ritter “Good Man”, The Decemberists “The Crane Wife 3”, Neil Young & Crazy Horse “This Land Is Your Land”, Lyle Lovett “Promises”, Crosby, Stills & Nash “Find The Cost Of Freedom”.

- Seriado: programas en continuidad sobre una temática, generalmente consecutivos en la emisión. Se basan en un texto, película o temática que por su extensión o detalle ameritan varios programas.

- Deconstrucción de texto (consecutivo o no consecutivo). Por ejemplo la serie de programas no consecutivos dedicados a los fragmentos de las memorias encontradas del emperador filósofo Aurelius Antoninus Augustus: *Videodrome – Vindobona* (29 de setiembre de 2013); *Videodrome - Vindobona... (2ª entrega)*, (12 de enero de 2014) ; *Videodrome - Vindobona (3ª entrega 1ª parte)*, (20 de abril de 2014); *Videodrome - Vindobona (3ª entrega, 2ª parte)*, (27 de abril de 2014).

- Deconstrucción de producciones audiovisuales: es el caso de los programas dedicados a las series: *Unsere mütter, unsere väter* (ZDF- 2013) *Videodrome - Una foto... (1ª parte)*, *Videodrome - Una foto... (2ª Parte)* el 15 y 22 de diciembre de 2013; o *La forja de un rebelde* de Arturo Barea (TVE-1990) *Videodrome - La ruta*, *Videodrome - La llama*, *Videodrome - No pasarán* el 14, 21 y 28 de abril de 2013 “”,
- Serie por temáticas: una temática específica estructura varios programas consecutivos. Es el caso de los programas sobre la Teoría de la Conspiración y la posmodernidad, *Videodrome - Conspiración (1ª parte)*, *Videodrome - Conspiración (2ª parte)*, *Videodrome - Conspiración (3ª parte)*, *Videodrome - ¿Conspiración o paranoia?*, emitidos el 9, 16, 23 y 30 de enero de 2011.
- Re-emisión de capítulos.

Propuesta narrativa y estética de Videodrome de Radio 3

La línea narrativa es particular en cada programa; la secuencia de hechos, citas y argumentos también cambia con las diferentes emisiones. Pese a esta variación pueden discriminarse los momentos de progresión dramática. El encadenamiento de sucesos responde a los formatos descritos anteriormente, en todos los casos la narración se somete a una doble influencia: adaptarse a los temas (o al tema predominante de la emisión) y a los textos citados.

El narrador cumple un papel imprescindible en el orden de los “textos”. En el caso de los formatos que deconstruyen una o varias películas la narración desplaza a un segundo plano la línea argumental del film citado³⁷, se centra en determinados rasgos de

³⁷ Una película contiene una sucesión establecida de hechos, en el programa radiofónico se menciona y explicita esta secuencia (omitiéndose el desenlace), pero siempre es un elemento más del orden que varía (justificadamente) para lograr determinado impacto, para facilitar la comunicación de una premisa, etc.

los textos, por lo general alegorías del tema que ocupa: los fragmentos citados responden al eje temático escogido.

La combinación creativa de las capas de texto prioriza la temática, sin descuidar la dimensión “pragmática” de acompañar la trama dramática de los textos citados – especialmente los fragmentos de películas.

La estética tiene elementos constantes dentro de la serie. Se caracteriza por el uso de múltiples sonidos de diferentes fuentes ordenadas de forma particular, en continuidad y superposición, por ello se puede denominar a estos sonidos “capa”, siendo cada nivel de capas un tipo de sonido de una fuente particular:

- Fragmentos de banda de sonido original de películas, serie y archivo periodístico: palabras (diálogo, voz en off), música, ruidos [efectos sala, sonoros, especiales; ambiente sonoro].
 - Música
 - Efectos
 - Voz del o los narradores.
 - Sonido ambiente en emisiones en vivo.
 - Silencio

El ordenamiento de estos elementos, la estética, es lo que caracteriza al discurso de Videodrome de Radio 3. La estética confiere al producto su característica configuración de totalidad. Como indica el profesor de la Universidad del Comahue, Ricardo Haye (2000), se trata de una totalidad artística...

“La radio es capaz de producir obras de arte, artefactos incorpóreos y fugaces que resultan del ensamble armonioso de sus componentes discursivos. El arte se manifiesta cuando los textos sonoros amalgaman materiales amasados con la especificidad de lo estético y cuando se obtienen mensajes expresivos a partir de atributos como la multisensorialidad, sinestesia, registro de los relieves, principio de visibilidad, criterio cinemático y verosimilitud. Entonces, también la radio despliega la actividad central del arte que consiste en expresar emociones.”

La música, la voz del narrador, sus efectos vocales y electrónicos, la banda sonora de las películas y los silencios, expresan significados en el marco de una unidad plagada de connotaciones y sensaciones. Y en esa unidad o ensamble suele ser inadecuada cualquier división de las piezas: “El todo supera la simple suma de las partes comprometidas y la resta, o el fraccionamiento torna al mensaje incoherente o fastidioso.” (HAYE, 2000)

El uso de fragmentos de bandas de sonido de películas otorga dinamismo y movimiento. La vitalidad que otorga la posproducción sonora es un incentivo al oyente que se adentra en el discurso radiofónico y, como en el cine, encuentra verosimilitud en la identificación con lo que escucha.

“La suma de estos criterios produce sensación de credibilidad y ya desde Aristóteles sabemos que vale más elegir cosas naturalmente imposibles, con tal que parezcan verosímiles, que no las posibles, si parecen increíbles. Como recurso expresivo la verosimilitud crea condiciones propicias para la identificación con situaciones y escenarios dados, y favorece una sensación de naturalidad y confianza para sumergirse en el texto y dejar que nos inunde.” (HAYE, 2000)

Una pesadilla recurrente³⁸

“Una pesadilla recurrente” es el título del programa escogido para analizar la estructura narrativa y estética descrita en los párrafos anteriores.

La elección de esta emisión del 8 de junio de 2014 se debe a la relación que tiene con este texto:

“El programa que estoy montando esta semana. Se me ha ocurrido al leer tu texto. Ya lo verás, no te voy a adelantar... ya te digo según como me encuentre, de hecho este programa lo decidí hacer y no hacer otro, iba a hacer otro, y decidí hacer esto. Al leer tu texto se me ocurrió todo lo de lo real, la realidad y, bueno, la verdad es que ya está hecho, estoy reciclando

³⁸ Audio disponible y transcripción disponible en el anexo. PARRA, G. (Productor). (8 de junio de 2014b). Videodrome - Una pesadilla recurrente [Audio de Podcast] Recuperado de <http://www.rtve.es/alcarta/audios/videodrome/videodrome-pesadilla-recurrente-08-06-14/2603040/>

programas que han hablado de eso y lo estoy haciendo en uno solo, de otra manera pero estoy haciendo eso.” (PARRA, 2014a)

Sueño y realidad

En este capítulo de Videodrome pone en juego el concepto de realidad. Para habilitar la duda se apela a la comparación con el mundo onírico. Si se construye una realidad y parece real y finalmente ocurre que no lo es, se presenta una ilusión. El sueño es una ilusión y-quizá- la realidad también.

La realidad tiene un contexto condicionado por lo dado, esa “realidad previa” a todo transcurso vital. Incluso el carácter irracional de lo racional puede parecernos normal porque ya está dado antes de la existencia. En el sueño no nos planteamos la racionalidad de lo percibido.

“**Daniel Lefevbre:** La duración de un relato es como la de un sueño, no decidimos ni el momento en que nos dormimos ni en el que nos despertamos, y sin embargo avanzamos, continuamos.”³⁹

Volviendo el sueño una instancia lúcida, el individuo puede intervenir u observar conscientemente las derivaciones de la ilusión:

“**Daniel Lefevbre:** Quisiéramos hacer un gesto, tocar el personaje, mimarlo, cogerle la mano por ejemplo. Pero nos quedamos ahí sin hacer nada, habrá pasado toda la vida y no habremos hecho nada.”⁴⁰

Un estilo de vida, una situación cotidiana, un sistema económico, por ejemplo, pueden ser inmutables si no se desmonta la ilusión que lo sostiene, esa ilusión puede inclusive decirse –paradójicamente - racional.

En un mundo autodenominado “racional”, una minoría puede defender y conservar sus privilegios invocando la “racionalidad”. Realimentan un conjunto de ideas justificantes, siendo estas cercanas a lo real o (como ha ocurrido casi siempre) cercanas a la ilusión.

³⁹ Bourboulon, F. y Sarde, A. (Productores) y Tavernier, B. (Director). (1999). *Hoy Empieza Todo* [cinta cinematográfica] Francia: TF1 Films Production.

⁴⁰ *Ibídem.*

“El hecho de saber que se sueña le permite al soñador no sólo controlarse a sí mismo y a sus actos sino también intervenir deliberadamente en el ambiente, los personajes y escenarios de sus sueños. O al menos tener la posibilidad de ser consciente de la pesadilla, si es el caso. Porque al despertar, recuerda con claridad sus sueño e incluso puede interpretar el sueño dentro del sueño mismo. ¿No desearíamos seguir a Alicia en la madriguera del conejo y averiguar qué ocurre? Una idea. Matrix. Una idea introducida en el cerebro de una persona sin que se dé cuenta. ¿No es lo que hacen diariamente medios de comunicación, gobiernos, corporaciones o iglesias? El control total.” (PARRA, 2014b)

El tema principal deriva en otros, tal como en el inconsciente colectivo del psiquiatra suizo Carl Gustav Jung para explicar la trama narrativas y los personajes de Matrix⁴¹. De esta manera se evidencian las semejanzas al mito arquetípico de la santísima trinidad⁴², las citas a los mitos griegos, al mito bíblico de la liberación israelita y las connotaciones mesiánicas del “elegido”. Otra derivación temática es la tecno fascinación (el escenario previo a la distopía de la película de los hermanos Wachowski). Dentro del concepto de sueño: el sueño lúcido, las implicancias biológicas – fisiológicas del sueño, el inconsciente y su condicionamiento sobre el consciente; y la estandarización del tiempo.

Formato de Una pesadilla recurrente.

Este capítulo sobre el sueño, la ilusión y la realidad pertenece al formato “deconstrucción de varias películas”, nominación dada por la predominancia de fragmentos de banda de sonido de más de una película con doblaje al castellano.

Ordenados por minutos de aparición, las películas citadas son Matrix, Origen⁴³, The Truman Show⁴⁴; Hoy Empieza Todo, 12 Monos⁴⁵, El Gatopardo⁴⁶, Los Lunes al Sol⁴⁷, The Game⁴⁸, Billy Elliot⁴⁹, otras películas⁵⁰.

⁴¹ SILVER, J. (Productor) y Wachowski, Lana y Wachowski Andy (Directores). (1999). Matrix [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Village Roadshow Pictures.

⁴² Una postura no exenta de crítica en el texto de Gregorio Parra *La Gran Conspiración* (2001): «¿Hay escapatoria? En Videodrome era “La Nueva Carne”, en Matrix “el elegido”. El ser humano parece no buscar más que en la religión la salida a su más grave problema. Es como si el enunciado del problema incluyera su propia solución. ¿Pero no hay otra salida?» (pp. 117-118)

⁴³ THOMAS, E. (Productor) y NOLAN, C. (Productor y director). (2010). Origen [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Legendary Pictures y Syncopy.

Otros audios utilizados son los correspondientes al discurso de Francisco Franco del 22 de julio de 1969 proponiendo para su sucesión en el liderazgo del estado al Príncipe Juan Carlos de Borbón y Borbón y el juramento del Príncipe a las leyes del estado y del “Movimiento Nacional” el 23 de julio de 1969. Comparecencia de Mariano Rajoy en Berlín el 4 de febrero de 2013⁵¹; Declaración institucional de Alfredo Pérez Rubalcaba, Secretario General del Partido Socialista Obrero Español el 2 de junio de 2014 con motivo de la abdicación del Rey Juan Carlos de Borbón y Borbón.

La voz del narrador corresponde a Gregorio Parra y en los separadores habituales la voz de Sandra Urdín.

Se citan fragmentos de Las Aventuras de Alicia en el País de las Maravillas (Alice's Adventures in Wonderland) de Lewis Carroll y La tempestad (The Tempest), obra de teatro de William Shakespeare.

La música utilizada en Una pesadilla recurrente (por orden de aparición):

- Don Davis. (1999). *The Matrix: music from the motion picture* [CD]. Estados Unidos: Warner Bros. / Maverick.
- Hans Zimmer (2010). *Inception: music from the motion picture* [CD]. Estados Unidos: Water Tower Music.
- Pink Floyd (1973). The great gig in the sky. En *The dark side of the moon* [CD]. Londres: Harvest.
- Regina Spektor (2013). Blood of eden. En *Peter Gabriel tribute album: and I'll scratch yours* [CD]. Reino Unido Real World Label

⁴⁴ FELDMAN, E., et al. (Productor) y WEIR, Peter (Director). (1998). The Truman Show [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Scott Rudin Productions.

⁴⁵ CAVALLO, R., et al. (Productor) y GILLIAM, T. (Director). (1995). 12 Monkeys [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Atlas Entertainment y Classico.

⁴⁶ GOFFREDO, L. y NOTARIANNI, P. (Productores) y VISCONTI, L. (Director). (1963). Il Gattopardo [cinta cinematográfica]. Italia: Titanus.

⁴⁷ QUEREJETA, E. y ROURES, J. (Productores) y LEÓN DE ARANOA, F. (Director). (2002). Los lunes al sol [cinta cinematográfica]. España: Televisión de Galicia.

⁴⁸ GOLIN, S. y CHAFFIN, C. (Productores) y FINCHER, D. (Director). (1999). The Game [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Propaganda Films.

⁴⁹ BRENNAN, G. y FINN J. (Productores) y DALDRY, S. (Director). (2000). Billy Eliot [cinta cinematográfica]. Reino Unido: BBC Films.

⁵⁰ Fragmentos de banda de sonido de películas no identificadas.

⁵¹ Primera comparecencia del Presidente español Mariano Rajoy (Partido Popular) tras las revelaciones de cuentas secretas del extesorero y gerente del PP, Luis Bárcenas.

- Alison Goldfrapp (2000). The time of the turning (reprise) / the weaver's reel. En *OVO* de Peter Gabriel [CD]. Reino Unido: Real World Label.
- Josh Ritter (2006). Good man. En *The animal year* [CD]. Reino Unido: V2.
- Isobel Campbell y Mark Lanegan (2006). Ballad of the broken seas, en el álbum homónimo [CD]. Reino Unido: V2.
- Formula V (1969). Cuéntame. En *Solo sin ti* [CD]. España: Philips.
- Asfalto (1978). Días de escuela. En *Asfalto* [CD]. España: The Fish Factory Label.
- Lucinda Williams (2007). Are you alright. En *West* (2007). Estados Unidos: Lost Highway Records.
- Última versión italiana de Orfeo ed Euridice; Aria of Orfeo Acto 3 de Christoph Willibald Gluck Vienna (1762) / (2001) – Harmonia Mundi CD [16]. Italian, René Jacobs, Bernarda Fink, Verónica Cangemi, Maria Cristina Kiehr. Freiburger Barockorchester, and RIAS Kammerchor, Berlin.
- Christine McVie (1984). Who's dreaming this dream? En *Christine McVie* [CD]. Estados Unidos: Warner Bros.
- Peter Gabriel (2000). Father, son. En *OVO* [CD]. Reino Unido: Real World Label.
- Peter Gabriel (2000). The time of the turning. En *OVO* [CD]. Real World Label.
- Vaughan Williams: cuarteto en la menor (no hay datos de la edición).
- Peter Gabriel (2000). Make tomorrow. En *OVO* [CD]. Reino Unido: Real World Label.
- Angélique Kidjo (2001). Malaika. En *Keep on moving: the best of Angélique Kidjo* [CD]. Estados Unidos: Columbia.

Estructura narrativa y estética de “Una pesadilla recurrente”

En el capítulo analizado el desarrollo narrativo está sometido a las múltiples influencias de las capas o textos citados y la voz da paso a los diferentes momentos de la totalidad:

PRIMERA PARTE: INTRODUCCIÓN DE PERSONAJES Y CONFLICTO.

1. Primer encuentro entre un terapeuta o psicólogo y un paciente deprimido. El cual comienza a buscar las razones de su depresión⁵². (00.00.10 - 00.01.12)

2. Sueño y realidad. Fragmentos de películas que introducen la posibilidad de confundir estos momentos. El narrador se pregunta sobre la posibilidad de la falsedad de la realidad, como en Matrix. (00.01.12 - 00.05.50)

SEGUNDA PARTE: DESARROLLO DEL ENUNCIADO EXPUESTO

3. Introducción argumental al mundo de Matrix. (00.05.50 – 00.10.56)

4. El terapeuta describe las funciones del sueño y cómo es el proceso biológico durante este estado (00.10.56 – 00.15.28).

5. Fragmentos de la banda sonora de la película Matrix cuando Neo se encuentra entre la línea que divide el mundo ordinario y el mundo especial. (00.15.28 - 00.17.26)

6. El terapeuta describe el mito griego de Morfeo. En Matrix el personaje homónimo se presenta a Neo como mentor. (00.17.26 – 00.22.38)

7. El narrador⁵³ explica otro vínculo intertextual de Matrix con el Viejo Testamento de la Biblia (la liberación israelita) y el Nuevo Testamento (la Santísima Trinidad). (00.22.30 – 00.27.18).

⁵² Ambos personajes son interpretados por el mismo narrador, Gregorio Parra. El paciente es el registro de la voz normal mientras que el terapeuta tiene un efecto de eco.

⁵³ No se puede determinar con seguridad desde que personaje habla la voz pues se mixturán fragmentos con eco y sin eco.

8. El narrador –psicólogo- describe qué es un sueño lúcido. (00.27.18 – 00.29.30)

9. Deja vó, ilusión, mentiras y realidad en relatos de “no-ficción” sobre hechos históricos de las últimas décadas del siglo XX y principios del XXI⁵⁴ en España. La pesadilla recurrente (00.29.30 – 00.32.09).

10. Neo narra su entrada al mundo “real” de Matrix. (00.32.09 – 00.35.16)

11. Una serie de fragmentos de bandas de sonido de películas ilustran problemáticas humanas en la supervivencia a este “mundo real” de las economías neoliberales. (00.35.16 - 00.38.15)

12. La voz del narrador continua siendo Neo (00.39.55 – 00.46.58) que describe el entrenamiento al que se somete y la visita al oráculo (análogo al oráculo de Delfos).

TERCERA ETAPA: CULMINACIÓN - CLÍMAX

13. La traición, la captura y la liberación de Morfeo. (00.46.58 – 00.49.43)

CUARTA ETAPA: DESENLACE - FINAL

14. El narrador concluye vinculando Matrix a la conciencia colectiva humana de Jung y los arquetipos del mundo especial. La alegoría de las ideas implantadas para el control total. Las estrategias para manejarse (actuar u observar) una vez asimilada la ilusión de los relatos de realidad. (00.49.43 – 00.56.39)

La combinación de la banda de sonido original con la voz del narrador (con y sin efectos), la música, y el silencio se entrelazan en una relación “pragmática” y simbiótica que hacen de las partes un todo. La organización de estos elementos, la

⁵⁴ La obra es producida la semana en que el Rey de España Juan Carlos de Borbón y Borbón abdica a favor de su hijo, el Príncipe Felipe de Borbón y Grecia.

estética, la forma que confiere belleza o fealdad no puede desligarse del sentido. Por ello se analiza la propuesta narrativa-estética simultáneamente.

Como se ha dicho no hay fórmulas de combinación en el montaje de la unidad. La innovación es lo que da cuerpo a Videodrome de Radio 3

Estableciendo como principio que el repertorio de capas y manipulaciones de los signos varía en cada transmisión radiofónica, a continuación se analizan algunas de los recursos característicos.

"La puntuación, las pausas, los tiempos, los reposos, las reglas, los géneros, el lugar de la voz, la identidad de los cuerpos que se escuchan, el abandono "del arte del micrófono", del "arte de la palabra" (MIER, 1987, p. 45)

El oyente se encuentra frente a la escucha simultánea de las capas sonoras, fusionadas y sobrepuestas que transmiten un mensaje holístico.

La dramatización del primer minuto del programa nos permite introducirnos en "la voz" narradora como elemento estético, aunque en este caso, son las voces, pues se presenta la dramatización del primer encuentro entre un psicólogo y un paciente depresivo. Gregorio Parra (la voz) representa ambos papeles (minutos 00.00.10 - 00.01.12), diferenciados uno del otro por el efecto de eco aplicado sobre los parlamentos del psicólogo.

Como indica Susana Sanguineti de Brasesco, el efecto «"dice", señala, define, traza el camino de una historia» (Brasesco, 2001, p.37). Y en este caso determina qué personaje narra, modificando el punto de interpretación del oyente. Esta división se diluye más adelante cuando esta voz del "psicoanalizado" expresa:

"¿Qué es la realidad?, ¿y si todo lo que pienso que es la realidad no es más que una ilusión bien construida?, ¿estoy capacitado para comprender la diferencia? ¿De qué puedo fiarme sino es de mi mismo?" (PARRA, 2014b)

Y se unifica al mismo estado psíquico de Neo, el personaje de Matrix. Aunque este último se distingue al hablar en primera persona citado desde la banda de sonido original.

“Una vez preparado mi cuerpo me llevan al oráculo. Supongo que también dentro del programa informático. En la casa donde vive el oráculo hay niños jugando.” (PARRA, 2014b)

Como también indica la profesora Sanguineti, los efectos son también "alertas perceptuales" encargados de hacer retornar al discurso al receptor de audio disperso. O también ser utilizados como separadores de momentos dramáticos.

Por ejemplo, el uso de un efecto propio de la banda de sonido original faculta la transición entre los momentos dramáticos 4 y 5: El terapeuta describe las funciones del sueño y cómo es el proceso biológico durante este estado (00.10.56 – 00.15.28) y los fragmentos de la banda sonora de Matrix nos indican que Neo se encuentra entre la línea que divide el mundo ordinario y el mundo especial, como sucede en el caso del paciente. (00.15.28 - 00.17.26). Al finalizar el tema “Blood of eden” interpretado por Regina Spektor, el sonido de un golpe proveniente de la banda de sonido de Matrix, da paso al siguiente momento de la narración en la voz de los guardianes del sistema:

“Como puede ver llevábamos mucho tiempo observándole. Al parecer ha estado llevando una doble vida. En una usted es un programador de una importante empresa de software. Tiene número de seguridad social, paga sus impuestos, y también ayuda a su casera a sacar la basura. La otra vida la vive entre ordenadores, en ella usted utiliza el alias de Salteador Neo y es culpable de prácticamente todos los delitos informáticos tipificados en las leyes. Una de esas vidas tiene futuro, la otra no lo tiene...”⁵⁵
(PARRA, 2014b)

Un fragmento de banda sonora puede servir de separador interno dentro o entre secuencias. Por ejemplo, entre las secuencias 11 y 12, una serie de fragmentos de bandas de sonido de películas ilustran problemáticas humanas en la supervivencia al mundo real de las economías neoliberales. (00.35.16 - 00.38.15) y luego la voz de Neo- (00.39.55 – 00.46.58) describe el entrenamiento al que se somete y la visita al oráculo. Entre medio de estos fragmentos (como ocurre en varios momentos del programa se escucha): “Vuelve a la realidad, por favor.”⁵⁶ (PARRA, 2014b)

⁵⁵ SILVER, J. (Productor) y Wachowski, Lana y Wachowski Andy (Directores). (1999). Matrix [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Village Roadshow Pictures.

⁵⁶ THOMAS, E. (Productor) y NOLAN, C. (Productor y director). (2010). Origen [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Legendary Pictures y Syncopy.

Este fragmento sirve de separador y además le otorga “realidad” a la obra. Pese a su ficcionalidad, estos fragmentos funcionan como prueba a los enunciados, algo semejante a la verosimilitud a la que apela el cine alegórico para explicar la lógica dominante. De esta forma lo propuesto por el narrador tiene un amparo intertextual, por ejemplo:

«- Esta con dos gramos de morfina a la hora. ¿Cómo coño sigue despierto?»⁵⁷

“- [risas] ustedes no existen no son reales, no podemos retroceder en el tiempo. ¡Oh!, ¡Oh!, ¡Ha!... No están aquí, no pueden engañarme. Están en mi mente (risas).”⁵⁸

“-Ah! Claro... estoy soñando.”⁵⁹

“-Lo que esta experimentado es...”

- [Continúa Parra]... un sueño lucido. Un sueño en el que el sujeto es consciente de soñar, posee su capacidad de soñar y su libre albedrío, siente sus cinco sentidos como estando despiertos, puede hacer uso de su memoria y al despertar recuerda con claridad su sueño e incluso puede interpretar el sueño dentro del sueño mismo.» (PARRA, 2014b)

Además la banda de sonido original posee desde su propio origen ese registro del entorno cotidiano que al ser escuchado por el oyente evoca situaciones generalmente entendibles, incluso frecuentes, generándole confianza⁶⁰.

Otro elemento de la banda sonora utilizado de forma independiente es la música del film. Su función es imprescindible dentro de la película y los fragmentos extraídos poseen esas evocaciones necesarias a priori. Los fragmentos de banda sonora de la película (instrumental de acompañamiento: Inception / Matrix), son andamiaje temporales que sostienen el relato y que, junto a los efectos, evocan y provoca sentimientos en el oyente sin recurrir al código lingüístico.

⁵⁷ SHORE, D., et al. (Productor y director). (2012). Todo el mundo muere. Dr. House [serie de televisión] Estados Unidos: FOX.

⁵⁸ CAVALLO, R., et al. (Productor) y GILLIAM, T. (Director). (1995). 12 Monkeys [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Atlas Entertainment y Classico.

⁵⁹ FUENTE DESCONOCIDA

⁶⁰ Ver la cita a Haye (2000):“Como recurso expresivo la verosimilitud crea condiciones propicias para la identificación con situaciones y escenarios dados, y favorece una sensación de naturalidad y confianza para sumergirse en el texto y dejar que nos inunde.”

De esta forma se potencia la voz del narrador y sus tonalidades. Separa los momentos “emocionales” de los personajes. Por ejemplo, se explica el mito de Morfeo acompañada por la melancólica melodía del inicio de la pista “Time” de Hans Zimmer (de *Inception, Music from the Motion Picture*).

“En las metamorfosis, Ovidio cuenta que Morfeo duerme en una cueva de luz difusa rodeadas de plantas de adormidera cuyos efectos tranquilizantes y narcóticos sin duda ayudaban en su labor.” (PARRA, 2014b)

Este acompañamiento le da una apariencia fuertemente expresiva que conmociona al receptor, pues se ha dotado de un elemento estético (de placer, belleza) a la voz que podría estar solo sobre el silencio. La música combinada con la voz genera una variación tonal en la totalidad del fragmento y de la obra. Pese a que es poco observado en este capítulo, es común en la serie que esta misma estrategia se aplique con obras del repertorio clásico.

Otro elemento indispensable en el montaje y su estética son las canciones de pop y rock cuyas letras –en castellano u otro idioma- refuerzan el sentido de la narración (por medio de la figura de acompañamiento o contraste).

Por ejemplo, los audios correspondientes al discurso de Francisco Franco proponiendo para su sucesión en el liderazgo del estado al Príncipe Juan Carlos de Borbón y el juramento del Príncipe a las leyes del estado y del “Movimiento Nacional” contrastan con HEROES de David Bowie [Todas las citas de (PARRA, 2014b)].

“I, I can remember (I remember) / Standing, (...)” (00.29.30 - 00.29.40)

“[Franco]: si por ley natural mi capitanía llega a faltarnos, quien inexorablemente tiene que llegar algún día, es aconsejable la decisión que vamos a tomar que contribuirá en gran manera a que todo quede atado y bien atado para el futuro...” (00.29.40- 00.29.56)

Simultáneamente -superpuesto- suena David Bowie:

“...by the wall (by the wall) / and the guns shot above our heads / (over our heads), (00.29.40- 00.29.56).

La complejidad de cada montaje (sus partes y el todo) es una exigencia particular para cada oyente y diferente en cada propuesta radiofónica. La música puede ser interrumpida, editada, emplazada en bucle para servir de base a una locución, solapada o solapar otra capa de audio, etc. La interpretación de las capas contrastadas varía según los niveles de conocimiento e interrelación del oyente.

Por ejemplo, el fragmento de la canción “Heroes” de David Bowie traducido al castellano dice: "Yo, yo recuerdo –recuerdo- / De pie, junto a la pared -en la pared- / y los cañones dispararon por encima de nuestras cabezas / -sobre nuestras cabezas-."

Si a esta lectura se le incorporan datos sobre los acontecimientos, procesos y actores de la historia española contemporánea (Guerra Civil, Genocidio, Franco, dictadura franquista, reinado de Juan Carlos de Borbón y Borbón), y finalmente se contextualiza a los acontecimientos en desarrollo al momento de la producción del programa (abdicación del Rey a favor del Príncipe heredero de la corona), se podrá advertir un nivel de significado mucho mayor respecto a la exclusiva escucha de la lírica del tema de Bowie.

Como toda experiencia sensorial, dada su complejidad y carácter holístico, es muy difícil describir lo que hace de Videodrome de Radio 3.

La mejor manera de entender la totalidad de texturas sonoras, capas superpuestas, fundidos y su significado es la escucha directa del programa.

4.3. Implicancias de un proyecto audiovisual

Si la lógica postmoderna se valió del pastiche reciclado para compaginar un simulacro de imágenes, ¿por qué no usar esa misma forma de creación de realidad para denunciar al estilo, sus intenciones?

El desafío es describir la lógica posmoderna usando su mismo lenguaje crítica y contextualmente. Socavar lo incuestionable o normalizado.

Diariamente se ofrece un **diluvio de estímulos sensoriales** mediante los medios de comunicación masiva audiovisual. El desafío contemporáneo de los meta-textos alternativos es ofrecer una comunicación que interrumpa el caudal de productos audiovisuales facilitando su interpretación.

Pero ¿Hay un espacio para el cuestionamiento de la estructura económica? ¿Y para el cuestionamiento moral? ¿Hay espacio para el cuestionamiento de los medios de comunicación dentro de los medios de comunicación? ¿Hasta dónde llega la crítica y hasta donde pone en riesgo la divulgación de las ideas?

“El núcleo de lo normativo es también la puerta de la transgresión. (...) Tendremos que mostrar, por ejemplo, el entramado de legitimidades que ciencia y técnica prestan a los medios de comunicación social actuales, y como ese entramado acaba por construir una verdad que bajo la apariencia de la objetividad, es convencional, limitada y limitadora. (...) Pero para eso tendremos que suscitar primero la mirada que acepta el juego de las verdades televisivas, y entonces mostrar los puntos de ruptura. (...) Se tratará de una tarea transgresiva y negativa (...) tendremos que habitar el corazón de lo científico-técnico y sus representaciones sensibles en los medios de comunicación de masas.” (ZULIAN, 1993, p. 9)

Por ello un formato “aceptable” ha de utilizar elementos del lenguaje pastiche televisivo, con elegancia y sin elección aleatoria. Y dentro de su estructura introducir la ruptura, no emocionando (como el pastiche), sino –cómo sostiene Barbero– conmoviendo.

“En lugar de desafiar a la masa como hace el arte, el pastiche se dedica a excitarla mediante la activación de las vivencias. Pero jamás habrá legitimación social posible para ese arte inferior cuya forma consiste en la explotación de la emoción. La función del arte es justamente lo contrario de la emoción, la conmoción. Al otro extremo de cualquier subjetividad, la conmoción es el instante en que la negación del yo abre las puertas a la verdadera experiencia estética.” (BARBERO J. M, 1998b, p. 60)

El formato documental.

“El guionista debe saber poner puntos de tensión en el relato. El gran enemigo del documental es el embole⁶¹.” Pepe Cazzola en (RESPIGHI, 2010)

A partir de la aparición del Canal del Ministerio de Educación, Encuentro, emergió en las pantallas argentinas una nueva concepción sobre las formas de atracción del público.

«El documental fue evolucionando (...) En Encuentro tenemos la idea de que al componente de lo real hay que agregarle un relato, personajes, una evolución. Tenemos claro que a los programas de historia hay que remarcarles los puntos de tensión, valorizando determinados hechos con efectos de todo tipo. Un documental no puede tener un relato plano porque la historia en sí no es plana.» Pepe Cazzola en (RESPIGHI, 2010)

Con una opinión semejante, pero desde la perspectiva cinematográfica, Raúl Beceyro (2008) señala: “(...) resulta más interesante que haya materiales o procedimientos que parecían exclusivos del documental, y que son utilizados en films de ficción y viceversa.” (p. 33)

Una propuesta debe incluir elementos propios del documental clásico (modalidad expositiva)⁶², recortarse contra la ficción, aunque conservando cierta retórica narrativa en evolución.

Bill Nichols (1997) ha descrito elementos del documental expositivo que pueden ajustarse a estas nuevas perspectivas y aplicarse a una serie documental audiovisual que adapte los contenidos desarrollados en este trabajo final:

- Los personajes se dirigen al espectador directamente, exponiendo una argumentación acerca del mundo histórico.
- Las imágenes sirven como ilustración o contrapunto y el montaje mantiene la continuidad retórica (un patrón musical de asociación de escenas y capas) más que la continuidad espacial o temporal. “Los cortes que producen yuxtaposiciones inesperadas suelen servir para establecer puntos de vista originales o nuevas metáforas que quizá quiera proponer el realizador.” (NICHOLS, 1997, p. 68). Tales

⁶¹ Nota del autor de la monografía, por “embole” entiéndase aburrimiento.

⁶² Una de las modalidades del cine documental descritas por Bernini. Ver BERNINI, 2004, p. 41.

yuxtaposiciones cualifican o rechazan los temas de los que trata la exposición y tornan extraño lo que se había hecho familiar.

- La posibilidad de controlar las capas (dramatizaciones, narración, archivo, videoclip) permite encausar los efectos en el espectador.
- “En vez del suspense de resolver un misterio o rescatar a una persona cautiva, el documental expositivo se erige a menudo sobre una sensación de implicación dramática en torno a la necesidad de una solución.” (NICHOLS, 1997, p. 72). Sobre la voz de autoridad del / de los presentador/es entrelazan las capas de una lógica textual que incluye y orquesta las diferentes capas que a su vez justifican lo dicho por la “voz”.

5. VIDEODROME

A lo conceptual le sigue la expresión, que es su antítesis, un proyecto documental seriado sobre el entramado posmoderno global:

Videodrome, una adaptación audiovisual de Videodrome de Radio 3, realizado en la provincia de Córdoba entre los años 2013 y 2014. Un piloto audiovisual con raíces en Madrid y perpetrado en Córdoba.

6. OBJETIVOS

Objetivo General

Realizar el piloto de una serie documental audiovisual basada en la adaptación estética sonora, temática y narrativa del formato radiofónico Videodrome de Radio 3 de Radio y Televisión Española.

Objetivos Particulares

- Identificar conceptos y descripciones acerca de la época histórica posmoderna desarrollada en las últimas cuatro temporadas de Videodrome de Radio 3.
- Explicar las características globales y locales de la posmodernidad desde las líneas teóricas críticas.
- Identificar en productos culturales audiovisuales, nacionales y extranjeros, alegorías y referencias sobre las características de la posmodernidad.
- Realizar un proyecto creativo de una serie documental de cuatro capítulos denominada Videodrome, sobre las características de la posmodernidad, basado en la investigación realizada y en la estética sonora de Videodrome de Radio 3.
- Realizar un proyecto operativo del primer capítulo de la serie.

7. DESARROLLO DEL PROYECTO AUDIOVISUAL VIDEODROME

7.1. Aspectos Legales

Origen de Videodrome.

Videodrome es la derivación de un proceso de producción preexistente. Surge de productos mediáticos desarrollados y actualmente en desarrollo: el libro La Gran Conspiración y el programa radiofónico Videodrome de Radio 3, ambos autoría de Gregorio Parra.

La versión audiovisual en formato de serie televisiva incorpora elementos nuevos asumiendo la inspiración y la cita a contenidos de Videodrome de Radio 3 de la RTVE.

El piloto audiovisual utiliza al comienzo de la obra las pertinentes formas honradas bajo el siguiente texto:

| Una adaptación audiovisual de Videodrome de RADIO 3 de RTVE|

|Idea original de Gregorio Parra |

| Realización y dirección general / LUCAS CONTRERAS|

Sobre el uso de material que es propiedad de terceros

La utilización de secuencias audiovisuales directamente extraídas de películas, series, videoclips o videoarte se hace bajo uno de los límites contemplados por los derechos de propiedad intelectual: el derecho a cita para análisis o comentario.

Utilizar un contenido lícitamente dentro de un programa de televisión, requiere el consentimiento del titular (o los titulares) de los derechos sobre la secuencia audiovisual o la emisión que la contiene. El derecho a cita es una de las excepciones a esta regla enmarcada dentro de los límites a los derechos de autor. De esta forma la cita no requiere el consentimiento del titular de los derechos.

Esta excepción es contemplada en el Artículo 10 [Libre utilización de obras en algunos casos: 1. Citas; 2. Ilustración de la enseñanza; 3. Mención de la fuente y del autor] del Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas (Acta de París del 24 julio de 1971 y enmendado el 28 de septiembre de 1979):

“1) Son lícitas las citas tomadas de una obra que se haya hecho lícitamente accesible al público, a condición de que se hagan conforme a los usos honrados y en la medida justificada por el fin que se persiga, comprendiéndose las citas de artículos periodísticos y colecciones periódicas bajo la forma de revistas de prensa.

2) Se reserva a las legislaciones de los países de la Unión y de los Arreglos particulares existentes o que se establezcan entre ellos lo que concierne a la facultad de utilizar lícitamente, en la medida justificada por el fin perseguido, las obras literarias o artísticas a título de ilustración de la enseñanza por medio de publicaciones, emisiones de radio o grabaciones sonoras o visuales, con tal de que esa utilización sea conforme a los usos honrados.

3) Las citas y utilizaciones a que se refieren los párrafos precedentes deberán mencionar la fuente y el nombre del autor, si este nombre figura en la fuente.”

En la legislación española el artículo 32.I del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (TRLPI), posibilita la reproducción de un fragmento de una obra audiovisual en otra obra a título de cita o para su análisis, comentario o juicio crítico, siempre que se cumplan ciertos requisitos vinculada a las formas honradas de cita, su

finalidad docente o de investigación y su limitación para cumplir expresamente los fines que la justifican:

“(…) el artículo 32.I exige que la cita se haga en una obra propia, es decir, en una creación original. Si el trabajo en el que se inserta el fragmento de la obra ajena no es original, no podrá invocarse la libertad de cita del artículo 32. Por ello, cuando no existe un esfuerzo creativo por parte del que cita, cuando no realiza aportación original alguna, cuando se limita a reproducir lo que otra persona ha hecho ya accesible al público, no está justificado que utilice la obra ajena de forma libre y gratuita. En tercer lugar, aunque relacionado con el requisito anterior, se exige que la inclusión de la secuencia audiovisual ajena no se haga con cualquier propósito, sino a título de cita (23) o para su análisis, comentario o crítica. La cita debe ser procedente de acuerdo con la temática y finalidad de la obra que la incluye.” (González, 2008, p. 7)

En el caso de la legislación argentina cabe señalar que la Constitución Nacional dispone que los tratados internacionales, entre ellos los vigentes sobre derecho de autor y derechos conexos, tienen jerarquía superior a las normas argentinas específicas en la materia, por lo que, a las obras extranjeras de los países miembros de dichas Convenciones se aplican sus principios (por ejemplo: plazo mínimo de protección, protección automática, cita, trato nacional, etc., consagrados por la Convención de Berna). [Ver (UNESCO, 2009)]

Dentro de las limitaciones y excepciones de la ley 11723 (1998) establece las siguientes de interés para este trabajo:

1) Utilizaciones libres y gratuitas:

- Derecho de cita: Artículo 10

«Cualquiera puede publicar con fines didácticos o científicos, comentarios, críticas o notas referentes a las obras intelectuales, incluyendo hasta mil palabras de obras literarias o científicas u ocho compases en las musicales y en todos los casos sólo las partes del texto indispensables a ese efecto». (LEY 11.723 | Boletín Oficial de la República Argentina, 1998)

- Utilizaciones para fines educativos –Artículo 36 (limitación al derecho de representación, ejecución y recitación públicas previstos en el artículo 2 para los autores y en el artículo 56 para los intérpretes).

Este último punto sirve de salvaguarda a la ejecución de obras musicales para uso académico. Lo que respecta a su uso con fines de lucro directamente requerirá el pago de derechos de uso, de autor y compositor (SADAIC Sociedad Argentina de Autores y Compositores), pago del derecho de “comunicación o ejecución pública” (AADI, Asociación Argentina de Intérpretes – CAPIF, Cámara Argentina de Productores de Fonogramas y Videogramas).

CAPIF- AADI recaudan en todo lugar público donde se escuche música grabada (discotecas supermercados, salón de fiestas, radios, canales de TV, etcétera). En consecuencia una coproducción o producción asociada con una productora o señal televisiva que pague CAPIF –AADI puede facilitar la cita en caso de ocurrir su difusión en una señal donde se emite publicidad, como ocurre en todas las señales de gestión privada con fines de lucro, gestión privada sin fines de lucro y algunas señales estatales (con excepción de las señales sin publicidad dependientes del Ministerio de Educación de la Nación –Encuentro y Paka Paka-, del Ministerio de Ciencia y Tecnología -Tecnópolis-, y del Instituto de Cine y Artes Audiovisuales de la República Argentina –INCAA TV-).

Respecto a las citas de obras extranjeras, el artículo 13 de la ley 11723 establece:

«Todas las disposiciones de esta ley, salvo las del Art. 57 (obligación de registrar la obra publicada) son igualmente aplicables a las obras científicas, artísticas y literarias, publicadas en países extranjeros, sea cual fuere la nacionalidad de sus autores, siempre que pertenezcan a naciones que reconozcan el derecho de propiedad intelectual⁶³», los artículos 14 y 15 también se refieren a la protección de la obra extranjera.» (UNESCO, 2009)

De tal forma y considerando que el eje narrativo y la aplicación estética de Videodrome se basa en la vinculación de capas de cita de obras musicales, cinematográficas, televisivas, se incluye al principio de la obra audiovisual la siguiente nota legal en placa (TV Main Board) sin audio:

⁶³ (LEY 11.723, 1998)

“Este programa ha sido realizado contemplando el Art. 10, incisos 1, 2 y 3 del Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas”

Los fragmentos citados han sido producidos por terceros y su propiedad les corresponde en absoluto. En este documental su uso es exclusivamente educativo y de crítica cinematográfica.”

En razón a las formas honradas se aclarara ante cada capa cinematográfica cuya propiedad corresponda a terceros con un zócalo (TV Socket) las formas honradas pertinentes. Estos se encuentran diferenciados por un color contrastante a los fotogramas de la obra original.

Formas honradas:

NOMBRE DEL FILM (AÑO), DE NOMBRE DEL DIRECTOR. | NOMBRE DE LA PRODUCTORA.

7.2. El contexto argentino del proyecto audiovisual

La situación de la producción, emisión y recepción en radio y televisión se transformó de forma drástica en la última década. Los hitos más importantes son la promulgación en 2009 de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual (LSCA), la instalación del sistema gratuito y público de Televisión Digital Terrestre Argentina y el afianzamiento de la Televisión Satelital abierta (estas últimas parte del Plan Nacional de Telecomunicación «Argentina Conectada»).

Las nuevas normativas y regulaciones permiten la recepción de productos audiovisuales a un público cada vez más grande a lo largo de todo el país. De esta forma se abarca la totalidad de la población ya sea mediante la emisión digital o satelital. Las nuevas políticas del estado fomentan la producción local mediante planes de fomento y concursos públicos.

Las señales televisivas emergentes y existentes (tanto de carácter público como privado) se enfrentan al nuevo desafío de incluir en su grilla nuevos productos audiovisuales.

Los proyectos audiovisuales (el primer paso de todo producto) también se amoldaron a la nueva etapa. Por ellos el siguiente proyecto está diseñado contemplando la “Guía para la presentación de contenidos en la TV digital” (TOLCACHIER, 2010) elaborada desde el Consejo Asesor del Sistema Argentino de Televisión Digital Terrestre (SATVD-T). Este es el formato básico utilizado para la presentación de proyectos audiovisuales ante productores (públicos, privados, abiertos, por circuito cerrado, digital abierto, convocatorias nacionales e internacionales de producción y coproducción).

La filosofía en la televisión argentina

En la última década emergieron en ciertos nichos de la televisión argentina programas sobre filosofía o que hacen filosofía. *Filosofía aquí y ahora* (I, II, III, IV, V, VI, VII); *Mentira la Verdad* (I, II, III); *Cine con Texto* y *Cine Feinmann* son quizá los casos más paradigmáticos.

El impulsor de esta nueva camada de producciones sobre divulgación de la filosofía fue *Filosofía aquí y ahora* programa presentado y guionado por el filósofo José Pablo Feinmann.

La serie documental /didáctica comenzó a emitirse en el año 2008 y actualmente está al aire la 7° temporada por la señal del Ministerio de Educación, Canal Encuentro.

“Sinopsis: José Pablo Feinmann despliega las propuestas de los grandes pensadores de todos los tiempos y presenta sus escritos esenciales para pensar la historia del mundo y de la actualidad desde un marco filosófico. Un abordaje didáctico y desde la particular mirada de este escritor, filósofo, guionista. Pensadores universales, las bases del pensamiento argentino y el latinoamericano, las ideas en torno a los derechos

humanos, los movimientos políticos de la Argentina del siglo XX y mucho más.” (COHEN, 2008)

Las ilustraciones realizadas por el dibujante Miguel Rep, junto a textos escritos acompañan las explicaciones del filósofo que suele estar de pie o sentado en un sillón, que junto a un televisor de tubo catódico es lo único que conforma el plató de croma.

La primera temporada fue producido por Dalí Producciones, Ricardo Cohen y Alejandro Fantino para canal Encuentro. La realización estuvo a cargo de Nicolás Capelli.

Quizá una de las reflexiones más claras acerca de la producción audiovisual y la filosofía quedó asentado en el primer capítulo de la serie en voz de su conductor, J. P. Feinmann:

“En consecuencia, sin urgencia, sin desesperación, pero tenemos que considerar que cada minuto es absolutamente precioso, que el “ahora” tiene una densidad ontológica es decir una densidad de ser en la cual tenemos que participar, en la cual tenemos que comprometernos y que filosofar aquí en la Argentina y ahora es necesario porque este país necesita pensar. Este país necesita salir de todo aquello que distrae a sus ciudadanos en medio de la pavada y de la estupidez. Quisiera decirlo claramente: en la televisión se trabaja para estupidizar a las personas. En general en los medios de comunicación y no sólo en la Argentina, pasa en todo el mundo. El poder, a través de los medios de comunicación, intenta colonizar la subjetividad de los sujetos. O sea, sujetar a los sujetos. Entonces ese señor que llega cansado a su casa, que trabajó todo el día, y llega y enciende la televisión, la televisión lo atrapa con el espectáculo infinito de la pavada. Y la pavada le impide pensar su situación, le impide pensar que quizás el trabajo que está haciendo no le gusta, que quizás debería cambiar de trabajo, que quizás debería irse de su casa o debería estar más en su casa, o debería amar más a su mujer o amarla menos, o a sus hijos; o debería irse al Congo Belga y escapar de todo. O debería quizás darse cuenta que ese aparato que está ahí idiotizando está para eso, para idiotizarlo. Entonces el día en que tome conciencia crítica de esto hace algo muy sencillo: lo apaga. Cuando un tipo apaga el televisor porque sabe que desde ahí le están quitando la libertad subjetiva que él merece tener, ahí comienza su libertad.” (COHEN, 2008)

Feinmann incursionó también en otros espacios televisivos filosóficos, dos de ellos basados en la reflexión a partir de piezas de cine: *Cine con texto* y *Cine Feinmann*.

Cine con texto se emitió por la Televisión Pública Argentina entre 2008 y 2010. En el programa, Feinmann reflexiona en torno a piezas de cine proyectadas en la pantalla de una pequeña sala de exhibición.

“El conductor que ha producido guiones para películas nacionales, en esta oportunidad, analiza y presenta una visión distinta sobre la industria cinematográfica, sin caer en críticas, indaga sobre la influencia del séptimo arte sobre la sociedad, la política y la cultura. De esta manera J P Feinmann con un diálogo ameno y ágil, incurre en que el arte y los acontecimientos sociales demuestran poseer lazos más estrechos que los que el gran público cree.” (PORRETTI, 2010)

Cine Feinmann es un formato semejante (aunque el plató ya no es el de un cine de barrio). La escenografía está realizada con panós de plástico negro brillante con una gran pantalla de LED (Light Emitting Diode) que cubre todo el fondo y un sillón desde el cual el filósofo reflexiona intercalando sus explicaciones con fragmentos de película. Estas citas sirven de punto de reflexión o ejemplo de conceptos desarrollados. El programa se emitió en 2011, los domingos a las 23 horas por 360 TV. Luego hubo reposiciones en horarios variables de la parrilla de programación del canal recientemente originado.

“En aquel ciclo [Cine con Texto] se centraba en los géneros cinematográficos y algunos de sus arquetipos: las niñas rebeldes, las rubias fatales, los duelos de cowboys, etc. En el ciclo actual para la tv digital abierta [Cine Feinmann], Feinmann camina un poco entre ambas pasiones: el cine le sirve de excusa para hablar de filosofía y política.” (CHERTKOFF, 2011)

Otro producto audiovisual destacado de los últimos años es la serie *Mentira la Verdad, Filosofía a Martillazos* (Canal Encuentro), programa de televisión argentino nacido en 2011.

“Estamos acostumbrados a tener una particular mirada sobre el mundo y, en ocasiones, nuestra forma de pensar nos parece inobjetable. Sin embargo, ¿Qué sustenta nuestras ideas? ¿Hay una sola forma de pensar la realidad o el estado de las cosas? Con el discurso filosófico como aliado, Darío Sztajnszrajber desarrolla, problematiza y pone en tensión diferentes supuestos sobre la historia, la belleza, el amor, la felicidad, la identidad y otros temas. *Mentira la verdad*, un programa hecho para jóvenes, pero para consumir a toda edad; una propuesta para reflexionar sobre lo que respalda nuestros juicios de valor, pero también para pensar las razones que, a lo largo de los años, han hecho visibles algunos hechos

sobre otros y han sustentado las historias que nos cuentan sobre un país, una región, una sociedad.” (CANAL ENCUENTRO, 2014)

La producción estuvo a cargo de Canal Encuentro y Mulata Films, presentado por Darío Sztajnszrajber. Su primera temporada de trece episodios se transmitió en 2011. La temporada siguiente, *Mentira la Verdad II*, se emitió en 2012, y en 2014 comenzó la emisión de *Mentira la Verdad, Filosofía a Martillazos III*.

El contenido del programa versa sobre asuntos cotidianos abordados desde la disciplina filosófica, apela a la ficcionalización de situaciones que funcionan como disparador del tema central del programa. El eslogan “filosofía a martillazos” en palabras de Sztajnszrajber se debe a la intención de “(...) desmontar todos los conceptos que están demasiado instituidos y gobiernan nuestras vidas. No es fácil tomar conceptos y darles otra perspectiva si no es con un golpe que te tenés que pegar en la mente”. (TECNOPOLIS.AR, 2012)

El interés sobre este programa no sólo incluye una cuestión de similitud temática sino la postura pública de su autor acerca de la divulgación de la filosofía en la televisión:

“¿Por qué filosofía en los medios? Hay una ecuación que circula en los claustros académicos que dice que si la filosofía triunfa en los medios, o es porque se ha banalizado o es porque ha dejado de ser filosofía. (...). Tal vez nada sea idéntico a sí mismo; y por ello la filosofía en los medios no sea filosofía, y por no ser filosofía, sea filosofía. Si la cosa pública se juega hoy también en las pantallas, hacer filosofía en televisión es abrir la televisión, y en algún sentido, intervenir en lo público. Ningún programa de televisión puede reemplazar la enseñanza en el aula, así como ninguna clase magistral puede reemplazar a una estética televisiva. Y así como en cierta academia se puede hablar de una banalización del saber, en mucha televisión se habla de formatos culturales aburridos. Por eso hay como una sensación de defensa ortodoxa de ciertos purismos que al final de cuentas parecen tener más que ver con las clásicas lógicas burocráticas de reproducción de los poderes establecidos que con una disputa epistemológica. Pero por suerte aflora la contaminación, emerge la mixtura. Los géneros dialogan y los compartimentos estancos se resquebrajan ante la presencia de una otredad que irrumpe y obliga a la reinención. ¿Cómo se hace filosofía en la televisión o cómo se hace un programa de televisión filosófico? ¿O ambas cosas? Si la filosofía nació en la calle, con Sócrates dialogando junto a sus alumnos por Atenas, hoy la calle se juega en ese no-lugar que yuxtapone el hogar con las pantallas

y sus redes. Toda la esencia de la filosofía se encuentra en poder habitar una situación cotidiana y en su experiencia, poder también pensarla. Abrir sus múltiples posibilidades y hacer explotar sus obviedades y naturalidades. Pero sobre todo, generar un diálogo, ofrecer lo otro, interrumpir el apresuramiento eficientista priorizando la pregunta por el ser que no es más que la prioridad de la pregunta frente a las verdades de turno.” (SZTAJNSZRAJBER, 19/08/2012)

Videodrome, la serie comparte algunos elementos con estas producciones, pero ninguno lo hace en una estructura donde la dominante es la cita cinematográfica.

7.3. El género en Videodrome, la serie

Videodrome es una serie documental. En cada capítulo se hilvanan citas de textos (arte audiovisual del cine y el videoclip) lo cual lo vuelve un documental de meta-textos. El texto general está unido por una narración que vira entre el off y la aparición en cámara en un estudio de televisión.

Quien presenta tiene la función de facilitar el vínculo de las diferentes citas y fundamentar su uso sugiriendo una línea de comprensión de la totalidad del programa. Las citas de películas y videoclips, son el corpus esencial del contenido.

El uso del término documental corresponde a las orientaciones, expectativas y convenciones que circulan en la industria, los sujetos espectadores y el texto, especialmente en Argentina.

La cita cinematográfica es el elemento fundamental y transversal en todos los capítulos de Videodrome. El uso de este recurso permite hacer énfasis en las pruebas de verosimilitud de la industria cultural en su intento de explicar el nuevo sistema económico a escala global, sus consecuencias y estrategias de instauración y mantenimiento.

También se citan los videoclips como pruebas de verosimilitud y como espacio de separación entre unidades dramáticas dentro del propio programa.

Considerando la yuxtaposición de capas para unir las citas y unificar la edición y montaje se utilizan varios recursos:

- Preproducción sonora,
 - Narración continúa entre la voz en off y el sonido directo.
 - Continuidad de la voz en off como base de citas de diferente fuente.
- Posproducción sonora,

- Room tones: grabación del sonido de fondo con todo el equipo de rodaje en silencio y todos los aparatos encendidos.
- Ambientes.
- Efectos de librería.
- Transiciones entre escenas mediante animación,
- Fundidos cruzados entre escenas,
- Fundido entre imagen insert y la imagen en pantallas de la escenografía,
- Captura de proyección o emisión de una cita dentro de la escenografía,
- Zócalos de cita honrada diferenciada de la obra original.

La yuxtaposición sirve para demostrar el vínculo temático, narrativo, estético de las citas en torno a una temática. Esta estrategia confiere el dinamismo del producto.

Quien sea responsable de presentar el programa deberá manejar matices de voz y actuación suficientes para conferir un sentido específico a cada fragmento exigido en la narración. El perfil pretendido es apelativo (de presentador a espectador).

A continuación se desarrolla la descripción del formato de Videodrome, una serie documental sobre el cine como reflejo de nuestro tiempo, producida y realizada en la provincia de Córdoba.

7.4. Formato

El formato con el que se trabaja en este proyecto consiste en una serie temática documental de cuatro capítulos de 52 minutos cada uno dividido en cuatro bloques, con una frecuencia de emisión semanal. El número de minutos ha sido establecido en base a las exigencias de concursos existentes. El formato elegido cumple con la condición de adaptabilidad y es aplicable a otros territorios y mercados.

En relación a la división de contenidos durante los capítulos, el primer capítulo se caracteriza por ser un crecento de progresión y exhibición dramática con una vinculación holística de las mismas en el cuarto bloque. En los sucesivos capítulos se

sigue este mismo formato introduciendo al inicio de cada uno un resumen breve de lo narrado en el capítulo anterior. El desarrollo consiste en explicaciones teóricas sobre la posmodernidad y citas de verosimilitud de ficciones y videoclips.

7.5. El público

La serie documental se dirige a un público específico, abarcando una franja de edad entre los 24 y los 40 años. Debido al lenguaje adulto de algunas citas cinematográficas el programa debe categorizarse como apto para mayores de 13 años.

Está pensado para un público destinatario interesado en ampliar su conocimiento y perspectiva acerca de la cinematografía.

Puede ser vista en cualquier provincia. Lo que se describe es una época histórica a escala global. No hay referencias geográficas concretas.

Considerando los públicos específicos a los que se dirige y las condiciones legales de emisión (atenidos al derecho a cita), Videodrome podría emitirse por:

En Córdoba los canales de la Universidad Nacional de Córdoba, Canal 10 (contenido general) y CBA24N (canal de noticias que en su grilla también incluye series documentales).

A nivel nacional podría emitirse por: Canal Encuentro, la señal federal que incluye contenidos de todas las regiones del país, y se dirige a un público nacional. Sobre el uso al derecho a cita este canal no contiene publicidad ni fin comercial. Caso semejante es el canal del INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales de la República Argentina), segunda señal destinataria.

El producto ha sido pensado para la realización y adaptación a otros canales nacionales no comerciales y extranjeros.

8. PROPUESTA CREATIVA

8.1. Título VIDEODROME

El título remite al programa Videodrome de Radio 3, de Radio y Televisión Española, formato radiofónico a cuya interpretación audiovisual responde este proyecto.

A su vez este programa tomó su denominación del film Videodrome (1982), del canadiense David Cronenberg. En esta película Max Renn, director de un canal de televisión por cable, descubre un día un programa llamado Videodrome donde la muerte de los protagonistas es "real". A partir de allí, la trama se desarrolla sobre las posibilidades de la televisión acerca del control y la alteración de la vida humana.

El neologismo "Videodrome" es una palabra compuesta por el término "video" (sistema de grabación y reproducción de imágenes en soporte digital o analógico), y el sufijo inglés "drome" (dromo en español). El sufijo tuvo gran uso en el siglo XX y denota un lugar para correr carreras o poner en juego, como en su origen griego "dromos" (una avenida o un pasaje que conduce a un antiguo templo griego o tumba, especialmente uno entre hileras de columnas o estatuas).

La palabra compuesta y la intertextualidad con productos culturales previos indican que "el sentido" se disputa en la Video Arena (como se le llama a Videodrome en el doblaje castellano de la película de Cronenberg), es en el video estadio contemporáneo donde se definen las posturas político-filosóficas:

“Masha: Videodromo, lo que se ve en esa cinta es de verdad, no están actuando, es televisión en vivo.

Max Renn: No me lo creo.

Masha: Pues no te lo creas.

Max Renn: Para que hacerlo de verdad es más fácil y más seguro fingirlo.

Masha: Porque tiene algo que no tiene Max, tiene una filosofía y eso es lo que lo hace peligroso.”⁶⁴

Por ello el nombre Videodrome es en concordancia a la obra derivada de Videodrome de Radio 3 y Videodrome de David Cronenberg.

8.2. Investigación

La investigación de Videodrome tuvo siguiente progresión:

- Marzo de 2011: primera escucha del programa Videodrome de Radio 3 de RTVE.
- Junio de 2013: presente en Madrid participando de una cobertura de Radio Exterior de España en la Comisión Europea. Se plantea a José María Forte (Director de Radio 5 Todo Noticias) la intención de realizar este trabajo final y se le requiere intermedie con el director de Videodrome para explicarle las intenciones. Se logra una reunión con Gregorio Parra en las oficinas de Radio 3, quien contextualiza el producto y da autorización verbal para trabajar con Videodrome en una adaptación audiovisual para este trabajo final de grado.

⁶⁴ HEROÚX, C (Productor) y CRONENBERG, D. (Director). (1982). Videodrome [cinta cinematográfica]. Canadá: Canadian Film Development Corporation

- Septiembre de 2013: análisis del libro *La gran conspiración* de Gregorio Parra. Definición de un primer tema de trabajo final, bibliografía relacionada, búsqueda de director de tesis.
- Octubre de 2013: Víctor Hugo Díaz acepta la dirección de la tesis y comienza la investigación bibliográfica.
- Noviembre – diciembre de 2013: lectura de bibliografía seleccionada y recomendada.
- Enero – mayo de 2014: construcción del marco teórico en sus aspectos filosóficos y sociológicos.
- Junio de 2014: primera versión y corrección del borrador de la monografía.
- Junio – septiembre de 2014: entrevista telefónica con Gregorio Parra sobre las características de Videodrome de Radio 3; descripción del producto radiofónico e investigación de la narrativa y estética del programa de Radio 3. Desglose de temáticas y selección de citas audiovisuales de Videodrome de Radio 3. Búsqueda de citas propias. Visionado de películas, selección musical.
- Septiembre – noviembre de 2014: definición de ejes temáticos sobre la descripción de la época histórica y el espíritu posmoderno y ubicación de los tópicos dentro de los capítulos, realización de proyecto audiovisual, investigación legal sobre el derecho a cita, realización de guion del primer capítulo y escaleta total de la serie.
- Octubre de 2014: recopilación de fuentes cinematográficas y videoclips citados en el primer capítulo. Indagación sobre productos televisivos argentinos contemporáneos que indaguen la cinematografía, crítica y / o filosofía (ver *La filosofía en la televisión argentina*).

Este es el recorrido realizado para contextualizar e interpretar Videodrome de radio 3 y diseñar un producto audiovisual que adaptara los contenidos del mismo.

8.3. Storyline

El cine refleja particularidades de cada época histórica. En la serie documental Videodrome, Camila vincula fragmentos de películas para describir el tiempo y el espacio de esta época histórica: la posmodernidad.

8.4. Sinopsis

Videodrome describe el periodo histórico actual conocido como posmodernidad. El cine y otros productos culturales son los elementos que sirven para describir el opaco sistema socio-económico global.

Estas características son explicadas mediante la combinación de fragmentos audiovisuales alegóricos a esas características y definiciones teóricas (emitidas por una presentadora en estudio). Cada programa (de 50 minutos de duración) toma conceptos de la filosofía clásica, el Iluminismo, la Escuela de Frankfurt, y los críticos posmodernos.

La encargada de unir los fragmentos audiovisuales es Camila, la presentadora. Su papel es de deconstructora, intérprete y reconstructora. Su perfil es apelativo y didáctico.

La progresión de la serie consta de cuatro momentos.

Una introducción (piloto y primer capítulo denominado Obertura) sobre los tópicos principales de Videodrome: la realidad y la ilusión, la posmodernidad como época histórica y la conspiración como forma de mantenimiento del sistema.

Segundo capítulo (Las piezas del rompecabezas) sobre las piezas culturales que denuncian las estrategias de confusión para mantener el sistema.

Tercer capítulo (Me encanta la historia) sobre la modificación de la percepción histórica al servicio una minoría privilegiada.

Y un cuarto capítulo (La pastilla roja y la pastilla azul) sobre la diversidad y la posmodernidad.

8.5. Enfoque

Videodrome hilvana diferentes alegorías audiovisuales sobre la definición de esta época histórica y el sistema económico global imperante.

Estos vínculos de elementos se realizan mediante intervenciones de la presentadora. Dichos comentarios están basados en conceptos sociológicos y filosóficos provenientes de las líneas teóricas críticas al capitalismo neoliberal y al espíritu posmoderno.

El programa describe la amenaza de las corrientes monopólicas. Indica las tácticas neoliberales para instalar, mantener o restaurar el dominio a escala global.

Finalmente se destaca el cariz subjetivo de la realización de este producto.

8.6. Definición narrativa

La serie documental Videodrome se desarrolla en cuatro episodios:

1. Obertura: gran avance de los aspectos centrales de la serie. Lo dado como “realidad” en el tiempo posmoderno, vinculado a las estrategias de sostenimiento del poder económico. Insistencia en el concepto de “duda” como herramienta para desmontar críticamente lo dado.

2. Las piezas del rompecabezas: el cine como imagen del tiempo histórico (la captura y transmisibilidad del contexto de realización de las películas). El reflejo encefaleador del barroquismo y la opacidad.

3. Me encanta la historia: el saqueo de la historia, la anulación del hombre como agente de cambio y la supervivencia del nuevo sistema económico global.

4. La pastilla roja y la pastilla azul: el enfrentamiento entre las perspectivas dominantes que responden a los intereses de una minoría en contraposición a la pluralidad de cosmovisiones.

El programa se inicia con los rodantes de apertura. Dichos rodantes incluyen: logos institucionales, placas de nota legal sobre el derecho a cita y la propiedad de los fragmentos reproducidos, logotipo de productora, y presentación inicial con títulos de productores, conductora (presentadora) y realizador.

En este último fragmento se utilizan diferentes imágenes de proyecciones de cine sobre Camila, la conductora, mientras manipula celuloides y latas de películas. El fondo sonoro combina el tercer movimiento de la Sinfonía Berio⁶⁵ (Sinfonía Berio, El Comienzo (1968), de Luciano Berio. Interpretado por The Swingle Singers y la Filarmónica De Nueva York, dirigidos por Luciano Berio) con sonidos foley de proyector y magnetófono.

En cada uno de los capítulos se desarrollan cuatro conceptos. Cada uno de ellos se ordena ocupando el espacio correspondiente a un bloque que oscila los 12 minutos. En el programa estos bloques son llamados “actos” y cada uno es presentado al comienzo de la unidad mediante un separador y un título. Este separador consiste en la imagen de la perla lumínica ocasionada por el impacto de la luz del proyector en la imagen. En paralelo se emiten títulos en dos tiempos: “VIDEODROME” en primer término y “ACTO I: NOMBRE DEL ACTO” así como actos “II”, “III” y “IV” para los restantes bloques.

⁶⁵ Sinfonía es una obra del compositor italiano Luciano Berio para 8 voces amplificadas (doble cuarteto vocal que usa micrófonos) y gran orquesta sinfónica. Fue terminada en 1968. Es una de las obras más populares del autor y es emblemática del uso de la técnica del collage en la música clásica contemporánea, muy frecuente en la música de la década de 1970. También está vinculada a las ideas de la deconstrucción y el postmodernismo. (FERNÁNDEZ, 2011)

8.7. Definición estética

El análisis de la posmodernidad se realiza mediante citas de productos audiovisuales hilvanados a y por intervenciones de una presentadora.

Las participaciones de la presentadora femenina se realizan en un set montado en un estudio de televisión.

El set consta de varios paneles de color rojo. Los mismos están dispuestos como laterales de un centro rectangular formado por los laterales y un falso techo. A la derecha de este centro rectangular vacío se ubica una pantalla LED, desde allí hasta la pared aislante del estudio hay un metro y medio.

El set está compuesto de paneles lisos, separados, y con marcos negros. El LED, el soporte de la pantalla también son negros. De esta forma predomina una combinación minimalista de negro y el rojo sobre estructuras poligonales. Lo barroco no está en la escenografía, sino en las imágenes emitidas en el LED y en el montaje general.

El planteo de luces concentra la potencia lumínica en la ubicación de la presentadora, dejando en penumbras los paneles laterales y en oscuridad el trasfondo del estudio sólo coartado por la pantalla de LED. Sin embargo el número de luminarias encendidas varía en cada uno de los bloques del programa en relación con el contenido conceptual. Esta es la razón por la cual el orden de rodaje está organizado por campos de luz.

La puesta de luces y la disposición de los paneles emulan una versión minimalista de la caverna platónica⁶⁶. En esta versión posmoderna y audiovisual los paneles sirven de paredes, los intersticios vacíos de penumbra y el LED en el fondo negro de “pared” donde se reflejan (emiten) las imágenes y sombras.

⁶⁶ Platón describió en su alegoría de la caverna un espacio subterráneo donde prisioneros se encuentran (desde su nacimiento) atados con cadenas e inmóviles. Todos miran hacia la pared del fondo de la caverna. Justo detrás de ellos, se encuentra un muro con un pasillo y una hoguera, y más allá la entrada de la cueva que da al exterior. Por el pasillo del muro circulan hombres portando todo tipo de objetos cuyas sombras, gracias a la iluminación de la hoguera, se proyectan en la pared que los prisioneros pueden ver. Para los prisioneros esas sombras de objetos son su realidad.

Los planos a utilizar varían entre planos “medio largo” y “primerísimo primer plano”. La realización monocámara muestra el recorte de acciones, gestos, y expresiones realizados desde la única perspectiva del realizador, sin posibilitar un segundo punto de vista.

La narración de la presentadora es directa a cámara con planos cortos y composición que la prioriza como centro de atención. Cada toma, y encuadre refuerza el carácter apelativo del discurso.

Se utiliza cámara estática y travelling de retroceso, y acompañamiento mediante dolly. El travelling de acompañamiento centrado en la protagonista permite variar el fondo manteniendo una baja profundidad de campo.

En la mayoría de las tomas la pantalla LED emite imágenes sincronizadas con la secuencia audiovisual anterior o la siguiente. Las imágenes sirven en este caso como signo de continuidad.

Los planos y movimientos están orientados a destacar el importante papel de la presentadora. Es ella quien vincula las piezas del “rompecabezas” alegórico.

La presentadora tiene una camisa de vestir blanca de mangas cortas y un pantalón negro. El color blanco la posiciona como punto de interés central respecto a las imágenes emitidas desde el LED. También contrasta respecto al fondo negro o a los paneles rojos.

Dada la complejidad teórica la presentadora elegida pasa por un entrenamiento previo al rodaje. Las directrices actorales indicadas son las vinculadas a la entonación de los conceptos y la fidelidad al texto.

Cubrimiento geográfico - Locaciones

En cuanto a las locaciones específicas no se consideran. En caso de necesitarse serán definidas por el equipo producción.

Escenografía

La documentación visual de referencia para la planificación y diseño del set se tomó de un videoclip y una serie de televisión.

Videoclip de Ben Folds Five interpretando Brick⁶⁷. El set es básicamente un cubo, sin la cara frontal, con la cara superior (techo) a la mitad –para permitir la iluminación principal de altura-, una cara posterior blanca que sirve de superficie de proyección de video debido a su coeficiente de refracción – en consecuencia complementa como contraluz y se convierte en parte de la luz de ambiente y su reflejo en los laterales le vuelven también luz de despegue - , dos caras laterales levemente reflejantes con la textura de una capa de ladrillos. Una superficie con 4 centímetros de agua. Tres músicos dispuestos sobre esta superficie con sus instrumentos. Con luz global para los tres músicos y luego relleno seccionalizado sobre cada uno de ellos.

Cine Feinmann⁶⁸. La escenografía adapta el arte general del estudio multiuso del canal de televisión digital 360 TV mediante la iluminación y el uso de la pantalla posterior. En este diseño se puede observar la austeridad de elementos de atrezzo (sólo una silla y una pequeña mesa), la pantalla sirve de fondo trazada en dos caras y es visible su terminación superior y lateral, así como la fila de luces de despegue. Predomina el color negro, la iluminación centra la atención en Feinmann y la pantalla posterior queda en segundo plano por su deformación ante la profundidad de campo en los planos cortos, y por la calidad o deformación de la imagen reproducida.

Breve propuesta de diseño y construcción del set

⁶⁷ BEN FOLDS FIVE [BenFoldsFiveVEVO]. (24 de octubre de 2009). Ben Folds Five - Brick [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Wt5EHAqhR1c>

⁶⁸COHEN, R. (Productor). (2011). Cine Feinmann [serie de televisión]. Buenos Aires: Camilo Producción de Contenidos Ad Hoc.

La estética del set combina artificialidad y minimalismo.

Su diseño equilibra los tres elementos materiales (paneles, LED, presentadora), la iluminación y responde al tipo de montaje realizado en el programa.

Las claves del guión exigen la exposición de citas audiovisuales en el LED ubicado a espaldas de la narradora. La simpleza de los paneles, el uso de espacios de oscuridad y la ausencia de atrezzo permiten que el televidente centre su atención en la presentadora y en segundo lugar en la pantalla (generalmente desenfocada dada la poca profundidad de campo). Los paneles rojos sirven de contención al set al igual que los elementos en sombra.

De esta forma se facilita un set con menos elementos visuales para un montaje de múltiples elementos y estéticas. Esta “liviandad” visual también permite crear fragmentos en PIP (picture in picture) con fragmentos audiovisuales.

El diseño de iluminación fue realizado en función de dos factores: la prioridad de luz sobre la narradora y la penumbra dominante en “la caverna”. Esta oscuridad posterior facilita el brillo del LED, potencia las texturas de los paneles de tela tafeta y elimina en gran medida la textura de los aislantes sonoros y otros elementos propios del estudio de televisión.

La disposición de los paneles se basa en el fondo rectangular vacío formado a partir de las aristas verticales de los paneles laterales (rectángulos) en ligera angulación obtusa hacia el exterior del centro. Y la tercera arista en la parte superior (falso techo) que sirve de “parasol” de la iluminación superior que recibe el LED. En el “vacío” posterior a tres metros de la pared del estudio se ubica el esta pantalla montado sobre soporte negro.

Estos elementos conforman un plano imaginario de 3.5 m de largo por 2.2 m de alto límite entre la zona sin iluminación y el campo visual registrado por la cámara. Llamaremos a esto “fondo del set”

- Superficie del set: por defecto la del estudio, es omitida en las tomas. En el estudio del set es de color gris.

- Lateral derecho en dos partes de 2.50 m de lateral con intersticio de 30 cm. Realizado en marcos de madera de pino color negro con patas en “T” de 20 cm de alto. Cobertura de tafeta de las siguientes medidas
 - Bloque estrecho 1: 1.8 m de alto por 0.70 m de ancho.
 - Bloque ancho 1: 1.8 m de alto por 1.60 m de ancho.
- Lateral en dos partes de 2.50 m de lateral con intersticio de 30 cm. Realizado en marcos de madera de pino color negro con patas en “T” de 20 cm de alto. Cobertura de tafeta de las siguientes medidas
 - Bloque estrecho 2: 1.8 m de alto por 0.70 m de ancho.
 - Bloque ancho 2: 1.8 m de alto por 1.60 m de ancho.
- Falso techo rectangular en una parte de 2.5 m de largo por 60 cm de ancho. Realizado en marcos de aglomerado color negro suspendido de las parrillas de iluminación mediante tanzas. Cobertura total en tafeta.

El diseño de los paneles contempla el tamaño requerido para su transporte desde el taller de arte al estudio y del estudio al depósito.

Dentro del mobiliario del set para todos los capítulos se utiliza un LCD como límite entre la superficie de set y la oscuridad posterior. La trama narrativa no exige modificaciones del set.

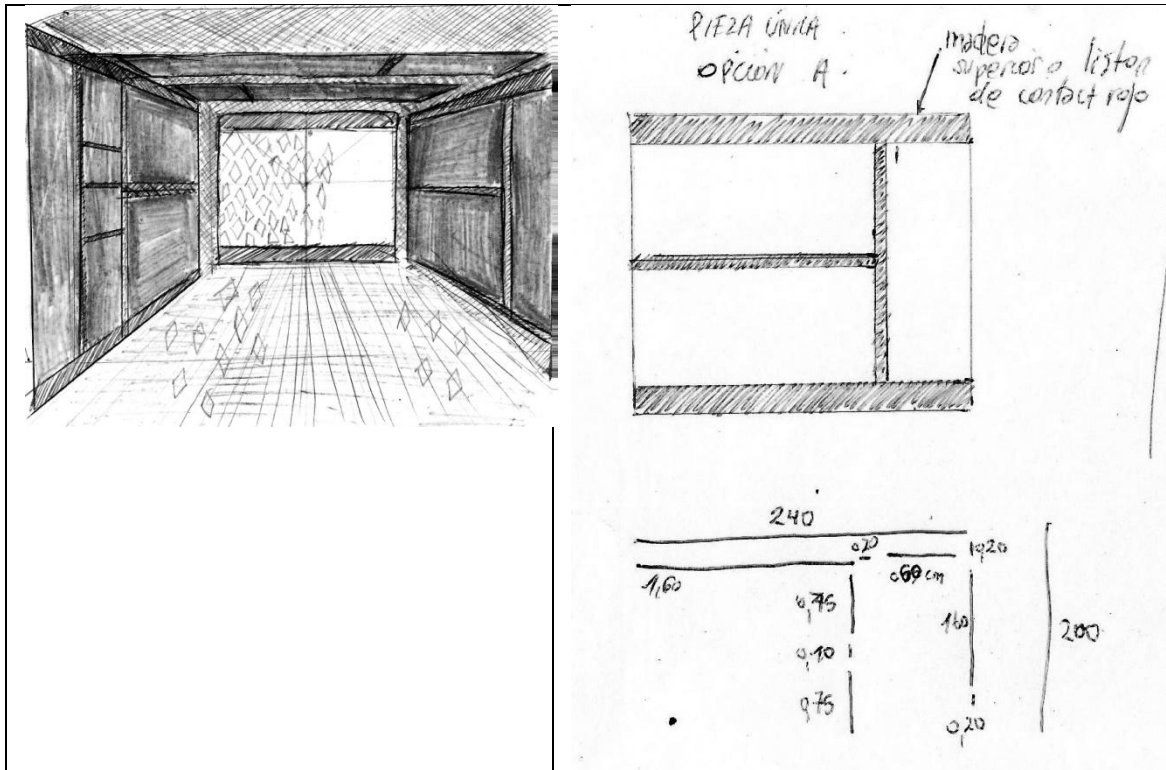


Ilustración 1: perspectiva frontal y plano bloque ancho 1 y 2.

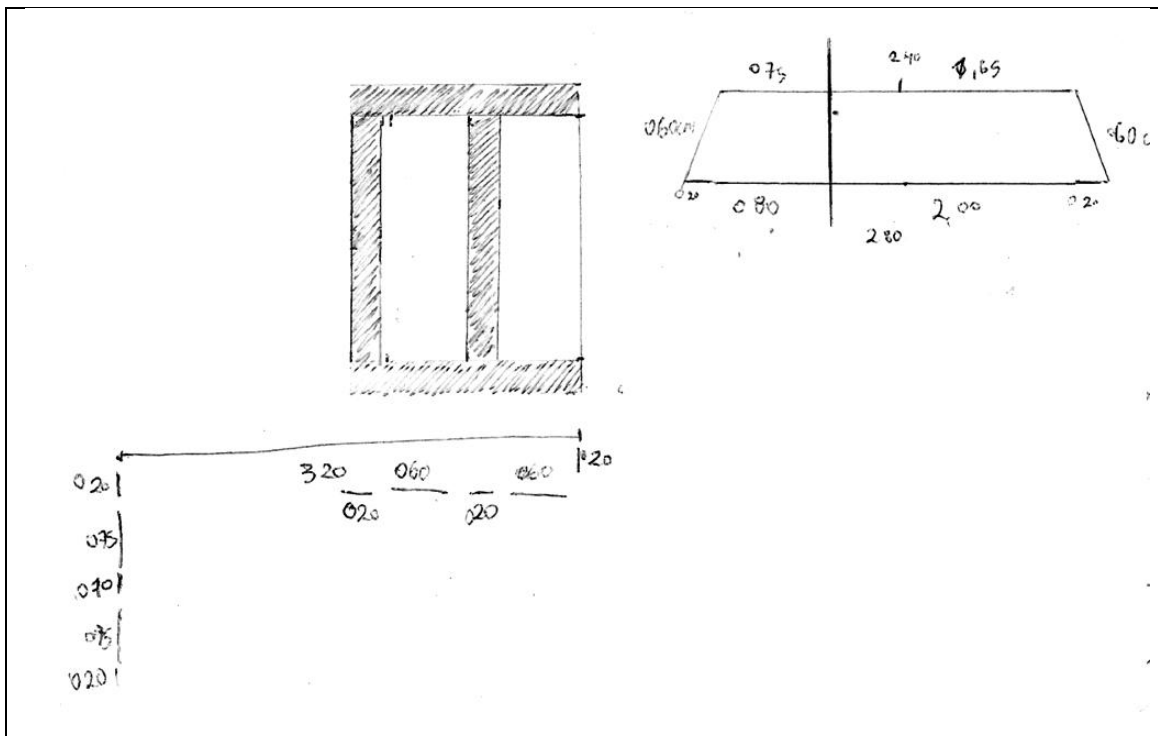


Ilustración 2: plano bloque estrecho 1 y2; plano falso techo.

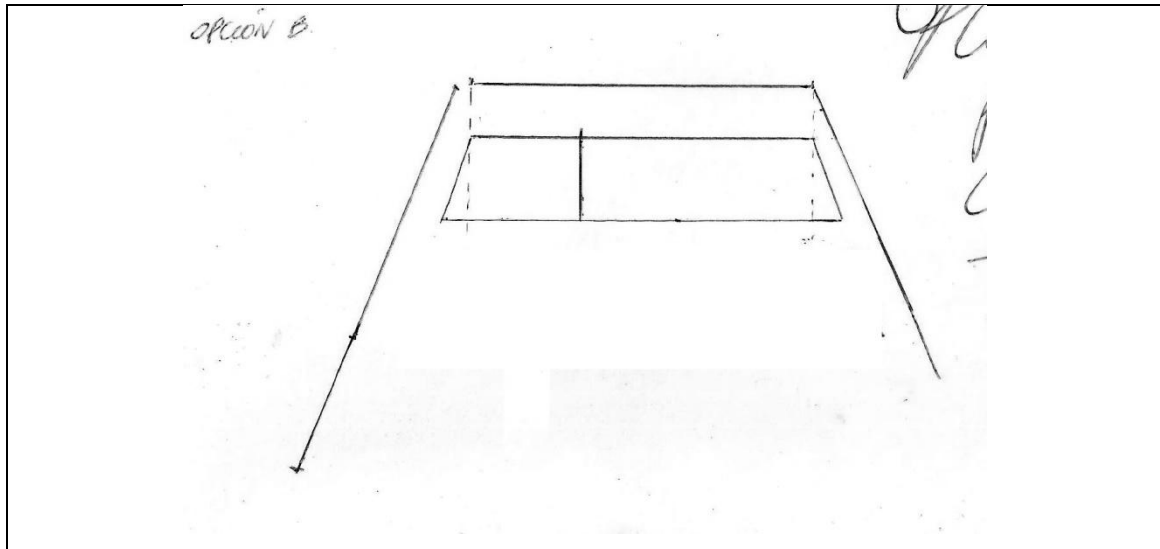


Ilustración 3: plano de planta.

Paneles de estudio en tela tafeta color rojo escarlata montada sobre madera de pino pintada de color negro brillante. No se contempla la necesidad de efectos mecánicos o atrezo.

Maquillaje y vestuario

La presentadora será maquillada con base (polvo), corrector de ojeras, delineador y rímel. La intención es realzar los rasgos naturales del rostro con tonalidades suaves.

El vestuario será constante en cada uno de los programas, buscando un equilibrio entre la elegancia, la sobriedad y el contraste con el fondo. En el caso del piloto audiovisual la presentadora tiene puesta una camisa de mangas cortas color blanca, pantalón de vestir color negro, y zapatos blancos. Dentro de los accesorios figuran: aros pequeños y reloj de muñeca grande.

8.8. Cubrimiento temático

Descripción de diferentes aspectos de la etapa histórica contemporánea que configuran el espíritu posmoderno. Los subtemas que se desarrollan en cada capítulo son: la realidad y la ilusión en la posmodernidad (Capítulo I); el cine como reflejo del espíritu de época (Capítulo 2); el dominio mediante la manipulación de la historia y la eliminación del sujeto histórico (Capítulo 3); la oposición entre el espíritu posmoderno y la diversidad (Capítulo 4).

8.9. Sinopsis por capítulo

CAPÍTULO 1: Obertura

En el primer capítulo Camila distingue realidad de ilusión mediante los trucos de los protagonistas de *Nueve Reinas* (2000) de Fabián Bielinsky. La facilidad con la que la ilusión se puede hacer pasar por realidad es un problema antiquísimo del conocimiento. Uno de los primeros en describirlo fue Platón en su Mito de la Caverna. Esta alegoría sobre una falsa “realidad” es retomada por Peter Weir en *The Truman Show* (1998). Las “cavernas” continúan hoy, Truman vive en una y quizá nuestra época posmoderna sea otra. La posmodernidad surge en los ‘70 una época tan hostil como la criatura de *Alien* (1979) de Ridley Scott. El alien y el sistema económico comparten atributos: ajenos a la conciencia, los remordimientos o las fantasías de moralidad. Para crear, mantener, expandir y garantizar este sistema monstruoso fue necesaria una conspiración global donde el principal beneficiado es el sistema capitalista neoliberal. Una conspiración que le costó la cabeza a Kennedy, sostiene Oliver Stones en *JFK* (1991), aunque en realidad le costó la cabeza a muchos más.

CAPÍTULO 2: Las piezas del rompecabezas

Las obras de arte reflejan la época histórica en la que se crean. El cine, nacido en el siglo XX, sigue esta regla como el resto de las formas de arte. Camila deconstruye *Abajo el Telón* (1998), de Tim Robbins, para visualizar la puja entre la libertad artística y el sistema económico-ideológico imperante. En la década del '30 se avizora lo que en a partir de los '70 será un hecho: la cultura masiva estará a merced de la rentabilidad y el dominio. En *The Thomas Crown Affair* (1999), de John McTiernan, los niños ricos juegan con el saqueo del arte y exponen una característica central de la época contemporánea: una parte de la cultura está supeditada a las reglas del mercado. Esta parte relacionada al consumo masivo, garantiza la estabilidad del sistema y al reproducir los valores dominantes. Del status quo sólo sale uno o millones de consumidores. Otra parte de la cultura se inquieta ante esta narcotización. Camila repasa temas y videos musicales de Calle 13, Radiohead y Gorillaz sobre el engendro unidimensional. El cine también hace lo propio, y en *Barrio* (1997), de Fernando León de Aranoa un tour por un barrio popular de Madrid dará cuenta de que las ilusiones del consumo se desvanecen en las duras calles de cualquier ciudad.

CAPÍTULO 3: Me encanta la historia

El concepto que Camila indaga en este capítulo es la historia. El ser humano es consciente del tiempo y del impacto de sus acciones en ese tiempo. Nada está escrito, todo es modificable, hasta que un día... La historia murió. O al menos esa es la estrategia para evitar los naturales cambios históricos que amenazan al nuevo sistema surgido en los '70. A partir de entonces muchos individuos pierden noción de la progresión histórica y del rol protagónico del hombre en la historia. Pérdida de memoria como la del personaje de *Memento* (2000), de Christopher Nolan que beneficia a un sistema ambicioso de alcanzar la incuestionabilidad y esquiva el revisionismo. La historia y sus estilos son usados arbitrariamente como ocurre en la película *Dulce Libertad* (1985) de Alan Alda. La actualidad y lo instantáneo devora casi todo... inclusive la memoria histórica.

CAPÍTULO 4: La pastilla roja y la pastilla azul

En el último capítulo se plantean dos opciones. La primera responde al *mainstream* del sueño americano con citas de *American Beauty* (1999), de Sam Mendes; una opción “correcta” de “éxito” y rentabilidad desde la perspectiva posmoderna occidental. Una opción que convierte en negro al cisne blanco de *Black Swan* (2010) de Darren Aronofsky. La antítesis de esta ilusión es nada más y nada menos que el “todo” que resta. Le llamamos diversidad y su principal amenaza es la opción “correcta”. Sus armas son el conocimiento como forma de poder, la política, y la duda ante lo dado. ¿Cuál hay que elegir? Camila no responde esta pregunta. Ahora es un asunto del televidente deberá decidir.

8.10. Escaletas

Capítulo 1: Obertura

Bloque 1

1. **Placa de nota legal / créditos iniciales.** Aclaración legal. Presentación del personaje mediante ficcionalización de una llamada a participar de un programa de televisión sobre cine. Presentación y fragmento de Videodrome (1982) de David Cronenberg.
2. **La ciudad como escenario.** Citas fílmicas sobre ciudades en el cine. La multiplicidad de interpretaciones de una ciudad como Nueva York en Manhattan (1979) de Woody Allen.
3. **Gráficas del programa. ACTO I / CIUDAD**
4. **Ilusiones y realidades de una ciudad.** Cita fílmica de Nueve Reinas (2000) de Fabián Bielinsky. La ilusión como creadora de realidades falsas. Definición de realidad y aparición de la duda.
5. **Tema musical.** Engaña (1999), de Gustavo Cerati. BMG Internacional.
6. **Separador. Fin del primer bloque.**

Bloque 2

1. **Gráficas del programa. ACTO II / LA CAVERNA**
2. **El engaño en la caverna platónica.** La presentadora describe una parte de la alegoría sobre el conocimiento. La realidad, la ilusión y la caverna platónica pueden estar presentes en cualquier parte, por ejemplo en la ciudad donde se desarrolla The Truman Show (1998), de Peter Weir.
3. **The Truman Show.** Cita fílmica de The Truman Show (1998). La interpretación del mito platónico por Peter Weir. La cotidianeidad, la conformidad, la duda y el quiebre.

4. **La huída de La Caverna.** Cita fílmica de la huida de Truman del mundo artificial e ilusorio.
5. **El nuevo conocimiento.** El regreso a la caverna del prisionero liberado con cita explicativa de Matrix (1999), de Lana y Andy Wachowski.
6. **Separador. Fin del segundo bloque.**

Bloque 3

1. **Gráficas del programa. ACTO III / POSMODERNIDAD.**
2. **Las cavernas en el tiempo.** Otras cavernas en el tiempo. Introducción a la caverna posmoderna.
3. **Primero la modernidad.** Ubicación temporal, características, y final de la modernidad. Cita fílmica de Tiempos modernos (1937) de Charles Chaplin.
4. **Ahora, la posmodernidad.** El cambio de época y el cambio de rumbo en la alegoría de Alien (1979), de Ridley Scott.
5. **Características del alien.** Paralelismos entre la nueva etapa histórica posmoderna y la criatura extraterrestre de Ridley Scott.
6. **La caverna posmoderna.** Presentación del término. Presentación del diablo en el tema homónimo al documental Sympathy for the Devil (1968), de Jean Luc Godard.
7. **Introducción al bloque musical.** Dedicatoria musical de V for Vendetta (2005), de James McTeigue.
8. **El nuevo espíritu de época.** Cita del videoclip Demoliendo Hoteles en el documental Charly García Oro (1995), de Ruben Aprile.
9. **La globalización.** La expansión global del nuevo paradigma Cita del videoclip Jennifer del Estero, de Illya Kuryaki and the Valderramas. .
10. **El neoliberalismo.** Cita de la canción Sálvese quien pueda, de Juana Molina interpretado en el programa Encuentro en el Estudio.
11. **El dinero.** Cita del videoclip Bittersweet Symphony (1997), de The Verve.
12. **Los medios.** La televisión como reflejo de la identidad. Cita del videoclip Black Mirror (2007), de Arcade Fire.

13. **La alienación.** El individuo anónimo reflejado en el videoclip Lonely Soul, de Unkle con Richard Ashcroft.
14. **El cine y el videoclip como formas de arte reflejo de nuestro tiempo.**
15. **Separador. Fin del tercer bloque.**

Bloque 4

1. **Gráficas del programa. ACTO IV / CONSPIRACIÓN.**
2. **JFK.** Citas fílmicas de JFK (1991), de Oliver Stones. El dominio económico en la posmodernidad, la conspiración para alcanzarlo. La opacidad de las redes de poder.
3. **Alegoría cinematográfica.** La alegoría para definir a un sistema opaco.
4. **Síntesis del capítulo.** Realidad e Ilusión. La alegoría de la caverna. La caverna posmoderna. La opacidad del sistema neoliberal. El cine y la música como imagen de nuestro tiempo.
5. **La duda y las verdades inmutables.** Cita de Ágora (2009), de Alejandro Amenábar.
6. **Créditos finales.**

Capítulo 2: Las piezas del rompecabezas

Bloque 1

1. **Placa de nota legal / créditos iniciales.** Aclaración legal. Presentación.
2. **Escenas del capítulo anterior.**
3. **Gráficas del programa. ACTO I / ARTE**
4. **Una pieza del puzzle.** Explicación de la obra de arte como síntesis del momento histórico de producción.
5. **El arte y la libertad.** Los momentos del espíritu artístico (libertad -movimiento, y estilo - ruptura) en Abajo el Telón (1998), de Tim Robbins.
6. **Aparición del cine.** La única forma de arte creada durante el siglo XX.

7. **Tema musical.** La obra de arte y la captura del alma. Flashbulb Eyes (2013), de Arcade Fire.
8. **Separador. Fin del primer bloque.**

Bloque 2

1. **Gráficas del programa. ACTO II / DOMINACIÓN**
2. **Los intereses de la clase dominante.** Cita de Abajo el Telón (1998), de Tim Robbins sobre los intereses económicos que influyen en las expresiones auténticas del arte.
3. **El dominio y la libertad para (casi) todo.** El nuevo límite de la libertad. Cita de Abajo el Telón (1998), de Tim Robbins. La inmodificación de las condiciones económicas del sistema imperante.
4. **La cultura al servicio del dominio.** Contextualización histórica del último cuarto del siglo XX hasta la actualidad. La efectividad y la rentabilidad en la cultura de masas. Cita de The Thomas Crown Affair (1999), de John McTiernan.
5. **La construcción de un mundo “normal”.** La reproducción, repetición y reafirmación de los valores de la nueva época al servicio de la rentabilidad.
6. **El aturdimiento colectivo.** La repetición sin ningún fin. Cita fílmica de The Thomas Crown Affair (1999), de John McTiernan con la música de Nina Simone (Sinnerman).
7. **Separador. Fin del segundo bloque.**

Bloque 3

1. **Gráficas del programa. ACTO III / CONSUMIDOR**
2. **Los consumidores de cultura, sencillamente consumidores.** El paradigma del hombre consumidor en el videoclip Superfast Jellyfish (feat. Gruff Rhys and De La Soul), de Gorillaz.
3. **Los consumidores eufóricos.** El reemplazo de la felicidad por la euforia.

4. **El hombre consumidor...** La personalidad unidimensional (acrítica y extraviada en sus fines). Cita de Fitter Happier, de Radiohead.
5. **...unidimensional...** Lo normal supeditado a los intereses progresivos del sistema. Cita de Interludio - Stupid Is as Stupi Does - (John Leguizamo), de Calle 13.
6. **... o normal person.** Normal Person de Arcade Fire en el documental - Here Comes the Night Time (2013), de The Creators projects.
7. **Separador. Fin del tercer bloque.**

Bloque 4

1. **Gráficas del programa. ACTO IV / DENUNCIA.**
2. **El mundo oficial y el mundo subterráneo.** Bajo el barroco de la cultura de consumo hay un cine capaz de mostrar las consecuencias del mundo “normal”.
3. **Las grandes tragedias cotidianas.** Cita de la escena de la moto de agua en Barrio (1997), de Fernando León de Aranoa.
4. **Síntesis del capítulo.** La obra de arte como síntesis. La presión del mercado en la cultura. La cultura al servicio del mantenimiento del sistema y la creación del individuo unidimensional.
5. **Créditos finales.**

Capítulo 3: Me encanta la historia

Bloque 1

1. **Placa de nota legal / créditos iniciales.** Aclaración legal. Presentación.
2. **Escenas del capítulo anterior.**
3. **Gráficas del programa. ACTO I / HISTORIA.**
4. **La historia.** Definición como ciencia del cambio del tiempo. El tiempo como el fundamento de la realidad y la esencia humana.

5. **“Nada está escrito”.** La capacidad del hombre de cambiar la historia. Cita fílmica de Lawrence de Arabia (1962), de David Lean.
6. **El actor histórico.** Definición.
7. **Videoclip.** Billy Joel - We Didn't Start the Fire.
8. **... hasta que un día ¿se acabó la historia?** Francis Fukuyama y El Fin de la Historia.
9. **Separador. Fin del primer bloque.**

Bloque 2

1. **Gráficas del programa. ACTO II / CAMBIOS.**
2. **El cambio y el poder.** La amenaza del cambio para el poder. La muerte de la historia como la muerte del cambio.
3. **El presente.** El reino de lo instantáneo y la muerte de la memoria. Con cita de Memento (2000), de Christopher Nolan.
4. **Miles de historias que no cuentan nada.** La super-valorización del presente en los medios masivos de comunicación y la descontextualización histórica de los acontecimientos.
5. **La ceguera del simulacro.** Desconocimiento de las experiencias de los hombres que nos precedieron.
6. **Entre la historia y lo instantáneo.** Videoclip. El Mañana (2006), de Gorillaz | EMI.
7. **Separador. Fin del segundo bloque.**

Bloque 3

1. **Gráficas del programa. ACTO III / SAQUEO.**
2. **Historicismo.** Definición. El desarrollo de lenguajes del pasado en el presente. Cita de Dulce Libertad (1985), de Alan Alda.
3. **El invento del presente y del pasado.** Un presente recreado mediante el robo de estilos del pasado.

4. **“Me encanta la historia, es tan aburrida”.** Para la nueva época histórica puede cambiarse todo, menos... el sistema económico. La ante todo en el rodaje de la película dentro de la película Dulce Libertad (1985), de Alan Alda.
5. **Videoclip.** Baile y tragedias humanas en Safe and Sound (Video Original - 2013), editado por Ryan Merchant, Sebu Simonian de Capital Cities.
6. **Separador y fin del tercer bloque.**

Bloque 4

1. **Gráficas del programa. ACTO IV / TIEMPO.**
2. **Síntesis del programa.** El tiempo, la esencia humana y fundamento de la realidad. La manipulación del tiempo y de la historia. Lo instantáneo, los medios y la descontextualización histórica.
3. **La minoría de poder.** El espejo al que quieren someter la totalidad y la amenaza del cambio.
4. **Videoclip.** Reflektor (2013), de Arcade Fire.
5. **Créditos finales.**

Capítulo 4: La pastilla roja y la pastilla azul

Bloque 1

1. **Placa de nota legal / créditos iniciales.** Aclaración legal. Presentación.
2. **Resumen del capítulo anterior.**
3. **Gráficas del programa. ACTO I / PESADILLA.**
4. **Las sociedades “correctas”.** El mito del sueño americano o las sociedades perfectas en la película American Beauty (1999), de Sam Mendes.
5. **La pesadilla americana.** Los modelos represores tras los cuales se gesta o la apatía o la narcotización en citas de American Beauty (1999), de Sam Mendes.

6. **Tema musical.** Young and Beautiful (2013), de Chris Sweeney, interpretado por Lana del Rey.
7. **Separador con cita y fin del primer bloque.**

Bloque 2

1. **Gráficas del programa. ACTO II / ILUSIÓN.**
2. **La cultura rentable.** El sueño americano, una promesa de la cultura de masas.
3. **El éxito.** Los tiempos de la competencia, la rentabilidad y el destino moral del éxito. Con cita de Black Swan (2010) de Darren Aronofsky.
4. **El triunfo incoherente.** La razón aplastada por las promesas e ilusiones del capitalismo contemporáneo.
5. **Videoclip.** Money power glory (2014), de Lana Del Rey.
6. **Separador y fin del segundo bloque.**

Bloque 3

1. **Gráficas del programa. ACTO III / PROMESAS**
2. **Armar el rompecabezas.** La detención de la actuación. Cita de Hoy empieza Todo (1999), de Bertrand Tavernier.
3. **Los prisioneros liberados.** Imágenes de archivo de eventos y noticias internacionales vinculadas a la libertad artística, la manifestación política, la intervención de la economía, la denuncia de los poderes ocultos.
4. **Lo alternativo.** La diversidad, la resistencia a la lógica económica neoliberal.
5. **La amenaza neoliberal.** Explicación sobre el acecho del sistema neoliberal. El riesgo de su instalación, reinstalación o fortalecimiento.
6. **Videoclip.** Latinoamérica (2011), de Calle 13.

Bloque 4

1. **Gráficas del programa. ACTO IV / DUDA**

2. **La duda.** El arma contra lo inmutable. El antídoto a la emisión masiva de LA “verdad”. Los medios masivos de comunicación. Definición de Nietzsche de verdad (una ilusión que se ha olvidado que lo es).
3. **La libertad individual.** El acceso a la educación como acto subversivo. El conocimiento como forma de poder.
4. **La pastilla roja o la pastilla azul.** la decisión del espectador.
5. **Créditos finales.**

9. PROPUESTA CREATIVA PARA EL PROGRAMA PILOTO

El capítulo primero, “Obertura”, es producido a modo de programa piloto de la serie Videodrome.

El guión fue escrito por Lucas Contreras. La corrección y enmienda del mismo estuvo a cargo de Gustavo Lanzetti y Sofía Pastawski.

Su construcción se basó en la cita de cuatro películas deconstruidas en diferentes programas de Videodrome de Radio 3:

- Nueve Reinas (2000), de Fabián Bielinsky⁶⁹, deconstruido en Videodrome de Radio 3 (PARRA, 2013a)
- The Truman Show (1998), de Peter Weir⁷⁰, deconstruido en Videodrome de Radio 3 (PARRA, 2009)
- Alien (1979), de Ridley Scott⁷¹, deconstruido en Videodrome de Radio 3 (PARRA, 2010)
- JFK (1991), de Oliver Stones⁷² deconstruido en Videodrome de Radio 3 (PARRA, 2011a)
- Se introducen otras citas audiovisuales de producción nacional en los segmentos musicales.

Como archivo anexo bajo el nombre de “Proyecto Creativo Videodrome” se encuentran disponibles el guión literario (p. 40) y el guión técnico (p. 80)

⁶⁹ BOSSI, P. y C. (Productores) y BIELINSKY, F. (Director). (2000). Nueve Reinas [cinta cinematográfica]. Buenos Aires: Patagonik Film Group.

⁷⁰ FELDMAN, E., et al. (Productor) y WEIR, Peter (Director). (1998). The Truman Show [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Scott Rudin Productions

⁷¹ CAROLL, G., et al. (Productores) y SCOTT, R. (Director). (1979). Alien [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Brandywine Productions

⁷² STONE, O., et al. (Productor) y STONE, O. (Director). (1991). JFK [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Le Studio Canal+ / Regency Enterprises

Argumento

El escenario macro más común del cine es la ciudad, cada una de ellas es particular y cada película la enfoca de manera particular. En el año 2000 Fabián Bielinsky desarrolla en Buenos Aires una historia sobre ilusiones.

En Nueve Reinas un par de estafadores demuestran que la ilusión puede tomar la forma de real con un simple engaño.

Realidad e ilusión son parte de uno de los más viejos problemas de la filosofía: el conocimiento. Platón se aproximó a este inconveniente en la alegoría platónica de La Caverna. En este submundo los hombres ven en las sombras la realidad, pero cuando descubren la legítima realidad exterior se espantan por lo disímil que es del mundo de las apariencias.

Una interpretación del mito se puede encontrar en *The Truman Show*, un tour por una imperceptible caverna urbana donde el único prisionero (Truman) descubre poco a poco las fallas del sistema.

Las piezas de cultura cinematográfica y musical nos permiten advertir ese carácter cavernícola de la ilusión: ecos, sombras, reflejos.

Las cavernas son un fenómeno históricamente común en diferentes épocas históricas. La actual quizá sea la más imperceptible. Se trata de la caverna “posmoderna”.

La posmodernidad y su sistema de poder global (eminentemente económico neoliberal) se caracteriza por la opacidad, es decir, no es de fácil definición o análisis. Para develar sus características habrá que apelar a diferentes pistas expuestas en algunas piezas de cultura.

La música y especialmente el cine se valen de la alegoría. Una herramienta en virtud de la cual se significa o representa otra cosa diferente. En *Alien* dirigida por Ridley Scott en 1979, la historia resignifica el paso de una época histórica a otra.

En la posmodernidad el cine (con sus licencias narrativas), utiliza alegorías sobre quiénes poseen el poder y cómo es administrado. En JFK (1991) de Oliver Stone, por ejemplo, la muerte de Kennedy se resignifica de una nueva forma: el poder, ya no político, sino económico.

Si a partir de los ´70 una minoría maneja la economía global, el pensamiento colectivo se enfrenta al desafío de explicar el advenimiento y mantenimiento del sistema. El poder es opaco, oculto por una estética fantástica y brillante.

Entonces, ¿La realidad es única, tal y como nos la presentan?

10. PROPUESTA OPERATIVA PARA PROGRAMA PILOTO

10.1. Cronograma o plan de trabajo para la realización del programa piloto

- Realización de guión técnico: 3 y 4 de diciembre de 2014.
- Realización del set: del 8 al 15 de diciembre de 2014.
- Gestiones de estudio de grabación: del 9 al 12 de diciembre de 2014
- Montaje del set y ensayo del talento: 17 de diciembre de 2014
- Rodaje: 18 y 19 de diciembre de 2014
- Grabación de audios OFF: 19 de diciembre de 2014
- Pre- edición: 10 al 30 de enero de 2015
- Edición final: del 31 de enero al 3 de febrero de 2015
- Entrega de piloto: 20 de febrero de 2015

10.2. Equipo de realización

- Dirección y realización: Lucas Matías Contreras.
- Producción: Gustavo Lanzetti, Sofía Pastawski, Mayra García
- Presentación: Mariela Belén Gallino.
- Diseño y puesta de iluminación: Andrés Irusta
- Asistencia de producción: Lisa Nanini, Viviana Albarez.
- Gestiones de estudio de grabación: Eric Italia.
- Sistema de LED y pantalla: Iván y Cristian Gonzales.
- Equipo de realización de arte: Carolina Flores, Gladys Olivares, Facundo Contreras, Joaquín Contreras, Norma Moyano.
- Transporte: Carlos Bailone.
- Colaboración técnica: David Arias, Ruben Bellatti, Cristian Robledo, Pedro Solfanelli, Santiago Solfanelli.

HAN HABIDO es un equipo de producción audiovisual compuesto por: Gustavo Lanzetti, Sofía Pastawski, Mayra García, Mariela Belén Gallino y Lucas Matías Contreras.

10.3. Requerimientos técnicos

Iluminación

El objetivo de la iluminación es centrar un punto de interés en el talento, garantizar la penumbra para los laterales y la oscuridad para los intersticios y el fondo del set.

La luz elegida puede ser identificada en el umbral de la dureza se aleja del canon de la perfección *mainstream* que podría garantizar una luz blanda. La coherencia de luz dura otorga dramatismo, imperfección y rebeldía al canon idílico del haz de luz difuminado. Este tipo de coherencia es la única que puede garantizar espacios de oscuridad e iluminar de una forma más genuina al centro de interés. Por el tipo de iluminación y puesta la presentadora es el punto de interés, no sólo por la luz que recibe sino por las sombras que proyecta.

Los otros dos elementos preponderantes en la composición conforman el decorado.

Por un lado una pantalla de LED dispuesta en el fondo del set cuyos márgenes, cables y soporte de altura son absorbidos por la penumbra absoluta. Al emitir luz en muy baja intensidad se recorta del fondo sin dificultad. “Flota” en la lejanía sin vínculos físicos visibles.

El segundo elemento es el conjunto de paneles rojos que reciben diferentes niveles de irradiación dependiendo del número de luminarias encendidas. La cantidad de fresneles utilizados varía con cada bloque y se establece según la atmósfera que amerita cada contenido.

La iluminación acompaña la progresión dramática del documental. No se modifica su dirección o potencia sino de luminarias encendidas. Por ejemplo, en el primer capítulo cada uno de los bloques tendrá un criterio particular.

En el primer bloque se utiliza la totalidad de luminarias, una luz estándar en los productos televisivos (principal, relleno, despegue y fondo). La presentadora y su entorno son identificables sin mayor dificultad.

Este contrato o referencia se rompe bruscamente en el segundo bloque cuando el relato se ocupa del Mito de la Caverna de Platón. En esta instancia la luz se reduce a una fuente lateral direccionada a la presentadora (relleno - fondo BIPIN 300 w). La rodea un aura de oscuridad, y sólo es visible la mitad de su cuerpo. El haz de luz y el LED son las únicas fuentes de iluminación en la hostil penumbra total.

El tercer bloque es el paso intermedio a la salida del espacio cavernoso. La iluminación en este caso es de un 50 % respecto a la puesta de referencia (primer bloque). Se utiliza la luz principal, y de fondo direccionada de lleno al panel rojo. El rojo al ser reflejado altera la temperatura cromática e impacta en la presentadora.

La primera parte del último bloque se realiza con la luz principal, se retoman las condiciones lumínicas iniciales aunque en forma plana debido a la ausencia de luces de despegue o fondo. Este bloque concluye con un resumen del capítulo, un compendio de tomas en el cual puede verse la progresión de la iluminación (de 100 % a 20%, de 20% a 50%, de 50% a 75%, de 75% a 100%).

10.4. Presupuesto del piloto

- Investigación y redacción del guión: no aplica.
- Producción: *ad honorem*.
- Gastos de producción (transporte, alimentación, hospedaje): \$500.
- Utilería y vestuario: elementos existentes que no requieren inversión.
- Estudio e iluminación: cesión gratuita.
- Iluminador: *ad honorem*.

- Construcción de la escenografía:
 - Pintura: \$200.
 - Telas: \$430.
 - Embalaje: \$100.
 - Otros elementos: \$200.
 - Construcción de escenografía: *ad honorem*.
- Alquiler de equipo:
 - Cámara: \$2000.
 - Audio y microfónica: \$500.
 - LED y proyector: cesión gratuita.
 - Transporte de equipos y set: \$200.
- Talento: \$1000.
- Edición y posproducción: \$1000.
- Imprevistos: \$300.
- Seguros y fianzas: \$300.
- Impuestos, derechos, retenciones y aportes: no aplica.

Total: \$6730

10.5. Grabación

- Estudio de grabación: Canal Coop de la Cooperativa de Servicios Públicos de Jesús María y Colonia Caroya. Jesús María, Córdoba, Argentina.
- Cámara: Canon 60 D
- Microfonía: micrófono inalámbrico corbatero Sennheiser Ew-112p G3
- Iluminación: dos fresneles 300w con visera para iluminación enfocada, y dos fresneles 500w con visera.

10.6. Montaje

La edición del documental responde al montaje analítico: la narración montada consiste en hilvanar citas de diferentes productos audiovisuales.

Estos múltiples fragmentos a su vez son vinculados por una presentadora en estudio o en narración en off. Y en el montaje creativo estos fragmentos de corta duración se reordenan para brindar numerosos puntos de vista sobre un mismo concepto.

Además de creativo se trata de un montaje de tipo expresivo: una toma sigue a otra buscando una combinación tal de imágenes que el espectador sienta determinadas impresiones, sensaciones o ideas ya desarrolladas en el apartado “8.5. Enfoque”.

El montaje de sonido se realiza sobre un room tones⁷³ de “silencio” con una ganancia aproximada de -70 dB. Los enlaces entre fragmentos se realizan principalmente entre potencias constantes, y en menor grado por fundidos exponenciales. Como signo de puntuación sonoro sincronizado a la imagen se utilizan Foley o grabación de ambiente de una sala de cine, un proyector y un magnetófono.

Como signo de puntuación audiovisual se utilizan separadores e intertítulos.

Los separadores son pequeños fragmentos rodados en estudio de la perla formada por el impacto de la luz del proyector de cine y el lente de la cámara. Este fragmento tiene diferentes funciones dependiendo de su ubicación en el programa y la utilización o no de títulos (o zócalos):

1. Separador: habitualmente para dar pase entre fragmentos de diferentes películas, o dentro de dos fragmentos de la misma película que carecen de continuidad. También puede utilizarse como PIP (Picture in Picture).
2. Separador de estudio: cuando dos tomas de estudio consecutivas carecen de continuidad.
3. Separador a corte: Incluye el título VIDEODROME.
4. Separador desde corte. Incluye el título VIDEODROME y el nombre del acto (concepto temático) al que da comienzo.

⁷³ Grabación del sonido de fondo con todo el equipo de rodaje en silencio y todos los aparatos (focos, etc.) encendidos.

Finalmente el capítulo concluye con un fragmento de la Sinfonía Berio y los rodantes de crédito.

10.7. Equipo de edición

- Editor: Lucas Matías Contreras.
- Asistencia de edición: Gustavo Lanzetti y Sofía Pastawski.
- Subtítulos: Gustavo Lanzetti

11. INFORME SOBRE LA EJECUCIÓN DE LA FASE OPERATIVA DEL PROGRAMA PILOTO

Todas las fases se concretaron con éxito en las fechas programadas. El costo final de realización fue de \$6500.

El resultado se encuentra para su observación y evaluación en los datos adjuntos como archivo de video .mp4 en calidad FULL HD con el nombre de “VIDEODROME”.

De igual modo el registro del proceso de rodaje puede consultarse en el material anexo bajo el nombre de “REGISTRO FOTOGRÁFICO DE RODAJE.”

La evaluación personal acerca del resultado se encuentra en la sección CONCLUSIONES de este trabajo final.

CONCLUSIONES

Los resultados de este trabajo final requieren indefectiblemente una vinculación entre tres partes imprescindibles e interdependientes: la monografía académica, el proyecto audiovisual y el piloto audiovisual

Cada una de las instancias requirió un desarrollo igual de importante para sostén la compleja estructura aquí expuesta en su totalidad. Sin embargo la triada descrita se sintetiza en la unificación lograda entre teoría y práctica.

En concreto, el piloto de la serie documental audiovisual proyectada se realizó como corolario de un año de investigación y 6 meses de proyección creativa, preproducción, producción y posproducción audiovisual.

Para dar orden al compendio de conclusiones se seguirá un orden cronológico de metas, avances logrados y desafíos.

La instancia de exploración teórica se inició en agosto de 2013, dos meses después de la aceptación de Gregorio Parra a la propuesta de desarrollar el presente trabajo basado en el programa que dirige: Videodrome de Radio 3.

En primer lugar se analizó la estética sonora y los contenidos temáticos del programa radial en cuestión; le continuó una exploración bibliográfica de las temáticas encontradas (la mayoría vinculas a la crítica posmoderna y la descripción del espíritu de época); se analizó el libro *La gran conspiración* y la estructura particular de algunos programas de Videodrome de Radio 3. En paralelo se trazaron las primeras consideraciones temáticas y estéticas de la serie audiovisual.

De esta forma se configuró un mapa conceptual orientado a describir la época contemporánea y el origen del sistema - espíritu posmoderno.

Sin duda el aspecto más relevante fue el desarrollo de un mapa de conceptos interdisciplinario construido a partir de la lectura de textos de filosofía y sociología. Los textos comprendidos en la primera disciplina, dada su complejidad, fue el que mayor esfuerzo exigió y, sin lugar a dudas, es el que más deudas pendientes acarrea. Claro está que este no es un estudio profundo filosofía o metafísica, pero si es ineludible la necesidad una mayor inmersión en el campo conceptual para poder transmitir didácticamente y sin errores la divulgación de conceptos filosóficos.

Por otro lado, la formación proporcionada por la carrera de grado en comunicación permitió que el apartado sociológico y comunicacional fuera desarrollado con mayor agilidad. En este caso, los archivos de Videodrome de Radio 3 fueron de suma importancia para trazar los lazos de estos apartados con el desarrollo conceptual del primer capítulo meramente metafísico.

El marco legal fue la siguiente instancia a explorar. Sus resultados determinaron la base estética del proyecto audiovisual debido a que su cumplimiento formal garantiza el respeto a la normativa vigente en materias de derecho de autor y sus límites ofendidos mediante el derecho a cita.

El desafío a sortear fue la utilización de material propiedad de terceros sin incurrir en contravenciones por uso inadecuado. *El convenio de Berna para la protección de obras artísticas*, su apartado sobre el derecho a cita y la suscripción de nuestro país a esta legislación, hizo posible la realización del piloto para fines académicos no comerciales. Pese a ello cualquier aplicación fuera del ámbito académico requiere una investigación más profunda del marco legal y de la jurisprudencia existente.

Garantizada la cobertura legal para la realización del presente trabajo final se procedió al desarrollo creativo. La propuesta expuesta (la estética y la forma narrativa) debió circunscribirse a la aceptación de la normativa internacional. Dentro de los desafíos más importantes se debió justificar explícitamente el uso de cada cita audiovisual. Tal exigencia, proveniente de la normativa citada, determinó la comprensión conceptual de la narración, la cual fue subsanada con la inserción de piezas animadas sin subtítulo y sin texto.

Dentro de los aportes de este trabajo se puede destacar la aplicación práctica del derecho a cita con fines científicos y académicos. Un antecedente que se suma al desarrollo de productos audiovisuales de cita y meta-texto en los entornos educativos.

Anticipando la necesidad de referencias fílmicas y musicales de producción local, se inició una exploración de piezas audiovisuales de producción nacional que se incorporaron como cita a las pruebas de verosimilitud de los argumentos del programa piloto.

El borrador de esta primera etapa de investigación se entregó oportunamente al director de Videodrome de Radio 3, Gregorio Parra, y al director del trabajo final, el profesor Víctor Hugo Díaz. De esta primera evaluación se consideró las observaciones pertinentes y se procedió a la continuidad del proyecto.

En respuesta a la lectura del borrador (en especial del primer capítulo) Gregorio Parra escribió y emitió el programa *Videodrome – Una pesadilla recurrente* en junio de 2014. Este programa sobre el concepto de realidad (audio y transcripción disponibles en el anexo) fue una de las materializaciones del vínculo entre la producción radiofónica Videodrome de Radio 3 y el presente trabajo académico desarrollado en nuestra Universidad Pública. Por ello, otro hito relevante de este trabajo final es el intercambio teórico entre el realizador del producto original y quien emprende una interpretación y adaptación de ese formato.

La etapa creativa implicó el diseño del proyecto de la serie documental de cuatro capítulos denominada Videodrome. Dicha propuesta se basó en las exploraciones bibliográficas realizadas y en la interpretación audiovisual de la estética sonora, narrativa y los contenidos de Videodrome de Radio 3.

La fase creativa de la serie continuó con el procedimiento de los proyectos audiovisuales estándar. Primero, la proyección creativa con diseño de la trama mínima de la serie, luego, la escaleta pertinente a cada capítulo, y a partir de allí el diseño literario y técnico del primer capítulo.

La estructura del guión fue revisada y enmendada por Gustavo Lanzetti (comunicador social graduado de nuestra casa de estudios) y Sofía Pastawski

(estudiante avanzada de la Facultad de Filosofía de la Universidad Nacional de Córdoba).

La planificación y diseño del set para estudio, completan el momento creativo. Se opta por este espacio para controlar de manera más directa la puesta lumínica y la calidad sonora.

La fase operativa del piloto (preproducción, producción y postproducción) se desarrolló entre los meses de noviembre de 2014 y febrero de 2015. La preproducción comenzó un mes antes de la primera jornada de rodaje. En el transcurso de cuatro semanas se adquirió el material y las herramientas para el armado del set. El trabajo de carpintería tomó dos semanas y fue íntegramente financiado por el realizador.

Otro de los aspectos relevantes de este trabajo fue la interrelación entre diferentes empresas y profesionales del norte de Córdoba.

En el mes de diciembre de 2014 se tramitó la cesión de uso gratuita del estudio de televisión del CANAL COOP de la Cooperativa de Servicios Públicos de Jesús María, ampliándose el vínculo interinstitucional. El canal de televisión de reciente creación, es una de las señales surgidas luego de la aprobación de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual. La cesión fue gestionada por el directivo de la emisora Radio Jesús María, Eric Italia. El préstamo incluyó el espacio físico, el consumo eléctrico, la iluminación, y el auxilio técnico del personal de la emisora. La empresa de imagen y sonido de Iván y Cristian González proveyó gratuitamente un LED, un proyector e instalación electrónica para completar el diseño de set planteado. El personal de Indeleble Estudio de Jesús María también asesoró técnicamente el armado del set. El diseño y puesta de iluminación estuvo a cargo de Andrés Irusta, actor y director de teatro (Instituto Universitario Nacional del Arte, Compañía de Teatro escenArgenta).

Con excepción del talento, todos los participantes del equipo técnico trabajaron *ad honorem*.

Luego de tres jornadas de rodaje se desarrolló el proceso de edición lineal y posproducción (enero – febrero de 2015). Estas tareas llevaron un mes concluyendo con la edición definitiva del documental.

Son varias las aristas a analizar del resultado audiovisual alcanzado. Por un lado, la adaptación (tratándose de un producto no versionado previamente) es más compatible a la acepción interpretativa del término.

Por otra parte aún queda por analizar el límite tolerable de carga conceptual a la que este documental puede ser sometido. La comprensión de estímulos de la versión televisiva es mayor que la versión radiofónica, porque naturalmente esta no posee la imagen como elemento extra a procesar por el público.

Por ello, la revisión a futuro del proyecto debe analizar la descompresión del formato de cita permanente y al mismo tiempo fundamentar esos espacios “livianos” con la argumentación pertinente. Caso contrario se podría correr el riesgo de incurrir en un uso no fundamentado de cita.

Algo es materialmente ineludible, Videodrome audiovisual existe: el piloto de una serie documental audiovisual basada en la adaptación estética sonora, temática y narrativa del formato radiofónico Videodrome de Radio 3 de Radio y Televisión Española se ha realizado.

Este trabajo no es más que puntapié inicial para su perfeccionamiento y ejecución futura. Aunque para entonces, deberá ampliarse el trabajo interdisciplinario de narrativa y producción incorporando en las diferentes etapas a más profesionales del cine, la comunicación y la filosofía.

Las bases teóricas, prácticas y experimentales ya existen. Seguir avanzando con el objetivo de una divulgación pública masiva de Videodrome es la nueva meta. Futuro y presente. Todo está por escribirse.

Ahora empieza todo...

TABLA DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1: perspectiva frontal y plano bloque ancho 1 y 2.....	120
Ilustración 2: plano bloque estrecho 1 y2; plano falso techo.....	120
Ilustración 3: plano de planta.....	121

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, T. W. (2004). En T. W. ADORNO, *Teoría Estética*. Madrid: Akal.
- ADORNO, T. (1967). La Industria cultural. De ADORNO, T. *La Industria cultural*, pp. 8-20. Buenos Aires: Galerna, Buenos Aires.
- AQUINO, S. T. (2001). Art. 3. Existe o no existe Dios. Cuestión 2. Sobre la existencia de Dios. En S. T. AQUINO, *Suma de Teología* (Vol. I, pp. 112). Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos. Recuperado de biblioteca.campusdominicano.org/1.pdf Consultado el 21/01/2014
- ARENAS, N. (1997). *Globalización e identidad Latinoamericana*. Recuperado de Nueva Sociedad: http://www.nuso.org/upload/articulos/2568_1.pdf
- AUGE, M. (1995). *Hacia una antropología de los mundos contemporáneos*. España: Gedisa.
- Revista Archipiélago . (2004). Entrevista a Fredric Jameson. *Archipiélago*. Madrid: Círculo de Bellas Artes de Madrid - Casa Europa. Recuperado de http://www.circulobellasartes.com/ficha.php?s=fich_bio&id=67
- ARCO CARRASCOSO, J. L. (2000). 7.3.2. Lenguaje y realidad. Parte III: Conocimiento. Lenguaje. Mundo. En J. L. Arco Carrascoso, *Teoría del Conocimiento. Sujeto, Lenguaje, Mundo* (pp. 189-191). Gloucester, Reino Unido: Sintesis.
- BARBERO, J. M. (1998a). Atmosferas culturales de fin de siglo. En *Experiencia audiovisual y desorden cultural*. (pp. 33-52).
- BARBERO, J. M. (1998b). III. Industria Cultural: Capitalismo y legitimación. En J. M. BARBERO, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía* (pp. 51-83). Santafé de Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- BAUMAN, Z. (2002). *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina. Recuperado de

<http://catedraepistemologia.files.wordpress.com/2009/05/modernidad-liquida.pdf>

BECEYRO, R. (Abril 2008). El documental hoy. *Punto de Vista* n°90.

BECK, U. (1998). *¿Qué es la globalización? Falacias del globalismo, respuestas a la globalización*. Buenos Aires: Paidós
https://ocw.uca.es/pluginfile.php/1496/mod_resource/content/1/beckulrichqueeslaglobalizacion.pdf.

BENJAMIN, W. (2005), *Libro de los Pasajes*, Madrid: Akal

BERGSON, H. (1963). L'evolució creadora. En *Obras escogidas*. (p.446-447). México: Aguilar. Recuperado de (<http://www.pensament.com/filoxarxa/filoxarxa/berg759r.htm> 27/01/2014)

BOLETÍN OFICIAL DE LA REPÚBLICA ARGENTINA. (11 de noviembre de 1998). *Ley 11.723 (235) - Propiedad Intelectual Ley 25.036/98 - Modificatoria*. Recuperado de Unidad de Negocios de la Universidad Nacional de Tucumán: <http://www.une.unt.edu.ar/Archivos/1-ley11723.pdf>

CANAL ENCUESTRO . (2014). *Programas > Mentira la verdad*. Recuperado de Canal Encuentro: http://www.encuentro.gov.ar/sitios/encuentro/Programas/ver?rec_id=50585

CHATTERJEE, P. (2008). 8. El mundo después de la Gran Paz. En P. CHATTERJEE, *La nación en tiempo heterogéneo y otros estudios subalternos* (págs. 215-243). Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

CHERTKOFF, L. (09 de noviembre de 2011). La pasión según Feinmann. Recuperado de Yo amo la televisión digital abierta: <http://yoamolatvdigitalabierta.blogspot.com.ar/2011/11/la-pasion-segun-feinmann.html>

COHEN, R. (Productor).y CAPELLI, N. (Director). (2008). ¿Por qué hay algo y no más bien nada? En *Filosofía aquí y ahora* [Programa de televisión]. Buenos Aires: Canal Encuentro. Recuperado en http://www.encuentro.gov.ar/sitios/encuentro/Programas/detallePrograma?rec_id=50205

Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas. WIPO Base de datos de la OMPI de textos legislativos de propiedad intelectual. *París, Francia* , 28 de septiembre de 1979. Recuperado de http://www.wipo.int/export/sites/www/treaties/es/ip/berne/pdf/trtdocs_wo001.pdf

- DENZIN, N. y LINCOLN, Y. (2002). Introduction. En DENZIN, N. y LINCOLN, Y. (eds.), *The qualitative inquiry reader*. Thousand Oaks: Sage. Cita secundaria en castellano en Sisto, V. (2008). La investigación como una aventura de producción dialógica: La relación con el otro y los criterios de validación en la metodología cualitativa contemporánea. *Psicoperspectivas*, VII, 114- 136. Recuperado de <http://www.psicoperspectivas.cl/index.php/psicoperspectivas/article/viewFile/54/54>
- ECO, U. (1965). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen. Recuperado de <http://www.enfocarte.com/7.31/eco.html>
- EINSTEIN, A. (1999). 5. La relatividad y el problema del espacio. Apéndice. En A. EINSTEIN, *Sobre la teoría de la relatividad especial y general*. (pág. 73). España: Altaya.
- FERNÁNDEZ, M. Á. (Productor). (29 de octubre de 2011). Ars Sonora - Monográfico: Luciano Berio (I). [Audio en Podcast]. Recuperado de <http://www.rtve.es/alcarta/audios/ars-sonora/ars-sonora-monografico-luciano-berio-29-10-11/1236172/>.
- FERRATER MORA, J. (1964). *Diccionario de Filosofía*. Buenos Aires: Sudamericana.
- GARCÍA CANCLINI, N. (1992). *Culturas Híbridas*. Buenos Aires: Sudamericana.
- GARCÍA, L. (Octubre de 2010). Alegoría y montaje. Tensiones de la imagen ante la pérdida. En *III Seminario Internacional, Políticas de la Memoria: Recordando a Walter Benjamin.- Justicia, historia y Verdad. Escrituras de la Memoria*. Centro Cultural Aroldo Conti, Buenos Aires.
- GONZÁLEZ, G. (08 de 09 de 2008). *Revista del Poder Judicial n° 70. Segundo trimestre 2003. Consejo General del Poder Judicial*. Recuperado el 13 de 10 de 2014, de Asociación Profesional de la Magistratura: http://www.magistratura.es/atencion-al-juez/doc_details/71-uso-de-secuencias-audiovisual
- HABERMAS, J. (1971), Knowledge and human interests: a general perspective, en *Knowledge and Human Interests*. Traducido al inglés por Jeremy J. Shapiro, Boston: Beacon Press. p. 196. Cita secundaria en castellano en ARCO CARRASCOSO, J. L. (2000). 7.3.2. Lenguaje y realidad. Parte III: Conocimiento. Lenguaje. Mundo. En J. L. Arco Carrascoso, *Teoría del Conocimiento. Sujeto, Lenguaje, Mundo* (pp. 189-191). Gloucester, Reino Unido: Síntesis.

- HAYE, R. M. (2000). Sobre Radio y Estética. Una Mirada desde la Filosofía del Arte. En *Convergencia* N° 23, Toluca, México: UAEM. Recuperado de <http://pprl.uaemex.mx/index.php/convergencia/article/view/1815/1379>
- HÉROUX, C. (Productor) y Cronenberg, D. (Director). (2007). Videodrome [cinta cinematográfica]. Canadá: Canadian Film Development Corporation
- HORKHEIMER, M. (1986). 5. La teoría crítica, ayer y hoy. En M. HORKHEIMER, *Sociedad en transición: estudios de filosofía social* (págs. 55-70). Barcelona: Planeta de Agostini.
- KANT, I. (2010). Sección Segunda: El Tiempo. En I. KANT, *Crítica de la Razón Pura*. Madrid: Taurus.
- JAMESON, F. (2005). *La lógica cultural del capitalismo tardío*. Madrid: CAES.
- JAMESON, F. (1992). *The geopolitical aesthetic: cinema and space in the world system*. Indiana, Estados Unidos: Indiana University Press.
- LACAN, J. (1954). Clase 6: Análisis del discurso y análisis del yo. *Seminario I: Los escritos técnicos de Freud* (p. 31). Recuperado de <http://centrodedifusionyestudiospsicoanaliticos.wordpress.com/2013/03/21/obras-completas-de-jacques-lacan/>
- LAZARFELD, F. y. (1984). Medios de comunicación colectiva e influencia personal. En W. (. SCHRAMM, *La ciencia de la comunicación humana* (págs. 22-50). México: Grijalbo.
- LUKÁCS, G. (1971). En G. Lukács, *La Forma Clásica de la Novela histórica*. México: Ediciones Era.
- LYOTARD, J. F. (1991). *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Buenos Aires: R.E.I.
- MARCUSE, H. (1993). *El hombre unidimensional, ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*. Buenos Aires: Planeta de Agostini.
- MARCUSE, H. (1971). *Cultura y sociedad: acerca del carácter afirmativo de la cultura*. Madrid: Ed. Tecnos. Recuperado de http://www.infoamerica.org/documentos_pdf/marcuse1.pdf
- MARX, K. Y ENGELS, F. (1986). *Manifiesto del Partido Comunista*. Bs. As: Ed. Ateneo.
- MEAD, G. H. (1999). *Espíritu, Persona y Sociedad*. (pág. 196). Buenos Aires: Paidós.

- MIER, R. (1987). *Radiofonías hacia una semiótica itinerante*. México : Universidad Autónoma Metropolitana. Recuperado de <http://www.redalyc.org/pdf/819/81943706.pdf>
- MUÑOZ, B. (1989). *Cultura y comunicación*. Barcelona: Barcanova.
- NICHOLS, B. (1997). 2. Modalidades documentales de representación. En B. NICHOLS, *La representación de la realidad* (págs. 65-114). Buenos Aires: Paidós.
- NIETZSCHE, F. (1970). V. La Verdad. . En F. NIETZSCHE, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral, Obras Completas* (Vol. I, pp. 543-556). Buenos Aires: Ediciones Prestigio.
- PARRA, G. (Productor). (8 de junio de 2014b). Videodrome - Una pesadilla recurrente [Audio de Podcast] Recuperado de <http://www.rtve.es/alcarta/audios/videodrome/videodrome-pesadilla-recurrente-08-06-14/2603040>
- PARRA, G. (5 de Junio de 2014a). Videodrome. (L. Contreras, Entrevistador)
- PARRA, G. (Productor). (26 de mayo de 2013a). Videodrome – ¿Nada es lo que parece? [Audio en podcast]. Recuperado de <http://www.rtve.es/alcarta/audios/videodrome/videodrome-nada-parece-26-05-13/1827566/>
- PARRA, G. (Productor). (19 de mayo de 2013b). Videodrome - A tiempo. [Audio en podcast]. Recuperado de <http://www.rtve.es/alcarta/audios/videodrome/videodrome-tiempo-19-05-13/1816650/>
- PARRA, G. (Productor). (16 de setiembre de 2012a). Videodrome - Ecos y sombras [Audio en podcast]. Recuperado de <http://www.rtve.es/alcarta/audios/videodrome/videodrome-ecos-sombras-16-09-12/1528669/>
- PARRA, G. (Productor). (30 de enero de 2011a). Videodrome - ¿Conspiración o paranoia? [Audio en podcast]. Recuperado de <http://www.rtve.es/alcarta/audios/videodrome/videodrome-conspiracion-paranoia-30-01-11/1001680/>
- PARRA, G. (Productor). (22 de mayo de 2010). Videodrome - Alien [Audio en podcast]. Recuperado de <http://www.rtve.es/alcarta/audios/videodrome/videodrome-alien-22-05-10/779289/>

- PARRA, G. (Productor). (3 de octubre de 2009). Videodrome – La Caverna [Audio en podcast]. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/audios/videodrome/videodrome-caverna-03-10-09/597679/>
- PARRA, G. (2001). *La Gran Conspiración*. Madrid: RNE3 – Celeste.
- PASQUALI, A. (1978). *Comprender la comunicación*. (pp. 9-63, 124-157). Caracas: Monte Ávila.
- PLATÓN. (1871). Parménides. En PLATÓN, *Obras completas de Platón* (Vol. IV). Madrid: Medina y Navarro. Recuperado de <http://www.filosofia.org/cla/pla/azf04143.htm>
- PLATÓN. (1872). Libro séptimo. La República o de lo justo. En PLATÓN, *Obras completas de Platón*, (Vol. VIII, pp. 51-91.). Madrid: Medina y Navarro. Recuperado de <http://www.filosofia.org/cla/pla/azf04143.htm>
- PORRETTI, E. (2010). Cine con texto. Recuperado de La astucia de la Pasión: http://www.jpfeinmann.com/index.php?option=com_k2&view=itemlist&task=category&id=75:cine-con-texto&Itemid=16
- SANGUINETI de BRASESCO, S. (Enero de 2001). Estética en la comunicación audio. *Revista Latina de Comunicación Social*, 4 .
- SAURO, S. (Agosto de 2008). Algo sobre tiempo histórico e Historia. *Revista Espacios*(38), 34-42.
- SFEZ, L. (1995). *Crítica de la comunicación*. Buenos Aires: Amorrortu.
- SZTAJNSZRAJBER, D. (19/08/2012). De la caverna a la pantalla. *Ñ, Revista de Cultura*.
- SZTAJNSRAJBER, D. (Productor). (2012). La filosofía. Mentira la verdad II [Serie de televisión]. Buenos Aires, Argentina: Canal Encuentro y Mulata Films.
- SZTAJNSRAJBER, D. (Productor). (2011a). Lo real. Mentira la verdad I [Serie de televisión]. Buenos Aires, Argentina: Canal Encuentro y Mulata Films.
- SZTAJNSRAJBER, D. (Productor). (2011b). La historia. Mentira la verdad I [Serie de televisión]. Buenos Aires, Argentina: Canal Encuentro y Mulata Films.
- TECNOPOLIS.AR . (10 de agosto de 2012). *Sileoni participó de la presentación de Mentira la Verdad junto a estudiantes*. Recuperado de WEB TECNOPOLIS ARGENTINA: <http://tecnopolis.ar/noticiasdetecnopolis/generales/sileoni->

participo-de-la-presentacion-de-mentira-la-verdad-junto-a-
estudiantes/#.VEBIY2d5N7d

TOLCACHIER, Nicolás (Coord). (2010). Guía para la presentación de contenidos en la TV digital. Buenos Aires: Universidad Nacional de la Matanza.

UNESCO. (2009). *Perfil por país basado en la información provista por la Delegación Permanente Argentina ante la UNESCO y expertos regionales*. Recuperado de UNESCO, El Observatorio Mundial de Lucha Contra la Piratería Argentina: http://www.unesco.org/culture/pdf/argentina_cp_es

WALLACE, S. (1995). Un análisis antropológico del nuevo orden mundial. *Conferencia dictada en la Cámara de Diputados de la Pcia. De Córdoba*. Córdoba, Argentina: Cátedra de Antropología Sociocultural 2010.

ZULIAN, C. (septiembre- noviembre de 1993). El arte en la era científico-técnica. *En Telos Cuadernos de comunicación, tecnología y sociedad, n° 35*. (pp. 46-52) Recuperado de http://www.quadernsdigitals.net/datos_web/hemeroteca/r_32/nr_451/a_6172/6172.html || http://telos.fundaciontelefonica.com/telos/anteriores/num_035/opi_perspectivas1.html

Filmografía

BOSSI, P. y C. (Productores) y BIELINSKY, F. (Director). (2000). Nueve Reinas [cinta cinematográfica]. Buenos Aires: Patagonik Film Group.

BOURBOULON, F. y SARDE, A. (Productores) y TAVERNIER, B. (Director). (1999). Hoy Empieza Todo [cinta cinematográfica] Francia: TF1Films Production.

BRENMAN, G. y FINN J. (Productores) y DALDRY, S. (Director). (2000). Billy Eliot [cinta cinematográfica]. Reino Unido: BBC Films.

CAROLL, G., et al. (Productores) y SCOTT, R. (Director). (1979). Alien [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Brandywine Productions.

CAVALLO, R., et al. (Productor) y GILLIAM, T. (Director). (1995). 12 Monkeys [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Atlas Entertainment y Classico.

FELDMAN, E., et al. (Productor) y WEIR, Peter (Director). (1998). The Truman Show [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Scott Rudin Productions.

GOFFREDO, L. y NOTARIANNI, P. (Productores) y VISCONTI, L. (Director). (1963). Il Gattopardo [cinta cinematográfica]. Italia: Titanus.

GOLIN, S. y CHAFFIN, C. (Productores) y FINCHER, D. (Director). (1999). The Game [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Propaganda Films.

HÉROUX, C. (Productor) y CRONENBERG, D. (Director). (2007). Videodrome [cinta cinematográfica]. Canadá: Canadian Film Development Corporation.

STONE, O., et al. (Productor) y STONE, O. (Director). (1991). JFK [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Le Studio Canal+ / Regency Enterprises

QUEREJETA, E. y ROURES, J. (Productores) y LEÓN DE ARANOA, F. (Director). (2002). Los lunes al sol [cinta cinematográfica]. España: Televisión de Galicia.

SILVER, J. (Productor) y Wachowski, Lana y Wachowski Andy (Directores). (1999). Matrix [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Village Roadshow Pictures.

THOMAS, E. (Productor) y NOLAN, C. (Productor y director). (2010). Origen [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Legendary Pictures y Syncopy.