

Vistos en ese plano, el conjunto de interrogantes, deducciones y soluciones a los que el prólogo de Luis Villar Borda considera “un esfuerzo por esclarecer uno de los mayores problemas de nuestro tiempo: el de la paz con justicia y equidad” (pág. 14), un lector bien informado seguramente asumirá una “distancia escéptica”, respecto a las posibilidades de una voluntad de consenso en la actual relación de dominación establecida internacionalmente. La perspectiva juricista debe reconocer que existe un monopolio de poder en la definición de la noción de justicia, y que todas las instituciones económicas de la cooperación internacional están afectadas por intereses hegemónicos. La perspectiva de las instituciones supranacionales debe igualmente partir de la comprobación de que no ha habido ni hay —y seguramente tampoco habrá— un único modelo de desarrollo del sistema de Naciones Unidas, y que son muy notorias las fracturas de estrategia y visión entre sus componentes —por ejemplo, PNUD-BM (págs. 106-107)—. La perspectiva de la ciencia política debe aceptar que los Estados se han convertido en juguetes al servicio de los intereses económicos dominantes, y que la OMC y el FMI son los centros de control para dictar las políticas económicas favorables a los mejor situados en el mercado mundial. Finalmente, en la perspectiva filosófica que fundamente el análisis del profesor Vela Orbegozo, tal vez quepa desbordar la lógica neopositivista y buscar en las teorías de la filosofía política y la sociología de la globalización algunas alternativas menos utópicas. Una de ellas, quizá la más prometedora, está en la ya cada vez más visible categoría de “sociedad civil global” como respuesta desde fuera de los Estados, los organismos supraestatales y los hegemones.... Que, como sugiere Zygmunt Bauman, en *Modernidad líquida*:

No es concebible un avance decisivo hacia una sociedad civil global, a menos que la desigualdad

y la injusticia planetarias, que subyacen en el fondo de nuestras desconfianzas, prejuicios y enemistades mutuas, se afronten sin rodeos y se hagan serios y concertados esfuerzos por mitigarlas y recomponerlas a largo plazo.

Post scriptum formal:

La editorial responsable de la edición debería mejorar el proceso de encuadernación y la diagramación de las notas de pie de página. En este caso se incurrió en la rotura de pies de página (págs. 82, 87, 93), de renglones (pág. 172) e incluso en su ausencia (nota 8, pág. 107).

JOSÉ ERNESTO RAMÍREZ

1. Aun así no son tenidos en cuenta los de otras disciplinas: por ejemplo, Alberto Hidalgo Tuñón, *Teorías, historias y modelos de la idea de desarrollo: una interpretación*, Universidad de Oviedo, 2000, que recoge y analiza una hipótesis de Ignacio Ramonet acerca de la “discreta puesta en marcha de una especie de *ejecutivo planetario*, de un gobierno real del mundo cuyos cuatro actores principales son el FMI, el Banco Mundial, la OCDE y la OMC” (op. cit., pág. 28). Ernest García, *El concepto de desarrollo sustentable: luces y sombras entre Rio y Rio+10*, Universitat de Valencia, 2000, que alude desde una perspectiva ambientalista a la metáfora de la esfinge, para mostrar, a partir de un autor citado por Bernardo Vela —Nicholas Georgescu-Roegen—, como es insolucionable bajo los enfoques convencionales la salvación ecológica de la especie humana (pág. 10). Tampoco se tienen en cuenta el análisis de Arturo Escobar, *La invención del tercer mundo: construcción y reconstrucción del desarrollo*, Bogotá, Norma, 1998, y toda la línea de pensamiento alternativo del desarrollo, entre la cual se pueden citar gran parte de los trabajos de Manfred Max-Neef y otros pensadores tercermundistas, como Chris van der Borgh, quien contrasta, respecto a la participación del Estado, los organismos internacionales y las ONG, los enfoques neoliberal, neoestructural, de desarrollo humano y alternativo, en *Una comparación de cuatro modelos contemporáneos de desarrollo en América Latina*, Orlando Fals, quien aboga igualmente por una superación no sólo teórica sino fáctica del eurocentrismo, en *La superación del eurocentrismo: enriquecimiento del saber sistémico y*

endógeno sobre nuestro contexto tropical, Bogotá, 2002, y James O'Connor, quien hace un aporte en el sentido de las reflexiones finales del libro, a propósito de si *¿Es posible el capitalismo sostenible?*, para llegar a conclusiones muy semejantes a las de Georgescu, sobre que “no tiene sentido intentar refundar una nueva sociedad, desde la perspectiva de la ética de la sustentabilidad, sobre la base de un movimiento de expansión de los mercados impulsado por el desarrollo tecnológico”, ...planteamiento contenido en Héctor Alimonda, *Ecología política: naturaleza, sociedad y utopía*, Buenos Aires, Clacso, 2002.

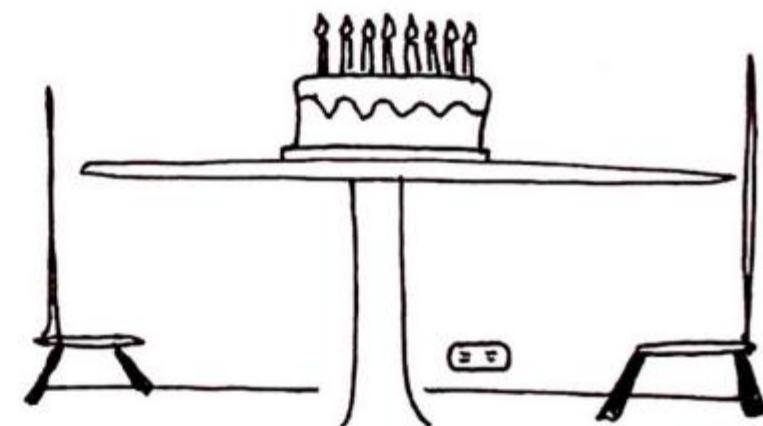
Sobre la caja idiota

Televisión, video y subjetividad

Omar Rincón

Editorial Norma, Bogotá, 2002, 140 págs.

El libro de Omar Rincón, titulado *Televisión, video y subjetividad*, pretende generar nuevas miradas sobre la televisión, sus narrativas, los discursos que crea y que maneja, lecturas que se proponen desde las culturas audiovisuales, las nuevas tecnologías y las nuevas sensibilidades y estéticas.



El autor parte de una definición de cultura que construye con base en las propuestas de Clifford Geertz y Marc Augé, definición en que podemos destacar que estas culturas a que alude no tienen una referencia a un territorio determinado, agrupándose en torno a sentimientos y narrativas que no llegan a producir identidades largas, sino que, por el contrario, se mueven en torno a una permanente re-constitución de la subjetividad.

Rincón expresa que es un hijo de la televisión, lo que no es un elemento trivial a la hora de acercarnos a su pensamiento, que él mismo caracteriza como *light*, producto de un vivir en la velocidad, del acercarse al mundo desde la televisión, el cine y los videos. Esto no interesa únicamente a quienes como él son hijos de la tele y les interesa la reflexión de este profesor de la Universidad Javeriana, quien es además periodista y realizador de televisión. Para quienes, como yo, fuimos hijos de los libros y no de la televisión, es fascinante poder acercarnos a este mundo de la imagen a través de las deliberaciones de quien ha dedicado largos años de su vida a pensar y trabajar en este medio, fundamental para entender la sociedad actual.



El texto está dividido en cinco capítulos, el primero "El encanto audiovisual", en que se resalta un mundo marcado por las imágenes, siendo éstas ambivalentes y ambiguas, marcadas por el goce, la ilusión, el consumo y la abundancia (la violencia y la trivialidad, añadiría yo). Este capítulo tiene una sección muy interesante ("Somos imagen") sobre la incidencia de las imágenes en la conformación de la identidad. Lo anterior se debe leer conjuntamente con las relaciones de poder; es decir, lo que somos es construido a partir de unas imágenes y lo que percibimos de las demás personas son éstas, las cuales son condicionadas desde los medios masivos, lo que significa, según Baudrillard, que somos *sujetos sujetados*. Ahora bien: para Bourdieu, Sartori y Jameson, esto implica que no podemos llevar una propia y auténtica existencia,

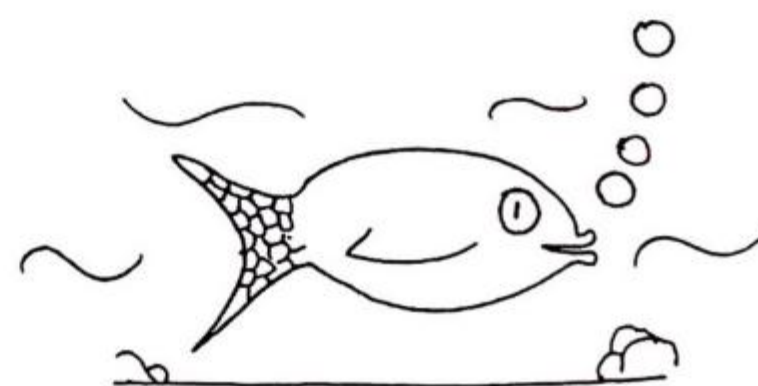
afirmación con la cual no está de acuerdo Rincón, quien recurre para la defensa de la imagen a Martín-Barbero y Rey, quienes argumentan que la imagen como forma de expresión es inestable, ambigua y está fuera de control (pág. 17).

Por otra parte, Rey y Martín-Barbero argumentan que se debe tener una mirada que "descubra la envergadura actual de las *hibridaciones entre visualidad y tecnicidad*, y que rescate las imaginerías como lugar de una estratégica *batalla cultural*"¹ (citados por Rincón, pág. 18). Para esto, Rincón propone "seis evidencias que documentan el porqué de la sobredeterminación de la imagen en el paisaje simbólico contemporáneo" (pág. 18). De éstas podemos resaltar dos: "Las imágenes dominan y determinan la cultura popular" y "La televisión se ha convertido en lugar de la visualidad que ritualiza formas de interpretar el mundo y clasifica las maneras de ver socialmente aceptadas".

El mundo actual está construido con base en imágenes, historias, ídolos y estilos que le llegan a la gente a través de la televisión; es decir, este mundo "es un ambiente televisión"² en palabras de Rincón (pág. 29). Esto es evidente, lo cual no significa que no sea necesario llevar a cabo un análisis profundo de lo que significa que este mundo es un ambiente televisión. Es una aseveración fuerte que está en medio de una discusión entre puntos de vista divergentes, como los representados por personas como Héctor Abad Faciolince, quien cataloga a la televisión como inculta, frívola e imbécil (citado por Rincón, pág. 30) en una postura simplista que es muy fácil de adoptar por aquellas personas que se consideran "intelectuales" y para quienes todo el resto del mundo y en especial todo lo que signifique "masas" les debe causar estupor cuando no repugnancia.

Por otra parte, podemos encontrar posturas como la de Jesús Martín-Barbero, para quien "la televisión ocupa un lugar estratégico en la cultura cotidiana de las mayorías, en la transformación de las sensibi-

lidades, en los modos de percibir el espacio y el tiempo y de construir imaginarios e identidades [...] y que en lo que concierne a la televisión, la cuestión sigue siendo explicar para transformar, no quedarse en la satisfacción que procura su negación informada" (citado por Rincón, pág. 30). Como bien aclara Rincón, éste es un terreno sobre el que cada quien habla a partir de su experiencia y desde su perspectiva, permitiendo emitir juicios en que se mezcla el reconocimiento del poder de comunicación o de alineación, que tiene este medio que visibiliza e invisibiliza de acuerdo con unas pautas y estrategias de mercado, pero en razón o en alianza con unas estrategias de poder.



En este análisis de Rincón podemos observar análisis desde los planteamientos de los autores ya citados junto con elementos de Sartori, Bourdieu y Castells, entre otros. En fin, podemos ver cómo la televisión no sólo produce nuevas formas de comunicación, sino cómo ésta se alimenta de contextos culturales específicos, produciendo lenguajes a través de las imágenes no ligadas únicamente al entretenimiento o al mercado sino también a las nuevas formas de hacer política y de crear nuevos sentidos de lo colectivo, en que confluyen cultura, política e ideología, de tal forma que urge entrar a comprender la acción social de la televisión, no sólo "como un problema que hay que manejar sino como un instrumento que se debe saber interpretar" (pág. 32).

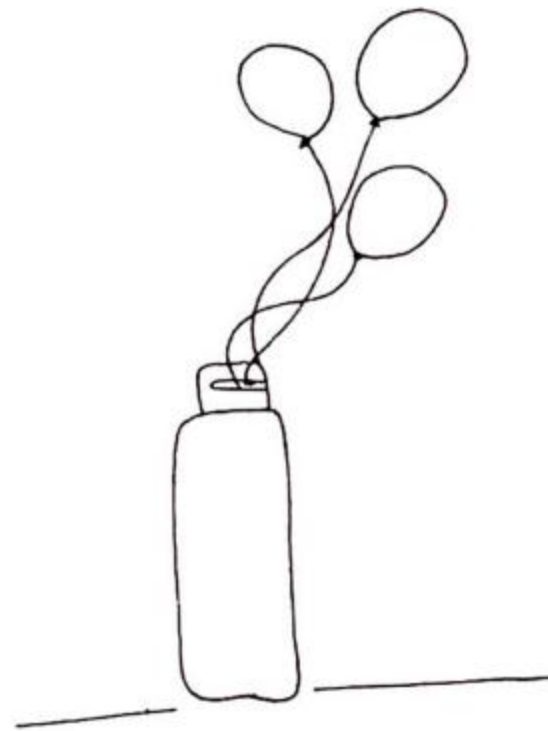
La televisión no es simplemente un elemento técnico más de nuestra sociedad, ni un medio de comunicación a secas; es también y sobre todo un agente de socialización; es, en este sentido, una institución de nues-

tra cultura; es decir, es un elemento fundamental de la estructura social con un papel preponderante en la reproducción social, siendo así que como agente de socialización se transforman y adoptan nuevas formas de comportamiento, se aprenden actitudes y comportamientos necesarios para la vida en la sociedad. Siguiendo lo anterior, encontramos que como institución no sólo es agente socializador sino agente político, es el lugar central para el debate de las ideas y de la búsqueda de nuevas posibilidades del ser social, como lo vemos en los debates en torno a leyes y políticas sociales, pero en este sentido también es un dispositivo de poder que permite anteponer los intereses de determinados grupos.

La televisión es, además de lo anterior, una industria-negocio, lo cual lleva a percibirla como “*comerciales rellenos de programas...*”³ (pág. 39), lo que es una forma limitada de percibirla, pero que tampoco es irreal: la televisión permite la comunicación de mensajes e historias de toda índole, pero *es* en cuanto vende; es decir, en la medida en que atrapa a determinado número de televidentes; en este sentido es una industria que busca la forma más eficiente de llegar a un gran número de “clientes” y venderles sus productos. Esto significa, por un lado, que es un agente para la publicidad de compañías que la pueden costear, pero así mismo es un agente de trabajo, pues alrededor de ella (como de toda industria) se generan posibilidades laborales de toda índole, que van desde la publicidad, la música o la moda hasta la tecnología; esto significa que es compleja, pues encarna a la vez “un medio de expresión, un fenómeno cultural y un negocio” (pág. 41).

Todo lo anterior forma parte de esa institución de nuestra sociedad. Sin embargo, existen otros elementos; por ejemplo, lo que Rincón llama su forma de contar; es decir, la televisión, es también una forma discursiva, una forma de narrar, y sobre esto existe también una gran discusión: ya no es sólo qué trans-

mite la televisión, sino cómo lo transmite, cómo se crean determinados discursos o narraciones, cómo se les da forma a los contenidos. Rincón da un debate bien interesante a partir de su trabajo y conocimiento que confronta con autores como González Requena, quien afirma que este medio se caracteriza por la conjunción entre industria y espectáculo, lo que le da un determinado carácter basado en el *spot* publicitario y el videoclip, lo que la convierte en “un gesto hecho para seducir” (citado por Rincón, pág. 42). Frente a lo cual nuestro autor responde que, aunque la televisión sea mucho de industria y espectáculo, no significa que cree un único y homogéneo discurso, pues se generan diversidad de contenidos a partir de una gran variedad de narraciones dispuestas para audiencias diferentes.



Como ejemplo de esto podemos ver la diversidad de géneros que es dable encontrar, como el *western* con series como *Los magníficos*, la comedia con *Friends*, series de detectives como *The Shield*, o los infaltables programas de concurso con formatos internacionales como *Protagonistas de novela*, o *Expedición Robinson*, los cuales son readaptados a los diversos lugares en que se exhiben de tal forma que se les da el color local requerido para su éxito. Esto último es fundamental, pues la televisión (siguiendo a Rincón) es también una práctica cultural.

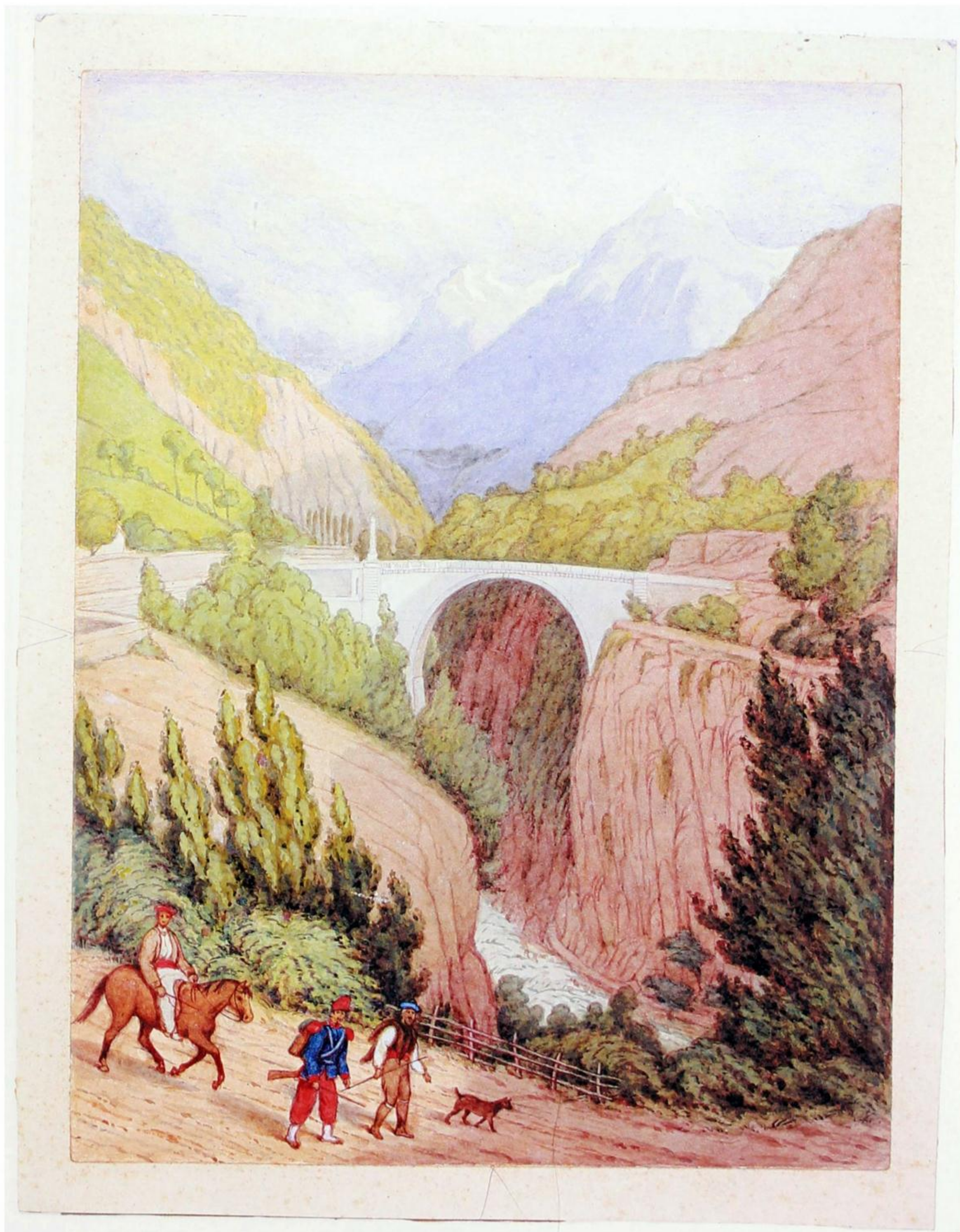
Lo anterior lleva al autor a hablar no de una sino de muchas televisiones; es decir, aunque muchos progra-

mas compartan, como ya mencionamos, formatos internacionales, no se trata simplemente de imitar lo que se produce en los centros de poder y que desde allí se vaya expandiendo hacia la periferia. Por un lado encontramos que se legitiman determinadas formas de vida social, se proponen unas determinadas imágenes-mundo que van dirigidas a audiencias muy específicas, lo cual hace que se compartan símbolos y referentes similares, lo que permite que se creen “... estándares culturales que caracterizan a la sociedad contemporánea” (pág. 47), sin que esto signifique una homogeneización, pues cada cultura, actuando desde lo local, resignifica y adecua. Por otra parte, como lo muestra Rincón, las producciones locales son las que más éxitos tienen, en la medida en que a las personas les gusta reconocerse en lo que ven; de esta forma se crean redes de significados en la medida en que se comparten “gustos, deseos, imaginaciones y sensibilidades” (pág. 49).

Como se puede ver en esta breve reseña que no quiere ser más que un abre bocas, existe un gran debate en torno a los significados, alcances, logros y posibilidades de la televisión. Esta discusión se torna más densa e interesante en el capítulo siguiente, dedicado a las visiones de la televisión, con temas como las televisiones mundo, la lógica de la televisión, la producción, el diseño o el *zapping*. Pero no es esto lo único de este libro, los capítulos cuarto y quinto están dedicados al video, elemento este que se ve como una herramienta para explorar nuevas subjetividades, en un mundo en continuo devenir, pero las miradas-video, el video arte y el videoclip, forman parte de una tendencia estética e identitaria que surge a partir de unos intereses de resistencia, a partir y en contra de la televisión; en este sentido son experimentales, pero al mismo tiempo deben jugar con el espectáculo y el *rating*. ¿Qué opciones tienen? ¿Cuáles son las nuevas tendencias?, ¿los nuevos caminos? ¿Cómo se encuentran el video y la televisión? Son preguntas que podemos hacernos sobre estos medios que día a día se reha-

Obras

Edward Walhouse Mark (1817-1895)



Paisaje europeo

S. F.

35,8 x 25,6 cm



Cuesco or Chuntaro
GUADUAS, 13 DE SEPTIEMBRE DE 1852
37,8 X 23,8 CM



Phytelephas macrocarpa
Vegetable Ivory

Phytelephas macrocarpa. Vegetables Ivory
22 DE SEPTIEMBRE DE 1855
38,1 X 25,9 CM



Vista del río Magdalena
1872
25,6 x 35,7 CM

cen y reinventan, generando nuevas pautas culturales a partir de los propios elementos que da la sociedad, en un movimiento dialéctico en que las confrontaciones y las afinidades son aún mayores de lo que podríamos imaginar.

LEONARDO
MONTENEGRO

Antropólogo
División de Investigaciones,
Universidad Colegio Mayor de
Cundinamarca

1. Subrayado en el original.
2. Subrayado en el original.
3. Subrayado en el original.

Perfeccionando lo perfecto

La décima en Colombia

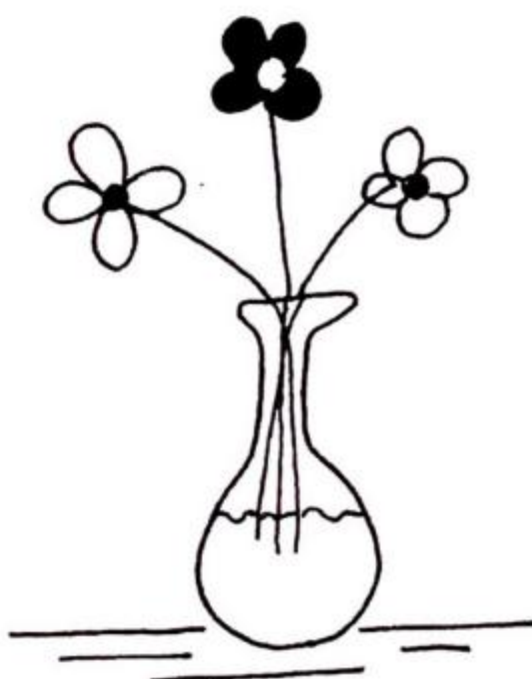
Roberto Yancés Torres (compilador)
Gobernación de Córdoba, Montería,
2002, 227 págs., il.

En página 215 dice el compilador y comentarista que entre los versos octosílabos de la décima no desentonan los de siete o nueve (ni los de diez, puesto que no se distinguen sílabas gramaticales de sílabas métricas). En consecuencia tampoco importa el acento prosódico ni cesura alguna, ya que se hace a un lado la noción de que la frase poética tiene que ser rítmica, de lo cual resulta la armonía. Sin el buen oído del compositor el recitativo o el canto tropiezan, y el acompañamiento musical (de haberlo) pierde el compás. En página 121 expresa su admiración por los decimeros costeños, aunque los versos “oscilen casi siempre entre siete a nueve sílabas”.

Sobre esa base falsa, en favor de los malos versificadores, está montado todo el libro desde la portada hasta el final. Extraño, pues si con algo se identifican los litorales colombianos es con el ritmo corporal, en sincronía con el tambor del corazón.

El octosílabo es forma natural de la lengua española, y se compone de oído, sin necesidad de aprendizaje especial. Lo demuestran los desafíos de piquería infantil. No *piquería* (con tilde) como aparece en el libro. Se procede más por el oído que por reglas, puesto que las reglas están sujetas a la eufonía.

Aparte de la medida arbitraria, el compilador defiende también la rima irregular, mezcla de consonante, asonante y verso suelto, todo para facilitar el trabajo a los repentistas, porque asegura que el verso perfecto es poco menos que imposible para el improvisador. No fue así anteriormente, cuando los improvisadores conocían la métrica y eran verdaderos poetas populares.



Además incurre en el error común de confundir verso con poesía, ignorando que la prosa puede ser rimada. Si bien existen algunas diferencias normativas entre los tratados de métrica, según sean españoles o americanos, ello por dificultades fonéticas (caso de los diptongos), la décima, por su antigüedad, cuenta con definición precisa. En la *Preceptiva* del P. Jesús María Ruano está así: “Es una combinación de diez versos octosílabos, que mucho se presta al número periódico, si está bien cortada. [...] Se reduce a dos redondillas, entre las cuales van dos versos, rimando el uno con el último de la primera, y el segundo con el primer verso de la redondilla segunda. [...] Debe haber notable pausa al fin de la primera redondilla, y alguna pausa al menos antes de la segunda”. Como estas cosas requie-

ren ejemplos, ponemos aquí uno clásico de José Umaña Bernal (Tunja, 1899), de quien el compilador no encontró ninguna estrofa digna de ser transcrita, aunque menciona su libro *Décimas de luz y yelo*. Y que no por conocida debe dejar de citarse, pues si deja de citarse deja de ser conocida:

*Diga, señora la Muerte,
¿por qué tan de madrugada,
caminando arrebuja
bajo llovizna tan fuerte?
¿Qué extraño signo se advierte
en tan oscura calleja?
¿Por qué a tan sórdida reja
arrima el manto de raso?
Por qué no apresura el paso
mi doña Muerte y se aleja?*

La extrañeza aumenta cuando el compilador, en varios capítulos, recuerda que la décima auténtica es la llamada *espinela*, en honor de Vicente Espinel, quien nunca hubiera aceptado décimas cojas ni rimadas de cualquier modo. Además, quien diera a la décima su forma definitiva e inmodificable fue Juan Fernández de Heredia, que murió dos años antes del nacimiento de Espinel. Se puede componer una estrofa de diez versos de cualquier medida y rima, sin que por eso constituya una décima. Excelentes ejemplos de ello se encuentran en Juan de Castellanos. Para que sea *décima* debe seguir la pauta. Aunque el autor del libro es enfático en decir que “sin rechazar las demás formas combinatorias”. Dice asimismo que “se reconoce que la décima es poesía”. Ninguna estrofa es poesía por obedecer a una forma. El verso no hace parte de ninguna definición de poesía. La poesía no es el verso. Es otra cosa, que debe saber el antólogo. Quien, entre otros dislates, dice en página 85 que “se están haciendo intentos (en la costa atlántica) para perfeccionar la décima”. Lo cual recuerda el consejo que salió alguna vez en un suplemento literario, según el cual “la décima es tanto mejor cuanto más breve sea”.

Por los motivos expuestos no hay en el libro ninguna décima digna de ser acogida en esta reseña, ni aun las