



La Trama de la Comunicación

ISSN: 1668-5628

latramaunr@gmail.com

Universidad Nacional de Rosario
Argentina

Retamoso, Julieta

Estudios sobre comunicación y cultura popular en Argentina

La Trama de la Comunicación, vol. 16, 2012, pp. 21-38

Universidad Nacional de Rosario

Rosario, Argentina

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=323927337002>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Estudios sobre comunicación y cultura popular en Argentina

Por Julieta Retamoso

Licenciada en Comunicación Social, UNR (julietaretamoso@gmail.com)

SUMARIO:

Este trabajo propone una aproximación a la línea de investigación acerca de comunicación y cultura popular desarrollada por Aníbal Ford, Jorge Rivera y Eduardo Romano a lo largo de las décadas de 1970 y 1980 fundamentalmente.

Para ello consideraremos, en primer lugar, los distintos abordajes que se han realizado en Argentina sobre comunicación y cultura durante las décadas de 1960/70. Luego, nos detendremos en uno de los mismos, analizando su inserción en la denominada tradición nacional-popular argentina. Dentro de esa línea, comentaremos la concepción de cultura y comunicación que rige la producción de Ford, Rivera y Romano, como así también el contexto sociopolítico en el que los fenómenos que son objeto de su análisis surgen y se desarrollan. Por último, analizaremos algunos de dichos fenómenos y el modo en que son abordados por los autores.

DESCRIPTORES:

cultura popular, cultura dominante, medios de comunicación, radioteatro, humor gráfico

SUMMARY:

This work proposes an approximation into the line of research about communication and popular culture developed by Aníbal Ford, Jorge Rivera and Eduardo Romano along the decades of 1970 and 1980 primarily.

To this purpose, firstly we will consider the different approaches on communication and popular culture in Argentina during 1960/70. Then, we will focus on one of them, analizing its insertion in the argentinian tradition designed as "nacional-popular". In this line, we will comment the conception of culture that governs the production of the authors, as well as the socio-political context in which the objects of their analysis develop. Finally, we will analyze some of these phenomenon and the way in which them are studied by the authors.

DESCRIPTORS:

popular culture, dominant culture, mass media, soap opera, graphic humor

EL ABORDAJE DE LA CULTURA POPULAR

No son pocos los autores que han investigado y problematizado acerca de las relaciones entre la comunicación y la cultura popular en nuestro país. La mayoría de ellos, al hacerlo, ha decidido abordar la temática enmarcándola en un campo de estudios más general, como es el de los estudios sobre comunicación y cultura en la Argentina. Dentro de este campo, podemos encontrarnos con distintos enfoques teóricos y epistemológicos que han ido delimitando sus propias líneas de investigación. Si bien es objetivo de este trabajo estudiar solo una de dichas líneas, creamos pertinente repasar someramente las principales características y aportes de cada una de ellas, con el fin de acceder a un panorama más amplio y que por lo tanto nos permita comprender mejor la conformación y las contribuciones de esta corriente al campo de estudios de la comunicación en nuestro país.

Para comenzar, sería interesante destacar que los estudios sobre comunicación en Argentina se fueron desarrollando a partir de la convergencia de distintas disciplinas y tradiciones teóricas. En este sentido, los estudios norteamericanos forman parte de los primeros antecedentes en cuanto al estudio de los medios masivos de comunicación. Como plantea Rivera en “La investigación en comunicación social en la Argentina”¹ un importante segmento de la primera reflexión nacional sobre los medios está determinado por “el contexto brindado fundamentalmente por las ciencias sociales y especialmente por el funcionalismo norteamericano y la *communication research*”². Sin embargo, ya a fines de los años 50 comienzan a vislumbrarse las limitaciones de estos modelos teóricos, que, al proponer un abordaje funcionalista de la sociedad, presentan para muchos autores la imposibilidad de acceder al conocimiento de los procesos y prácticas socioculturales.

A su vez, en este período comienzan a circular en la Argentina los supuestos teóricos del estructuralismo,

los cuales se presentan como una alternativa frente al funcionalismo norteamericano.

En dicho contexto de conocimiento teórico e investigaciones, entre las décadas del 60 y el 70 aparecen los primeros estudios sobre recepción, los cuales permitieron indagar las significaciones y la producción de sentido por parte de los consumidores de los medios de comunicación masivos.

En este punto es interesante retomar la caracterización que realizan Grimson y Varela³ sobre las principales líneas de investigación que surgen en dicho período, y que pueden ser agrupadas en torno a tres importantes revistas de la época: *Lenguajes*, *Comunicación y cultura* y *Crisis*.

Lenguajes comienza a publicarse en 1974 por la Asociación Argentina de Semiótica, en cuyo Comité Editorial estaban Juan Carlos Indart, Oscar Steinberg, Oscar Traversa y Eliseo Verón. Esta revista es representativa de una línea de investigación de corte semiológico, siendo su campo específico el de los “lenguajes sociales”. Así, Rivera explica que “*Lenguajes* pone el acento en el análisis semiológico de la producción social de la significación (...) Sin desconocer la situación misma de la dependencia cultural y la estructura de la dominación imperialista (...) examina los lenguajes, las comunicaciones masivas, los mensajes, los códigos y los discursos, en términos de ‘mercancías’, nada ‘inocentes’, que portan en sus mecanismos de producción y circulación los signos de un proceso múltiple de mercado, de intercambio, de reproducción, etc.”⁴ De esta forma, *Lenguajes* introduce los estudios sobre semiótica en la Argentina, retomando la tradición francesa representada por Roland Barthes en sus análisis semiológicos acerca de diversos objetos y prácticas propias de la vida cotidiana.

Comunicación y cultura, por su parte, parece poner el acento de forma más acentuada en la figura del receptor, como así también en los aspectos socio-políticos de los fenómenos que se propone investigar. Bajo

la figura de Héctor Schmucler, esta publicación se aproxima, según Rivera, a los medios masivos y a la comunicación bajo las premisas de la lucha ideológica, entendiendo los medios de comunicación como aparatos de difusión de ideologías. Schmucler plantea, por lo tanto, la necesidad de estudiar las condiciones sociales de recepción de los mensajes de los medios, para así poder conocer su verdadera significación

La última corriente es la que se agrupa en torno a la revista *Crisis* y es la que nos interesa estudiar en este trabajo.

Tanto Grimson y Varela como Rivera acuerdan en que esta línea de investigación de los estudios en comunicación se caracteriza por proponer una gnoseología propia, a partir del estudio de fenómenos y prácticas propios de la cultura popular desde una perspectiva nacional, es decir, evitando el uso de sistemas teóricos generados en otros contextos históricos, culturales y socio-políticos, y proponiendo una epistemología propia y por lo tanto con características completamente diferentes. A su vez, estos autores parecen estar de acuerdo en que esta nueva epistemología propone un ángulo completamente novedoso desde donde analizar la cultura popular, asumiendo la cuestión sociopolítica como constitutiva y por lo tanto condicionante de la producción de conocimiento, superando de esta forma la dicotomía ciencia/política que entendía a las mismas como incompatibles.

En este sentido, Rivera expresa: "En un contexto político-cultural como el argentino la discusión de fondo sobre cultura popular debe mucho, precisamente, a libros o análisis que cuestionaron los recetarios 'científicistas' tradicionales y recordaron la problemática desde una perspectiva muy diferente (...) Una perspectiva fundada menos sobre la vieja repetición de modelos teórico-metodológicos (inscrita en la secular dialéctica centro-periferia) que sobre la reivindicación de nuestra particularidad y la correlativa constitución de una gnoseología propia, actuante sobre los concre-

tos y distintivos fenómenos culturales en su específico marco histórico-social"⁵

Por otro lado, estos autores coinciden en asignar a ciertos representantes del pensamiento nacional un papel protagónico en tanto fundadores y precursores de esta corriente que luego será profundizada en los estudios sobre comunicación y cultura popular.

Aunque no se hayan destacado por abordar problemáticas referidas a los medios de comunicación, Grimson y Varela y Rivera concuerdan en afirmar que autores como Raúl Scalabrini Ortiz, Fermín Chavez, Arturo Jauretche y Juan José Hernández Arregui inauguran una forma de pensar la realidad social de nuestro país. A partir de la reivindicación de un patrimonio ignorado, estos autores inauguran, para Grimson y Varela, una concepción historiográfica que incorporará nuevos objetos de estudio, recuperando una identidad cultural propia y defendiendo la creatividad popular

Para comenzar a profundizar en el desarrollo de esta línea de análisis, creemos conveniente hacer referencia al texto de Pablo Alabarces "Un destino sudamericano. La invención de los estudios sobre cultura popular en la Argentina"⁶.

Ya al comienzo del texto, Alabarces esboza cinco hipótesis que vale la pena destacar.

En primer lugar, afirma que "los estudios sobre cultura popular – en el marco más amplio de los de comunicación y cultura – nacen de una necesidad política, ligada de manera fuerte a la necesidad de incorporar lo popular como tópico"⁷. La segunda hipótesis, probablemente la más fuerte y controvertida, establece que esta necesidad política implica "la invención a la vez anacrónica y anticipada de los *cultural studies*"⁸. En tercer lugar, el autor asegura que "todos estos condimentos solo podían llevarlos, en la curva que inaugura la dictadura de 1976, al silencio"⁹. La cuarta hipótesis sostiene que "a pesar de su reconversión académica – esto es, sujeta a las gramáticas de producción de la universidad argentina post-dictadura – la carga del

mote populista que estos trabajos conllevaron solo podía dejarlos, nuevamente, en la periferia”¹⁰. La última, que “más que hipótesis son descriptores que ayudan a ordenar un campo”¹¹.

Estas hipótesis son las que van a allanar el camino a partir del cual Alabarces va a adentrarse en el análisis de la cultura popular en la Argentina.

En este sentido, el autor sostiene que, más allá de las producciones de autores como Jauretche, Scalabrini Ortiz, o Hernández Arregui; producciones que estuvieron signadas por un fuerte anti-intelectualismo y que surgieron a partir de la necesidad de una lucha política, existía hasta el momento una ausencia de “teoría peronista” sobre las innovaciones que el mismo peronismo había causado en la cultura de masas.

Provenientes del campo de la literatura, Ford, Rivera y Romano serán los principales representantes del surgimiento de esta nueva línea de investigación. Alabarces distingue dos etapas en el trabajo desarrollado por estos autores. En un primer período, que transcurre entre los años 1973 y 1976, según Alabarces, “pueden leerse marcas de lo que será el corpus conceptual de sus análisis: la elección de textualidades no centrales, periféricas al campo legítimo de la centralidad literaria; la contaminación profunda de esas textualidades con el periodismo, especialmente de masas; en el caso de Rivera, la preocupación *arqueológica*, el rescate de los textos olvidados o radicalmente marginados (...); la lectura sociológica, y en ese giro política, de los textos precaria o decididamente literarios; las influencias marcadas de un clima de ideas amplio – la noción de dependencia de Theotonio Dos Santos, por ejemplo – y uno más restringido: el peronismo, como dijimos, especialmente jauretcheano”¹²

La producción de estos autores se ve suspendida a partir de 1976, para volver a activarse recién alrededor de 1983, con la recuperación de la democracia. Alabarces plantea que este nuevo período estará signado por una innovación en los textos, los cuales comenza-

rán a “dialogar” con obras de otros autores, provenientes de otras latitudes. Al respecto, según este investigador, hay un libro capital para apreciar este pasaje: *Medios de comunicación y cultura popular*¹³. Este libro presenta una compilación de textos de Ford, Rivera y Romano que, datados entre 1971 y 1983, recorre la producción de estos autores desde los años en que comienzan su producción hasta el fin de la dictadura. Desde el punto de vista de Alabarces, estos textos “se pretenden como síntesis de una trayectoria, delimitación de un campo y afirmación de una mirada, colectiva y compartida”¹⁴. En este libro hay dos textos que, según Alabarces, son nodales para comprender el devenir de la producción de estos autores: “Cultura dominante y cultura popular” y “La utopía de la manipulación”. Ubicados de manera que marcan la apertura y el cierre del libro, representan dos momentos clave en la producción vida de estos autores.

En “Cultura dominante y cultura popular” se plantea un programa de análisis en el que aparecen, de manera heterogénea, los objetos que consideran necesario analizar para un estudio de la cultura popular. Entre dichos objetos podemos encontrar, en palabras de sus autores, “fenómenos diversos, que van de la producción de los marginados a los pensadores nacionalistas y revisionistas, de las lecturas de los medios de comunicación que hace el proletariado industrial a las manifestaciones populares, de los payadores anarquistas y radicales a los ídolos de la etapa peronista, del protecciónismo cultural a la producción de los intelectuales marginados o insertos en la industria cultural, de la vida cotidiana y las organizaciones del barrio al carbón y la tiza, del periodismo obrero al periodismo de denuncia, del cine populista al cine de liberación (...)¹⁵.

Según Alabarces, la innovación principal de este listado es la que refiere a “la lectura de los medios de comunicación”. Desde el punto de vista de este autor, si bien en los primeros setenta se vislumbraba un in-

terés por esta cuestión, ésta aún no había sido formalizada: "La novedad consiste en integrar la hipótesis en un programa de trabajo sobre la cultura popular; el listado está agrupando prácticas populares, discursividades *letradas*, textualidades políticas, cultura de masas, pero precisa incluir un anclaje en la recepción: el circuito cierra solamente cuando se verifique la hipótesis de que las clases populares no pueden ser sometidas a la manipulación, de que ejercitan con los mensajes de los medios una serie de juegos de lectura"¹⁶. Es en este sentido que "La utopía de la manipulación" clausura, para Alabarces, el volumen que "Cultura dominante y cultura popular" había abierto.

A su vez, "La utopía de la manipulación", presenta una innovación a la que Alabarces adjudica gran importancia; esta consiste en la aparición de las citas (referencias a Bateson y Mortensen y a Hall). Esta innovación marcará un desplazamiento: "de la ausencia de toda cita en la programática de 1972, a la cita de autoridad en 1983 (...) es decir, de la invención incontaminada se pasa a la legitimidad por el campo académico anglosajón"¹⁷. Sin embargo, el autor no caracteriza de manera negativa la incorporación de este recurso, sino que por el contrario lo considera una táctica válida de re-colocación en el campo, como consecuencia del silencio a que estos intelectuales habían sido condenados durante la dictadura.

Es en este punto que Alabarces retoma la cuarta, y más contundente, hipótesis planteada al comienzo del texto. "La utopía de la manipulación" lo ayuda a constatar la fundación anacrónica y periférica a la que hace mención en dicha hipótesis. Al respecto, explica que "lo que Ford, Rivera y Romano habían inventado, sin saberlo, eran los *Cultural Studies*: sin su formalización, sin su repertorio de citas (...), sin las comodidades y la autonomía – y los financiamientos – de la academia anglosajona; pero con los mismos objetos – los pliegues infinitos de la cultura de masas, historizadas y pensados como ejes cruciales de las

identidades culturales de las clases populares – y los mismos sujetos (...) Pero estudios culturales en clave populista y peronista"¹⁸.

Así, este autor delimita un campo de análisis cuya temática ha estado siempre relegada a la periferia, e incluso muchas veces ha sido menospreciada.

LA TRADICIÓN NACIONAL POPULAR EN ARGENTINA

Antes de comenzar a analizar la producción de estos autores, creemos conveniente repasar las características de la perspectiva teórico – metodológica en la que se inscriben, a fin de lograr una mejor comprensión del modo en que se fue trazando esta línea de investigación en el campo de estudios de la comunicación en nuestro país.

A partir de lo esbozado en el capítulo anterior del presente trabajo podemos afirmar, como una primera consideración, que los estudios de Ford, Rivera y Romano retoman gran parte de los supuestos de la llamada tradición "nacional y popular", principalmente en relación a la concepción de la cultura que esta tradición sostiene, y al modo en que la misma debe ser aprehendida para su análisis. Según Alcira Argumedo, uno de los conceptos fundamentales de esta tradición es la primacía de *lo político* en los procesos históricos y sociales. De esta forma, entiende *lo político* como "el espacio de vertebración entre factores económicos, sociales, culturales, tecnológicos y militares alrededor del enfrentamiento entre proyectos históricos. *Lo político* refleja la condensación de las distintas instancias del poder social; los intereses económico-sectoriales, los objetivos y valores fundantes, las identidades sociales y culturales que se manifiestan como voluntades colectivas (...)"¹⁹.

Por otro lado, esta concepción también acuerda en otorgar a las clases populares un papel protagónico en el momento de librarse estas disputas por el poder (ya sea económico, político o simbólico), concibiéndolas como sujetos activos. Se diferencia, de esta forma, de

aquellas tradiciones que consideran a estas clases como "enajenadas" o desprovistas de conciencia. Al respecto, Argumedo expresa: "El reconocimiento de la capacidad de elaboración de un saber colectivo que tiene potencialidad para orientar los caminos ante coyunturas críticas o construir alternativas autónomas y justas, forma parte intrínseca de las tradiciones nacional-populares. Lo cual supone criticar las nociones de una ciencia o un conocimiento superior que se impone desde afuera; significa afirmar que en esas concepciones populares se encuentran las bases de un conocimiento susceptible de ser organizado, articulado, enriquecido, por encima de los aspectos contradictorios y confusos que manifiesta el sentido común. Implica reconocer la potencia autogestional contenida en las experiencias y tradiciones de las clases subalternas (...). Energías sociales de 'los simples' que las visiones elitistas y tecnócratas han tendido a despreciar"²⁰

Sin embargo, este reconocimiento de las capacidades creativas y transformadoras de los sectores populares no implica el desconocimiento o la negación de la dependencia que han sufrido los países latinoamericanos a lo largo del desarrollo de estos procesos. Por el contrario, la historia de América Latina en general, y de la Argentina en particular, es, desde la tradición nacional y popular, la de estas disputas entre quienes por un lado han detentado el poder político, económico y cultural, y quienes han intentado (con mayor o menor éxito a lo largo de los distintos períodos de la historia) llevar adelante proyectos democratizadores y en beneficio de las mayorías.

Los trabajos de Ford, Rivera y Romano se inscriben en esta línea de pensamiento. De tal modo, cualquier análisis de la producción de estos autores no puede dejar de reconocer la influencia de aquellos que inauguraron esta tradición en nuestro país. Recordemos que Grimson y Varela plantean que cualquier abordaje de los sectores populares desde la línea nacional y

popular supone recuperar la genealogía formada por autores como Raúl Scalabrini Ortiz, Fermín Chavez, Arturo Jauretche y Juan José Hernández Arregui, ya que son quienes "inauguran una concepción historiográfica donde la construcción de una identidad cultural propia y la reivindicación de un patrimonio ignorado, una memoria histórica popular y la defensa de la creatividad popular van a configurar una matriz de análisis desde donde se comenzaron a incorporar otros objetos"²¹.

CULTURA DOMINANTE Y CULTURA POPULAR

Un interesante punto de partida para comenzar a indagar acerca de la configuración de la línea de investigación inaugurada por Aníbal Ford, Jorge Rivera y Eduardo Romano son las clases de Introducción a la Literatura dictadas por Ford entre los años 1973 y 1976 en la Universidad de Buenos Aires²².

Estas clases tuvieron por objetivo principal la reflexión y el análisis de la producción literaria en nuestro país, a partir de la incorporación de lo político-cultural como dimensión constitutiva de dicha producción. A pesar de focalizarse en el campo de la Literatura, las lecciones de Ford nos brindan numerosas herramientas teóricas para profundizar sobre los estudios de la relación existente entre medios de comunicación y cultura popular.

Creemos conveniente comenzar por definir lo que Ford entiende por cultura. Lejos de toda concepción que relacione a la misma con el cultivo o la refinación de los hombres (concepción que llevaría implícita una distinción entre culturas más o menos "desarrolladas"), este autor concibe a la cultura desde un punto de vista antropológico, definiendo a la misma, en un primer momento, como todo aquello que no es naturaleza. A partir de esta definición, plantea la necesidad de incorporar elementos propios del contexto histórico. De esta manera, sitúa la problemática cultural en la lucha por la liberación de la Argentina en tanto que

país dependiente, obligándonos a estudiar "las formas en que se organiza la cultura a partir de las necesidades de los grupos dominantes, la forma en que se nos presenta como única cultura, como cultura universal, lo que en realidad es la cultura de un grupo. Y también a su contrapartida, la forma en que las clases oprimidas reaccionan contra esa cultura, en el marco de sus otras luchas. Porque también hay culturas marginadas, oprimidas, reprimidas, cuyo análisis deberíamos hacer. Un análisis para el cual no nos sirven, por cierto, los criterios elaborados por la cultura dominante, en la medida en que ellos no nos neutros sino que están destinados a confirmar esa cultura"²³.

Así, establecerá relaciones entre los campos sociales y económicos, y el campo de la cultura; relaciones que, si bien no son de tipo deterministas ni se dan de forma mecánica, ejercerán un gran poder en la configuración de este último campo.

Cabe destacar que Ford, siguiendo la línea de pensamiento de Arturo Jauretche²⁴, plantea la necesidad de inscribir el análisis de la cultura en el momento histórico que atraviesa la Argentina en aquel entonces, a partir de la aplicación de esquemas de análisis propios.

Por lo tanto, las nociones de cultura dominante y cultura popular, lejos de cualquier rasgo universalista, adquieren un sentido particular y específico, cargado de historicidad.

Ford considera que la cultura dominante es expresión del proceso de colonización al que la Argentina se encuentra sometida; proceso mediante el cual los grupos dominantes se apoderan de la cultura para buscar su propio beneficio. De esta forma, "el grupo dominante hace de su cultura, de sus intereses, de sus explicaciones de la realidad, la única cultura. Hace que sus intereses aparezcan no como los intereses de un grupo, sino como intereses universales. Esto borra las explicaciones reales de su dominio, naturaliza el orden dado y con ello actúa como factor de reproducción del

sistema de dominio, como factor de perpetuación. La cultura dominante se erige en la Razón, la Civilización, la Historia. Las otras explicaciones, las otras propuestas – orgánicas o no – que derivan o interpretan los intereses de los grupos sumergidos, dominados, nos serán puestas como incultura, como barbarie"²⁵.

Sin embargo, Ford considera que la crítica no solo debe apuntar a los mecanismos que perpetúan esta situación de dominio sino que también es necesario rescatar las expresiones de la cultura popular, entendiendo a la misma, en un sentido amplio, como parte de la formación de una conciencia nacional, antiimperialista y antioligárquica. O en otros términos, "como parte directa o mediatisada de las luchas contra la explotación y la alienación, como substrato y proyecto, desde sus formas más precarias hasta sus formas más avanzadas, de lo que será algún día la cultura de la patria liberada"²⁶.

Así, Ford adjudica un papel protagónico a la cultura de las clases populares en los procesos de liberación, al considerar que en las distintas expresiones culturales de estos sectores es donde se encuentra el proyecto básico de transformación de la sociedad.

Ford plantea, entonces, la necesidad de recuperar y estudiar estas expresiones, que en su mayoría han sido marginadas del campo de análisis de la cultura por los grupos dominantes. Para esto, elige seguir la línea del revisionismo histórico, que nace como un modo de impugnación al sistema oligárquico imperialista y que surge de "la revisión de documentos de la búsqueda de la propia historia, de la otra, de la oculta por la cultura dominante (...)"²⁷. Nuevos objetos de estudio se conformarán a partir de esta postura; objetos a partir de los cuales podrán identificarse los rasgos que a lo largo de la historia han actuado como reforzadores de identidad, conciencia y homogenización de las clases populares.

Estos objetos serán heterogéneos. En este sentido cabe destacar que en el artículo *Cultura dominan-*

*te y cultura popular*²⁸ Ford expresa que el corpus de análisis es complejo y contradictorio, y que el mismo puede ser explorado en fenómenos diversos “que van de la producción de los marginados a los pensadores nacionalistas y revisionistas, de las lecturas de los medios de comunicación que hace el proletariado industrial a las manifestaciones populares, de los payadores anarquistas y radicales a los ídolos de la etapa peronista (...) fenómenos en los cuales se fue y se va articulando, muchas veces de manera precaria y contradictoria, una respuesta ante la cultura dominante, directa o indirectamente unida a las luchas populares”²⁹.

En consecuencia, podemos afirmar que Ford presenta una definición de la cultura que recupera su sentido antropológico, alejándose de esta forma de tradiciones de tipo formalistas o idealistas por un lado, y economicistas (deterministas) por el otro.

Esta visión global de la cultura, que cubre aspectos que van desde la técnica y la economía hasta la vida cotidiana y la producción cultural de las clases dominadas, permitirá, desde el punto de vista de Ford, redescubrir la cultura como algo que está en todos los hombres, en todas las sociedades y, al mismo tiempo, como un elemento que da cohesión e identidad al grupo, por donde se sientan las bases para definir el concepto de cultura de clase o de nación.

A su vez, la cultura se convierte en un campo más de la disputa por el poder, en la medida en que la misma es la manifestación del rechazo de las clases populares hacia la dominación de los sectores hegemónicos. El análisis de las distintas expresiones de la cultura popular permitirá conocer las características de estos mecanismos de impugnación. Y este análisis deberá realizarse en “clave nacional”, ya que, en palabras de Ford, “no serán los códigos de la cultura burguesa ni los análisis hechos sobre otras realidades los que indicarán el camino para valorar los procesos culturales que influyeron efectivamente, a veces a partir

de precarias contraideologías, en la formación de una conciencia de clase (...) y de una conciencia antiimperialista, de una cultura que no se hunde sino que marcha y crece junto al proceso de liberación (...)”³⁰.

El libro *Medios de comunicación y cultura popular*, que recoge distintos análisis de Ford, Rivera y Romano sobre fenómenos de la cultura de los sectores populares, debe ser leído teniendo en cuenta estas consideraciones.

LA CUESTIÓN DEL CONTEXTO

Antes de detenernos en el análisis de algunos de estos fenómenos, creemos necesario caracterizar brevemente el contexto en el que los mismos surgen y se desarrollan.

Según el artículo de Ford y Rivera “*Los medios de comunicación en la Argentina*” nuestro país, a principios del siglo XX, ofrece significativos índices de consumo de medios. Según estos autores, “esta situación, atípica en el caso de América Latina, es el fruto de un proceso de constitución de los medios vinculado muy estrechamente con las grandes etapas de transformación que experimentó el país a partir del último cuarto del siglo XIX”³¹. Estas etapas de transformación tienen que ver con los cambios producidos por el modelo productivo implementado a partir de 1880, mediante el cual la Argentina ingresa al mercado internacional como exportadora de carnes y cereales. Este modelo requiere de nueva mano de obra, por lo que una enorme cantidad de inmigrantes europeos se radicará en nuestro país.

Este proceso influirá en el plano socio-cultural, en el que, según Ford y Romano, se verifica un complejo proceso de amalgama de la vieja cultura criolla – de raíces autóctonas e hispano coloniales – con los aportes heterogéneos de la inmigración europea. En este periodo, “(...) simultáneamente o alternativamente prevalecen las tentativas de afirmación de la propia identidad que sustentan los grupos criollos, despla-

zados en alguna medida por los recién llegados, y las tentativas de asimilación que impulsan los sectores inmigratorios”³².

Esta sociedad en formación encontrará su síntesis en el campo de la cultura, más precisamente en el de la producción y el consumo de los medios de comunicación. Así, complementariamente a los medios “tradicionales” como el diario o la radio, comienzan a surgir nuevos géneros, como el tango, el sainete o el folletín. Al respecto, Ford y Rivera afirman que “los medios y sus contenidos particulares crecen y se afirman en la Argentina no sólo como reflejo de su desarrollo universal o como resultado de la rápida formación en el país de un mercado masivo, sino también como respuesta a las acuciantes necesidades culturales de información, recreación y educación de esa sociedad en formación”³³.

Con la crisis de 1930 se produce un fenómeno de migración interna, en el que gran cantidad de la población se traslada del interior a las grandes ciudades, provocándose un gran desarrollo urbano. Este proceso influye en el campo sociocultural y en la producción de los medios de comunicación, que alcanzará su punto culmine en la década de 1940/50. Esta etapa es, desde el punto de vista de Ford y Rivera, la de mayor expansión de empresas y proyectos nacionales en radio, cine, música, revistas, etc.

Por su parte, Romano considera que las causas de esta expansión se deben al surgimiento de nuevos ídolos populares surgidos a la par del rápido desarrollo de las industrias de la comunicación (prensa, radio, cine), como así también al creciente poder adquisitivo de las masas. Durante este período, Romano destaca el surgimiento de un nuevo tipo de mediadores, quienes se distanciaron de los especialistas en las artes tradicionales, como la música, la literatura y la pintura, y cuyo éxito “constituye la piedra de toque para comprender por qué amplios sectores intelectuales, artísticos y estudiantiles, acendradamente fieles a los

valores de la ‘cultura cultivada’ elitista, se opusieron al peronismo, en el que veían a un enemigo del ‘espíritu’ refinado”³⁴.

Según Romano, la etapa de los primeros gobiernos peronistas representó un proyecto cultural popular e integrador, en el que grandes sectores de la población “se incorporan a la vida urbana aculturándose merced a la intervención de mediadores no tradicionales y con los cuales sostienen un intercambio dialéctico que les otorga representatividad colectiva. Por primera vez en la historia de la cultura latinoamericana, formas populares del arte (historieta, radioteatro, canción popular, humor gráfico, películas), más accesibles al gusto mayoritario y menos alienadas a los cánones artísticos internacionales de ese momento, había facilitado un dinámico proceso de sociabilización a su público”³⁵.

Ford, en sus clases del 73, retoma este concepto de la cultura como homogeneizadora de los sectores populares, entendiéndola como el escenario donde se de la síntesis entre la población criolla y la inmigrante. Para Ford, al igual que para Rivera y Romano, es en la década del 40 donde este fenómeno se manifiesta con mayor intensidad. Al respecto, afirma que “en esta etapa es posible que ciertos fenómenos culturales como los es la presencia de los medios, en la radio, el cine, la música popular, etc., de productores e intérpretes nacionales, muchos de ellos ídolos populares, o la presencia misma de una temática nacional, fundamentalmente de tipo histórico, hayan actuado como reforzadores de identidad, de conciencia (...)”³⁶.

Podemos afirmar que para estos tres autores la cultura ocupó un lugar fundamental en el desarrollo social, político y económico de la primera mitad del siglo XX. Por un lado, permitiendo el acceso democrático a la misma por parte de sectores relegados de los procesos de producción y consumo de bienes culturales. Por otro lado, ejerciendo la función de aglutinadora de sectores sociales con características y procedencias diversas, permitiendo la formación de una identidad y

conciencia colectivas.

ALGUNOS CASOS DE LAS INVESTIGACIONES REALIZADAS

En este apartado consideraremos tres casos de las distintas investigaciones realizadas por nuestros autores: el radioteatro, el humor gráfico y la biografía de un autor popular, desde una visión singular, más ligada a la perspectiva de la historia que a los puntos de vista característicos de un abordaje "científico" de esta clase de objetos. En este sentido, resulta evidente que los análisis desarrollados por estos autores no aspiran a una descripción formal del objeto de estudio, como haría por ejemplo el estructuralismo, y por lo tanto tampoco recurren al uso de categorías científicas para la descripción y la explicación de los fenómenos estudiados.

La visión histórica de tales fenómenos queda expuesta, por ejemplo, en el artículo de Jorge Rivera "Radioteatro: la máquina de capturar fantasmas", en el que plantea de manera explícita la diferencia que existe entre la historia de un género narrativo y sus distintos soportes tecnológicos y mediáticos, al señalar la permanencia de ciertos contenidos transmitidos en primer lugar a través del folletín, luego a través de la radio, y por último a través de la televisión. Del mismo modo, su estudio del humor gráfico también se sostiene en un punto de vista histórico acerca del género.

En este sentido, podríamos definir que los abordajes propuestos por Ford, Rivera y Romano, pueden leerse como textos más próximos a una ensayística de carácter histórico más que manifestaciones de un discurso de tipo científico. Posiblemente por esto los análisis de estos autores no exhiben una rigurosidad metodológica mostrándose, por el contrario, como un conjunto de escrituras menos formalizadas o sistemáticas, en las que se privilegian las consideraciones ideológicas y políticas por encima de la sistematicidad expositiva de las investigaciones científicas.

RADIOTEATRO

El radioteatro es uno de los productos más desarrollados de la cultura popular y, según Romano, su momento de mayor auge se dio entre los años 1930 y 1955.

Rivera caracteriza dos etapas en la historia de este género; la primera de ellas va del período de 1930 a 1940 y la segunda de 1940 en adelante. Durante la primera de estas etapas, el radioteatro adopta gran parte de los contenidos del folletín, en los que abundan temáticas y emociones de la vida cotidiana, aunque muchas veces a través de situaciones y personajes extremadamente estereotipados. "Los problemas de identidad, los inocentes condenados, las madres solteras, los amores imposibles, los huérfanos, los grandes villanos y las criaturas absolutamente angelicales (...)"³⁷ son algunos de los temas abordados por este género radial.

A partir de la década del 40, según Rivera, se percibe una sensible reacción contra los temas y estilos anteriores. En este período el radioteatro intenta pasar a niveles de mayor emotividad y verosimilitud. Este cambio en las temáticas abordadas, como así también en los recursos técnicos (utilización de efectos especiales o cortinas musicales por ejemplo), se debe en gran parte a la influencia que el cine estaba ejerciendo en los gustos e intereses del público. A su vez, la industria de Hollywood incorporó en sus producciones adaptaciones de grandes novelas universales, obligando al radioteatro a seguir ese camino. "El radioteatro siguió una vía típica, inaugurada por su modelo cinematográfico cuando los grandes manipuladores de Hollywood se propusieron 'elevar la puntería' y ofrecer al público un producto de cierta jerarquía cultural y artística"³⁸, afirma Rivera.

La aparición de la televisión, que llega a la Argentina en 1951, también jugará un papel decisivo en el futuro del radioteatro, ya que lo desplazará del lugar central que había ocupado durante más de una década. Es

interesante la reflexión de Rivera sobre este proceso, para quien “en la muerte del radioteatro, pesaron menos sus falencias y debilidades que la novedosa y convulsionante irrupción de la televisión y los teleteatros, prolongadores, a su turno, de los viejos contenidos folletinescos que había vehiculizado en su momento la radiofonía”³⁹. Esto significa que, si bien el surgimiento y desarrollo de nuevos medios de comunicación (la radio primero, seguida por el cine y la televisión) fueron modificando e influyendo en el tratamiento y las temáticas narradas, muchos de los contenidos abordados por estos géneros persistieron a lo largo de la historia de los mismos.

Si bien tanto Rivera como Romano reconocen que en muchos casos los productos radioteatrales carecían de calidad, y las temáticas tratadas eran repetitivas, estos autores no adoptan una postura de rechazo frente a los mismos. Por el contrario, se diferencian de autores que ven en este género una degradación de la cultura que tendría “consecuencias previsiblemente desastrosas sobre las partículas simétricas del arte, del buen gusto y de la lucidez social e individual”⁴⁰. Esto se corrobora, por ejemplo, en el uso del concepto de “evasión” que realizan quienes critican al género, uso que desde el punto de vista de Rivera, es practicado para menoscabar el género. Al respecto, señala que, mientras que este término generalmente se utiliza para caracterizar negativamente productos de la cultura popular, es menos probable que se lo utilice para designar el consumo de productos más prestigiosos. En este caso, “se suele apelar a identificaciones o juicios de valor más complejos desde los puntos de vista estético o existencial”⁴¹.

Este autor considera que el acto de evadirse no debe ser estigmatizado, ya que puede ser un acto tanto positivo como negativo. De esta forma, existiría una “evasión” empobrecedora, “provista por una literatura o un arte eminentemente estereotipados, cuyo propósito parece consistir, de manera exclusiva, en sumi-

nistrar ilusiones falaces y formas sustitutivas de los sentimientos, de la conciencia crítica, de los valores y del *estar en el mundo*”⁴², y una evasión que podría enriquecerlos, a partir de una recuperación “del equilibrio afectivo o por la plena adquisición – o readquisición – del lenguaje de la conciencia de sí mismo”⁴³. Estas dos formas de “evasión” podrían ser entonces características tanto de los productos de la cultura “alta”, como de la cultura popular. En todo caso, lo que define a una verdadera obra de arte tiene que ver, para Rivera, con la presencia de un carácter imprevisible y renovador, “que hace que situaciones típicas (y universales) aparezcan iluminadas por una luz distinta cada vez, por formas de abordamiento y exposición realmente novedosas, y por lo tanto sorprendentes y conmovedoras”⁴⁴. En relación con esta definición, podríamos afirmar que también el radioteatro, con sus particularidades específicas, puede consistir en una verdadera expresión artística.

Por otro lado, es interesante observar la descripción realizada por Romano en cuanto a los escritores de radioteatro, cuestión que nos permite analizar este género de la cultura popular en relación a sus condiciones de producción, permitiéndonos establecer puntos de contacto con el desarrollo de la industria cultural en nuestro país.

Ya en el título del capítulo de Romano, *¿Existió el “escritor” de radioteatro?*, se observa un cuestionamiento sobre el concepto de escritor en relación con este género. El uso de las comillas indica que el escritor de radioteatro no se ajustó completamente a las características tradicionales de quienes ejercían esa profesión.

Según Romano, “era común que los autores de libretos radioteatrales no tuvieran terminado su texto antes de iniciarse la emisión de un nuevo título y lo iban completando, luego, a medida que avanzaba la misma. Salvo excepciones, ni la radioemisora, ni los propios autores, solían conservar dichos libretos y

nadie se preocupaba por editarlos. Esa despreocupación puede ser interpretada como un verdadero juicio despectivo, pero también como la dinámica propia de un género y un medio específicos”⁴⁵.

Estas pautas son marcas de determinadas condiciones de producción propias de la industria cultural de aquel entonces; industria que impondrá sus propios ritmos por sobre los del artista, y en la que el consumo y los gustos del público jugarán un papel determinante en la elaboración de los productos.

Sin embargo, Romano, a diferencia de otros autores con posturas más apocalípticas, no considera que estas condiciones de producción degraden o afecten negativamente la elaboración de estos productos. Por el contrario, detecta en estas condiciones de producción y circulación la apertura de nuevas posibilidades en el acceso a la cultura por parte de los grupos más marginados. Al respecto, es interesante la descripción que realiza Romano de las giras que realizaban las compañías radioteatrales por los suburbios y pueblos del interior, en las que se recreaban versiones teatralizadas de las radionovelas. Por medio de tales espectáculos, estos “escritores” “despertaron el asombro y la imaginación de sus compatriotas más desposeídos, los que nunca tendrían acceso a una ‘sala’. Con medios y recursos elementales, es cierto, pero con una voluntad de comunicación más efectiva que la de quienes se recluían en sótanos apenas accesibles para un reducidísimo núcleo de iniciados”⁴⁶.

HUMOR GRÁFICO

Otro de los objetos investigados por estos autores es la historieta y las diversas formas de humor gráfico argentino. Cabe señalar que, desde el punto de vista de la cultura “elevada”, la historieta tradicionalmente fue vista como un género menor, propio de un público escasamente propenso a la reflexión y al pensamiento, para el cual este género tendría escaso o nulo valor simbólico y cultural.

Pero desde la perspectiva de nuestros autores lo que la crítica “oficial” consideraría un objeto insignificante, se convierte en un universo poblado de múltiples significaciones, que proponen códigos narrativos y retóricos específicos.

En la obra conjunta que venimos comentando (*Medios de comunicación y cultura popular*), Eduardo Romano y Jorge Rivera publican tres artículos referidos a la historieta, de los cuales nos centraremos particularmente en “Historia del humor gráfico argentino”, de Rivera.

En dicho artículo, el autor propone una periodización histórica del género, con el fin de analizar de qué manera en las distintas décadas del siglo XX la historieta da cuenta de aspectos relevantes del mundo popular.

Es interesante señalar que, según Rivera (y también Romano), la historieta es un género popular originado en los Estados Unidos que se proyecta en nuestro país, por razones ligadas al surgimiento de una industria editorial capaz de apropiarse de esos productos de origen norteamericano. Esto plantea la importante cuestión de los vínculos que se establecen entre los medios, los géneros y el público, ya que la utilización exitosa de un género originado en otro contexto revela la significación que puede cobrar dentro del horizonte de experiencias de los lectores argentinos. Sin embargo, desde un punto de vista semiótico, cabe destacar que el artículo de Rivera, más que analizar la recepción de la historieta, analiza la configuración y el sentido de sus textos.

En este sentido, las distintas manifestaciones de la historieta a lo largo del siglo XX en la Argentina, constituyen para Rivera una auténtica representación del mundo popular, de sus personajes característicos, como así también de las costumbres, creencias y valores que le son propios. Por otra parte, esa representación tiene configuraciones estilísticas y retóricas específicas, ya que se basa en el uso del humor provocando efectos paródicos, satíricos y por momentos

grotescos en la lectura que provocan.

Según Rivera, hasta comienzos de 1900, la característica principal de la historieta será el abordaje de temáticas políticas. A partir de entonces se da un tránsito de lo político hacia la narración de las peripecias de la vida cotidiana, donde “se explora el nuevo universo urbano y se documenta, con evidente intención satírica, el novedoso sesgo de las costumbres porteñas”⁴⁷. Así, comienza a surgir la caricatura de tipo costumbrista, mientras va apareciendo la utilización de recursos propios de la escuela norteamericana.

Esto demuestra el carácter de entrecruzamiento semiótico que supone el surgimiento y la primera etapa del humor gráfico en la Argentina, donde los autores de historieta logran representar aspectos significativos de la vida cotidiana valiéndose para ello de técnicas y recursos compositivos y estilísticos propios del comic estadounidense. Al respecto, Rivera afirma que: “de manera gradual se hará perceptible entre nuestros dibujantes – hacia la década del 20 – la influencia directa o indirecta de los dibujantes de la escuela norteamericana, sobre todo la que proviene de autores de ‘tiras familiares’”⁴⁸.

En su periodización, Rivera planteará que entre 1920 y 1930 se produce “el apogeo de las tiras familiares”, que representan aspectos característicos de la etapa alvearista, entre otros, “trepar, aparentar, sentir y provocar envidia, asumir roles falseados, cultivar de manera metódica todas las formas del prejuicio, y armar, al mismo tiempo, un triste simulacro de respetabilidad burguesa”⁴⁹.

Durante los años 40 y 50, la historieta argentina, según Rivera, se caracteriza por una notoria ambivalencia. Por un lado, humoristas como Cale y Medrano expresan las particularidades del carácter local, sus circunstancias históricas, culturales y sociales, mientras que otros humoristas de la época componen galerías de personajes con tipos “universales”, como el envidioso, el celoso, el distraído, etc. Dentro de esa

ambigüedad, Cale y Medrano son los autores que, en el análisis de Rivera, “esbozan en su obra una suerte de pequeña sociología dibujada de la vida porteña, de catálogo de los tics, las fantasías, las debilidades y las pesadillas de esos seres que se apiñan y se ofuscan en la gran ciudad”⁵⁰. De todos modos, sus referentes son distintos: Calé representa un mundo barrial donde habitan los nuevos proletarios y la pequeña clase media emergente. Medrano, por su parte, representa el mundo de la gran burguesía, o el de la clase media alta, heredera directa de la próspera clase media alvearista.

Ambos autores comparten, según Rivera, una especie de ironía escéptica en relación con la sociedad de su época. Pero mientras que para Calé esto parece obedecer a una “fatalidad” propia de las cosas, para Medrano parecen responder a comportamientos sociales negativos que podrían explicarse por medio de un análisis de carácter político.

Si bien Jorge Rivera no lo dice de manera expresa, estos dos autores, y particularmente Calé, serían quienes expresan de manera más genuina las transformaciones sociales, políticas y culturales impuestas por los dos primeros gobiernos de Perón. Podría decirse en consecuencia, que a través de la obra de este humorista las nuevas formas de una cultura popular desarrollada al amparo de un “estado de bienestar” alcanzan los mayores niveles de representación en el género.

No es casual entonces que Rivera señale que a partir de 1957 aparecerían nuevas formas de humorismo, en consonancia con las características de la nueva etapa política abierta a partir de 1955. Al respecto, Rivera analiza la presencia de *Tía Vicenta*, una revista creada por Juan Carlos Colombres (Landrú), un semanario político – humorístico con características muy diferentes a las publicaciones de los años 40 y 50. *Tía Vicenta* es mucho más sofisticada que sus antecesores Rico Tipo o Patoruzú, y en vez de practicar el cos-

tumbrismo promueve la sátira de tipos sociales y humanos propios de ese nuevo período histórico, como los mersas, los reblandecidos o los caqueros. En ese contexto se destacan los trabajos de un autor como Copi, quien luego emigraría a Europa para desarrollar una importante carrera como escritor y dramaturgo.

A modo de síntesis, podríamos decir que el artículo de Jorge Rivera es esencialmente descriptivo, ya que se propone trazar una breve historia del género a lo largo del siglo XX. Puede considerarse un análisis de los textos en su articulación son su contexto cultural que, como dice Alabarcés, anticipa la perspectiva de los estudios culturales.

HOMERO MANZI

Homero Manzi podría definirse, a partir de la categoría formulada por Romano, como representante de este nuevo tipo de *mediadores*, “tan distante de las celebridades oligárquicas como de los especialistas en las artes tradicionales”⁵¹, que en el período de mayor expansión de la cultura nacional representará los gustos e intereses de las clases populares.

En este sentido, una biografía puede entenderse como la representación de un caso individual que conlleva una serie de rasgos arquetípicos. La biografía de Manzi que escribe Ford (“Homero Manzi en el umbral de FORJA”) excede la significación de lo puramente individual para transformarse en una alegoría de lo que sería un intelectual situado en el espacio de la cultura popular de su época.

En su texto, Ford refiere que, durante su juventud, en el contexto de la década infame, y mientras cursaba la carrera de Derecho, Manzi comenzó a participar activamente del movimiento estudiantil, llegando a ser uno de los principales dirigentes reformistas que se levantó en contra de los privilegios y el autoritarismo de los profesores de esa facultad.

Esa sensibilidad política y social, que lo llevaba a sublevarse frente a las injusticias, también le hizo valorar

profundamente las características, los personajes y el lenguaje de la cultura popular.

Entre 1922 y 1930 Manzi escribe poemas y tangos cuyas letras reflejan, según Ford, una búsqueda de un estilo propio, que muchas veces oscila entre lo popular y lo culto. “Manzi comienza a elaborar lo popular en una línea arquetípica, casi retórica, y también nostálgica y evocadora (...) El lenguaje mismo que utiliza es insólito en el tango. No solo evade el lunfardo. Maneja un vocabulario culto, literario.”⁵². Este estilo lo coloca, desde el punto de vista de Ford, en una zona peligrosa, “donde lo popular puede desvirtuarse y transformarse en mero reflejo de la cultura culta, aquella con la cual se enfrenta”⁵³.

A partir de 1930, el proceso iniciado por la restauración oligárquica lo sitúa en un lugar mucho más definido respecto a su militancia y su producción cultural. Así, decide volcarse por completo a los géneros populares: “deja la poesía ‘culto’, se asume como ‘letrista’ popular, comienza a trabajar en la industria cultural nacional, la cual, después de una aguda crisis en que quiebran tango y sainete, comienza a recuperar terreno lentamente. También (...) se sumerge con todo en las luchas del abstencionismo activo, en ese resurgir del viejo insurreccionalismo radical que se expresara en los levantamientos militares y en los diversos grupos que, enfrentados con el régimen y el alvearismo, prefiguran FORJA”⁵⁴.

FORJA (Fuerza de Orientación Radical de la Joven Argentina) nace en 1935 de la mano de un grupo de jóvenes radicales que cuestionaban fuertemente la política conciliadora del alvearismo, y reivindicaban las banderas revolucionarias de Alem y de Irigoyen. Estos jóvenes, entre quienes se encontraban Raúl Scalabrini Ortiz, Arturo Jauretche y Luis Dellepiane, reivindicaban un nacionalismo de carácter popular, denunciando la entrega de los recursos materiales del país al capital extranjero y también la colonización cultural que imponía el imperialismo. Según Ford,

FORJA “será la primera denuncia orgánica y sin concesiones de la subordinación de la Argentina a los intereses del imperialismo en una perspectiva que comienza a dejar atrás las formas del nacionalismo burgués o romántico”⁵⁵.

Manzi participará en las luchas de FORJA, y a su vez intensificará su labor cultural participando en los nuevos medios de comunicación: cine, radio, revistas, periodismo. Ford plantea que mientras Manzi desempeña su actividad en la industria cultural, comienza a ejercer simultáneamente la crítica a dicha industria. Según Ford, en aquellos años “se articula el crítico, el defensor de una cultura nacional y popular, el impulsor del proteccionismo y de una política cultural estatal, el elaborador constante de proyectos nacionales que intentan enfrentar a la industria cultural norteamericana. En una palabra: el gestor, con otras figuras, de la cultura que, en gran medida, haría suya el proletariado del 45”⁵⁶.

Muchas de sus letras son producidas a partir de una orientación fuertemente revisionista. En las mismas, Manzi buscará narrar las costumbres, sentimientos y lugares que no se expresan en la cultura dominante, considerando que es allí donde deben afirmarse las líneas de desarrollo de una cultura de carácter popular.

CONSIDERACIONES FINALES

De lo expuesto anteriormente, podemos afirmar que esta línea de investigación, representada principalmente en las figuras de Aníbal Ford, Jorge Rivera y Eduardo Romano, se caracteriza por recoger y revalorizar la industria cultural nacional, considerablemente menospreciada por la cultura de élite. Estos autores, a partir del estudio de fenómenos como la literatura gauchesca, la novela de folletín, la cultura popular durante el peronismo, el radioteatro y el humor gráfico entre otros, comienzan a configurar una matriz de pensamiento de carácter nacional y popular que de

gran importancia para la historia y la creación de los estudios sobre comunicación en nuestro país.

De una u otra manera, sus trabajos siempre están signados por una concepción acerca del conocimiento teórico y científico de la realidad fuertemente ideológica. Se trata de una especie de “epistemología nacional popular”, que, como lo quería Jauretche, elabora sus propios conceptos y categorías a partir de la experiencia, los saberes y las tradiciones del Pueblo-Nación argentino. Esta nueva epistemología no solo propone nuevas formas de conocimiento y de aproximaciones a la realidad, sino que también cuestiona y pone en tensión modelos teóricos y metodológicos dominantes hasta entonces. Al respecto, y a modo de cierre, podemos citar las palabras del propio Rivera, quien considera que el principal aporte de este nuevo modo de conocer es que contribuye a “redefinir el sujeto y el objeto de la cultura nacional y popular, y a dilucidar, de paso, nuevos criterios teóricos y metodológicos de valorización, recuperación y análisis, en una dirección que había sido escamoteada o deformada por la tradicional concepción eurocentrista y epigonal de la cultura argentina”⁵⁷.

NOTAS

1. Rivera, Jorge: *La investigación en comunicación social en Argentina*. Buenos Aires, Puntosur, 1987.
2. Ibídem, pág. 21.
3. Grimson, Alejandro y Varela, Mirta: "Culturas populares, recepción y política. Genealogías de los estudios de comunicación y cultura en la Argentina", en *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*. Caracas, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO) y CEAP, FACES, Universidad Central de Venezuela, 2002.
4. Rivera, Jorge: *La investigación en comunicación social en Argentina*, op. cit., pág. 44.
5. Ibídem, pág. 47.
6. Alabarces, Pablo: "Un destino sudamericano. La invención de los estudios sobre cultura popular en la Argentina", en *Revista Argentina de Comunicación* Nº1, FADECCOS, Prometo Libros, 2006.
7. Ibídem, pág. 1.
8. Ibídem, pág. 1.
9. Ibídem, pág. 1.
10. Ibídem, pág. 1.
11. Ibídem, pág. 1.
12. Ibídem, pág. 6.
13. Ford, A.; Rivera J. y Romano E.: *Medios de comunicación y cultura popular*. Bs. As., Legasa, 1985
14. Alabarces, Pablo: "Un destino sudamericano. La invención de los estudios sobre cultura popular en la Argentina", op. cit., pág. 11.
15. Ford, A.; Rivera J. y Romano E.: *Medios de comunicación y cultura popular*, op. cit., pág. 22.
16. Alabarces, Pablo: "Un destino sudamericano. La invención de los estudios sobre cultura popular en la Argentina", op. cit., pág. 11.
17. Ibídem, pág. 12.
18. Ibídem, pág. 13.
19. Argumedo, Alcira: *Los silencios y las voces en América Latina. Notas sobre el pensamiento nacional y popular*. Buenos Aires, Colihue, 2006. Pág. 216.
20. Ibídem, pág 240.
21. Grimson, Alejandro y Varela, Mirta: "Culturas populares, recepción y política. Genealogías de los estudios de comunicación y cultura en la Argentina". Op. cit., pág 157.
22. FORD, Aníbal: 30 años después. 1973: Las clases de introducción a la Literatura y otros textos de la época. La Plata, Ediciones de Periodismo y Comunicación, 2005.
23. Ibídem, pág. 54.
24. JAURETCHE, Arturo: *La colonización pedagógica y otros ensayos*. Antología. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1992.
25. FORD, Aníbal: 30 años después. 1973: Las clases de introducción a la Literatura y otros textos de la época, op. cit., pág 86.
26. Ibídem, pág. 62.
27. Ibídem, pág. 155.
28. FORD, Aníbal: "Cultura dominante y cultura popular", en *Medios de comunicación y cultura popular*, Buenos Aires, Legasa, 1985.
29. FORD, A.; RIVERA J. y ROMANO E.: *Medios de comunicación y cultura popular*, op. cit., pág. 22.
30. Ibídem, pág. 170.
31. FORD, A.; RIVERA J. y ROMANO E.: *Medios de comunicación y cultura popular*, op. cit., pág 24.
32. Ibídem, pág 26.
33. Ibídem, pág 27.
34. ROMANO, Eduardo: "Cultura y dependencia en América Latina", en *Transformaciones* Nº 76, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1972. Pág 154.
35. Ibídem, pág 156.
36. FORD, Aníbal: 30 años después. 1973: Las clases de introducción a la Literatura y otros textos de la época, op. cit., pág. 59.
37. FORD, A.; RIVERA, J. y ROMANO E.: *Medios de comunicación y cultura popular*, op. cit., pág 66.
38. Ibídem, pág 68.
39. Ibídem, pág 69.
40. Ibídem, pág 46.
41. Ibídem, pág. 48.
42. Ibídem, pág. 49.
43. Ibídem pág. 49.
44. Ibídem, pág 50.
45. Ibídem, pág. 57.
46. Ibídem, pág 58.
47. Ibídem, pág 107.
48. Ibídem, pág. 109.
49. Ibídem, pág. 111.
50. Ibídem, pág. 117.
51. ROMANO, Eduardo: "Cultura y dependencia en América Latina", op. cit., pág 154.

52. FORD, A.; RIVERA J. y ROMANO E.: *Medios de comunicación y cultura popular*, op. cit., pág 150.
53. Ibídem, pág. 150.
54. FORD, Aníbal: "Manzi, en el sótano de forja, presentación y selección de textos", en *Revista Crisis (1973-1976)* antología: del intelectual comprometido al intelectual revolucionario, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2008. Pág. 484.
55. FORD, A.; RIVERA, J. y ROMANO E.: *Medios de comunicación y cultura popular*, op. cit., pág. 155.
56. FORD, Aníbal: "Manzi, en el sótano de forja, presentación y selección de textos", en *Revista Crisis (1973-1976)* antología: del intelectual comprometido al intelectual revolucionario, op. cit., pág 486.
57. Rivera, Jorge: *La investigación en Comunicación Social en Argentina*. Op. cit., pág. 48

Registro Bibliográfico

RETAMOSO, Julieta

"Estudios sobre comunicación y cultura popular en Argentina" en *La Trama de la Comunicación, Volumen 16, Anuario del Departamento de Ciencias de la Comunicación*. Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales, Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina. UNR Editora, 2012.

RECIBIDO: 29/04/2011

ACEPTADO: 15/06/2011