

Comunicación e imaginario popular

DESIDERIO BLANCO

I. Problema e hipótesis

Tanto el discurso sociológico como el discurso político, educacional y moral sobre la comunicación social, insisten en señalar que el público receptor está condicionado por los mensajes en su actitud receptiva. Es decir, que el cine, la televisión y la radio forman el gusto (=el mal gusto) del receptor.

A partir de esa configuración, el público receptor demanda determinados mensajes y rechaza, en cambio, otros.

Los dueños de los medios aseguran, por el contrario, que ellos únicamente sirven las demandas del gusto popular, reflejadas en las cuotas de sintonía, y que es, consecuentemente, el receptor el que impone la programación.

La polémica es vieja, sin embargo. Ya Lope de Vega ironizaba sobre los gustos del público de su tiempo y zanjaba la polémica desde el punto de vista del emisor: "*Y pues lo paga, es justo/hablarle en necio para darle gusto*".

Unos y otros olvidan la mitad del problema. Existe una indudable circularidad entre emisor y receptor en el proceso de la comunicación; existe igualmente una incesante corriente de retroalimentación entre los mensajes y los receptores, sin la cual, el proceso no podría producirse ni mantenerse. Como en cualquier otro proceso productivo, el consumidor forma parte importante de la comunicación, pues como señala Marx, *la producción no sólo produce productos para los consumidores, sino también consumidores para los productos*. En consecuencia, la demanda está ya presente en la producción más primitiva. Es decir, cuando el cine, la radio y la televisión se inventan, se inventan en función de determinadas demandas socialmente configuradas, con determinadas características ideológicas, a las que tratan de satisfacer. En esa demanda primordial se apoya la argumentación de los dueños de los medios. Y la práctica de la comunicación así lo demuestra: si un programa deja de tener sintonía, desaparece de la programación. Pero eso no es todo. El gusto y la actitud receptiva del espectador, no son innatos ni permanecen imperturbables a lo largo

de la historia. La sociedad configura ese gusto y esas actitudes receptoras. Y si el vulgo es "necio" no lo es por su decisión, sino porque así lo ha hecho la sociedad en la que vive y desarrolla su actividad humana. Es la ideología dominante la que impone una determinada actitud y un gusto determinado. Y aun considerando la situación en sus inicios más radicales, en el momento mismo de la invención y comercialización de los aparatos: cine, radio y televisión, podremos observar que comienzan a trabajar con elementos previamente condicionados, con gustos ya formados por otras formas de representación: novela, teatro, ópera, etc. Es decir, trabajan al interior de una *formación discursiva* socialmente determinada. Y por más que se retroceda en la línea del tiempo, se encontrará siempre una formación discursiva anterior que determina y condiciona el funcionamiento de los nuevos instrumentos que van a aparecer. No llegamos nunca al principio de nada.

Por otra parte, los mensajes no son neutros, ni mucho menos. Como elementos de la región ideológica, cumplen la función que la estructura social les asigna: reproducir las condiciones de su producción. Por tanto, si el vulgo es "necio", hay que hablarle en necio, no porque lo paga, sino para que siga siendo *necio*, es decir, *alienado*.

Esta situación nos lleva a proponer las siguientes hipótesis:

1a. La comunicación de masas trabaja con la complicidad del imaginario popular, socialmente configurado.

2a. La ideología dominante aprovecha la estructura del imaginario popular para asentar y perpetuar su dominación.

3a. La única alternativa para romper este círculo reside en la ruptura de las normas (=ideología) que rigen la construcción de los mensajes de la comunicación de masas, interviniendo a la vez en la reestructuración del imaginario popular.

II. *Estructura de las Representaciones Imaginarias*

Según Lacan, lo imaginario y lo simbólico confluyen en la construcción de la "realidad". Lacan introduce una distinción importante entre la "realidad" y lo "real". La realidad es un constructo, el resultado de ciertas operaciones mentales que trabajan sobre datos provenientes de lo real. Y la primera y más importante formación de esa "realidad" imaginaria es el yo del sujeto. En torno al "yo" se organiza el resto de la realidad, confiriéndole orden y sentido.

Existen dos momentos fundamentales en la construcción del sujeto: el *estadio del espejo* y el *complejo de Edipo*. Ante el espejo, el niño de seis a dieciocho meses de edad percibe los objetos familiares de la casa y el objeto por excelencia, su madre, que lo tiene en los brazos. Y percibe sobre todo su propia imagen. Es ahí donde empieza la construcción del yo: el niño se ve como un *otro*. Este último es

la garantía de que aquel *otro* es él mismo. Sin la imagen del *otro*, el sujeto humano nunca puede tener una visión completa de su cuerpo: jamás podemos ver nuestros ojos, por ejemplo. Nos vemos en los ojos de nuestros semejantes, primer espejo de las sociedades primitivas (las niñas de los ojos). Solamente por medio de la *imagen especular* logramos alcanzar una visión de conjunto de nuestra "realidad" corporal. La construcción de nuestro cuerpo es, pues, imaginaria. Y la construcción del yo se forma por identificación al semejante.

En este proceso de identificación se dan dos movimientos divergentes y al mismo tiempo complementarios: la identificación con el propio cuerpo, que da origen al narcisismo primordial, y la identificación con el *otro*, que origina la relación imaginaria con el mundo en general. Ambos movimientos son imaginarios y en ambos se mueve la energía libidinal del sujeto, pues como Lacan puntualiza "*la pulsión libidinal se centra en el imaginario*" (1). Es esta energía libidinal la que dará origen a las representaciones imaginarias del sujeto. Por un lado, la energía que se orienta al propio sujeto, contribuirá a la creación de fantasías de sobre-estimación y de heroísmo, mientras que la que se dirige al *otro* dará por resultado representaciones de emulación, de angustia y de terror, de persecución y de atracción. La libido erótica se orienta en ambas direcciones, produciendo efectos diferentes, que van del sadismo al sado-masoquismo, de la egolatría al enamoramiento, de la homosexualidad a la heterosexualidad, de la actividad a la pasividad, procesos todos que se desarrollan en el nivel del imaginario.

Superado el estadio del espejo, se introduce el niño en la vorágine pulsional del complejo de Edipo. Los complicados y misteriosos procesos del complejo terminan en la identificación con la *imago* paterna, introduciendo al sujeto en el orden simbólico. Los instrumentos de esta asunción son la *ley*, representada por el padre (el nombre-del-padre) y el *lenguaje* que norma el juego de las representaciones. En realidad, todos los procesos del sujeto humano son percibidos a partir del orden simbólico, en el que se insertan y se organizan tanto el imaginario como lo real, pues como señala Lacan, "*antes de la palabra nada existe ni deja de existir*" (2).

En el hombre, la regulación imaginaria sólo puede establecerse por medio de la dimensión simbólica, la cual a su vez se basa en la vida imaginaria primitiva. La complejidad de los procesos psíquicos impide que las cosas sean simples. Lo cierto es que, como indica Lacan, el imaginario sólo se nos hace accesible por medio del lenguaje (=orden simbólico) infantil del adulto (3).

Los inicios de la adquisición del lenguaje se muestran en el juego infantil del *fort/da* freudiano. El niño, a los dieciocho meses, se entre-

(1) LACAN, J., *Le Séminaire 1: Les écrits techniques de Freud*. París, Edit. du Seuil, 1975, p. 141.

(2) *Ibidem*, p. 254.

(3) *Ibidem*, p. 244.

tiene curiosamente con juegos en los que alternan la presencia y ausencia de un objeto. Al lanzar la bobina atada al extremo de un hilo, el niño produce un grito de tipo holofrástico semejante a un "fort" (lejos), y cuando el objeto reaparece a la vista del sujeto infantil, el júbilo se expresa por una expresión semejante al "da" (acá).

Antes de toda organización lingüística, estas expresiones preverbales indican ya la presencia de dos campos: el aquí, es decir, el sujeto, y el allí, o sea el objeto. Posteriormente, el lenguaje no hará más que organizar estos elementos iniciales en sujeto/predicado, o más exactamente en SN + SV.

Ubicado en el vértice de los tres elementos que lo configuran, lo real, lo imaginario y lo simbólico, el sujeto humano ejercita el imaginario de acuerdo con la evolución de sus pulsiones fundamentales. La imagen es investida por la libido y tal investimento hace deseables los objetos. Esto quiere decir que para el deseo los objetos se confunden con la imagen que de ellos tenemos. Y a la imagen sigue el deseo.

Pero el deseo se ve limitado por la realidad, que impone determinadas restricciones y obliga a controlar dichos deseos, retrasando el placer para momentos más oportunos o liquidándolos para siempre por medio de la represión.

Existe, sin embargo, una posibilidad intermedia: la sublimación, por la cual la energía libidinal se canaliza hacia elaboraciones de otro nivel, dando por resultado los productos de la cultura. En este trabajo productivo interviene una facultad particular del ser humano: la fantasía, en virtud de la cual el hombre recupera las posibilidades de sentir placer sin que intervengan las coerciones del principio de realidad. La fantasía es capaz de crear universos autónomos, regidos por leyes específicas, en los que el hombre proyecta sus deseos y aspiraciones, sus angustias y obsesiones, realizando así aquellas pulsiones que se encuentran reprimidas en la vida social ordinaria. La fantasía produce los llamados sueños diurnos o fantasmas. Son éstos representaciones de cosas y personas, de actividades y relaciones, de procesos y de estados, en los que se proyecta el deseo. Al proyectarnos en las satisfacciones imaginarias de nuestros deseos, experimentamos placer, sin llegar por ello a perder la conciencia de su irrealidad, como señala Freud (4). Cada fantasía es, como el sueño, una satisfacción de deseos, con la cual se rectifica imaginariamente la realidad insatisfactoria.

III. *Los "Géneros" como formas del Imaginario Popular*

La fantasía no sólo produce sueños diurnos o fantasmas, sino también otro tipo de productos que denominamos "representaciones". Las representaciones tienen carácter fantasmático, pero logran objetivarse

(4) FREUD, S., *Introducción al psicoanálisis*. Madrid, Alianza Editorial, 1971, p. 400.

por medio de ciertas técnicas que dan por resultado las obras de representación, sean artísticas o no. La comunicación social ha asumido la realización de esas obras desde muy antiguo para transmitir ideas y emociones, para deleitar, contribuyendo a que otros sujetos humanos alcancen la realización de sus deseos más ocultos. Las técnicas utilizadas logran trascender la subjetividad del productor-emisor para afectar a grandes masas de destinatarios receptores. Interviene en este proceso un trabajo de transformación que confiere universalidad a vivencias individuales. La razón de esta transformación se encuentra en el hecho de que las vivencias más personales son *desde siempre* ya sociales, están estructuradas de acuerdo a cánones y a patrones sociales internalizados por los procesos de socialización y aculturación. Un sentimiento, una vivencia humana nunca es absolutamente individual. Solamente la experiencia de tal vivencia lo es; mas su estructura, su contenido y sus alcances son siempre sociales. De ahí la resonancia que logran en los grandes públicos.

Entre las técnicas que regulan la elaboración de representaciones destacan los llamados "géneros". Los géneros son gigantescos mecanismos para modelar el inconsciente colectivo y para canalizar la libido social. Desde la antigüedad más remota, las representaciones sociales se organizaron de acuerdo con los esquemas proporcionados por los géneros: la tragedia, la comedia, la farsa, la ironía, distribuían las cargas libidinales de los públicos atenienses en forma programada y rigurosa. Los géneros son formas sociales en las que se invisten las pulsiones para su liberación, al margen del principio de realidad. Cada género canaliza determinadas pulsiones y las conduce al término de su realización imaginaria, dejando con ello cumplido el deseo.

Los medios de comunicación colectiva se han apoderado de los géneros tradicionales y han creado otros nuevos para controlar el inconsciente colectivo de nuestro tiempo. El periodismo desarrolló el folletín y la crónica roja, el correo del corazón y la crónica policial. El cine amplió la gama de los géneros en forma sorprendente, convirtiéndose en la máquina más poderosa de modelación de la libido social: El "western" y el policial, la comedia de alto mundo y el cine de aventuras, el cine de terror, el cine erótico, el musical y la comedia americana, el melodrama y el cine de guerra, el cine cómico, burlesco y del absurdo. Por su parte, la televisión y la radio han adoptado los géneros cinematográficos, imponiéndoles sus condiciones específicas de producción.

Ateniéndonos a la última reflexión freudiana sobre las pulsiones, estableceremos dos grandes zonas pulsionales: *pulsión de vida* o *Eros* y *pulsión de muerte* o *Thanatos*. A la pulsión de vida corresponden pulsiones como las que se vinculan al narcisismo y al erotismo. El narcisismo, a través de la identificación con el héroe, es canalizado por el género de aventuras, el "western", el cine histórico y de guerra. El erotismo se libera por medio de la pulsión de ver, propia del dispositi-

vo cinematográfico y televisivo; de la pasión de escuchar, propia del dispositivo radial. Pero, además y fundamentalmente, por medio de la representación de conductas eróticas, a las que el cine y la televisión, sobre otros medios, permiten asistir desde la sombra. El voyerismo, el deseo de verlo todo y principalmente el acto sexual, se funda en la pulsión originaria suscitada por la escena primordial, real o imaginariamente vivida. El erotismo queda también satisfecho por el esplendor eufórico del musical, los géneros que incorporan en su estructura ambientes fastuosos, como la opereta vienesa, el cine de época y de gran espectáculo.

La pulsión de muerte alimenta un gran número de géneros incorporados por los diversos medios de comunicación social. La agresión es la primera manifestación de esta pulsión. *La agresión*, afirma Lacan, *es un acto existencial ligado a la relación imaginaria* (5). En ese sentido, se encuentra en la base de géneros tan variados como el policial, el cine de guerra, el "western", el cine de terror, el suspenso, el cine de catástrofes y la ciencia-ficción. Las formas que adopta la pulsión de muerte son muy variadas. No solamente es la agresión la que la pone de manifiesto, sino que aparece igualmente en forma de angustia y ansiedad, inseguridad y melancolía, complejo de culpa y miedo a ser castigado. Bajo tales formas, múltiples y contradictorias, la pulsión de muerte actúa en los diversos géneros mencionados y otros similares.

Tanto la *pulsión de vida* como la *pulsión de muerte*, y sus respectivas manifestaciones, están empapadas por la libido. De tal manera que en ambas tendencias se encuentran efectos de la carga erótica que arrastran las pulsiones. Por un lado, el autoerotismo narcisista; y el erotismo sado-masquista, por el otro. Por lo demás, no existe una separación de los instintos: unos y otros andan siempre mezclados en la misma persona, con predominio alternativo de unos sobre otros. Por eso es posible advertir en cada género rasgos de las tendencias más opuestas.

En última instancia, tanto la pulsión de vida como la pulsión de muerte, proporcionan placer al individuo, aunque en distintos grados y niveles.

No solamente los géneros canalizan la libido social, sino también la estructura misma del dispositivo industrial de la comunicación. Ir a encerrarse en una sala para ver un filme, por ejemplo, es producir una ruptura con el mundo; es descargarse pulsionalmente para, por medio de una nueva conexión libidinal, volverse a cargar con flujos y corrientes provocados por el filme. El cine, como dispositivo social, produce modificaciones, variaciones, desajustes, desequilibrios en el cuerpo social, a los que responde el aparato psíquico de los espectadores.

(5) LACAN, J., O. c., p. 200.

Existe una congruencia estructural entre el aparato cinematográfico, el aparato psíquico y el cuerpo social, y entre ellos circula la energía libidinal.

Una de las estructuras que pone en marcha el cine en correlación con el aparato psíquico y el cuerpo social es el *sistema de estrellas*. Con este dispositivo, el cine canaliza el primitivo deseo de la madre, que anida en todo hombre. Esa búsqueda insaciable de la madre que empuja constantemente al hombre en la elección del objeto amoroso, encuentra en el sistema de estrellas un simulacro adecuado. Antes de haber logrado la identificación con una, el dispositivo industrial ya le está presentando otra nueva imagen de la madre. Como adelanta Freud, "el hombre busca en vano el amor de la mujer tal como primero lo obtuvo de su madre, y sólo la muda diosa de la muerte lo tomará en sus brazos" (6).

Por su parte, la televisión se ha convertido en el instrumento más eficaz del imaginario colectivo. En la televisión "el consumo cotidiano se ha convertido en espectáculo, fabricación incesante del imaginario mercantil, ese que transforma los conflictos de los sujetos en diferencias entre objetos" (7). En mayor o menor grado, todos los medios son operadores libidinales al interior del cuerpo social.

IV. La Ideología y la Instrumentalización de los Géneros

Los géneros no solamente son operadores libidinales, sino que, ante todo, son formas, estructuras reglamentadas, y en cuanto tales, pertenecen al orden simbólico. Y es el orden simbólico el que, según Lacan, modela todas las inflexiones que en la vida de adulto puede adoptar el imaginario (8). El campo simbólico está marcado por la ley. Toda la vida del hombre se organiza en base a reglas y normas: el trabajo está reglamentado, el juego está reglamentado, la vida social está reglamentada, la diversión está reglamentada. También el juego de las *representaciones* está reglamentado. Los géneros son diversas formas de aplicar los códigos de la representación.

Ahora bien, las relaciones simbólicas se manifiestan siempre dentro de una formación ideológica. La ideología es una práctica que opera con representaciones y que produce ciertos significados. Pero al mismo tiempo, produce los *sujetos* como soporte de esos significados.

El sujeto, por tanto, se produce en el cruce de lo imaginario con lo simbólico: de lo imaginario arrastra su *identificación con el otro*; de lo simbólico adquiere su *ser de sujeto*, pues como dice Lacan, "el ser no existe más que en el registro de la palabra" (9). En el estadio

(6) FREUD, S., "El tema de la elección de cofrecillo", en: **Psicoanálisis aplicado y Técnica psicoanalítica**, Madrid, Alianza Editorial, 1972, p. 31.

(7) MARTIN BARBERO, J., "Hacia una teoría crítica del discurso de la mass-mediación" en: **Scientia et praxis**, No. 14, Universidad de Lima, Lima, 1979, p. 30.

(8) LACAN, J., O. c., p. 244.

(9) Ibidem, p. 254.

del espejo aparecen ya las dos corrientes de la constitución del sujeto. "El hecho de que el niño asuma jubilosamente su imagen especular manifiesta la matriz simbólica en la que el yo se precipita en una forma primordial antes de objetivarse en la dialéctica de la identificación con el otro y antes de que el lenguaje le restituya su función de sujeto" (10). La operación de simbolización es siempre una operación de mediación por la cual el sujeto toma distancia, que le permite considerarse como distinto de lo que lo rodea.

La ideología produce, en connivencia con el inconsciente, los géneros como formas de representación que impone a los sujetos de una formación social. Los géneros resultan ser así aparatos ideológicos, instrumentos de la formación ideológica para la *sujeción* del individuo, es decir para la transformación del individuo en sujeto humano. La ideología condiciona, por medio de las formas simbólicas, la estructura del imaginario, el cual está siempre socialmente determinado. Lo cual, a su vez, significa que el imaginario más individual es siempre imaginario colectivo. El individuo es incorporado a la sociedad a través de la forma sujeto. La forma sujeto es la forma de la interpelación ideológica, pues como señala Althusser, *la ideología interpela a los individuos en cuanto sujetos* (11).

Las representaciones, así canalizadas, constituyen cumplimientos del deseo. El deseo pulsional, múltiple y heterogéneo, que no puede satisfacerse en la vida social, porque se ve forzado a someterse al principio de realidad bajo las diversas formas que adopta la represión social, se aplaca imaginariamente en las representaciones que promueve la comunicación social por medio del cine y la televisión principalmente, aunque no exclusivamente. La radio y el medio impreso (prensa, historietas, fotonovelas, novela rosa y novela culta ¿por qué no?) contribuyen igualmente a dar pábulo a la imaginación colectiva con sus productos de representación. La estructura de los mensajes conlleva, un proceso de carga y descarga de la tensión pulsional, en virtud del cual el aparato psíquico logra la liberación de las tensiones reprimidas por el organismo social. De este modo la ideología dominante cumple su función primordial, la de reproducir las condiciones de producción, de la forma más inocente, sin hacerse notar.

Los mecanismos por los que se produce esa liberación son la *identificación* y *el reconocimiento*. El sujeto espectador se identifica no solamente con los personajes de la representación, sino también con los objetos y las cosas, con la naturaleza entera: un tipo de identificación polimorfa que le permite proyectar sus deseos, inquietudes, angustias y anhelos en el mundo representado por las imágenes de la pantalla cinematográfica o televisiva, en las imágenes mentales suscitadas

(10) LACAN, J., *Ecrits I*, París, Editions du Seuil, Points, 1971, 90. (Versión española: México, siglo XXI, 1978).

(11) ALTHUSSER, L., "Ideología y aparatos ideológicos de Estado", en *Escritos*, Barcelona, Editorial Laia, 1974, p. 153.

por voces y ruidos a través del medio radial o en las imágenes evocadas por la escritura o por cualquier otro medio de comunicación. En la identificación el espectador (receptor) absorbe el mundo, incorpora el ambiente que lo rodea y lo integra afectivamente. La identificación resulta del proceso mecánico de los dispositivos de la comunicación. Se produce incluso en aquellos casos en los que el sujeto social adopta una posición teórica contraria a los contenidos representados en el mensaje. Situaciones como las que se observan en el cine en momentos en que un avión, por ejemplo, trata de segar la cabeza del personaje principal (*Intriga internacional* - A. Hitchcock) son frecuentes en el cine: Los espectadores se recogen en sus asientos para escapar a la posible (en cuanto imaginaria) decapitación.

El *reconocimiento* no alcanza la misma universalidad. Solamente podrán reconocerse en los mensajes aquellos sujetos que hayan adoptado una similar posición de clase que la reflejada por el mensaje, tanto en la dimensión de lo representado como de la representación. Sin embargo, dado que la ideología es dominante porque domina y se impone a los dominados, se produce un falso reconocimiento en los grandes públicos, compuestos principalmente de asalariados, en virtud de lo que Godelier llama *complicidad del dominado con su dominación* (12). Dicha complicidad se apoya precisamente en la estructura social del imaginario popular.

El reconocimiento es un nuevo conocimiento; lo que implica un proceso de conocimiento que aflora por segunda vez en virtud de la representación, que a su vez es una presentación nueva de lo ya presentado en ocasión anterior. El primer conocimiento se produjo con la presentación original del objeto ante los sentidos. Cuando, ahora, el emisor re-presenta el mismo objeto de deseo bajo formas técnicamente condicionadas, se opera el reconocimiento espontáneamente. Lo que permite que los fantasmas originales del autor se conviertan en fantasmas de sus espectadores/oyentes/lectores/es la técnica transformadora, en virtud de la cual el autor trasciende su propio universo fantasmático para alcanzar la universalidad del deseo, dentro de determinadas coordenadas espacio-temporales. La condición de posibilidad de esa trascendencia reside en el carácter social, ya señalado, de toda vivencia individual. A partir de la configuración social del deseo, es posible que unos sujetos se reconozcan en los fantasmas elaborados por otro.

A través de la *identificación* y del *reconocimiento*, se produce esa liberación que tradicionalmente, desde Aristóteles, se ha denominado *catarsis*. La catarsis es la teoría ideológica de la función artística. Por medio de la catarsis, el cuerpo social se libera de sus represiones; primero y principalmente de las económicas, que adoptan la forma de la explotación. Pero también de las otras, las eróticas, las violentas,

(12) GODELIER, M., "Poder y Lenguaje" en: *Scientia et praxis*, No. 14, Universidad de Lima, Lima, p. 14.

las culturales, las políticas... En esto se muestra la inconsistencia de la acusación que pedagogos y moralistas dirigen a los medios de comunicación masiva en el sentido de que sus mensajes, eróticos y de violencia principalmente, atentan contra el sistema social constituido.

Nada más inexacto; el sistema no se ataca a sí mismo. Si las grandes empresas de la comunicación producen y hacen circular tales mensajes no es seguramente para destruir el sistema que las sustenta, sino para reproducirlo y perpetuarlo.

V. Alternativas de solución

La comunicación social forma parte de los aparatos ideológicos de estado. Por tanto, su suerte está ligada a la suerte de la formación social en su conjunto. No se ha visto hasta el momento una revolución en los medios de comunicación, sin antes haberse producido la revolución en la formación social. Sin embargo, existe una dialéctica de las instancias que permite avanzar por distintos flancos al mismo tiempo. El avance en la instancia ideológica, puede acelerar las transformaciones en las instancias política y económica. Es lo que pasó con el *enciclopedismo* del siglo XVIII en relación con el triunfo de la burguesía. En este mismo sentido, es preciso avanzar en la línea de trabajo en la que cada uno se encuentra instalado.

Y en esta línea se nos ofrece la imperiosa tarea de desalienar el signo, de disolver las formas y de hacer estallar la representación. Si conseguimos impedir que los mensajes de la comunicación constituyan meros cumplimientos de deseos, que sean los sustitutos aplacadores de las pulsiones reprimidas por el cuerpo social, habremos logrado una primera operación subversiva. Al impedir la tranquilidad de conciencia, la energía no liberada se reorientará hacia otras prácticas transformadoras, inquietará al cuerpo social. Para lograrlo es preciso desarticular las formas en las que el imaginario popular está atenazado.

Un cine crítico, una televisión lúcida, deberán proponer nuevas formas de articulación. La destrucción de la narración y de la representación se consigue por medio de la *deconstrucción*, de la atomización de los elementos que componen el mensaje. La pulverización de las formas crea angustia e insatisfacción en los grandes públicos, en las masas, ya que con ello se impide la *identificación* y el *reconocimiento* ideológico.

Pero al mismo tiempo, es necesario introducir otras formas para canalizar la pulsión libidinal del cuerpo social. Si no hay cambio de forma, no hay cambio social, ya que el *cambio de forma mediatiza el cambio material de la sociedad* (13). Las formas nuevas existen ya en la formación social, aunque están relegadas, dominadas; son las formas de la cultura popular, de la cultura producida por el pueblo

(13) MARX, C., *El Capital*, I, 3 (II o), Buenos Aires, Edit. Catargo, 1965.

en su vida diaria. Tales formas son casi siempre caricaturescas, bufonescas. Es lo que M. Baktin ha denominado "lo *carnavalesco*" (14). La forma *carnavalesca* es la única con la que el pueblo ha podido hablar al poder. Se desarrolla espontáneamente en la fiesta popular, y la comunicación masiva aún no se ha apoderado de ella, a no ser como materia exótica para sus documentales y noticieros.

Para que esas formas lleguen a los medios de comunicación e informen los mensajes, se hace necesario que las masas populares, por intermedio de sus organizaciones de base, tengan acceso a los medios. Existen alternativas, paralelas a los medios altamente sofisticados, para permitir una acción semejante. Los medios de baja tecnología hacen posible el acercamiento de las masas populares a los medios de comunicación. El desarrollo de la conciencia crítica irá ampliando el campo de acción hasta llegar a la conquista de los grandes medios.

La ruptura de las formas simbólicas instauradas por la ideología dominante es de necesidad perentoria. No puede relegarse en favor de transformaciones más urgentes de carácter económico y político. La experiencia negativa del realismo socialista ha sido suficientemente elocuente.

No basta cambiar los contenidos; *las formas también son ideológicas* (15). Y mientras los contenidos revolucionarios se modelen con formas burguesas como las del realismo, seguirán produciendo efectos burgueses. Pero tampoco basta con cambiar las formas simplemente; es preciso cambiar la *posición* desde la cual se habla, la perspectiva del mensaje. De lo contrario, el sistema recuperará, como ya lo ha hecho, todas las transformaciones, y las utilizará para su reproducción. Es lo que ha sucedido con los movimientos de vanguardia, tales como el cubismo, el surrealismo y el arte abstracto.

La liberación del deseo, la liberación del imaginario popular ha de ser simultánea con la liberación económica y política. En definitiva, la primera *forma* que hay que cambiar en nuestra sociedad es la *forma de producción*, de la que dependen todas las demás formas sociales, tanto políticas como ideológicas.

(14) BAKTIN M., *Problèmes de la poétique de Dostoievski*, Moscú, 1963. (Citado por J. Kristeva: *Semeiotike*, Paris, Editione du Seuil, 1969, p. 143).

(15) EISENSTEIN, S., *Au-delà des étoiles*, Paris, Union Générale d'Éditions, 10/18, 1974, p. 239.