

Jesús Martín Barbero y Walter Benjamin: sensorio y tecnificación como superación de dicotomías

JAIME VILLARREAL

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

El repercutir de Walter Benjamin en el pensamiento latinoamericano de las décadas recientes tal vez encuentre en Martín Barbero a su interlocutor más audaz.

Hermann Herlinhaus

El primer encuentro de uno de los teóricos fundamentales de la comunicación en Latinoamérica, Jesús Martín Barbero (1937-2021), con la escritura de Walter Benjamin (1892-1940) se dio a finales de los años sesenta en París. Estudiaba en Lovaina, trabajaba en Bruselas y escapaba a la capital francesa para respirar el aire libertario que había dejado el mayo de 1968. En el volumen de *Ensayos sobre Bertolt Brecht (Essais sur Bertolt Brecht)* editado por la editorial y librería Maspero, encontró y desde entonces atesoró la conferencia “El autor como productor” (1934): “si hay amores a primera vista, o más a lo intelectual, parentescos espirituales, eso fue lo que sentí a través de la lectura de ese libro” (*Contemporaneidad* 11). El marxismo heterodoxo del alemán llamó poderosamente la atención del estudiante de filosofía, porque, en lugar de preguntarse sobre el papel que jugaba la lucha de clases en las obras literarias, Benjamin reflexionó sobre la nueva realidad que el advenimiento del capitalismo había traído a los escritores: les echó en cara a los artistas románticos y artepuristas su nueva condición

desaturatizada, su dependencia del mercado para subsistir con sus obras constituidas en mercancía: “Lo que ahí estaba en juego era ‘el derecho a la existencia del poeta’ en el socialismo, que era el derecho a su autonomía, ligada por Benjamin, ¡oh escándalo!, no a la ideología sino a la *técnica*, como mediación capaz de superar la estéril oposición entre fondo y forma” (*Contemporaneidad* 11-2). A partir de entonces identificó en Benjamin una prosa ensayística aguda que iba más allá de los lugares comunes y ponía en relación esferas nunca confrontadas.

En un volumen dialógico firmado junto a Hermann Herlinghaus, *Contemporaneidad latinoamericana y análisis cultural. Conversaciones al encuentro de Walter Benjamin* (2000), Martín Barbero ofrece un recuento de tres momentos clave en que la lectura del pensador berlinés le dejó huellas que lo marcaron hasta su madurez. Aquel de la década de los sesenta fue su primera coincidencia.

Su segundo encuentro con dicha ensayística fue en Madrid en la primera mitad de los años ochenta, indagaba entonces en lo que llamó las *matrices culturales de la massmediación*,¹ a través de una pesquisa histórica de las expresiones de cultura popular y masiva previas al advenimiento de los medios tecnológicos.² La popular literatura española de cordel del siglo XVII, la lectura en voz alta, las iconografías religiosas, el melodrama, el teatro y el folletín fueron los hitos históricos en los que halló el antecedente de las más representativas manifestaciones de la cultura de masas latinoamericana del siglo XX. Hace alrededor de cuarenta años, se embarcó en la lectura sistemática de aquellos volúmenes que la editorial Taurus de Madrid había empezado a publicar en los setenta: *Iluminaciones I y II* y *Discursos interrumpidos*. En dicha experiencia lectora, ocupan un lugar especial los ensayos “París, capital del siglo XIX”, “Sobre algunos temas en Baudelaire”, “El París del segundo imperio en Baudelaire”, “El arte en la época de su reproductibilidad técnica”, “Pequeña historia de la fotografía”, “Experiencia y pobreza” y “Tesis de filosofía de la historia”. También por esos años leyó la

¹ El concepto de matriz proviene de la misma reflexión de Benjamin en “La obra de arte en la época de su reproducción mecanizada”: “La masa es la matriz donde sin duda, en la hora actual, se engendran las nuevas actitudes hacia la obra de arte” (“La obra de arte en la época de su reproducción mecanizada” 349). Más allá, la masa es considerada por Martín Barbero una matriz de la nueva percepción o sensorio generales.

² Uno de sus referentes en esa pesquisa es Bajtín en el clásico *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento* (Barcelona, 1974).

traducción de “El narrador”, publicada también en la década anterior por la *Revista de Occidente* (traducción de Jesús Aguirre, 1973). Sobre esa égida, explica el comunicólogo:

Más que sus temas, lo que me aportó Benjamin fue la disolución del centro como método: “que la única trabazón está en la historia, en las redes de huellas que entrelazan unas revoluciones con otras, o al mito con las narraciones que cuentan las abuelas, en las ‘oscuras relaciones’, parentescos, entre la refinada escritura de Baudelaire y las turbadoras expresiones de la masa urbana, y de ésta con las figuras del montaje cinematográfico, entre los dialectos de clase y el tejido de los registros que marcan la ciudad’, escribí en otra parte”. (*Contemporaneidad* 15-6)

El tercero de los encuentros de Martín Barbero con Benjamin se generó en los años noventa, cuando desde diferentes ángulos se retomó la lectura del alemán como clave de interpretación del campo latinoamericano. Esta etapa es caracterizada por Martín Barbero como un reencuentro colectivo, incentivado en especial por dos agudas autoras latinoamericanas: “Nelly Richard me ha ayudado a encontrar en Benjamin el descifrador de los destiempos, y Beatriz Sarlo a leer las contradictorias señales de la presencia de Benjamin a la hora de pensar nuestras experiencias de ciudad” (*Contemporaneidad* 19). Las tensiones entre olvido y recuerdo, manifiestas en el deseo de dejar atrás el horror de las dictaduras de los años setenta en el Cono Sur y la necesidad de hallar a los insepultos, han sido acicate en la solicitud de iluminaciones benjaminianas por parte de pensadores de América Latina para la exploración reflexiva de la memoria y de la violencia institucional.

La noción materialista de *sensorio*

La categoría de *sensorio* pone en relación al sujeto o los sujetos cognoscentes con los estímulos perceptivos que objetos externos producen en sus pautas de acción y conocimiento. Aunque la versión específica que aquí nos interesa es la presente en los ensayos benjaminianos, tan relevantes en la formación intelectual de Martín Barbero, refiero brevemente aquí algunos antecedentes útiles para comprender el significado y las repercusiones que dicha noción ha tenido a lo largo de la historia de las ideas.

En un ensayo reciente de sistematización del concepto, Mallamaci (2018) ha identificado dos usos precedentes de *sensorium*, en las reflexiones de

Isaac Newton (1643-1727) y en tratados médicos de los siglos XVIII y XIX. Por un lado, en el caso de su libro *Opticks*³ (1704), que contiene una de las primeras menciones del término en un pasaje más bien metafísico, Newton reflexiona sobre el espacio infinito divino como una especie de sensorio. Dicha reflexión generó polémica con el filósofo alemán Gottfried Leibniz (1646-1716), que consideraba una ineptitud filosófica de parte de Newton considerar divino al sensorio, ya que aquello estaba relacionado exclusivamente con las sensaciones humanas. Por otro lado, posteriormente se empleó el término en el campo de las ciencias médicas, donde se llegó a utilizar como identificador de un aparato sensorial fisiológico que integra la cognición, las sensaciones, el cerebro y otros aspectos relevantes para el funcionamiento del cuerpo humano, como el sistema circulatorio o la alimentación.

Siguiendo a Mallamaci, se destaca en este sondeo la *formulación materialista del sensorium*, a cargo de estudiosos alemanes como el sociólogo Georg Simmel (1858-1918) o el mismo Benjamin. Como tentativas de reflexión complejas acerca de la experiencia en las sociedades industrializadas, estas propuestas significaron un cambio de paradigma que conjugó tanto a la percepción como a las variables sociales, históricas, estéticas y de tecnificación. La indagación materialista-histórica de Karl Marx (1818-1883), así como evidenció la violencia sobre los cuerpos producida en el cambio de modelo de producción –fundamental para los estudios del cuerpo–, también amplió las consideraciones acerca de la percepción y de la sensibilidad, que dejaron de estar estrictamente relacionadas con el funcionamiento neurofisiológico humano y se constituyeron como claves de indagación de la dinámica histórica moderna de los grupos sociales. Así, Marx y Engels, en una crítica de las ideas de Ludwig Feuerbach (1804-1872), acerca de la llamada “certeza sensorial”, afirmaron en *La ideología alemana* (1845-1846) que este filósofo “No ve que el mundo sensible que le rodea no es algo directamente dado desde toda una eternidad y constantemente igual a sí mismo, sino el producto de la industria y del estado social, en el sentido de que es un producto histórico” (Marx y Engels 47). De hecho, en *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*, Marx llega a la

³ *Opticks: or, a treatise of the reflexions, refractions, inflexions and colours of light. Also two treatises of the species and magnitude of curvilinear figures* (1704).

conclusión de que “La formación de los cinco sentidos es la obra de toda la historia universal anterior” (*Manuscritos* 121).

Con base en estos antecedentes, Simmel, con su enfoque de análisis de las transformaciones de la sensibilidad en la vida urbana moderna, sólo recientemente ha sido reconocido como precursor de la sociología de lo sensorial contemporánea (Howes). En “Digresión sobre la sociología de los sentidos” (1907), el sociólogo explora cómo se han modificado las percepciones provenientes de tres de nuestros sentidos –la vista, el oído y el olfato– en el contexto de las ciudades modernas. Y en dicha circunstancia, por ejemplo, subraya la manera en que la vista es predominante en la interacción con los recursos técnicos de las grandes ciudades, de dicha experiencia nace una nueva sensibilidad, un nuevo sensorio tendiente a destacar lo compartido en masa: “La vista percibe, además de lo individual, manifiesto en la figura del hombre, también lo igual a todos; y lo percibe en mayor escala aún que el oído” (Simmel 685).

Esta perspectiva ha sido retomada por Benjamin para formular sus propias consideraciones acerca del cambio de sensorio presentes en buena parte de sus ensayos, en especial en “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (1936), “El narrador” (1936), “El París del Segundo Imperio en Baudelaire” (1938) y “Sobre algunos motivos en Baudelaire” (1939).

En el primero de esos ensayos, la exploración benjaminiana se centra en dar cuenta de la serie de transformaciones de la percepción que trajo consigo la tecnología de reproducción de imágenes (litografía, xilografía, calcografía, aguafuerte, fotografía, etcétera), en especial de las obras de arte. El imperante deseo de acercar lo lejano dio como resultado una democratización del acceso a las iconografías artísticas o religiosas, trayendo consigo la consiguiente desaturación o pérdida del aura de la experiencia no sólo del arte, sino de todos los ámbitos ritualizados tradicionales. Estos medios de reproducción y los nuevos usos, tipos de consumo o de lectura que impulsaron son antecedentes de la cultura de masas que se forjará en las grandes ciudades del siglo XIX, como París o Londres.

Por supuesto, el medio revolucionario por excelencia en aquella época de entre siglos, en términos de la reproducción técnica de imágenes en movimiento, ha sido el cine, que reveló un paisaje visual antes inaccesible para el ojo humano al que Benjamin llamó *inconsciente óptico*: “Entonces llegó el cine, y con la dinamita de sus décimas de segundo hizo saltar por los

aires todo ese mundo carcelario, con lo que ahora podemos emprender mil viajes de aventuras entre sus escombros dispersos: con el primer plano se ensancha el espacio, con el ralenti el movimiento” (“La obra de arte...” 77).

Más adelante, en algunos ensayos de madurez, Benjamin cita directamente al Simmel de la “Digresión sobre la sociología de los sentidos”, cuando se refiere a esas adecuaciones que los pioneros de las grandes ciudades debían experimentar:

Y es que la gente tenía que adaptarse frente a una nueva circunstancia, y una que era además bastante extraña, específicamente peculiar de las grandes ciudades. Simmel consignó lo que decimos mediante una feliz formulación: “El que ve sin oír está sin duda mucho [...] más inquieto que quien oye sin ver. He aquí algo que es característico de la sociología de las grandes ciudades. Las relaciones entre las personas [...] se distinguen en ellas por la patente y cabal preponderancia de la actividad del ojo sobre la del oído. Y las principales causas de ello son los medios de transporte públicos. Antes del desarrollo de los ómnibus, y los ferrocarriles y los tranvías a lo largo del siglo XIX, la gente no se había visto en la situación de tener que mirarse mutuamente durante largos minutos, y hasta horas, pero sin dirigirse la palabra”. (“El París del Segundo Imperio...” 124-5)

Este fragmento, retomado también por Benjamin en “Sobre algunos motivos en Baudelaire”, sirvió para profundizar en el interés del ensayista acerca del gran cambio perceptivo que llegó acompañado de las masas modernas y de su dinámica estructurada mediante la visualidad en las grandes ciudades. El condicionamiento moderno visual, al principio desconcertante y después asimilado socialmente, generó la necesidad de experimentar estímulos colectivos cada vez mayores, hasta la llegada estrepitosa y triunfante del cine. Así, Benjamin contrasta en el siguiente pasaje la pionera experiencia urbana visual fabulada en el cuento “El hombre de la multitud” (1840) de Edgar Allan Poe, centrada en un habitante del Londres de la primera Revolución industrial (1760-1840) que sigue y espía sin ser visto a un anciano por la ciudad, con la conducta de sus contemporáneos, acostumbrados a la movilidad urbana regida por señales de tránsito, y con la intensa necesidad de *shocks* que satisfizo el cine:

Si los transeúntes que hay en Poe lanzan miradas para todos lados aparentemente sin motivo, los actuales ya tienen que hacerlo para orientarse respecto a las señales que regulan el tráfico. La técnica sometió al sensorio humano a un entrenamiento de índole compleja, y así llegó el día en el que el cine correspondió a una

nueva y más que urgente necesidad de estímulos. En el cine, en efecto, la percepción al modo de los shocks cobra validez en calidad de principio formal. Lo que en la cadena de montaje conforma el ritmo de la producción es lo que en el cine fundamenta el ritmo propio de la recepción. (“Sobre algunos motivos...” 234)

De esas observaciones pioneras abreva Martín Barbero, en su reinención de los estudios comunicacionales y sus replanteamientos de la cultura popular latinoamericana.

Replanteamiento de la industria cultural

Una de las principales aportaciones de la obra del teórico Jesús Martín Barbero al campo de los estudios latinoamericanos ha sido la fundamentación de un cambio de paradigma en la consideración de nuestra historia sociocultural y en cuanto a la gran relevancia que nuestra relación con los medios de comunicación representa en esa historia. Ese cambio ha recuperado tanto la relevancia de los estudios comunicacionales, tan vilipendiados hace algunas décadas dentro de las Ciencias Sociales, como un cambio general de perspectiva que constituya, más que a los medios de comunicación, a las *mediaciones* –dimensiones relacionales, de intercambio y de negociación, lo que se encuentra entre medios y receptores– ejercidas desde la sociedad de masas o de clases subalternas, como su principal fuente de reflexión. Esa mediación, concepto debido a Paul Ricœur, según indica el mismo teórico, implica la recepción y los usos que las sociedades latinoamericanas han dado a los medios de comunicación y viceversa, a partir del siglo XIX y hasta nuestros días, para asegurarnos la convivencia.

En este sentido, en su ensayo fundamental, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía* (1987), siempre teniendo en la mira el campo latinoamericano, Martín Barbero se muestra como adaptador, practicante y desarrollador de varias de las vías que Benjamin ensayó en sus indagaciones de la modernidad europea durante la primera mitad del siglo XX. Lleva estas reflexiones a un replanteamiento del problema de la comunicación y de su relevancia social. Uno de los principales cambios que opera el estudioso, apoyado en el ideario benjaminiano, se sitúa precisamente en las reconceptualizaciones de lo popular, lo masivo y del pasado oprimido en América Latina.

En la primera parte del ensayo mencionado, dedicada a despejar epistemológicamente los problemas de lo popular, lo masivo y la industria cultural, Martín Barbero sitúa un subapartado definitorio titulado “Benjamin versus Adorno o el debate de fondo”. Ese pasaje pone en diálogo las principales ideas sobre industria cultural presentes principalmente en *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos* (1944-1947), que firman Adorno y Horkheimer, y el ensayo benjaminiano “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (1936). Para el fundador del Departamento de Ciencias de la Comunicación de la Universidad del Valle, había necesidad de desmontar la marcada influencia del pensamiento de Adorno en el ámbito latinoamericano.

De esta manera, signados tanto por su experiencia violenta con el autoritarismo en la Alemania nazi como por su exilio norteamericano, los juicios lapidarios y tremendistas, lanzados por los integrantes de la Escuela de Frankfurt, señalaban a la industria cultural naciente en Estados Unidos en los años treinta como detonador de un proceso involutivo o de barbarización social, con sus manifestaciones principales en la propaganda fascista y el cine hollywoodense. De ahí la sentencia: “La cultura ha contribuido a domar y controlar los instintos, tanto los revolucionarios como los bárbaros. La cultura industrializada hace aún algo más. Ella enseña e inculca la condición que es preciso observar para poder tolerar de algún modo esta vida despiadada” (*Dialéctica de la ilustración* 197). La cultura de masas se configura así como aquel espacio de ocio necesario para volver al trabajo extenuante de la jornada siguiente. Y, no sólo eso, desde la perspectiva internacionalista derivada de los asertos de los frankfurtianos, la industria cultural estadounidense habría de resultar uno de los mecanismos de la hegemonía imperialista en Latinoamérica.

En este sentido, Martín Barbero reconoció la relevancia de la Escuela de Frankfurt para el desarrollo de los estudios de la cultura de masas en Latinoamérica, en el sentido positivo, por su introducción precursora de los debates acerca de lo masivo, y en el negativo, por las anteojeras teóricas que significó esa perspectiva centroeuropea rígida que impedía acceder cabalmente a la reflexión sobre nuestro campo cultural: “fuimos descubriendo todo lo que el pensamiento de Frankfurt nos impedía pensar a nosotros, todo lo que de nuestra realidad social y cultural no cabía ni en su sistematización ni en su dialéctica” (*De los medios* 49). Dado que

argumentó especialmente en contra de la omnipresencia del pensamiento de Adorno en América Latina, ha sido a través de las ideas de Benjamin que pudo sacudirse la camisa de fuerza centroeuropea: “El encuentro posterior con los trabajos de Walter Benjamin vino no sólo a enriquecer el debate, sino a ayudarnos a comprender mejor las razones de nuestra desazón: desde dentro, pero en plena disidencia con no pocos de los postulados de la Escuela, Benjamin había esbozado algunas claves para pensar lo no-pensado: lo popular en la cultura no como su negación, sino como experiencia y producción” (*De los medios* 49).

El cambio de *sensorio*: clave de lectura de las nuevas experiencias

Sobre las incontables lecturas de “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, Martín Barbero denunció el reduccionismo explícito frecuente en aquellas interpretaciones:

Pocos textos tan citados en los últimos años, y posiblemente tan poco y mal leídos, como *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Mal leído ante todo por su descontextualización del resto de la obra de Benjamin. ¿Cómo comprender el complejo sentido de la “atrofia del aura” y sus contradictorios efectos sin referirla a la reflexión sobre la mirada en el trabajo sobre París o al texto sobre “experiencia y pobreza”? Reducido a unas cuantas afirmaciones sobre la relación entre arte y tecnología, ha sido convertido falsamente en un canto al progreso tecnológico en el ámbito de la comunicación o se ha transformado su concepción de la muerte del aura en la de la muerte del arte. (*De los medios* 57)

Entonces, el acento de lectura de Martín Barbero sobre el ensayo benjaminiano de 1936 –cuya valía, por cierto, generó dudas de parte de Adorno en aquellos años– ha recaído en otorgarle el debido contexto a la genial identificación del proceso revolucionario del sensorio o de la percepción social modificada por la tecnificación. La reproducción masiva y mecanizada de productos culturales había permitido tanto el acceso democratizado a esos bienes como la liberación de las prácticas receptivas y productivas relacionadas con esa misma reproducción. Para el berlinés, a diferencia de los de Frankfurt, no todo era barbarización y decadencia en la era de la modernidad tecnificada.

Ahí está todo: la nueva sensibilidad de las masas es la del acercamiento, ese que para Adorno era el signo nefasto de su necesidad de engullimiento y rencor resulta para Benjamin un signo sí pero no de una conciencia acrítica, sino de una larga transformación social, la de la conquista del sentido para lo igual en el mundo. Y es ese sentido, ese nuevo *sensorium* es el que se expresa y materializa en las técnicas que como la fotografía o el cine violan, profanan la sacralidad del aura –“la manifestación irreplicable de una lejanía”–, haciendo posible otro tipo de existencia de las cosas y otro modo de acceso a ellas. (*De los medios* 58)

La nueva sensibilidad, que llegó con la preponderancia moderna y urbana de lo visual, ya había sido puesta de relieve en los textos pioneros de Simmel: “La vista percibe [...] lo igual a todos”, señaló el sociólogo. Y, más allá, en consecuencia con su perfil ideológico, para Benjamin significó la apertura de posibilidades de replanteamientos participativos en la producción cultural y en la acción política. Como caso emblemático contrario de lo que estaba pasando con el fascismo, a Benjamin le interesó la experimentación cinematográfica en la Unión Soviética, donde todo hombre podía “defender la pretensión de ser filmado” (“La obra de arte...” 70), como parte de ese movimiento politizador del arte de las que llamó “fuerzas constructivas de la humanidad”.

De esta manera, el proceso desaturador, desatado por el deseo de acercar lo lejano y por la liberación de los usos de la iconografía (artística, religiosa o política), podía tener varias direcciones políticas, en su tiempo específicamente marcadas por fascismo y comunismo. Y algo similar ocurrió también con el ámbito literario de principios del siglo XX que, desaturado,⁴ se veía liberado de la ritualidad en torno al genio de los autores: “La competencia literaria no se basa ya en la educación especializada, sino en la politécnica, y de este modo se convierte en un bien común” (“La obra de arte...” 71).

Martín Barbero también atendió la reflexión benjaminiana sobre lo letrado, que se remonta, en el ensayo *El narrador*, a una crítica del previo empobrecimiento de la experiencia comunicable boca a boca. Se trata de una pérdida implícita en el desuso del relato oral compartido en comunidad por la lectura silente y solitaria que facilitó la imprenta y los géneros literarios de largo aliento de ella derivados, como la novela. La crisis de

⁴ “El lector está siempre preparado para convertirse en escritor” (“La obra de arte...” 71), nos dice sobre el caso soviético.

la experiencia comunicable oralmente, que había advertido Benjamin en “Experiencia y pobreza” (1933), se divisa en “El narrador” (1936) como el fin del arte de narrar experiencias que concernían ética y moralmente tanto a narradores como a escuchas.⁵ A diferencia del novelista: “El narrador toma lo que narra de la experiencia, de la propia o de la que le han relatado. Y a su vez lo convierte en experiencia de los que escuchan su historia” (*De los medios* 57).

El melodrama latinoamericano como redención de lo popular

No se queda el latinoamericanista con aquella sentencia benjaminiana tajante que da por muerto al arte de narrar, por el contrario, encuentra en el formato latinoamericano del melodrama –radiofónico, televisivo o el de la música popular– un dispositivo recuperador, a partir de una oralidad secundaria, de la narración tradicional y de su cualidad comunal:

Como en los viejos tiempos del folletín, ahora, en su versión más nueva y más latinoamericana –tanto que junto con los grandes textos del realismo mágico, la telenovela es el otro producto cultural que Latinoamérica ha logrado exportar a Europa y a Estados Unidos–, el melodrama se halla más cerca de la narración, en el sentido que le diera Benjamin, que al de la novela, o sea, al libro, y más cerca de la literatura dialógica, tal como la entienda Bajtín, que de la monológica. [...] De la narración, el melodrama televisivo conserva una fuerte ligazón con la cultura de los cuentos y las leyendas, la literatura de cordel brasileña, las crónicas que cantan los corridos y los vallenatos. Conserva la predominancia del relato, del contar a, con lo que ello implica de presencia constante del narrador estableciendo día tras día la continuidad dramática; y conserva también la apertura indefinida del relato, su apertura en el tiempo –se sabe cuándo empieza pero no cuándo acabará– y su porosidad a la actualidad de lo que pasa mientras dura el relato, y a las condiciones mismas de su efectucción. (*De los medios* 246)

A diferencia del de la novela, cerrada en su textualidad y consumida en silente aislamiento, el del melodrama televisivo latinoamericano es un relato atento a las expectativas del público receptor que, en buena medida, dicta con su preferencia la duración y peripecias de la historia.

⁵ “Una vez podrá consistir esta utilidad en una moraleja, otra vez en una indicación práctica, una tercera en un proverbio o en una regla de vida: en todos los casos, el narrador es un hombre que tiene consejo para dar al oyente” (*El narrador* 64).

Sin embargo, dado que pesa sobre estas producciones el gran prejuicio que las encasilla como anodinas y enajenantes, el teórico consideró necesaria una perspectiva política compleja y abierta que pondere genuinamente la riqueza del melodrama como señal de lo popular en los medios de comunicación masiva: “Y es sin duda otra cultura política la que puede aceptar que el melodrama sea a un mismo tiempo forma de recuperación de la memoria popular por el imaginario que fabrica la industria cultural y metáfora indicadora de los modos de presencia del pueblo en la masa” (*De los medios* 247). Su posición se volvió especialmente polémica cuando declaró su aprecio por los cambios de mentalidad que entre los latinoamericanos habían sembrado precisamente las telenovelas norteamericanas.

Quando yo empiezo a plantear “qué sería de Colombia sin las telenovelas gringas”, de las que abominaban todas las escuelas de comunicación de América Latina: ¿Dónde aprendimos que existía el divorcio? ¿Dónde aprendimos que una pareja no eran amo y esclava y se podían decir vainas de tú a tú? ¿Dónde aprendimos que había formas de hacer justicia que tenían que ver con códigos muy desiguales? En la televisión gringa, aprendimos montones de cosas buenas. Nos metieron un montón de goles y nos metían un montón de cosas que no necesitábamos. (Martinic 2021)

Ya se ve que Martín Barbero, en sus estudios de finales del siglo XX, declaró superado al cine y señaló a la televisión como el medio hegemónico transformador del sensorio en Latinoamérica. Con referencia a dicha tecnología, el español-colombiano describió las transformaciones perceptivas y de sensibilidad específicas provenientes de la aceptación generalizada de la pantalla chica en los hogares y entre las productoras de América Latina:

Benjamin, cuyas reflexiones siguen repercutiendo entre nosotros por lo abierto de su epistemología, había leído las transformaciones del *sensorium* de la modernidad en las mediaciones urbanas. Hoy, el medio que cataliza lo que se podría llamar “la experiencia posmoderna de la ciudad” ya no es el cine. El cine no desaparece, se reinventa en sus relaciones con el video y la televisión, abarcando otras posibilidades de producción e interculturalidad que en tiempos benjaminianos. El medio que hoy expresa en lo más amplio el *sensorium* colectivo es la televisión en sus diferentes formas tecnológicas y etapas de desarrollo. Benjamin había planteado dos elementos expresivos del cambio que introducía el cine en la percepción estética: la dispersión y la imagen múltiple. Me parece que en la actualidad se divisan dos nuevos dispositivos que obran en la configuración de un *sensorium* que la televisión sedimenta y cataliza: la fragmentación y el flujo. (*Contemporaneidad* 69)

La reflexión de Martín Barbero continuó hasta nuestros días para ocuparse de los grandes cambios de sensibilidad emanados de la adopción de la digitalidad, la internet y las redes sociales. Si la televisión había llamado su atención por la manera en que “escuchaba” a su teleaudiencia para adaptar y modificar sus producciones, las posibilidades interactivas y democratizantes de internet lo fascinaron de inmediato

Tecnología, nuevas sensibilidades y nuevas escrituras

En un fragmento publicado en YouTube de una entrevista concedida para la Universidad de Barcelona,⁶ Martín Barbero identifica, con la gran elocuencia que lo caracterizó, como una de las claves del cambio de sensibilidad que ha traído internet, precisamente la eliminación de varias dicotomías fundamentales para las generaciones previas a dicha tecnología:

Quizás, la pista más interesante para entrever –porque indudablemente estamos en el umbral de cambios profundos, pero no vemos muy bien qué es lo que viene detrás–, pero una pista para entrever algo de lo que puede venirse tiene que ver con la “superación”, entre comillas, de aquellas dicotomías que vivimos los adultos entre juego y trabajo o entre juego y aprendizaje, entre consumo y producción, entre lo serio y lo festivo, entre lo estético y lo argumental, lo cognitivo. Si no tenemos en cuenta esto, no vamos a poder entender que el modo como se relaciona la gente joven con las nuevas tecnologías, especialmente con internet, no es con un aparato, no es con una máquina sino con una mediación a través de la cual ellos navegan. (“El consumo cultural de los jóvenes” s/p)

Uno de los más admirables intereses de madurez en el pensamiento de Martín Barbero han sido los jóvenes y sus prácticas culturales tecnificadas. Con ayuda de Benjamin, el teórico apostó por cambiar la perspectiva conservadora y tecnofóbica con que la cultura juvenil, la cultura audiovisual y la del rock habían sido denigradas constantemente por incomprensión. Eso fue decisivo para entender el papel estratégico que los nuevos medios empezaban a jugar en los procesos políticos y culturales:

Hoy hay montones de asociaciones de padres de familia preocupadísimos por la cantidad de horas que sus adolescentes pasan ante la pantalla del computador. Dicen “pero están solos”. La soledad de la que hablan sus papás no tiene 200 años, la modernidad inauguró un tipo de soledad que era: el tipo que está más

⁶ “Jesús Martín Barbero - El consumo cultural de los jóvenes”, 10 de mayo de 2010 (https://www.youtube.com/watch?v=4_kRy3sGV94).

solo es el que camina por una avenida de una gran muchedumbre. Y eso se lo descubrió Baudelaire a Walter Benjamin. La soledad de este tiempo es otra, porque esos adolescentes están profundamente acompañados por otros adolescentes, con los que están conversando, jugando juntos al mismo juego, escribiendo, dibujando, insultándose, intercambiando canciones. Hay otros modos de estar juntos. (Martinic s/p)

En un volumen que compila algunos de sus textos y conferencias dedicados a la cultura de los jóvenes, Martín Barbero implica que la pregunta por el sensorio es vital para entender el papel revolucionario de globalidad, experiencia y cognición que juegan las tecnologías contemporáneas de redes digitales:

Es así como la tecnología hoy remite, mucho más que a la novedad de unos aparatos, a nuevos modos de percepción y de lenguaje, a nuevas sensibilidades y escrituras. Y la pregunta por la técnica se nos vuelve cada día más crucial en la medida en que la diversidad cultural de las técnicas, persistentemente testimoniada por los antropólogos, se enfrenta hoy a una tecnicidad-mundo que opera como conector universal en lo global. (*Jóvenes. Entre el palimpsesto y el hipertexto* s/p)

Martín Barbero como historiador materialista

Entre las estudiadas vertientes del que Löwy ha llamado “uno de los textos filosóficos y políticos más importantes del siglo XX” (16), se encuentra la constitución del ensayo-testamento “Sobre el concepto de la historia” (1940) como un breviario de la doctrina historiográfica materialista de Benjamin para la posteridad de alumnos, estudiosos e intérpretes de su escritura. El alemán parece decirnos que sólo el historiador entendido en los principios materialistas de la historiografía que propone, en contraste con el historicismo tradicional positivista, accederá realmente a la redención del pasado oprimido. La serie de principios que Benjamin sienta ha servido al español-colombiano como manifiesto y definición de la perspectiva con que se acercó a su amado campo latinoamericano. Así, se muestra muy atento al peligro de empatizar con los vencedores de la historia y por esto mismo revisa nuestro pasado pasándole un cepillo a contrapelo. Tal como lo declara Benjamin en su séptima tesis, para Martín Barbero: “No existe un documento de la cultura que no lo sea a la vez de la barbarie. Y como en sí mismo no está libre de barbarie, tampoco lo está el proceso de

transmisión por el cual es traspasado de unos a otros. Por eso, el materialista histórico se aleja de ello cuanto sea posible. Considera como su tarea pasarle a la historia el cepillo a contrapelo” (Benjamin, “Sobre el concepto de historia” 43). El español-colombiano es uno de los exégetas que escribe de y desde el pensamiento del berlinés.

Lo que agrava más fuertemente la incertidumbre del presente en que vivimos es la dificultad de nuestras sociedades para asumir que convivimos con una mutación que ha comenzado a trastornar nuestra experiencia del tiempo pues liquida la concepción moderno-hegemónica de un tiempo en secuencia lineal ininterrumpida. Se trata de una concepción compartida por derechas creyentes e izquierdas ateas con la misma convicción ya que se apoya o en la divina providencia o en la más secular de las utopías. Walter Benjamin fue el primero en desafiar esa concepción oponiéndole la tarea de “hacer obrar la experiencia de la historia” mediante “una conciencia del presente que haga deflagrar la continuidad histórica” pues “esa continuidad en la historia no existe sino para los vencedores. Y ni siquiera los muertos estarán a salvo del enemigo si este vence. Y este enemigo no ha cesado de vencer”. (*Jóvenes. Entre el palimpsesto y el hipertexto s/p*)

Martín Barbero cita precisamente el ensayo “Sobre el concepto de la historia” (en especial la “Tesis VI”) y encuentra en él la clave para comprender la fragmentariedad temporal que se impuso desde la época de entre guerras, aunque la mayoría de los interesados en el estudio del pasado se hayan sometido a la tiranía de la linealidad histórica. Si eso pasaba entonces, mucho más necesario se ha vuelto en nuestros días abrirse a la complejidad e inseguridad fragmentaria y discontinua de los procesos caóticos que reconfiguran constantemente nuestra experiencia: “Necesitamos no sólo repensar sino re-hacer el sentido del presente como el tiempo-ahora: esa chispa que conecta el pasado con el futuro, o sea todo lo contrario de nuestra instantánea y aletargada actualidad” (*Jóvenes. Entre el palimpsesto y el hipertexto s/p*).

De esta manera, las incursiones en el pasado de Martín Barbero han tenido la marca de estas máximas benjaminianas. Así como el alemán identificó en los métodos mecanizados de reproducción de imágenes el antecedente de la cultura de masas, de las tecnologías que harían posible el notable aumento en el valor de exhibición de las obras, con la consabida disminución en el valor de culto; Martín Barbero se remontó a la literatura popular de cordel o de *colportage*, como precedente del paso de las clases

populares de una cultura de tradición oral a otra propiamente letrada. Eran aquellas:

Literaturas que inauguran una relación otra con el lenguaje: la de aquellos que sin saber apenas escribir saben no obstante leer. Escritura por tanto paradójica, escritura con estructura oral. Y ello no sólo por el verso en que está escrita buena parte de ella, pues transcribe canciones y romances, coplas y refranes, sino porque está sociológicamente destinada a ser leída en voz alta, colectivamente. (*De los medios* 111)

Así, la literatura de cordel, cuyo auge en la península ibérica se situó entre los siglos XV y XVI, toma su nombre del tipo de comercialización de los pliegos comúnmente ilustrados con xilografías y exhibidos en tendedores. En esas publicaciones dirigidas al sector popular se presentaban versiones sintetizadas y con frecuencia versificadas de historia sagrada, leyendas, cuentos tradicionales, obras de teatro del Siglo de Oro, etcétera. Se trata de un antecedente del proceso transformador de textos y motivos de la alta cultura, tan típico del cine, por ejemplo, adaptados o *vulgarizados* para un público inculto:

Hay vulgarización en el doble sentido: puesta al alcance del vulgo, y rebajamiento, es decir, simplificación y estereotipia. Y en la literatura de cordel hay un tercer sentido, aquel que indica al vulgo como “lo que se mueve en la ciudad”, lo popular-urbano en su oposición a lo campesino, el señalamiento de la emergencia de un nuevo sentido de lo popular como lugar de mestizajes y reapropiaciones”. (*De los medios* 116)

Junto con el estudio de los orígenes del melodrama, este interesante sondeo arqueológico de lo popular-urbano significa una recuperación historiográfica del proceso que ha llevado a la construcción de una cultura de masas específica Latinoamericana, una de las marcas de nuestro presente.

“Perder el objeto para ganar el proceso”

Para cerrar esta reflexión, recupero brevemente en este subtítulo una de las máximas que Jesús Martín Barbero expresó con elocuencia en sus coloquios para explicar la inevitable adaptación de los investigadores al cambio de experiencial posmoderno tecnificado y, por lo tanto, al advenimiento de otro paradigma de estudios sociales y de la comunicación. En un artículo

publicado originalmente en 1984, describía el ensayista el tránsito en los estudios comunicacionales desde las seguridades teórico-metodológicas positivistas hasta la inevitable y productiva incertidumbre que regresa al investigador a la atención a los procesos vivos de la comunicación:

Yo diría que, aunque parezca paradójico, durante estos últimos años, tuvimos que perder la obsesión por el objeto propio, tuvimos que perder la obsesión positivista por acortar la especificidad de nuestro campo, para que pudiéramos empezar a escuchar en serio las voces que nos llegan de los procesos reales en los que la comunicación se produce en América Latina. Y voy seguir con la paradoja: hemos tenido que perder la seguridad que nos daba la semiología o la psicología, o la teoría de la información, para que nos encontráramos a la intemperie, sin dogmas, sin falsas seguridades, y solo entonces empezáramos a comprender que lo que es comunicación en América Latina no nos lo puede decir ni la semiología ni la teoría de la información, no nos lo puede decir sino la puesta a la escucha de cómo vive la gente la comunicación, de cómo se comunica la gente. Si aceptamos eso estamos aceptando que hay que llegar a la teoría pero desde los procesos, desde la opacidad, desde la ambigüedad de los procesos. Lo cual nos vuelve mucho más humildes, nos vuelve mucho más modestos, y mucho más cercanos a la complejidad real de la vida y de la comunicación. (“De la comunicación a la cultura...” 78)

La incertidumbre significó para Martín Barbero una clave de acceso al campo cultural latinoamericano. Este principio básico de indagación lo obligó a mantener una esmerada observación y lectura antropológica de los fenómenos, como condición previa a la producción teórica. Dicha situación incierta también se ve reflejada en su concepto metodológico de *mapa nocturno*. Ideado a partir del libro de memorias de De Saint-Exupéry, *Piloto de guerra* (1942), que narra la experiencia del autor como piloto de reconocimiento de la Fuerza Aérea Francesa durante la Batalla de Francia, en la Segunda Guerra Mundial. Eran tiempos en que la aviación dependía en mayor medida del conocimiento de los pilotos, sobre todo por la noche, y esa idea inspiró a Martín Barbero para generar un punto de partida desprovisto de aquellas viejas seguridades que no respondían más a nuestras realidades inexploradas.

Perdidas las seguridades que procuraba la inercia y desplazados los linderos que demarcaban las instancias, es el mapa de los “conceptos básicos”, de que habla Willians, el que necesitamos rehacer. Pero no creo que ello sea posible sin cambiar de lugar, sin cambiar el lugar desde el que se formulan las preguntas. Es lo que expresa en los últimos años la tendencia a colocar preguntas que rebasan la

“lógica diurna” y la desterritorialización que implica el asumir los márgenes no como tema sino como enzima. (*De los medios* 229)

La apertura a la incertidumbre caracterizó tanto la escritura de Benjamin como el ideario de Martín Barbero, del que se desprende la máxima barberiana que llama a los estudiosos a atreverse a “perder el objeto para ganar el proceso”. Porque sólo aceptando esa crisis se gana el espacio “para pensar nosotros y no dejar que otros piensen por nosotros” (“De la comunicación a la cultura...” 78).

Obras citadas

- Adorno, Theodor W. y Max Horkheimer. *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos*. Tercera edición. Trotta, 1998.
- Benjamin, Walter. “La obra de arte en la época de su reproducción mecanizada”. *Obras. Libro I. Vol. 2*. Edición de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser. Abada, 2008, pp. 323-353.
- . “Sobre el concepto de historia”. *Walter Benjamin. La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre historia*. Traducción, introducción, notas e índices de Pablo Oyarzún Robles. Segunda edición. Lom, 2009.
- Howes, Davis. “El creciente campo de los estudios sensoriales”. *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, 2014, n. 15, pp. 10-26. <https://www.redalyc.org/pdf/2732/273231878002.pdf>
- “Jesús Martín Barbero - El consumo cultural de los jóvenes”, 10 de mayo de 2010. https://www.youtube.com/watch?v=4_kRy3sGV94
- Löwy, Michael. *Walter Benjamin: Aviso de incendio*. Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Martín Barbero, Jesús. “De la comunicación a la cultura. Perder el ‘objeto’ para ganar el proceso”. *Signo y Pensamiento* 60. *Antología de aniversario: 30 años*, vol. XXX. Enero-junio de 2012, pp. 76-84.
- . *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Segunda edición. Gustavo Gili, 1991.
- . *Jóvenes. Entre el palimpsesto y el hipertexto*. Edición de Carlos Feixa y Mónica Figueras-Maz. NED, 2017. [Versión en línea].
- . “Mapas nocturnos y mediaciones diurnas”. *Philosophical Readings*, v. XI, n. 3, 2019, pp. 193-198.
- . *Oficio de cartógrafo. Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura*. Fondo de Cultura Económica, 2002.

- Martinic, Martín. “Jesús Martín Barbero en *Pueblo*”. Entrevista con Martín Martinic. *Informes especiales en Pueblo*. Radio Provincia AM 1270. Junio de 2021. provinciaradio.com.ar/programa.php?prog_id=153
- Marx, Karl. *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*. Grijalbo, 1968.
- Marx, Carlos y Federico Engels. “Feuerbach. Contraposición entre la concepción materialista y la idealista (introducción)”. *La ideología alemana. Crítica de la novísima filosofía alemana en las personas de sus representantes Feuerbach, B. Bauer y Stirner y del socialismo alemán en las de sus diferentes profetas*. Quinta edición. Pueblos Unidos / Grijalbo, 1974, pp. 13-90.
- Simmel, Georg. “Digresión sobre la sociología de los sentidos”. *Sociología: estudios sobre las formas de socialización*. Fondo de Cultura Económica, 2014, pp. 622-637.