

Apuntes sobre perspectivas del objeto de la cultura en los sistemas culturales contemporáneos

Benjamín Alías / Universidad de Buenos Aires

› *Resumen*

Las “industrias culturales” —a veces también llamadas “creativas”— parecen haber pluralizado, a partir de sus ingentes producciones, los sistemas culturales contemporáneos. Sus objetos pensados como textos se materializan y viajan entre diversos géneros, al tiempo que las funciones clásicas de los sistemas productivos se reformulan constantemente. Cuando los parámetros, en los ámbitos de producción, terminan siendo la creatividad y el mercado, los objetos culturales acaban configurándose como un bien mercantil con un claro sesgo ideológico. En este contexto, resulta propicio repensar los alcances y confines del objeto de las industrias culturales.

› *Introducción*

Las “industrias culturales” —a veces también llamadas “creativas”— parecen haber “pluralizado”, a partir de sus ingentes producciones, los sistemas culturales contemporáneos. Sus objetos, pensados como textos, se materializan y viajan entre diversos géneros, al tiempo que las funciones clásicas de los sistemas productivos se reformulan constantemente.

El presente trabajo pretende inicialmente abordar algunos ejes sobre el devenir de las producciones culturales, principalmente aquellas que se relacionan con límites existentes entre el cine y la literatura, aunque también plantear el rol de otros soportes y experiencias propias de las industrias creativas.¹ Para ello intentaremos responder

¹ Las industrias creativas han ampliado su campo de producción de manera curiosa en estos últimos años. En este trabajo veremos un caso, donde los videojuegos funcionan como una variable más respecto a la problemática que planteamos.

principalmente a la siguiente pregunta: ¿de qué manera se reformula el objeto de la cultura en los sistemas culturales?

Contestar ese interrogante implica comenzar por abordar algunos conceptos centrales para nuestro planteo. Pensar las producciones culturales en la cultura contemporánea conlleva recuperar algunas nociones y ponerlas en discusión, realizar un recorrido que nos permita llegar a alguna respuesta, aunque sea provisoria. Este trabajo se divide en varias secciones. En la primera abordaremos la noción de texto concebida por Roland Barthes en la década de los sesenta y buscaremos pensarla, paradójicamente, como un elemento más para reformular los sistemas culturales contemporáneos. En una segunda sección, trabajaremos la conformación de los géneros y transgéneros y su función no solo organizadora en la clasificación de diversas producciones culturales, sino también reguladora dentro de diversos espacios sociales. En la tercera sección definiremos a las industrias culturales y su surgimiento conceptual a partir de la escuela crítica de Frankfurt y a las industrias creativas como contrapartida de las anteriores, surgidas en este nuevo siglo con su correspondiente institucionalización en diversas instancias y organizaciones de amplia jerarquía, como los espacios académicos, recorriendo además las críticas que han generado estos últimos años. Finalmente, explicaremos cómo se conjugan los tres elementos que, expuestos en las secciones anteriores, sirven para responder no solo a la pregunta inicial, sino también dar cuenta de las problemáticas planteadas a lo largo del texto. Para este último punto hemos seleccionado algunos casos representativos que puedan probar nuestras ideas. Los ejemplos visuales que hemos traído intentarán dar cuenta de la diversidad de producciones culturales que se pueden ajustar a las ideas planteadas en este trabajo. El recorte que hemos hecho, si bien es subjetivo, se ha hecho conscientemente, seleccionando casos de las últimas décadas del siglo XX y primeras del siglo XXI.

› *El texto y el carácter inmaterial del objeto cultural*

En las décadas de los sesenta y setenta, los autores franceses comienzan a buscar alternativas al estructuralismo, que había surgido a principios de siglo. Roland Barthes entiende que el concepto de “obra”, utilizado principalmente por la escuela crítica y otros autores ligados al modernismo, resulta insuficiente para explicar las condiciones de producción en que se da la literatura. La obra, sea literaria o artística, vista de manera crítica como mercancía es uno de los axiomas sostenidos por Adorno y Benjamin alrededor

de la vasta bibliografía que produjeron. La propuesta de Barthes no es deslegitimar el concepto, sino analizarlo conjuntamente con otro: el *texto*. Barthes diferencia ambos conceptos de manera sólida:

La diferencia es la siguiente: la obra es un fragmento de sustancia, ocupa una porción del espacio de los libros. El Texto, por su parte, es un campo metodológico. [...] el Texto no puede inmovilizarse; su movimiento constitutivo es la travesía (puede en particular atravesar la obra, atravesar varias obras) (1984).

Pensar entonces al texto como la matriz en constante movimiento que se materializa en la producción editorial nos lleva a entender que los procesos culturales que se dejan ver a través de las significaciones de los libros y alrededor de estos no son simplemente producto de dicotomías extensivas a ellos, como forma y contenido ni su valor simbólico y económico, sino parte de algo más complejo que claramente se tiene que analizar sincrónica y diacrónicamente. El texto, visto desde el punto de vista del campo editorial, forma y da forma a la función libro. Los recorridos que se le imponen al Texto son producto de las operaciones culturales del autor y el editor. Las significaciones de la obra (sea cultural y no solo literaria) provienen de las elecciones subjetivas de las propias mediaciones del editor/autor con el público lector. Estas relaciones van más allá —como mencionamos anteriormente— del debate tradicional entre forma/contenido y soporte/mensaje (Alías, 2012).

De esta manera, el texto se configura como la esencia de las producciones culturales contemporáneas, condicionado, por supuesto, por la época y también por diversos procesos sociales. Tal es así que un texto puede modificar a otro, como plantea María Ledesma: “La totalidad de la Cultura está basada en sistemas que procesan y transmiten significaciones. La sociedad es una red de comunicaciones en las cuales los textos se cruzan y entrecruzan, modificándose unos a otros” (Ledesma, 1997).

Como inmaterialidad, Barthes plantea que de un mismo texto pueden surgir una gran cantidad de obras. Lo interesante de este planteo es analizar que es posible entonces que de un texto se pueda configurar un género, se pueda institucionalizar un canon. Y planteamos esta afirmación siendo conscientes de que son conceptos (el género y el canon) esencialmente sistémicos y que a priori son esencialmente opuestos a la noción de texto.

Es necesario poner en discusión, yuxtaponer, estos conceptos propios de la teoría y crítica literaria (*semiología literaria*, según Barthes²) para dar cuenta de qué es lo que ocurre en los géneros literarios y editoriales cuando son cruzados, situados transversalmente en el campo metodológico, en palabras del mencionado autor.

› *Los transgéneros y la multiciplidad de soportes*

Bajtín planteaba una cantidad de géneros inagotables teniendo en cuenta las posibilidades de la actividad humana y su relación con el lenguaje. Estableció dos distinciones particulares según su condición: primarios y secundarios. Los primeros son aquellos que tienen que ver con la inmediatez del discurso (por ejemplo, la conversación), los segundos tienen características más complejas (usualmente, el registro es escrito). Un género primario puede entonces diluirse en uno secundario (una conversación pasa a ser parte del guión de un film, una carta se integra en una novela construida de manera epistolar). Las diferencias planteadas permitieron a su vez pensar diferentes parámetros para comprender los distintos campos culturales y sus producciones cada vez más divergentes, en tanto existen nuevas maneras de producirlas debido a nuevos medios tecnológicos.

Los géneros se conforman por una cantidad de enunciados estables, es decir, características formales que nos permiten establecer una clasificación. Tradicionalmente, la literatura y las artes han tenido sus propias clasificaciones, usualmente compartidas por la mayoría de los autores y críticos. Ahora bien, estas clasificaciones se pueden comprender dentro del canon (cualquiera sea la esfera de la que estemos hablando). Esto nos lleva a plantear que a lo largo de la historia hubo géneros o clasificaciones propias de las producciones literarias y artísticas que se institucionalizaron (elegidas por una autoridad pedagógica, crítica y, por qué no, política). Lo que nos lleva a plantear un uso político del texto y de las categorías que operan en su campo.

Los géneros y las clasificaciones son compartidos por supuesto por diferentes medios o lenguajes. Es habitual encontrar clasificaciones similares en la industria editorial

² *Semiología Literaria* era el nombre de la materia que Roland Barthes dictaba en el Collège de France, donde llegó a plantear un gran programa de trabajo utilizando los conceptos de la teoría literaria y de la semiología saussuriana para explicar diversos procesos culturales de su tiempo.

y en la cinematográfica. Los géneros masivos son una muestra clara de este último caso, consolidados durante las primeras décadas del siglo XX, son el ejemplo más sólido del surgimiento de los transgéneros. Estos últimos son definidos por Steimberg (2002): “Los transgéneros, si bien recorren distintos medios y lenguajes, se mantienen dentro de las fronteras de un área de desempeño semiótico (narración ficcional, entretenimiento, la prueba)”.

Existen entonces procesos semióticos denominados *transposiciones*, donde una obra comienza a circular en otro soporte que no es el soporte con el que fue concebida originalmente. El ejemplo más habitual es el pasaje de la novela al largometraje, recurso común utilizado en los medios masivos.³

Las transposiciones y los transgéneros no están exentos de un contexto económico. Los objetos culturales que devienen de estos procesos circulan como mercancías en las condiciones materiales de las industrias culturales y creativas.

› *Industrias culturales versus industrias creativas*

Como mencionábamos anteriormente, en la actualidad las producciones culturales se desarrollan en un complejo contexto económico y político. Configuradas como mercancías, se encuentran inscriptas en una red de circulaciones amplia que, por un lado, es global (gracias a Internet) y, por el otro, local (debido a los sistemas culturales de cada región o país). Las condiciones materiales e inmateriales en las que están dadas las producciones tienen como condicionamiento a la industria. Podemos pensar en dos industrias donde el objeto cultural está inscripto de diferentes formas: las creativas y las culturales. Lo que nos lleva a plantear el siguiente interrogante: ¿por qué existe una diferenciación entre industrias creativas e industrias culturales en el sistema cultural contemporáneo?

Podemos también plantear el interrogante de Enrique Bustamante: ¿la creatividad contra la cultura? Para ello, primero definiremos ambos conceptos.

³ Aun así, con el surgimiento del cine algunas obras canónicas del siglo XIX, como *Frankenstein* o *Drácula*, se reversionaron en una gran cantidad de films.

Industrias culturales según la Escuela de Frankfurt

La noción de industrias culturales fue acuñada por la Escuela de Frankfurt (Adorno y Horkheimer), quienes a partir de los fenómenos de estandarización, serialización y consumo mostraron cómo se desarrollaban empresas de producción y comercialización de bienes culturales. Estos bienes se revelan como mercancías en tanto están inscriptos en un círculo empresarial (Ledesma, 1997).

Este concepto hoy es visto de manera positiva. Parece haber sido superado para llegar a ámbitos diversos: estatal nacional, carreras de posgrado y eventos masivos como el Mercado de Industrias Culturales de Argentina (MICA).

Las Industrias Creativas para la ONU

Las industrias creativas son definidas por la Organización de las Naciones Unidas (ONU) como una superación de las culturales, resultan más inclusivas con algunas actividades vistas desde el parámetro de la creatividad. La ONU (2014) lo plantea de la siguiente manera:

El término Industria Creativa supone un conjunto más amplio de actividades que incluye a las industrias culturales más toda producción artística o cultural, ya sean espectáculos o bienes producidos individualmente. Las industrias creativas son aquellas en las que el producto o servicio contiene un elemento artístico o creativo subsustancial e incluye sectores como la arquitectura y la publicidad.

Para la ONU, entonces, una industria creativa es un concepto mucho más abarcador, tal como podemos ver en la Figura 1:

Figura 1



Críticas hacia el concepto

Las industrias creativas han sido bastante cuestionadas, su surgimiento es claramente político. Sostenidas por diversos sectores corporativos, promueven la concentración de los medios de producción cultural y configuran una periferia cultural en diversos lugares,⁴ excluyendo a artistas y escritores del mercado. En los últimos años la oleada de “industrias creativas” ha crecido como un fenómeno que parece inagotable y todas sus variables parecen insuperables. Han sido apoyadas por los grandes medios de comunicación, por los gobiernos de la derecha neoliberal⁵ (aunque también por algunos sectores de izquierda, socialistas y progresistas), promocionadas por consultoras comerciales y especialistas en marketing y abordadas en los ámbitos universitarios por algunos investigadores académicos que le han cedido un lugar en carreras de grado. En palabras de Enrique Bustamante: “La creatividad y su economía parecen acuñarse de forma estable y permanente como nuevo motor universal del desarrollo” (2011). Este autor

4 Un caso interesante se puede ver en el movimiento marginal que lleva adelante la cultura de las favelas de San Pablo, en Brasil. El movimiento creado por el escritor Ferréz busca difundir todas las producciones culturales periféricas, parte de su obra ha sido editada en la Argentina por el sello Corregidor.

5 En la ciudad de Buenos Aires, el gobierno de Mauricio Macri cambió el nombre al Observatorio de Industrias Culturales por Observatorio de Industrias Creativas.

plantea, a su vez, los efectos peligrosos que tienen para la cultura, al priorizar el enfoque en la creatividad:

Su efecto peligroso no reside en sí misma, sino en sus efectos redundantes y legitimadores respecto de las tendencias que llevan produciéndose largo tiempo:

- La disolución de la cultura en la economía.
- La basticulación de la regulación y las políticas culturales del lado del comercio y el beneficio.
- La concepción de la diversidad como efecto natural del mercado.

› *Cine y edición. Una relación textual y transpositiva*

El texto, configurado como una matriz donde se dan determinadas operaciones, como un campo metodológico sobre el cual actuar, se encuentra condicionado por las industrias que mencionábamos anteriormente. Las transposiciones pueden ser analizadas como el flujo textual entre varios medios o discursos. Cuando el parámetro es el mercado y lo efímero, las producciones culturales se configuran como mercancía para diluirse en la producción capitalista moderna.

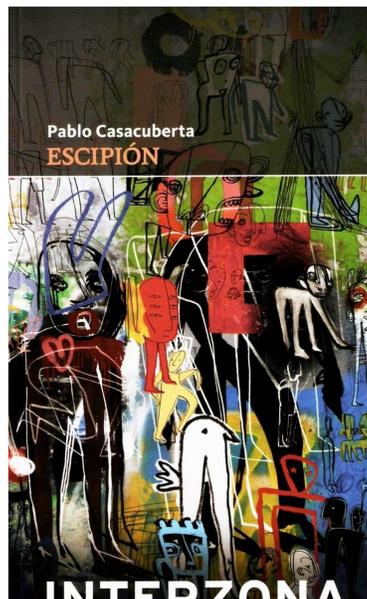
¿Qué ocurre cuando detrás de esas operaciones textuales, en busca de dar forma y sentido al objeto cultural, se encuentran las industrias creativas? Para fundamentar nuestra posición daremos dos ejemplos:

En la Figura 2, podemos ver la novela del escritor y artista uruguayo Pablo Casacuberta, *Escipión*. Los editores decidieron utilizar como cubierta expresiva la propia obra pictórica del autor. De esta forma, se puede apreciar de manera más íntegra la obra del artista visual/autor literario en su conjunto.

Figura 2



**Artes
visuales**



Obra editorial

La segunda transposición, que vemos en la Figura 3, pertenece al contexto de las industrias creativas. Los videojuegos, vistos con el parámetro de la creatividad, se convierten en un medio/discurso que dialoga con otros al servicio del mercado. La saga de videojuegos para diversas consolas de *Assasin Creed* tuvo su versión en una saga literaria juvenil (un segmento popular que les deja ganancias a las editoriales de hoy). En este caso, únicamente se reutiliza el argumento del juego para una novela apuntada a un público específico, lo que en el marketing se denomina *target*.

Figura 3



Videojuego



Producto editorial

› *Conclusión*

El mercado contemporáneo se construye como si toda su producción, sea artística, intelectual o cultural, fuera igual. El mundo editorial no está exento de ello. Prueba de esto son las librerías actuales, donde los libros de humanidades se venden conjuntamente con novelas eróticas de venta masiva. En la industria cinematográfica las películas “taquilleras” son vendidas con producciones independientes o de culto.

Que todas las producciones sean consideradas iguales es consecuencia de determinados parámetros para la creación, producción o mediación que han sido dejados de lado hoy en día. Las industrias creativas han condicionado, a partir de categorías como el mercado y lo efímero, la manera de circular al texto en los diversos campos culturales contemporáneos. El abuso de discursos y medios establecidos como el cine y los géneros masivos como la ciencia ficción —hoy de culto— trae como consecuencia su utilización instrumental para generar determinados productos que son sostenidos a base de valores nulos como la creatividad y la popularidad. Tales producciones tienen fecha de vencimiento, en tanto los gustos y la moda se configuran como las operaciones de “lo efímero” y la creatividad en la cultura contemporánea.

Bibliografía

- Alías, B. (2012). "Volver a pensar el objeto-libro desde una perspectiva postestructuralista". En *V Congreso Internacional de las Letras*. Buenos Aires, Argentina, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Bajtín, M. (1979). *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Barthes, R. (1984). *El susurro del lenguaje*. Barcelona, Paidós.
- Bustamante, E. (2011). "¿La creatividad contra la cultura?". En Albornoz, L. (comp.), *Poder, medios, cultura*, cap. 5. Barcelona, Paidós.
- Hesse, C. (1998). "Los libros en el tiempo". En Nunberg, G. (comp.), *El futuro del libro*, cap. 1. Barcelona, Paidós.
- Steimberg, O. (2002). "Géneros". En Altamirano, C. (dir.), *Términos críticos de sociología de la cultura*. Buenos Aires, Paidós.
- Unesco (2014). *Comprender las Industrias Creativas*. En línea: http://portal.unesco.org/culture/es/files/30850/11467401723cultural_stat_es.pdf/cultural_stat_es.pdf (Consulta: 25-09-2015).

El autor

Benjamín Alías es docente de Fundamentos de Diseño Gráfico para Editores y de seminarios de grado en la carrera de Edición de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Ha participado en proyectos de reconocimiento institucional de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) como investigador en formación. En el área de extensión dictó curso sobre cine y edición, y habitualmente presenta trabajos de investigación en jornadas y congresos sobre diseño, edición y literatura.

Casanovas, I., Gómez, M. G. y Rico, E. (eds.) (2014). *II Jornadas de Investigación en Edición, Cultura y Comunicación: el campo editorial y las industrias culturales*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. ISBN: 978-987-3617-84-3.