

Actos impuros. Henry A. Giroux como crítico cultural

Javier Gurpegui
Fedicaria-Aragón / I.E.S. "Pirámide" (Huesca)

RESUMEN

Los análisis de los medios de comunicación llevados a cabo desde los estudios culturales han aportado un importante instrumental para relacionar los textos audiovisuales con su contexto social, cultural y político. Los trabajos de Henry A. Giroux sobre la representación cinematográfica de la infancia, la juventud, la violencia o la marginalidad son un buen ejemplo de ello. Sin embargo, se hace necesario poner en discusión estos planteamientos con los que hacen un mayor hincapié en los aspectos semióticos y estructurales de la comunicación, trascendiendo el nivel de discusión meramente académico y buscando una perspectiva ideológica y social para la reflexión formalizada y sistemática sobre el cine.

PALABRAS CLAVE: : Educación; Infancia; Juventud; Cultura; Cine; Postmodernidad.

ABSTRACT

Impure Acts. Henry A. Giroux as cultural critic

The analysis of the media conducted by cultural studies have provided an important instrument to relate the audiovisual texts to their social, cultural, and political context. The works of Henry A. Giroux on the cinematic representation of childhood, youth, violence, and marginalization are a good example. However, it is necessary to put these ideas in discussion with those which make a greater emphasis on the structural and semiotic aspects of communication, transcending the merely academic level of discussion and looking for an ideological and social perspective for formalized and systematic reflection on cinema.

KEYWORDS: Education; Childhood; Youth; Culture; Film; Postmodernism.

Desde los años noventa, en el entorno español, la figura de Henry A. Giroux (Providence, 1943) se ha convertido en una referencia para la didáctica crítica. Por ello, y aprovechando la publicación de uno de sus trabajos en este mismo número de *Con-Ciencia Social* (en la sección "Tema del año"), hemos querido dedicar aquí un espacio a una importante faceta de su obra: la de crítico de los medios de comunicación de masas, prestando especial atención al ámbito del cine.

En uno de sus libros seminales, Giroux realiza un balance sobre los distintos paradigmas en los estudios sobre educación (1992, pp. 160-80). Allí señala los problemas

de los enfoques estructuralistas para conceptualizar el conflicto, la resistencia, o el margen que plantea la experiencia humana para mediar las relaciones de poder, construyendo por ello un sujeto social transhistórico, de carácter pretendidamente universal. A ello se contraponen los enfoques culturalistas, que abordan el modo en que los grupos sociales comprenden las relaciones económicas, las formas en que los significados se construyen en la experiencia vivida y los artefactos culturales en ellas producidas. Todo ello, dentro de un concepto de dominación entendido como ejercicio del poder en un campo de lucha, lleno de conflictos

que se despliegan en un horizonte abierto de posibilidades.

Giroux cuestiona en el culturalismo una falta de tensión en el dualismo que forman las estructuras y la participación humana. En un intento por superar este colapso, el autor recurrirá a un concepto complejo de campo cultural, donde se incluyen tanto las experiencias compartidas por los grupos sociales como las instituciones y prácticas culturales; todo ello en un marco de tensiones que define tanto las fuerzas de la reproducción como las posibilidades para una lucha política y cultural, donde “se activan los derechos ciudadanos y se desarrollan las posibilidades de traducir actos de interpretación en formas de intervención” (2003a, p. 35). Nótese que no estamos hablando de la cultura de “alto rango”, sino de una idea de cultura más amplia, que adquiere una dimensión específica en la esfera pública.

Giroux retoma las promesas de la esfera pública burguesa (1992, pp. 290-300), que oponía al estado absolutista el consenso racional entre ciudadanos libres. Por ello, la esfera pública no es el ámbito en el que la cultura espera ser consumida como una mercancía de ocio, sino una arena en la que se lucha por reformular las relaciones entre ámbitos socioculturales y el poder, donde se impulsará el desarrollo de ámbitos públicos contraeducacionales, que reflejen las necesidades y experiencias de las personas. Para la creación de esta esfera pública alternativa, es preciso diferenciar entre la escolarización, que tiene lugar en las instituciones que sirven al Estado, y la educación, algo mucho más amplio, que tiene lugar en las instituciones culturales, en los movimientos sociales o en los medios de comunicación.

Con independencia de las constricciones y posibilidades que ofrece la escolarización, es desde esta labor educativa más amplia desde donde cabe apropiarse de la cultura de la comunicación para criticar y reconstruir las experiencias sociales. Casi todas estas formulaciones se pueden encontrar, como decimos, en *Teoría y resistencia en educación*, publicado originariamente en 1983. Sin embargo, será en *Cruzando límites*, publicado en 1992, donde Giroux protagoniza un cambio importante en su trabajo teórico y en su actividad política (1997, pp. 13-18), a par-

tir del descubrimiento de que la pedagogía como forma de producción política moral y social no es cuestión principalmente de escolarización. El autor confiesa haber subestimado las limitaciones estructurales e ideológicas en la labor del profesorado, y señala la necesidad de enmarcar la educación en el contexto de un movimiento más amplio.

En este nuevo contexto, los agentes de una reforma educativa radical (1996, pp. 101-109; 1997, p. 17) no sólo contarán con el profesorado, sino también con los *trabajadores culturales*, donde se incluyen educadores, artistas, escritores y trabajadores de los medios de comunicación, pero también personas dedicadas al derecho, arquitectura, medicina y teología. Su papel será favorecer nuevas prácticas culturales y representaciones donde el conocimiento y los deseos puedan ser configurados según nuevos modos de reconstrucción de las culturas públicas, que pongan al descubierto las alteridades en las redes de poder. Una variante del trabajador cultural será el *educador crítico*, que está llamado a desprenderse de las formas de dominación basadas en el poder profesional, y aprovechar los ámbitos públicos de expresión para generar una pedagogía de la ubicación y de la lucha, moviéndose en espacios socialmente fronterizos.

Ya que la libertad de expresión constituye una circunstancia meramente legal, no moral, se hace necesario recuperar el discurso ético para una pedagogía de la representación; si la representación viene a ser “acto interpretativo que revela una práctica cultural” (1996, p. 146), la interpretación será una forma de intervención en el mundo, lo que otorga al trabajo de Giroux con los medios de comunicación un interés sociopolítico muy preciso.

Los objetos de este análisis mediático son relativamente variados. El autor aborda la publicidad, la práctica de la fotografía y sus posibilidades críticas (1996, pp. 159-67), los discursos mediáticos promovidos alrededor de los concursos infantiles de belleza o la cultura de los parques temáticos de Disney (2001), en un libro que toca también la producción cinematográfica e incluso el urbanismo, en un espeluznante análisis de la vida en Celebration (Florida), una ciudad entera creada por Disney, cuyas condiciones

de vida proporcionan una auténtica distopía para sus habitantes. Pero es el cine el objeto recurrente, ya que las películas ofrecen un proyecto pedagógico más trabado que por ejemplo una canción de *rap* o una comedia televisiva. Como parte de un discurso público y de una pedagogía cultural, el cine contribuye a configurar conductas y actitudes públicas, consciente e inconscientemente. Los públicos median con las películas en lugar de limitarse a habitar sus estructuras de significado (2003b, pp. 24-25). Como veremos ahora, las líneas temáticas elegidas por Giroux presentan un alto nivel de coherencia.

Comencemos por la inocencia de la infancia (2003a, pp. 13-42), enfoque que se presenta como producto del “orden natural” de una economía próspera; es susceptible de medicalización cuando “se desvía” y protagoniza episodios de violencia. Este mito le arrebató al sujeto su capacidad de toma de decisiones e ignora el papel político que la educación desempeña en los niños. Según los medios de comunicación, los peligros que amenazan a la infancia nunca se identificarán con los recortes en sus derechos sociales, sino que proceden de abusadores pedófilos. Esta mistificación, paradójicamente, convive con el fenómeno de los concursos infantiles de belleza (2003a, p. 45-68), en un proceso que aparta a los niños de la esfera de la participación pública y los abandona a la lógica privatizadora de la producción de beneficios y de la ansiedad de ascenso social de los padres.

La inocencia infantil es un estereotipo blanco y de clase media, que no incluye a la población marginal, frecuentemente de raza negra, que recibirá otro tratamiento mediático. Tras su atractivo realista y documental, películas de aparente denuncia, como las de Larry Clark (2003b, pp.188-214), aportan una perspectiva voyeurista de la sexualidad, la delincuencia y la exclusión. Y su aparente radicalidad encubre una falta de reflexión sobre las consecuencias sociales de la representación. Su perspectiva no está tan lejana de la aportada por Lawrence Kasdan en *Grand Canyon* (1991) (1996, pp. 111-148), una película comercial cuyo protagonista es víctima de la juventud marginal. A la demonización de la juventud de color se contra-

pone una “raza blanca” representada como sinónimo de cordura, sensibilidad y perspicacia. Así ocurre en el elitismo implícito de *El club de los poetas muertos* (1989) (2003b, pp. 92-115) o, de forma más evidente, en *Mentes peligrosas* (1995) (2003b, pp. 153-187), película que en la esfera pública estadounidense coincide con un discurso victimista, según el cual los blancos sufrirían un “prejuicio racial inverso”. En una reacción neoconservadora a las políticas sociales, se sustituye el racismo tradicional por otro de nuevo cuño, que aprovecha tendenciosamente los argumentos generalmente esgrimidos por los antirracistas.

Para Giroux, la reivindicación de unos servicios sociales para la infancia y de un espacio público para el desarrollo de los jóvenes no implica la reificación de estos sectores de población. Justamente al revés: su crítica se dirige contra una representación descontextualizada respecto a los factores sociales. Y algo parecido ocurrirá con la representación de la violencia, donde distingue por un lado entre la violencia ritualizada recurrente en Hollywood y el hiperrealismo de Tarantino, y por otro la violencia más reflexiva de, por ejemplo, Clint Eastwood (2003b, pp. 215-256). Estamos, por consiguiente, ante una sociedad donde la idealización de sujetos como los jóvenes o los blancos se refuerza con la exaltación sensacionalista de la pobreza y la exclusión, algo que también comprobamos en la publicidad, en las imágenes impactantes imágenes de la campaña de Benetton entre 1984 y 1991 (1996, pp. 17-47) o el *glamour* de la drogadicción que desprenden las fotografías de la marca Calvin Klein (2003a, pp. 69-72).

Cabría señalar algunas objeciones al trabajo de Giroux. En primer lugar, el autor se sitúa en una zona intermedia, entre la perspectiva estructuralista y la culturalista, intentando mantener una tensión entre ambas, y resistiéndose a originar una teoría específica y propia, de nuevo cuño, que las unifique. Estaríamos ante una posición culturalista, parcialmente corregida con factores estructurales. Así, al establecer el campo de la cultura y la esfera pública como decisivos para el cambio social, Giroux favorece una idealización de estos ámbitos, sin que se explique claramente cómo pueden ser

un anclaje tan importante para dicho cambio. Quizá por ello, entre la interpretación de los textos y los discursos, por un lado, y los grandes planteamientos teóricos sobre las prácticas sociales, por otro, media una “tierra de nadie”, en la que observamos la alienación, pero donde la emancipación, definida como posible, se constata bien poco.

Otra objeción que ponemos es relativa y matizable. Se trata del desinterés del autor por el punto de vista más específicamente mediático, que proporcionarían los estudios de teoría e historia del cine o el análisis fílmico. Decimos relativa porque el autor es el primero en desentenderse de esta perspectiva (2003b, pp. 17-25). No le interesa si el cine es considerado o no arte, sino su potencial como discurso público y forma de pedagogía cultural para conformar identidades, valores y prácticas. Los estudios académicos sobre el cine proporcionan un tratamiento formalista y cientifista que congela la dimensión mundana de las películas. Interesa más observar cómo las películas llevan la ideología a la conversación pública y posibilitan, como ya apuntamos, la interpretación como una forma de intervención en ella, no como un diagnóstico inapelable.

Las referencias del autor no pertenecen a la teoría o a la historia del cine, sino a los clásicos del pensamiento educativo y social de la izquierda heterodoxa (Gramsci, Freire, Stuart Hall...). Los trabajos mediáticos y cinematográficos de Giroux no constituyen libros unitarios, sino recopilaciones de escritos arraigados en preocupaciones sociopolíticas históricas y fechables, así como en proyectos de carácter formalmente educativo en los que participa el propio autor, a los que en ocasiones se alude de forma explícita. Por ello resulta coherente en Giroux su defensa de los *Estudios Culturales* (2005, pp. 23-55), llamando nuestra atención sobre el hecho de que Raymond Williams (1996, p. 207) establece el origen de esta corriente de estudio no en el mundo universitario, sino en el sistema británico de educación de adultos, durante los años 30 y 40, y en la necesidad de vincular la literatura con las situaciones vitales, aun rompiendo con los límites académicos establecidos.

De los Estudios Culturales se aprovecha una izquierda que constata que el capitalis-

mo no sólo es un sistema económico, sino que también promueve una determinada cultura y se apoya entonces en las categorías de raza, género y sexo. A su vez, los Estudios reciben ataques de la izquierda ortodoxa y materialista, escéptica ante el valor político de los cambios culturales y aferrada de forma excluyente al concepto de clase y a la reivindicación de una justicia económica; pero también de un pensamiento conservador que en su vertiente *retrohumanista* se aterra ante el cuestionamiento de la enseñanza, la alta cultura y la autoridad como portadoras de valores eternos, y en su vertiente tecnócrata confía en la utilidad intrínseca del conocimiento objetivo y “desinteresado” (2005, pp. 23-55). Como señala irónicamente el título de otro libro de Giroux, los Estudios Culturales hacen del conocimiento un “acto impuro”, políticamente comprometido.

Los Estudios Culturales se nos presentan vinculados a otra opción importante para comprender la obra de Giroux: su defensa de una postmodernidad, como parte de un proyecto pedagógico más amplio, que asuma los aspectos más progresistas de la modernidad, afirmando la primacía de lo político. Las implicaciones de esto trascienden lo meramente mediático. Para el autor el proyecto dominante de modernidad se fundamenta en “lo universal, objetivo, unificado y trascendente”, relegando y domesticando la diferencia, desde una posición de “arrogancia epistémica y fe en la certidumbre”, desde la que resulta difícil comprender el “carácter indeterminado de la economía, el conocimiento y la identidad” (2003b, pp. 63-89).

El modelo dominante de escuela “moderna” se basa en unas tecnologías morales, políticas y sociales que legitiman una fe inquebrantable en la racionalidad cartesiana, donde se imparte un currículo que prioriza las experiencias y el capital cultural de los estudiantes de clase media. En relación a la cultura popular, la escuela de la modernidad tradicional esgrime la autoridad como forma de legitimación (2003b, p. 113), así como el conocimiento formalmente organizado de las disciplinas, y no la propia experiencia de alumnado y profesorado como participantes en la esfera pública. Ello deriva en un ejercicio altamente asimétrico de la autori-

dad del profesor, desde el cual la cultura popular no presenta una base de conocimiento válida, a pesar de constituir un discurso que los alumnos practican de hecho.

En el entorno español, el concepto de postmodernidad suele enmarcar la mención a los Estudios Culturales, expresión que necesita aclaraciones, especialmente cuando el público lector no está familiarizado con lo académico. A ello se une en nuestro caso una tardía consolidación de los estudios académicos sobre cine. Así, cuando en el ámbito sajón se tiene la necesidad de cuestionar las disciplinas tradicionales, subordinando su instrumental al abordaje de problemas sociales significativos, en España todavía no se han consolidado esas disciplinas. En las polémicas surgidas en nuestro entorno con los Estudios –Carlos Reynoso (2000) en relación con la Antropología–, el enemigo es muy amplio (estudios feministas, postcoloniales, postestructuralismo...), y tiene una presencia difusa. En cuestiones de cine, sería Imanol Zumalde el autor que más frontalmente ha argumentado contra la postmodernidad y los Estudios, autor con quien queremos poner en discusión el trabajo de Giroux.

Según Zumalde, que una película despierte adhesiones o rechazos por parte de sectores del público es un fenómeno esencialmente sociológico; “[a] hermeneuta sensato compete dilucidar si esas respuestas emocionales que tanta importancia adquieren en ruedo sociopolítico son justificadas o no a la luz de los efectos de sentido que prevé el filme, así como sacar a la superficie (y en su caso denunciar) las presunciones ideológicas que sostienen el *mundo posible* creado por el filme” (2010, p. 97). En el objeto de sus críticas, se encuentra la por él denominada “(sin)razón postestructuralista”, y más concretamente los *Estudios Culturales*, en cuyo seno el desacreditado análisis estructuralista ha sido sustituido por una “hermenéutica a la carta”, que se apoya en la variabilidad contextual de la recepción de una película para generar interpretaciones caprichosas, vinculadas a factores ideológicos, no propiamente cinematográficos. Para Zumalde, la significación de una película es “un proceso perfectamente reglado de interacción entre una obra y su lector, en el que este último baila al son de la primera” (2006, p. 35).

Giroux no es partidario de una interpretación arbitraria, en palabras de Zumalde, “a la carta”: “El problema de las películas no es que puedan comprenderse de maneras muy distintas, sino cómo algunos significados tienen una fuerza que otros no tienen” (2003b, p. 26). Sin embargo, a veces la crítica ideológica ejercida por Giroux sobre esos significados socialmente hegemónicos acaba ocluyendo la fecundidad de sentidos de cada película, estableciendo una forma de lectura excesivamente simple y lineal, que caricaturiza la que ejercen las audiencias reales y se desarrolla en la esfera pública. Giroux contempla las películas fundamentalmente en sus aspectos argumentales, relegando la dimensión formal como menos significativa. Así, cuestiona *El reportero* (1975) de Antonioni, por presentar la alienación humana como algo meramente existencial, carente de dimensiones políticas (2010); este reproche, algo *estaliniano*, que podría ampliarse a toda la obra del cineasta, ignora la depuración formal de un estilo narrativo basado precisamente en la sugerencia abstracta. Al mismo tiempo, curiosamente, una película sobre el tema de la drogadicción como *Trainspotting* (1996) es presentada como alternativa al cine de Larry Clark (2003b, pp. 189-214), ignorando la peligrosa ambigüedad del constante tono irónico de aquella.

Para Zumalde, por el contrario, la crítica ideológica debe partir siempre de la descripción de las condiciones en las que la expresión audiovisual orienta al espectador en el trayecto de la experiencia fílmica (2010, p. 97). De carácter ideológico o no, el significado sería una propiedad inmanente del texto y tanto el contexto como el espectador serían “efectos de sentido” producidos por el texto (2006, p. 203). Zumalde ejemplifica sus planteamientos en una serie de excelentes análisis fílmicos, que vertebran la mayor parte de sus publicaciones, dentro de un proyecto de sistemático cuestionamiento, loable y necesario, de los excesos interpretativos de carácter postestructuralista o postmoderno. Sin embargo, el énfasis con el que reivindica el modelo estructuralista le lleva a cerrar en falso vías de reflexión crítica que, para bien o para mal, permanecen abiertas.

La “apertura de sentido” que tanto pre-

ocupa a Zumalde no es accidental, sino constitutiva del discurso artístico (Mencke, 1997). Si *Lo que el viento se llevó* (*Gone with the wind*, 1939) provocó en el público español de la postguerra una empatía que no estaba en modo alguno prevista en sus autores, fue por su capacidad de sugerencia artística, y así debe analizarse, no como un fenómeno meramente sociológico. Pero hay más: si bien toda obra de arte es fraguada en el seno de una ideología que la moldea, a su vez los valores estéticos de una obra pueden superar su límite originario y engendrar nuevos moldes ideológicos (Rama, 1982, p. 614). De modo que la tarea interpretativa no sólo opera respecto a las condiciones de producción de la obra, sino también sobre las condiciones de recepción, sujetas a variabilidad contextual. No debe estar sujeta al capricho o la gratuidad de la crítica, sino atenta a las condiciones ideológicas y sociales de cada momento histórico, y siempre a las propiedades textuales que provocan esta fecundidad ideológica.

Finalmente, comentaremos una última cuestión, no baladí. El caso de los Estudios Culturales es equivalente a lo que José Luis Brea llama “estudios visuales”. Frente a “disciplinas dogmáticas”, como la Estética y la Historia del Arte, que formalizan lo artístico desde dentro de las creencias a las que las prácticas visuales se refieren, los *estudios visuales* están dirigidos a cuestionar la lógica interna del campo artístico, así como la existencia de unos objetos de reflexión disciplinar esencialmente visuales. Por el contrario, lo que existen son los actos visuales, basados en los distintos modos de hacer que regulan en sociedad producir imágenes o contemplarlas, mirar y ser mirado, vigilar y ser vigilado, etc. (2005, p. 9). Lo que Brea pretende es establecer un mecanismo de autocrítica sobre el campo disciplinar utilizando, sin embargo, un instrumental que no es ajeno a dicho campo, tanto por su formalización discursiva como por el lugar social en el que se produce. Igualmente, los Estudios Culturales no deberían incurrir en la ilusión de que están aprehendiendo, sin mediación académica alguna, las prácticas sociales, o incluso incidiendo sobre ellas, por mucho

valor ideológico que tengan los trabajos de Giroux y otros autores aquí comentados insertos en esta tendencia.

REFERENCIAS

- BREA, J. L. (2005). Los estudios visuales: por una epistemología política de la visualidad. En Brea, J. L. (ed.). *Estudios visuales. Epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Tres Cantos: Akal, pp. 5-14.
- GIROUX, H. A. (1992). *Teoría y resistencia en educación. Una pedagogía para la oposición*. México: Siglo XXI.
- GIROUX, H. A. (1996). *Placeres inquietantes. Aprendiendo la cultura popular*. Barcelona: Paidós.
- GIROUX, H. A. (1997). *Cruzando límites. Trabajadores culturales y políticas educativas*. Barcelona: Paidós.
- GIROUX, H. A. (2001). *El ratoncito feroz. Disney o el fin de la inocencia*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Rupérez.
- GIROUX, H. A. (2003a). *La inocencia robada. Juventud, multinacionales y política cultural*. Madrid: Morata.
- GIROUX, H. A. (2003b). *Cine y entretenimiento. Elementos para una crítica política del filme*. Barcelona: Paidós.
- GIROUX, H. A. (2005). *Estudios culturales, pedagogía crítica y democracia radical*. Madrid: Editorial Popular.
- GIROUX, H. A. (2010). *Apolitical Alienation*. In *The Passenger*. Disponible en la red: <<http://tvmultiversity.blogspot.com.es/2010/11/apolitical-alienation-in-passenger.html>>. (Consultado el 4 de abril de 2013).
- MENCKE, C. (1997). *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida*. Madrid: Visor.
- RAMA, A. (1982). *La guerra del fin del mundo*. Una obra maestra del fanatismo artístico. *Eco: Revista de la Cultura de Occidente*, 40 (6), pp. 600-640.
- REYNOSO, C. (2000). *Apogeo y decadencia de los estudios culturales. Una visión antropológica*. Barcelona: Gedisa.
- ZUMALDE, I. (2006). *La materialidad de la forma fílmica. Crítica de la (sin)razón postestructuralista*. Bilbao: Universidad del País Vasco.
- ZUMALDE, I. (2010). *La experiencia fílmica. Cine, pensamiento y emoción*. Madrid: Cátedra.