

# Imaginar un país. Medios, producción de la localidad y representaciones de la tradición

Imagining a country. Media, production of locality, and representations of tradition

**Letizia Bindi**

Profesora de Antropología Cultural. Università degli Studi del Molise, Italia.

[letizia.bindi@unimol.it](mailto:letizia.bindi@unimol.it)

---

## RESUMEN

Este artículo se basa en una larga investigación sobre los archivos de la televisión italiana (RAI), desde el punto de vista de la representación que hacen los medios de lo local, el folclore y las tradiciones italianas. Sobre todo en lo que se refiere al sur de Italia, los medios de comunicación tienden a una normalización cultural. La "escena folclórica" sirve para representar las relaciones entre la cultura "hegemónica" y la "subalterna" en el marco nacional. Desde los años 1970, un fuerte resurgir del folclore atravesó los discursos sobre el modelo de desarrollo italiano. En los últimos decenios se da una poética de nostalgia, arcaísmo y autenticidad, pero a la vez una acomodación del legado cultural inmaterial a la mercantilización de los espacios. Es fundamental reconsiderar la relación entre folclore y mercado, en orden a una crítica cultural de estos procesos.

## ABSTRACT

This paper is based on extensive research on the RAI (Italian Radio Television) Archives from a perspective of media representations of locality, folklore, and traditions in different areas of Italy. Starting from an image of "traditions" as backwardness, particularly in southern Italy, mass media –particularly cinema and television –aimed to a cultural standardisation of the mass culture. At the same time the "folklore scene" became a way of representing the relationships between "hegemonic" and "subaltern" cultures within the national arena, especially after the birth of democracy in Italy. From the 1970s on, a strong revival of "folklore" entered discourse on the Italian model of development. In recent decades a "poesy of nostalgia, archaism and authenticity", but also a "accommodation" of immaterial cultural heritage and the "marketing of places" has taken place. Rethinking the relationship between "folklore" and "market" has become, then, fundamental for a cultural critique of these processes.

## PALABRAS CLAVE | KEYWORDS

medios de comunicación | localidad | tradición | patrimonio cultural | antropología visual | media | locality | traditions | cultural heritage | visual anthropology

---

Observar, dirigir la propia mirada sobre un objeto público, sobre una "escena" vivida o al alcance de toda la comunidad, significa compartir con esta última, en la mayor parte de los casos, los mismos criterios de lectura, de visión. Las coordenadas fundamentales de nuestra mirada siguen pautas y matices culturalmente determinados: predilección por algunos colores y no por otros, reactividad mayor o menor a la luz, tiempo de reposo, "cortes" de las imágenes. Este aprendizaje de la mirada acontece mediante la intervención de diferentes "agencias", cuya formación es en gran parte de tipo nacional e institucional (la escuela, los medios de comunicación públicos, etc.).

Este artículo se propone profundizar en una modalidad específica de "la mirada": la que está vehiculada por el conjunto de documentos audiovisuales y programas televisivos que han contribuido, a escala nacional, a la producción de una imagen relativamente homogénea y compartida de "comunidad nacional", en relación dinámica con las múltiples variables de lo local.

## Los archivos de la RAI

Si se analiza el patrimonio audiovisual presente en los archivos de la RAI (1), se encuentra un conjunto de documentos orientados a socializar y sedimentar, a escala nacional, una idea precisa de lo local y una igualmente definida idea de "tradición", ambas utilizadas en el progresivo proceso de normalización de los estilos culturales de un país que, tras el final de la segunda guerra mundial, se encontraba fuertemente fragmentado, diversificado y caracterizado por fuertes polaridades internas: sur/norte, ciudad/campo, centros/periferias, etc.

En este sentido, la investigación desarrollada en los Archivos de la RAI ha permitido indagar no sólo el modo en el que "miradas expertas" (Grasseni 2006) han pensado, definido y plasmado una idea de lo "popular" y de la "tradición" coherente con el nuevo paradigma moderno y urbanocéntrico de referencia, sino también, a través de una experta observación de la estructura de programación y de emisión, ha contribuido a sedimentar esa "mirada" en toda la población, consiguiendo conformar en ella la misma percepción de la "tradición" y proyectarla en un fondo aparente de *nobilización* alienante. Durante los años 1970, y en años anteriores (en los 1960), esta "tradición" había sido confinada en la sombra del arcaísmo y la superstición, según una clave de lectura hegemónica típica de muchos intelectuales del siglo XIX (2).

La "escena folclórica" (Lombardi Satriani 1974) significaba, así, en esas narraciones cultas -como más tarde en la restitución mediática para uso y consumo del público pensado como "nacional" y "otro" con respecto a esas formas de vida- un conjunto completo y variado de prácticas y rituales apto para representar a las comunidades. Los textos y los testimonios fotográficos de finales del 1800 y, décadas después, los servicios radiotelevisivos dedicados a las comunidades locales de las distintas áreas "rurales" del país, eran propuestos al lector o al usuario como condensación de formas de vida diferentes y lejanas que había que documentar, como residuos de un pasado que había que conservar y, en ocasiones, hasta lamentar, en un marco de referencia que hacía de la nostalgia uno de los sentimientos fundacionales de la nueva y anhelada modernidad nacional.

Pero, al mismo tiempo, la "escena folclórica" era, de por sí, un contexto ceremonial y colectivo para "ver", una especie de dispositivo del ver-participar que proporcionaba la "ocasión de la visión", "de ver, de no ser vistos" (Jesi 1979), operante en la fiesta y en los sistemas ceremoniales locales.

La reflexión acerca de la mirada -interna y externa a la práctica etnográfica y a la obra en la dimensión local, según precisas codificaciones culturales y tradicionales- implica, pues, necesariamente una aproximación fuertemente crítica a los problemas de la reproducción y, sobre todo, de la transmisión de imágenes de las comunidades. Lo que una lectura/visión objetivante del "hecho folclórico" no había sido capaz de ver durante largo tiempo -a excepción de la reflexión aguda de algunos autores, aunque por su parte no sistematizada (3)- emerge críticamente frente a las imágenes mediáticas de este tipo de material. Si el evento ceremonial contiene ya, por sí solo, la dialéctica de la visión -ver/ser vistos opuesto al ver no siendo vistos, pero también el representar/deshistorificar/simbolizar (Douglas 1979; Isambert 1982)-, se complica cuando se hace objeto de representación ulterior en la forma mediática.

Un pueblo "celebra así su autorrepresentación", que demasiado a menudo "la cinematografía ambientada en el Sur ha retratado con el gusto fácil del guiño, de la notación banalmente irónica" (Lombardi Satriani, en Sparti 1980: 80). El Sur, reducido a icono pintoresco, así como el "folclore" entendido como manifestación del alma popular campesina, encuentra, no casualmente, un espacio propio en el tema político de la "ruralidad", que a su vez tendía a ponerse "como lugar para una nueva identificación nacionalista" (*ibídem*). No por casualidad se ha hablado legítimamente de "ruralismo" o de "orientalismo interno", producido por la mirada culta, por ejemplo, en las áreas más atrasadas del "Mezzogiorno" de Italia, tomando prestado, de las reflexiones sobre las representaciones coloniales y poscoloniales de la alteridad cultural, un paradigma interpretativo capaz de organizar el espacio objetivándolo, recortándolo para uso y consumo de la mirada y de la ideología dominantes; un paradigma, pues, complaciente con la

necesidad hegemónica de controlar el mundo a través de "discursos" capaces de "producir localidad" y "distinción" (Gaines 1988; Spivak 1988; Appadurai 2001).

La organización interna de los Archivos, las elecciones de catalogación y conservación, la estructuración de los programas y de las modalidades de transmisión, revelan el peso que "tradición" y "localidad" tienen en la cultura nacional y denotan constantemente tanto elecciones estéticas como políticas al respecto. Hay una clara tendencia en pensar lo local en el orden de la distancia y de la diversidad, del atraso y de la marginalidad, con respecto a los procesos culturales que actúan como elementos de impulso para el país. La aproximación a la dimensión local de la vida de las comunidades -especialmente las campesinas- se asienta precozmente en una forma de "ruralismo" o de "orientalismo interno" (Schneider 1998; Faeta 2003), una aproximación que permanece, hoy día, en muchos documentales de viajes, así como en los espacios dominicales de los telediarios y en los programas de tipo divulgativo. Se evidencia la rapidez con que, a partir de la segunda posguerra, Italia ha buscado, y querido, librarse de la imagen de un país atrasado y, rápidamente, ha impuesto a los medios públicos, de carácter nacional, un mensaje orientado hacia una modernización que sólo en un segundo momento ha podido entender y valorar elementos de variedad cultural, incluyendo los vinculados a la cultura campesina.

Al lado de estas razones, de orden histórico, se encuentra también un elemento de carácter tecnológico e industrial. Durante mucho tiempo el único canal mediático en Italia ha sido la RAI; una estructura imponente, muy estática, en la cual era dominio de pocos la realización concreta de documentales y programas, y de muy pocos el planteamiento de sus contenidos (estructura fuertemente piramidal de la empresa, por lo menos hasta la mitad de los años 1970). Los tiempos de producción, la complejidad de las maquinarias, los gastos de desplazamiento y realización, imponían una selección extremadamente atenta de los materiales y de las opciones de programación y producción, pues la posibilidad de realizar materiales adulterados y alternativos, en los cuales la implicación de las comunidades y de los sujetos locales fuese mayor, se encontraba fuertemente limitada. Eso hizo que se mantuviera durante largo tiempo una aproximación, de hecho, tardo-positivista, muy elitista, hacia la diversidad local y la condición campesina, que sólo en los últimos años setenta, y con la difusión de los movimientos culturales y políticos desde abajo, se consiguió transformar, por los menos en parte, para regresar luego a una imagen que todavía hoy resulta muy estandarizada y simplista de las comunidades locales.

El documento audiovisual reproduce, al mismo tiempo, un dispositivo de visión análogo al observado en la "escena folclórica": en la pantalla se prepara una "visión de la fiesta" -visión necesariamente recortada, re-montada, sintética y por ello crítica, secundaria (pero ¿qué visión no lo es?)-; al otro lado de la pantalla se reconoce, a través de una programación adecuada, de la publicitación, de la construcción de circuitos informativos y de señalización, la presencia de un público para la fiesta. Mientras que el público que asiste en persona a la fiesta puede ser visto como co-protagonista de la *performance*, como directamente implicado en el contexto en el que se da la representación, el televisivo resulta evidentemente distante y "otro". El espectador televisivo tiene que mirar el "folclore" como una imagen alternativa de sí mismo: el proceso de representación mediática de la tradición es, en primer lugar, un proceso de alienación que separa a quien observa de quien se encuentra involucrado en la representación. El objeto de esa representación se convierte, así, en el residuo de un pasado "arcaico" en vías de desaparición, cuando no en algo ficticio y reconstruido, confeccionado para el puro disfrute del "nuevo público" mediático.

En el plano de las elecciones estéticas y de las líneas de representación, este proceso de alienación del espectador televisivo con respecto al observador popular y local, se realiza a través de una fragmentación muy fuerte del espectáculo local, mediante su progresiva iconización. Poca atención, cuando no ninguna, es prestada -por lo menos hasta los años setenta- a todo lo que concierne a los elementos de cultura material vinculados con la preparación de la fiesta y la fabricación de la *performance* colectiva. Es necesario señalar, además, que ningún documento televisivo anterior a los años setenta, presta atención a las prácticas de las comunidades locales que no estén relacionadas con momentos de elevada ritualización y ceremonialidad. La extrema espectacularización asimila la "escena folclórica" a programas

de "variedad" o ficción, más que al documento histórico; la insistencia de los textos acerca de la ahistoricidad, el arcaísmo y la distancia cultural de tales *performance*, las aleja del orden de referencia de la mayoría de los espectadores -cosa, además, poco cierta, especialmente entre los años cincuenta y setenta del siglo XX-. Ello revela la necesidad de distanciar y objetivar, alejando la "escena folclórica" para proyectarla en un "sin tiempo" que la hace inocua y carente de esos valores potencialmente excéntricos y resistentes con respecto a la nueva imagen del país y de la comunidad nacional lanzada a su nuevo recorrido de modernización industrial y cultural (Cirese 1973; Lombardi Satriani 1980). Muchos de esos programas y documentos contraponen a propósito la vida de ciudad a la vida rural, según pautas y motivos estilísticos clásicos, deslizando, en ocasiones, hacia tonos nostálgicos y de lamento de los ritmos de vida y de producción antiguos, hoy caídos en desuso: una retórica de la nostalgia del tiempo perdido, que es otra de las grandes coordenadas poéticas de la relación con la "tradición" en las culturas occidentales (Cirese 2006; Fabian 2000). En otros casos, prevalece en ellos la exaltación y la concitación, que aleja las formas de vida campesinas de las ordenadas y ritmadas de modo regular por los tiempos de la producción y por la rígida alternancia entre tiempo de trabajo y tiempo de ocio que, por ello, sigue marcando una distancia profunda entre las masas recientemente urbanizadas y proletarizadas de media Italia y su pasado próximo, en el cual se encontraban, en la mayor parte, todavía atadas a esos modos y esas formas de organización.

El aspecto más interesante de estos documentos es, no obstante, el vinculado a la producción. Insertar en el espacio ceremonial de la *performance* colectiva local la cámara de vídeo implica modificaciones importantes en la representación misma del lugar y de la comunidad. Ello inserta, pues, un ojo "otro" y diferente en la dialéctica, hasta allí presente, entre "observado" y "observador"; distorsiona y modifica las relaciones de miradas presentes en la escena, ya que se pone como última y ulterior barrera del espacio-tiempo local hacia otro público, ese también, a su vez, imaginado por la comunidad grabada (Clifford 1991: 3-10; Sedda 2003).

Al mismo tiempo, el reenvío a los mecanismos de producción y programación de este tipo de materiales por parte de la empresa de radiotelevisión del Estado nos permite individualizar otro importante nudo problemático: el relativo a su comercialización y patrimonialización. No es casualidad que, a partir de los años 1990, el esfuerzo por conservar -digitalizando- y publicitar -a través de sitios web y presentaciones públicas- las "Teche RAI", haya desembocado en precisas opciones empresariales y haya seguido líneas de inversión comunes ya anticipadas por otras importantes empresas radiotelevisivas mundiales ("BBC Archives", *in primis*). Documentales, programas de carácter histórico, canales temáticos especializados por satélite ("RAI-SAT Extra", "RAI Educational") proponen, ya hace tiempo, documentos de tipo propiamente histórico o artístico, junto con materiales espurios recogidos a través de numerosos telediarios o artículos que, a lo largo de varias décadas, se habían ocupado de "contar Italia a los italianos", como recitaba pomposamente el Presidente de la RAI en su discurso de inauguración de la Asamblea Anual de 1952. Pero, frente a una clara conciencia, a nivel empresarial, del valor de estas imágenes, permanece un sistema de catalogación bastante aproximativo, que sólo raramente entrega a "miradas competentes" la tarea de examinar críticamente este conjunto de documentos. Permanece, esencialmente, la catalogación de los años setenta o, cuando no, una catalogación que durante la fase de conversión digital (empezada en 1992 y todavía no del todo terminada) fue encargada a un tipo de personal no adecuadamente formado, sin previsión y fijación de criterios terminológicos y formas de archivo capaces de construir recorridos críticos en el interior del mismo Archivo (4). Persiste, en esta catalogación, una terminología sustancialmente acrítica e incapaz de poner en perspectiva los marcos conceptuales con los cuales organizar materiales tan diferentes y tan ricos: una limitación que no puede ser atribuida a las barreras económicas impuestas a la operación. Al contrario, por lo menos en cuanto atañe a este específico conjunto de documentos consagrados a la representación de la tradición y de la localidad, ello podría ser por lo menos parcialmente enmarcado en el interior de un proyecto nacional que ha elegido concienzudamente eliminar las diversidades internas del país mediante la separación o la "folclorización" de las mismas.

Hoy día, el proceso de modernización se considera plenamente cumplido y las prácticas locales -festivas,

rituales y no- vuelven a recuperar un espacio propio en la programación, tanto por la curiosidad de los operadores del sistema radiotelevisivo, como por demanda de las mismas comunidades. Estas últimas no sólo se proponen para servicios y profundizaciones acerca de sus propias "tradiciones", sino que llegan a pagar para que se realicen o autoproduzcan documentos que proponen a las televisiones, bien a través de la descentralización nacional del sistema público o bien mediante contactos directos con las varias redacciones de los programas mayormente interesados. En los últimos años asistimos, por ejemplo, a la proliferación de un género, muy precoz en la programación televisiva italiana -el de los programas dominicales tipo *Línea Verde*- en los cuales bailes, cantes, productos típicos, historias locales, autoridades y representantes de las instituciones, además de promotores turísticos, llenan la "escena local" buscando "colocar" el lugar como "género" específico y como recurso. También se asiste, más tímidamente, al nacimiento de programas nocturnos centrados en las "tradiciones populares" (5), que mezclan indiferentemente documentos procedentes de Italia y del extranjero, aunados por la excepcionalidad de los espectáculos y de los eventos festivos representados: romerías extenuantes, prácticas penitenciales violentas, creencias mágicas olvidadas, grandes ceremonias públicas.

Ello perpetúa la tendencia a la alienación del público televisivo respecto al "espectáculo" de lo local, a través del desconcierto y de la sensación de distanciamiento inducidos por imágenes que acentúan los rasgos diferenciales en relación con las formas de vida urbanas, generalmente compartidas por la audiencia. Al mismo tiempo, el binomio fascinación/extrañeza permanece, acentuado por las posibilidades de grabar de modo eficaz casi cualquier contexto: se hace uso de dispositivos de grabación aptos para capturar la imagen en lugares muy oscuros, cámaras que permiten alcanzar espacios muy angostos, aparatos que posibilitan captar las voces a gran distancia, y así "robar" el cuchichear que a menudo acompaña las actividades preparatorias de un ritual, etc.

### **Sobreexposición de la fiesta**

Durante muchos años las poéticas empleadas por los medios acerca de las culturas locales se han caracterizado por su sustancial homogeneidad y coherencia. Si exceptuamos, por su mayor conciencia crítica, la producción marginal -en términos de cantidad y de circuitos distributivos- de documentales de tipo etnográfico y etnomusicológico, la mayor parte de los productos mediáticos -películas, reportajes periodísticos, documentales televisivos, ficciones con temática campesina y popular- presentan un estilo común y dejan entrever finalidades similares. Se ha dicho, de modo sintético, que estos objetivos se pueden resumir, por un lado, en la evocación de un sentimiento de nostalgia hacia el pasado perdido y, por otro, en la tendencia enajenante respecto a estas manifestaciones de la cultura local y formas de expresión popular.

El "resurgimiento de la tradición" que se afirmó a partir de los años 1970 y, todavía más, en los años 1980 (Lombardi Satriani 1974; Boissevain 1992) se realizó también gracias al desarrollo y a la difusión de una tecnología de grabación y documentación en vídeo más ágil y económica. Ello hizo posibles numerosos intentos de autorrepresentación por parte de las mismas comunidades locales y una progresiva transformación de la imagen mediática de las culturas locales, que hoy presenta ulteriores elementos de modificación y distorsión.

Asistimos a un fenómeno de sobreexposición de las grandes fiestas locales, que procede en sintonía con las múltiples estrategias a través de las cuáles las comunidades locales intentan interceptar y condicionar los circuitos de valorización nacionales y supranacionales, reduciendo así la histórica distancia y disparidad de acceso a la comunicación que desde siempre había caracterizado las periferias culturales y, de modo particular, la condición campesina. Para Italia, dos ejemplos importantes de estos procesos son el así llamado fenómeno del "neotarantismo" (Pizza 1999; 2003) en el área de Salerno (Puglia) y los "Gigli di Nola" (Campania) (6). En ambos casos, nos encontramos frente a la realización de documentales y grabaciones por parte de autores locales, de jóvenes cineastas procedentes de la ciudad, de etnógrafos y antropólogos visuales, de historiadores de la fotografía y de los archivos visuales locales y

nacionales, de *webmasters* y *webmanagers* decididos a construir canales de amplificación del evento local para que circule a nivel global, gracias a las redes temáticas. En el caso de los "Gigli di Nola", por ejemplo, el fuerte interés que persiste hacia la fiesta en las comunidades italoamericanas que continúan, en algunos casos, celebrando el evento también en ciertas localidades de Estados Unidos, ha determinado un circuito de intercambios telemáticos que representan una especie de itinerario móvil de la fiesta "en figura", capaz de reproducir constantemente el sentido de pertenencia a una patria identitaria común, que prescinde de la localidad física y se caracteriza por el compartir significados e imágenes (la fe, el espacio de la Iglesia, la relación con San Paulino y la Virgen del Carmelo), además de músicas y prácticas comunitarias (limosna, hábitos alimentarios, danzas, vestimentas) y estilos de vida familiares, el sistema de afectos y la hospitalidad. En este sentido es posible entrever en estas formas de '*long distance belonging*' un nuevo modo de "mirar a la tradición" en el que, si por un lado emerge un mayor protagonismo de las comunidades locales, por el otro se revela también su parcial sometimiento a lógicas dominadas, una vez más, por la cultura oficial y el negocio del espectáculo. En estos productos audiovisuales, predomina efectivamente una especie de "espectáculo total de la tradición", que se aprovecha de la sensibilidad de una audiencia lograda por medio de la sobreexposición de imágenes particularmente intensas, cruentas y emotivamente fuertes.

El espacio de la representación del espectáculo tradicional y "folclórico" -se le sigue definiendo así a conciencia, ya que el uso del término se mantiene en auge en la opinión pública y en el lenguaje mediático- está condicionado por la transformación de los estilos comunicativos, por los formatos y por las modalidades de producción televisiva y cinematográfica de los últimos años. Se notará cómo los documentales normalmente retransmitidos por canales como *National Geographic* (7), y por otros similares presentes vía satélite, tienen una resolución de las imágenes y una calidad técnica excepcional, pero también un corte documentalístico y un estilo de montaje muy similares. En el caso de documentos inherentes a la vida de comunidades de aldea, documentales que definiría "monográficos" -es decir dedicados a la representación holística de la vida de una comunidad determinada- prevalecen los tonos elegíacos, las imágenes algo edulcoradas, un montaje no demasiado sincopado, distendido en la sustancia y un tono fuertemente discursivo de los textos, en los que prevalecen historias emblemáticas y personales -las "historias"- por encima de las reflexiones y las anotaciones de carácter más general. Cuando, por el contrario, se trata de particulares eventos festivos, el acento en el elemento espectacular, en la concurrencia de lo colectivo, en la aceleración del montaje, se hacen evidentes y contribuyen a una restitución enfática y extrema del evento festivo, que así se caracteriza como uno de los registros retóricos preferidos para la representación de la "tradición". Ello acontece también cuando son las mismas comunidades las que han de grabarse y representarse: en muchos de estos casos la "intimidad cultural" (Herzfeld 2003) que involucra a actores, espectadores y documentadores en el evento festivo, convierte las tomas y el montaje todavía más "carnales" y sobreexpone ulteriormente los caracteres extremos, espectaculares y excesivos de la fiesta. Esta autorrepresentación mediática, al mismo tiempo, pasa a narrar de modo nuevo la dialéctica de miradas presentes desde siempre en el interior de la escena folclórica: también los espectadores son observados por otros espectadores, por los actores que desfilan en las calles, en las plazas o en los coches de ceremonia, y que mantienen con ellos una relación de miradas que refuerza, en primer lugar, los vínculos de convivencia, el sentido de pertenencia común y de coparticipación en el evento festivo y ceremonial fundador de la comunidad.

Este aspecto de reciprocidad en la reproducción y uso televisivo o cinematográfico de la fiesta tradicional salta a la vista. El espectador televisivo y cinematográfico es realmente observador y no observado, y por ello mismo se percibe extraño y distante de la implicación en el evento, a menos que lo que esté mirando no solicite su propio sentido de "pertenencia a distancia" y en la diáspora, fenómeno cultural relevante ahora más que nunca, analizado recientemente por numerosos estudios específicos (Urry 2000). En cambio, en Internet, el espectador tiene la posibilidad de interactuar y comentar las imágenes, e insertarse así virtualmente en el circuito de sentido que éstas tratan de atribuir a la fiesta en su conjunto. En este nuevo contexto de representación mediática de la fiesta y de imaginación de la comunidad, nos encontramos, pues, frente a múltiples niveles de distorsión y transformación del hecho ritual y ceremonial y frente a regresiones de tipo social y político.

En primer lugar, a través de la mediatización exasperada de algunas fiestas locales -para Italia es suficiente citar los carnavales de Viareggio y de Venecia, pero también el "Palio di Siena" y, más recientemente los "Gigli de Nola" u otras fiestas que definiría, con cautela, de "elevado grado de espectacularidad"- nos encontramos frente a fenómenos que, aún manteniendo un aspecto de fuerte anclaje al lugar de origen y desarrollo, presentan más a menudo la aspiración a postularse candidato para representar el orden festivo global, verdaderos "iconos" de la fiesta en la contemporaneidad, que mantiene y pone en confrontación aspectos de historia y de vínculo con la tradición al lado de elementos de fuerte innovación y transformación en clave "tecnológica" de la fiesta.

Junto a ello, no hay que creer que estas fiestas sean devoradas y "desnaturalizadas" por su representación y sobreexposición mediática, como cierta aproximación conservadora y nostálgica tendería a hacernos creer. La fiesta actual -sobreexpuesta- si ya no se constituye como garantía de reproducción de un sistema social y cultural destinado a permanecer igual a si mismo en el tiempo, se constituye más bien como fondo de una comunidad en frenética transformación, de un cuadro de referencia estética, moral, religiosa y política cada vez más móvil y, por ello mismo, necesitado de encontrar elementos de anclaje a eventos y formas expresivas que aún mantienen, por lo menos en el plano de lo imaginario, un sentido de comunidad.

Sin embargo, a través del filtro mediático se producen algunas transformaciones en la representación del evento tradicional. Cada vez con más frecuencia, la perspectiva frontal va a ocupar el lugar de la disposición circular en la *performance*, así como se exasperan, en ciertas ocasiones, formas y colores en la fabricación de los aparatos o de las máscaras para acentuar su visibilidad. En algunos casos nos encontramos frente a sistemas festivos que dividen y organizan el tiempo consagrado de la fiesta según las exigencias de la programación televisiva, o se encuentran en relación con ello -el "Palio di Siena" y el estricto directo con que se emite en los rígidos tiempos del telediario de las 20 horas es sólo uno de los ejemplos más evidentes de este tipo de relación controvertida, en la cual la fiesta solo en apariencia parece proceder de modo autónomo con respecto a las exigencias de la estructura de la programación de las retransmisiones (8).

Estos rasgos de espectacularización del evento local no son, sin embargo, exclusivos de la contemporaneidad, como ya se ha podido observar a partir de los años sesenta para algunas fiestas muy conocidas, como las de Piedigrotta, y en ocasión de algunas notorias procesiones de Semana Santa (Bindi 2005; Ranisio 2006; Arino 2004; Navarro Moreno 2001). Las iluminaciones cada vez más "eléctricas" y el número de cirios crecientemente más elevado, parecían responder, ya entonces, a la exigencia de hacer más visible la actuación y construir la ceremonia como puesta en escena no sólo en calidad de "espectáculo interno", sino también para todos aquellos que hubieran disfrutado del evento festivo desde el exterior o desde lejos. Hoy observamos con frecuencia elementos de transformación del evento festivo en relación con la participación de cámaras y, sobre todo, por la aceptación de la presencia del operador de cine, generalmente algo entrometido, que no obstante ya es incluido en la "escena folclórica" como parte integrante de la misma (9). Este último aspecto merece ser puesto de relieve como signo de un ansia testimonial que si por un lado procede de la actitud "capturadora" y museográfica a que se ha hecho referencia anteriormente y en otros lugares, por otro se ha trasladado progresivamente a la percepción que las comunidades locales tienen de su propia fiesta. La idea de que un dato ceremonial no sea inmortalizado en un soporte videográfico o que no encuentre su condensación en un *corpus* fotográfico, parece sustraer a la fiesta una dimensión considerada ya esencial. Ver y rever la fiesta se caracteriza en algunas comunidades no sólo como una forma de espectacularización hacia el exterior, sino también como modalidad de rememoración, reafirmación y participación a lo largo de todo el año en la misma fiesta (10). Al lado de ello, el paso mediático de los vídeos inherentes a la fiesta representa para muchas comunidades el grado máximo de legitimación del evento local y, además, a menudo se constituye como aliciente ulterior para la patrimonialización del mismo y para su consideración como parte integrante del sistema productivo y turístico por parte de las autoridades políticas y de los empresarios presentes en la escena local (11).

---

## Notas

1. Quien escribe ha podido desarrollar una investigación en los Archivos de la RAI (Red Audiovisual Italiana) entre 1994 y 2004, periodo en el que también ha colaborado con la misma RAI en calidad de autor de textos de programas radiofónicos de carácter cultural (cfr. Bindi 2005).
2. Por ejemplo, en los relatos de viaje y en la literatura producida por los intelectuales del siglo XIX sobre las formas de vida y de expresión de las poblaciones del sur de Italia (Lombardi Satriani 1979).
3. Piénsese en las observaciones de De Martino y Leiris acerca del delicado límite entre "posesión" y "puesta en escena de la posesión", acerca del cual, con notable anticipación en el tiempo, parecen sugerir la sustancial irrelevancia del dato de la verdad (cfr. Leiris 1980).
4. Estas consideraciones han sido desarrolladas ulteriormente en Bindi (2005) y proceden también de una etnografía de los archivos y de los grupos de catalogación y archivado de las "Teche RAI" desarrollada entre 1992 y 2004, de la cual hay que destacar algunas consideraciones de carácter problemático, inherentes tanto a los criterios de catalogación como a los de conservación elegidos por la empresa y, sobre todo, a las modos de decisión mediante las cuales, en esa fase, tales criterios fueron sumariamente fijados.
5. Es el caso de *Gentes*, por ejemplo, programa emitido desde hace dos años en "Retequattro", un canal del grupo privado Mediaset.
6. En ambos casos no he desarrollado etnografías en primera persona, sino que he recibido numerosas informaciones de colegas, estudiantes y amigos que desde hace años se han ocupado y se están ocupando de estos dos sistemas festivos. En especial, aprovecho la ocasión para agradecer algunas informaciones específicas acerca de los aspectos de solapamiento e interrelación entre fiesta y representación mediática a Ilaria Palumbo, para el 'Festival de la Taranta', y a Katia Ballacchino, por la frenética mediatización de los "Gigli di Nola".
7. Es interesante notar como en pocos años ha crecido notablemente la oferta de canales vía satélite dedicados a los viajes y a las culturas del mundo, además de a otro gran frente de la exploración de lugares geográficos y naturales, que en realidad a menudo contiene en su interior también conspicuos documentos inherentes a las sociedades que en determinados sitios naturales subsisten. Solo del *National Geographic* en sus exordios -canal histórico dedicado a este tipo de "objeto" mediático, antes fotográfico en la actividad de la célebre y prestigiosa revista homónima- se pasó a desdoblarse el mismo (*National Geographic + 1*), y posteriormente se le han sumado otros canales como *Adventure One* (especializado en viajes "exóticos" o en recorridos "extremos"), *Marcopolo*, *Discovery Channel*, y también parte de la programación de *History Channel* e *History Channel +1*, que frecuentemente emiten programas y documentales insertos en el ámbito de "Civilizations", es decir un espacio de producciones centradas en la profundización de algunas sociedades y culturas peculiares. Nótese, además, cómo justamente en estos dos últimos canales y en *Discovery Channel* se transmiten desde hace unos años los pequeños videoclips patrocinados por la Unesco, que miran a la localización e individualización de todos los grupos étnicos y lingüísticos minoritarios a escala mundial, a través de breves documentales de algunos minutos, en los que un testigo privilegiado del grupo en cuestión cuenta algo en su lengua local; un género, éste último, que merecería una profundización específica en lo que concierne a la relación entre conservación, políticas del reconocimiento y mediatización de los patrimonios culturales y lingüísticos.



8. En realidad es evidente que todos los tiempos de la procesión pública que precede la carrera y hasta la urgencia en el dar el "vía" ("*dare la mossa*"), en algunos casos, están dictados por la necesidad de respetar o de ir en consonancia con los tiempos televisivos preestablecidos. Por lo menos en dos ocasiones he podido constatar personalmente la satisfacción con la que el equipo encargado de la grabación de la carrera notaba que "lo habían conseguido a tiempo para el telediario", así como he escuchado conversaciones entre turistas de Siena en la playa que se felicitaban de que el Palio se hubiese desarrollado justo a tiempo para la ora del TG ("*Telegiornale*") y que gracias a la transmisión televisiva ellos habían podido verlo. Frente a este sometimiento a la mediatización del evento ceremonial local, hay que añadir el profundo grado de autonomía, respecto a las cámaras, de la afición de cada barrio ("*contrada*"): la sacralidad típica de los momentos que preceden a la salida del caballo de la capilla del barrio, la bendición del mismo y del jinete. Además, muchos sieneses -para seguir con el ejemplo- en lugar de conformarse con ver el Palio por televisión, eligen localidades para sus vacaciones, tanto en julio como en agosto, que les permitan regresar sin excesivas dificultades a la ciudad para asistir a la carrera.

9. Durante algunos ceremoniales de la Semana Santa de Sessa Aurunca en el abril de 2007 pude observar personalmente la presencia de numerosos operadores cinematográficos profesionales al lado de colegas extranjeros, investigadores de la universidad francesa, ocupados en la documentación audiovisual de la procesión del Viernes Santo, así como muchos turistas tecnológicamente muy dotados y ciudadanos de Sessa Aurunca interesados en documentar tanto la ceremonia en su conjunto como la "visión subjetiva" de este o aquel grupo implicado en la procesión (en particular, los padres de los niños que, vestidos de angelitos, desfilaban delante de los misterios). Ello hace pulular la escena del ceremonial de presencias más o menos expertas, pero todas particular y diferentemente entrometidas. El espacio procesional es continuamente atravesado por "operadores de cine"; su ansiedad documentalista se extiende hasta grabar desde abajo los rostros y los cuerpos portadores de los misterios durante las largas paradas en las cuales las representaciones sagradas se hacen mecer hacia adelante y hacia atrás en el ritmo lento y solemne del *vía crucis*. No se trata aquí de expresar juicios respecto a estas prácticas de hiperdocumentación y de violación de la sacralidad del recorrido y del clima del ceremonial, sino de comprender qué es lo que induce a un número cada vez mayor de figuras, de profesionales y de personas corrientes a desafiar los límites del respeto sacral de la ceremonia para llevar consigo a casa, o para enseñar a otros, una imagen original de la fiesta.

10. Le agradezco a Katia Ballacchino el haberme señalado este aspecto interno de la visión de los documentos relativos a la fiesta de los "Gigli di Nola" observado durante todo el año en la preparación de la nueva celebración de la fiesta, tanto en su versión italiana como en la "deslocalizada" estadounidense. De forma menos intensa y ciertamente más privada he podido observar yo misma este tipo de uso "interno" del documento audiovisual de la fiesta como modalidad de rememoración y de reafirmación de las razones del compromiso constantemente presente en la realización de la procesión de los "Misterios de Campobasso" durante la fiesta del *Corpus Domini* (cfr. Bindi 2008 a).

11. Muchos sistemas festivos locales presentan ya sitios enteramente dedicados, en los cuales al lado de informaciones históricas y descripciones del evento en su diversas partes y componentes, proporcionan el *streaming online* de los videos de la misma fiesta, cuando no el mismo desarrollo de la fiesta, en directo desde la *web*. Así acontece en el caso de muchos ceremoniales festivos, tanto en Italia como en el resto de Europa. Otras fiestas son dotadas de importantes galerías fotográficas multimediáticas y de archivos de audio que contienen las músicas tradicionales de la fiesta y hasta algunas oraciones específicas conectadas a ella. También la imagen gráfica de estos sitios resulta de gran interés como parte integrante del sistema de representaciones de la fiesta. Fondos, tipos de caracteres, colores, género narrativo de los textos (más poéticos, o más informativos, con el uso de fuentes acreditadas o sin ellas, etc.) son elementos de una ulterior transformación de la imagen mediática de la fiesta que une a este aspecto gráfico-estético también una posibilidad real como circuito de intercambios y contactos entre personas que por varias razones participan o se interesan por ella. Muchas sitios de Internet contienen un *forum* dedicado a estas fiestas y una serie de enlaces de asociaciones vinculadas con la organización del ceremonial, o de las oficinas de relaciones públicas de los entes locales, o incluso de la oferta turística de

la località (cfr. Bindi 2008 b).

---

## **Bibliografia**

Affergan, Francis

1987 *Esotismo e alterità. Saggio sui fondamenti di una critica dell'antropologia*. Milano, Mursia.

Annuario...

1953 *Annuario RAI 1952*. Torino, Eri.

Appadurai, Arjun

1998 *Modernità in polvere*. Roma, Meltemi, 2001.

Arino, Antonio

1992 *La ciudad ritual. La fiesta de las Fallas*. Barcelona, Anthropos.

Aronowitz, Stanley

1992 *The Politics of Identity*. London, Routledge.

Bellman, Beryl (y Bennetta Jules-Rosette)

1977 *A Paradigm for Looking: Cross-Cultural Research with Visual Media*. Norwood, New Jersey, Ablex Pub. Corporation.

Bhabha, Homi

1999 *I luoghi delle culture*. Roma, Meltemi, 2001.

Bindi, Letizia

2005 *Bandiere Antenne Campanili. Comunità immaginate nello specchio dei media*. Roma, Meltemi.

2008a "Le tradizioni: i Misteri" en Lalli R. - Lombardi N. - Palmieri G. (coords.), *Storia di Campobasso*, Isernia, Cosma Iannone.

2008b "Folklore virtuale. Note preliminari a un'etnografia delle tradizioni sul web", *Ricerca folklorica*, n° 57: 87-94.

Boissevain, Jeremy (coord.)

1992 *Revitalizing European Rituals*. Londra, Routledge.

Cirese, Alberto M.

1973 *Cultura egemone e culture subalterne*. Palermo, Flaccovio.

1967/1975 *Dislivelli di cultura e altri discorsi inattuali*. Roma, Meltemi, 2006.

1985 *Oggetti Segni Musei*. Torino, Einaudi.

Clifford, James

1988 *I frutti puri impazziscono*. Torino, Boringhieri, 1996.

Dei, Fabio

2003 *Beethoven e le mondine*. Roma, Meltemi.

Douglas, Mary

1975 *I simboli naturali*. Torino, Einaudi, 1979.

Douglas, Mary - Isherwood, Baron

1979 *Il mondo delle cose. Oggetti, valori, consumo*. Bologna, Il Mulino, 1980.

Fabian, John

1983 *Il tempo e gli altri. La politica del tempo in antropologia*. Napoli, L'Ancora del Mediterraneo, 2000.

Faeta, Francesco

2003 *Strategie dell'occhio. Saggi di etnografia visiva*. Milano, Angeli.

2005 *Questioni italiane*. Torino, Boringhieri.

Freedberg, David

1991 *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico*. Torino, Einaudi, 1993.

Grasseni, Cristina (coord.)

2006 *Skilled Visions. Between Apprenticeship and Standards*. Oxford, Berghahn.

Gaines, John

1988 "White Privilege and Looking Relations: Race and Gender in feminist Film Theory", *Screen*, n° 29 (4): 12-27.

Hall, Stuart

1980 "Encoding/Decoding in television discourse", en S. Hall (coord.), *Culture, Media, Language*. Hutchinson, London.

1981 "Notes on Deconstructing the popular", en R. Samuel (coord.), *People History and Socialist Theory*. London, Routledge and Kegan Paul: 227-240.

Hall, Stuart (y T. Jefferson) (coords.)

1975 "Resistance through Rituals. Youth Subcultures in Postwar Britain", *Working Paper in Cultural Studies*, n° 7-8.

Herzfeld, Michael

1982 *Our Once More. Folklore, Ideology and the Making of Modern Greece*. Austin, University of Texas.

1985 *The Poetics of Manhood. Contest and Identity in a Cretan Mountain Village*. Princeton, Princeton University Press.

1996 *Intimità culturale. Antropologia e nazionalismo*. Napoli, L'Ancora del Mediterraneo, 2003.

Hobsbawn, James (y Thomas Ranger)

1987 *L'invenzione della tradizione*. Torino, Einaudi, 1990.

Kuhn, Annette (y Kirsten McAllister)

2007 *Locating memory*. London, Berghahn Books.

Isambert, François A.

1982 *Le sens du sacré. Fete et religion populaire*. Paris, Minuit.

Jesi, Furio

1979 *Materiali mitologici*. Torino, Einaudi.

Leiris, Michel

1980 *I rituali di possessione e il teatro nel Gondhar*. Milano, Ubulibri.

Lombardi Satriani, Luigi M.

1974 *Menzogna e verità nella cultura del Sud*. Napoli, Guida.

1979 *Il silenzio, la memoria, lo sguardo*. Palermo, Sellerio.

1980 *Antropologia culturale e analisi della cultura subalterna*. Milano, Rizzoli.

Lombardi Satriani, Luigi M. (y Antonio Arino) (coords.)

2000 *L'utopia di Dioniso*. Roma, Meltemi.

Mbembe, Achille

2001 *Postcolonialismo*. Roma, Meltemi, 2005.

Moore, Shaun

1993 *Il consumo dei media. Un approccio etnografico*. Bologna, Il Mulino, 1998.

Navarro Moreno, Isidoro

1982 *La semana santa de Sevilla: Conformación, mixtificación y significaciones*. Sevilla, Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla.

Raniso, Gianfranco

2006 "Le luci delle feste. Luminarie e artigiani", Comunicación en el VIII Convegno Aisea, Torino, junio 2003, en L. Bonato (coord.), *Festa viva*, Torino, Omega Edizioni, 2006: 46-58.

Saïd, Edward

1987 *Orientalismo*. Torino, Boringhieri, 1991.

Schneider, Jane (coord.)

1998 *Italy's Southern Question. Orientalism in One Country*. Oxford/New York, Berg.

Sparti, Pepa (coord.)

1982 *Cinema e mondo contadino. Due esperienze a confronto: Italia e Francia*. Venezia, Marsilio.

Spivak, Gayatri C.

1988 "Can the Subaltern Speak?", en C. Nelson y L. Grossberg (coord.), *Marxism & The Interpretation of Culture*. Urbana, Illinois University Press.

Toschi, Paolo

1955 *Le origini del teatro italiano*. Palermo, Sellerio, 1989.

Turner, Victor

1993 *Antropologia della performance*. Bologna, Il Mulino, 1997.

1987 *Dal rito al teatro*. Bologna, Il Mulino, 1990.

Urry, John

2000 "The Global Media and Cosmopolitanism", comunicación presentada en la *Transnational America Conference*, Bavarian American Academy, Monaco, junio.

<http://www.lancs.ac.uk/fass/sociology/papers/urry-global-media.pdf>

---

Recibido: 12 enero 2009 | Aceptado: 2 marzo 2009 | Publicado: 2009-03

