

Presentación. Imagen y Política
Las luchas de la temporalidad

Carlos Ossa Swears
Universidad de Chile
anis626@yahoo.es

Los textos no significan el mundo, sino que significan las imágenes que rompen. Por tanto, descifrar un texto es lo mismo que descubrir las imágenes que el texto significa.
Vilém Flusser

La investigación sobre las modalidades productivas de la fotografía chilena de los años '60 implica reconstruir un sistema visual modernizador determinado por una economía-política y una cultura institucional donde se yuxtaponen distintas concepciones de la visualidad (normativa, dialéctica y estética) destinadas a formar ciudadanos-productores. Crear el gesto de la nación y la pose del héroe, ya no se conciben bajos las matrices neoclásicas, al contrario, las técnicas de la visión introducen un modo específico de ser contemporáneos: *tener un cuerpo para tener una imagen*. Por esto, el nacionalismo adquiere formas mediáticas más plásticas y lúdicas que concilian las obligaciones jurídicas con las elecciones personales en una síntesis llamada: *chilenos modernos*. ¿Cómo mostrarlos? ¿Qué subjetividad construyen? ¿Qué cotidianidad viven? ¿Cuál futuro están dispuestos a defender? Elaborar una *metáfora* "gentilicia", sería una característica de la cultura visual hegemónica, sin embargo, tal propósito es imposible. La fragmentación social y el divorcio comunitario que la sociedad chilena vive sólo aplazan la inevitable catástrofe del republicanismo que sucederá una década después.

Las comunicaciones, en general, se apropian de lo público estableciendo los límites fundamentales entre modernización y vida cotidiana, con ello determinan las axiologías del trabajo; las fronteras de lo inesperado y peligroso; las reglas incuestionables del orden. Las imágenes comienzan a desplazar un mundo de tertulias, paseos y nacimientos por otro de velocidad, eficiencia e integración. Así, la fotografía del periodo da cuenta –no sólo- de una concepción sobre la realidad, también de la incorporación de lenguajes que interpelan su carácter de herramienta y buscan espacios autónomos que impliquen nuevos significados e íconos sociales, políticos y artísticos (la vedette, el cantante, el poblador, el estudiante). La fuerte tradición de referencialidad que mantiene la fotografía con el discurso de la objetividad, sin embargo se abre a experimentar con estereotipos sin agenda –arrancados de la gramática de la multitud- que reproducen el tema político de la época: la

identidad, asociada con una “ideología realista”. La presencia del *otro*, tantas veces criminalizado por el estado, el cristianismo y la burguesía chilena, logra un momento dramático en la fotografía, aún despierta incertidumbre con su cuerpo anómalo, pero congelado por la instantánea periodística, la muestra documental o el paternalismo estético pierde el *afuera social* que históricamente lo caracterizó. La democracia representativa necesita su extrañeza para legitimar una pluralidad jerarquizada, único modo de asimilar la degradación del modelo oligárquico sin romper -traumáticamente- con sus privilegios y controlar las nuevas fuerzas productivas¹. Los años sesenta, amparados en el júbilo capitalista por el consumo, convierten a la fotografía en la promesa de *singularidad masiva* que la democracia necesita. Sin embargo, glamour y poder ya tenían relatos visuales importantes en Chile en los años cuarenta y cincuenta con los trabajos de Jorge Opazo y Alfredo Molina La Hitte².

Las estrategias y operaciones que permitieron el desarrollo fotográfico liberan al dispositivo de ser el *documento de la muerte* para convertirse –dentro de una sociedad marcada por el lujo y el miedo- en régimen visual que negocia la nitidez de las clases, las fantasías voyeuristas de los individuos y la angustia representacional del Estado. Se podría decir que son consecuencia de una *esfera pública escópica*: las elites, los sectores medios y los trabajadores buscan antropologizar su existencia recurriendo a imágenes de autoridad, consagración y militancia. Esto se justifica por una creciente polarización político social que resquebraja el imaginario de un “nosotros” y exige el “retrato de Chile” desconocido-excluido fortaleciendo la dimensión social y patrimonial de la fotografía.

El incipiente debate sobre la función social del arte y el impacto de las tendencias artísticas internacionales recogidos por las escuelas universitarias de arte, contribuyen además, a interrogar las relaciones entre imágenes e instituciones. Lo fotográfico promueve el interés por la alteridad y la experimentación³, en la perspectiva de producir

¹ En términos de Edward Shils (1965, p. 498) se puede indicar lo siguiente: “podrán, en verdad, usar parte de su aparato intelectual para glorificar su cultura tradicional, pero ese propósito no llegará a ser la base exclusiva de su aspiración. El deseo de una elite por poseer un sistema intelectual moderno se fundará en parte en el hecho de contar parcialmente con una cultura moderna que no quisieran ver erradicada. Proveerá asimismo de la creencia de que una cultura moderna, y en particular sus instituciones intelectuales, son técnicamente o funcionalmente necesarias para la modernización de la política y la economía”.

² Jorge Opazo fue nombrado fotógrafo oficial de gobierno por Pedro Aguirre Cerda, en 1938, y continuó en esta función hasta la presidencia de Eduardo Frei Montalva. Alfredo Molina, retrató a parte importante de la élite, la clase política y los artistas de Santiago. Trabajó en las páginas sociales de revista *Zig-Zag* desde 1933, verdadero museo de la ilusión clasista y la exhibición social. Visibilidad y legitimidad son dos momentos de construcción de la mirada y tienen una implicancia estético-política, pues instalan no sólo lo dado a ver, también fijan los límites de lo sensible y sus autores, según la caracterización hecha por Jacques Rancière en *El Reparto de lo Sensible* (2009).

³ El pop tiene una importancia decisiva en la aproximación de América Latina a lo moderno, pues permitió reflexionar desde la imagen la impostura colonial de la sociedad de consumo en países tercermundistas. Al

materiales cuya factura y sentido se distancian de los prototipos dominantes. La familia, por décadas monumento iconográfico del poder conservador, es desplazada por cuerpos eróticos, escandalosos y violentos que provienen de la noche festiva o de la conspiración obrera, lugares consagrados de un Santiago moderno que no puede controlar el tiempo, sólo permitir su expansión. El capital simbólico acumulado por los centros de poder, a través de las revistas, las fiestas, las etiquetas y la diferencia cultural se rompe porque las *masas* –contrarias a la iconoclastía de los letrados- buscan el tiempo, el flujo, el parpadeo: su agresividad visual debe ser contenida por un régimen comunicacional más híbrido y menos moralizante, capaz de articular trabajo y diversión.

Las comunicaciones instalan un *nosotros espúreo*, por encima del fracaso liberal de una comunidad cerrada. Las imágenes fotográficas alimentan la contradicción: por un lado, siguen reproduciendo los estilos discriminatorios de los felices (familia, vida social, actividad política, turismo, arte) y, por el otro, participan del paradigma de lo popular (delincuencia, injusticia social, tradición, protesta, cultura). Nuevos bienes contribuyen a extender el derecho a la imagen entre aquellos que el sistema visual trató por años como “invisibles”. Las revistas, sobre todo, difunden un archivo monstruoso donde la diferencia, la heterogeneidad, la disglosia fomentan el derrumbe de la representación oficial, alterando en parte gustos atávicos y ceremoniales que la sociedad mantenía con el valor cultural de las imágenes. La revista *Vea*, por ejemplo, consagra la imagen fotográfica como artículo, mercancía y retórica de la modernidad urbana donde kitsch, política y crimen encuentran un momento común de morbo, chiste y moral. La revista *Ritmo* –también *Onda*- despolitiza lo juvenil para una emergente industria discográfica que requiere nuevos consumidores atentos a la moda, el souvenir y el ídolo (que sale del Estado y entra al mercado). Revista *Paula* actualiza la condición de género sin desafiar los clichés culturales: gastronomía, maternidad, salud y belleza, y sin embargo propone un ideal laico, profesional, conservador y pragmático de la mujer.

A pesar de la desvalorización intelectual y la penuria técnica la fotografía logró ocupar un margen de resistencia –sin evitar la presión comercial y el costumbrismo-. Encontró en la prensa, la publicidad y en el arte experimental los nichos para construir una *topografía visual* de la ciudadanía urbana y nacionalista en sus detalles torcidos y estafas políticas que la cultura estatal se negaba a reconocer. Por otra parte, se podría indicar que en el plano

mismo tiempo que sirvió de sistema visual crítico para representar la identidad con las técnicas industriales de lo publicitario, los colores primarios y los objetos vulgares de lo urbano. Los carteles del peruano Jesús Ruiz Durand tendrán réplicas en las vallas cubanas, el afiche y el muralismo de la unidad popular o el vanguardismo callejero argentino. Este movimiento conformará lo que el crítico Gustavo Buntinx llamó el *pop achorado* (la mezcla de lo popular y lo moderno). En Chile, el artista que mejor conceptualizó la brutalidad social con la operación cromático-formal del pop fue Guillermo Nuñez, pero también destaca Eduardo Martínez Bonati. Ambos usan a la fotografía como parte del material artístico.

estilístico la fotografía quedó circunscrita a una valoración burguesa clásica adoptada por los sectores populares donde el retrato y el paisaje reprodujeron el gusto “decimonónico testifical” valorado por el efecto simbólico asociado con la cohesión familiar del álbum; la memoria escatológica del culto a los muertos; la fama aurática del reconocimiento público.

La didáctica del obturador

Las imágenes se instalan en el horizonte cultural, de diversos modos, en unos revocan las cosas y destruyen las significaciones lineales, en otros se mezclan con las tradiciones y tienden a reafirmar lógicas autoritarias, promueven nuevos rituales de la memoria o bien la reducen a una estética funcional dedicada a proteger altares y famas. Entre la adulteración, lo testimonial y reflexivo, las imágenes han fomentado una heterogénea discordia sobre la realidad y sus dimensiones. Los lenguajes estéticos y políticos han sido predominantes en la configuración moderna y son capaces de elaborar nostalgias programadas, futuros decisivos o incertidumbres abusivas. Sin embargo, es posible distinguir a la imagen política como un anhelo de totalidad y a la imagen artística como un ejercicio de ambigüedad, ¿qué comparten?, ¿cómo sostienen el cuerpo, la muerte y la lengua? Está consagrada la relación entre ambas, pero permanece muda o inexpresable la conjunción solidaria de su tiempo. Sería intimidante creer en la existencia de una explicación contundente sobre su vínculo, más bien una *dialéctica en suspenso* sin formas conclusivas, en formación sin destino, interrumpiendo la serenidad de los predicados alimenta una relación hecha de deuda y duelo. Sin duda, la política imagina el esplendor y ambiciona lo sublime y el arte espera recuperar la prosperidad del silencio, pero eso no es posible, ambos atravesados por los vestigios de la historia deben construir imágenes para tomar posesión de esas cosas irrecuperables, a través de los trozos, los detalles y el modo esquivo que tienen de permanecer sin entregarse. Las imágenes no pueden devolver nada, a lo sumo, ficcionan un retorno débil, expuesto a la desintegración de su testimonio cuando descubrimos que son un suplente. La política –muchas veces- usa al suplente de promesa y el arte, de vez en cuando, trae lo que no está.

¿Cómo se construye la memoria visual? Ningún actor de forma deliberada puede imaginar la totalidad icónica de una época. ¿Qué elementos estructurales permitieron el asentamiento de las imágenes en la década de los ‘60? Sin duda la fotografía no fue una “técnica” al servicio de una realidad predeterminada, más bien fue constitutiva del campo cultural y su producción una gramática de lo nacional popular que, a ratos, despreciada

por las corrientes artísticas ofreció a estas una conexión problemática con los temas de la representación, la verosimilitud y la referencialidad⁴.

Una amalgama de imaginarios estéticos pareciera haber inundado el periodo motivando transacciones equívocas y enturbiando las fronteras, pero sin convertirse en una disolución extrema de los roles y funcionamientos de las imágenes. La certeza expresada en los pocos discursos críticos de la época sobre esta cuestión insistían en una división funcional: artístico v/s técnico. La fotografía se instalaba en un espacio sin disputa asociado con mezclas dispares de realismo social, encuadre antropológico, gusto burgués y empirismo positivista. Con este complot de lenguajes y técnicas se propuso diseñar un vocabulario emergente de paisajes, rostros, costumbres y territorios que sobreimponían a las imágenes reinantes una textura de denuncia, cambio y solidaridad no prevista⁵.

Las reflexiones teóricas sobre la fotografía que aparecen en los años '60 en Estados Unidos y Europa, llegaron a tener incidencia en Chile mucho después cuando ya se había consagrado una "racionalidad productiva" compacta y, en cierto modo, autorreferente, donde los fotógrafos se resistían a cualquier teorización de sus productos, defendiéndolos con los subterfugios estéticos clásicos de la unidad de la obra y la pureza documental de la verdad testificada. La fotografía buscó un nicho de autoridad visual que no se sostuviera en el objeto fotográfico, sino en la conjunción del mismo con lo ineludible, lo evidente, lo continuo: la realidad. Así, se desmarcó de cualquier orientación subjetivista, a favor de una expresiva siempre validada por un exterior incólume. Quizá la obra de Antonio Quintana impuso una gramática especial al acto fotográfico, cuando propuso la fuga del fotógrafo del gusto de clase hacia una reconciliación con la espacialidad del paisaje y la temporalidad del sujeto social. Sin embargo, su proyecto está más ligado a una poética del verosímil que trabaja el significante fotográfico como un enlace estructural de la imagen, por ello no es propiamente documental, pues Antonio Quintana se acerca más a una estetización figurativa de lo real, pero sus fotografías descalzan la rutina fotográfica de la reproducción ya establecida en los medios de prensa y las revistas magazinescas⁶.

⁴ En la década del cuarenta la fotografía artística fue retirada de la convocatoria de los Salones Oficiales de Arte.

⁵ Las obras de Bob Borowicz, Sergio Larrain, Horacio Walter, Lincoyán Parada, Paz Errázuriz y Raúl Álvarez –por mencionar sólo a un segmento- pueden identificarse como proyectos de *contextualización figurativa*, es decir, situar a los objetos y personas dentro de un marco fotográfico que define la realidad expuesta.

⁶ La exposición "El Retrato de Chile" es el proyecto político que sintetiza la obra de Antonio Quintana. Pero, además, redefine la posición de la Universidad de Chile respecto al problema de la imagen. Al hacerse cargo del auspicio y la protección institucional de la muestra, reconoce el territorio de la multitud con sus perturbaciones y lo domestica ingresándolo al mito republicano de la nación. Domingo Ulloa, Mario Guillard, Roberto Montandón y Fernando Bellet trabajaron con el "maestro" recorriendo el país y juntaron siete mil negativos, seleccionaron mil copias de 18x24 y escogieron 410 ampliadas en formatos de 50x60 cms hasta 2.0x3.0 mts. Un total de 11 fotógrafos –Augusto Grosse, Víctor Kabah, Baltazar Robles, Héctor

Por otro lado, la mirada fotográfica de Marcos Chamudes, no es necesariamente la continuidad de una antropología política de las imágenes, al contrario un gesto descarnado pretende volver visible el significante para remarcar lo anodino, imperfecto y brutal de lo cotidiano. No es el interés patrimonial el centro, una *lógica gráfica* se impone intentando equilibrar la discontinuidad de lo objetivo, lo dramático de lo escenográfico y la precarización de lo histórico.

En estos dos ejemplos (rápidamente expuestos) vislumbramos una corriente alterna de materialidades visuales renuentes a ser clasificadas como un ritmo único: no hay en la fotografía de los '60 en Chile *concordancias cronológicas* que puedan usarse para legitimar una historia ya fundada. Al contrario, es necesario revisar los climas culturales y los modelos productivos, identificar los dispositivos usados en la construcción fotográfica y eludir las sanciones narrativas establecidas para el periodo. Las imágenes han demostrado superar siempre los esquematismos explicativos y, en el caso de la fotografía, no resulta conveniente volver a ellos para liquidar una época.

Advertir que la producción fotográfica también crea intersticios de lo visual no reductibles a un género y sus procedimientos, es reconocer que la trama estética de la mirada tiene consecuencias políticas, pues en los años 60 la fotografía atenuó los miedos hobbesianos, ante lo popular insurgente, con imágenes de progreso, disciplina cívica y glamour cinematográfico: enfrentar lo horroroso con la distracción⁷. Pero la incompetencia política y la prepotencia económica animaban el deseo de otra sociedad capaz de emanciparse de la amnesia y crear una visualidad *crítica* –a ratos mesiánica– que pudiera destruir el encanto de la opresión. Entre fotógrafos y cineastas había una idea común: la reproducción mecánica de la imagen detenía el tiempo en la convención y la obediencia, pues servía a la infamia de lo mismo como diría T. Adorno. Era necesario recuperar el montaje y la anacronía para denunciar el consenso burgués y liberar a la percepción de hábitos clementes (idealizar, naturalizar y moralizar)⁸ de esta forma,

La aparición de las masas en la escena de la historia o en las 'nuevas' imágenes no es, en primer término, el vínculo entre la época de las masas y aquella de la ciencia y la técnica. Es, en primer lugar, la lógica estética de un modo de visibilidad que, por una parte, revoca las

Belledone, Ignacio Hoschausler, Henning Willensum, Luis Ladrón de Guevara, Jack Ceitilis, Arnaldo Alarcón, Kurt Thiele y Luis González- intervinieron en este proyecto que durante años ha sido reducido a poética documental e inocencia política, sin advertir que hay algo más que el socorro altruista de los desposeídos. Se ofrece la huella de los caídos abierta y múltiple, por eso es más una heterotopía visual que una utopía estética.

⁷ Esta operación es muy notoria en la prensa, las publicaciones magazinescas, el formato radial y las primarias apologías televisivas del orden liberal.

⁸ Un valioso estudio sobre la genealogía de la percepción y el papel que ha jugado en los modelos visuales de la modernización con sus esquemas de control y entretenimiento lo propone Jonathan Crary (2008).

jerarquías de grandeza de la tradición representativa, y por otra, revoca el modelo oratorio de la palabra en beneficio de la lectura de los signos sobre el cuerpo de las cosas, de los hombres y de las sociedades (Rancière, 2009: 41).

Un happening estatal

Los estados latinoamericanos de los años '60 con sus discursos nacional-desarrollistas necesitaban codificar –visualmente- la disparidad étnica, sexual y religiosa, a fin de uniformar su presencia en una *communitas* y una *imago*: unidad y trascendencia. La fotografía contribuyó a dar forma a una *identidad visual moderna* que orientó las políticas culturales, fabricó miles de archivos de lo decente, productivo y amenazante. Recuperó el paisaje para el patrimonio y el turismo, en un momento donde las grandes corporaciones ya diseñaban las reglas de la globalización, e inventó al pueblo –más allá de la marcha y la resistencia- en lo coloquial, festivo y marginal. Documentalismo y reforma fueron dos premisas de una fotografía que no podía abandonar sus prejuicios miméticos y buscaba una prosa visual capaz de mostrar lo invisible del poder y sus funcionarios. Los fotógrafos nacionales se hicieron parte de este movimiento consensuando la producción, taxonomía, y estética en torno a lo popular, en el instante que se convertía en promesa histórica de cambio y objeto didáctico del obturador: el hombre nuevo reunía el mito de la redención con la constancia fotoquímica de su gesto revolucionario. Sería erróneo, en todo caso, afirmar que este consenso homogenizó a la fotografía, más bien le dio una plataforma para redefinir las relaciones entre mirada histórica, estrategia preformativa y representación cultural.

De acuerdo a lo anterior se producen dos movimientos que no logran coincidir y en su dislocación muestran residuos y emergencias de una política de las imágenes cuyo sentido se debe volver a leer. La fotografía, por un lado, se transfigura envolviendo su trabajo en las configuraciones de una idea de realidad que es inmanente y serena, y a la vez, móvil y contingente. A consecuencia de ello se produce un empalme entre montaje y mestizaje que comprime lo fotográfico a la búsqueda de una propuesta unitaria (sin lograrlo) a pesar de la certeza del discurso. El texto histórico, por el otro lado, que examina la fotografía obvia la discontinuidad icónica y ofrece un relato que no se involucra en las densidades antagónicas de la imagen, prefiere cercarla con la aceptada versión de un tránsito histórico de lo poético a lo documental; de lo objetivo a lo estético. De esta forma, la aproximación al estudio de la fotografía sería un problema metodológico y de actualización hermenéutica. Pero creemos que hace falta algo más: una *teoría crítica de las imágenes*, cuya primera tarea es elaborar la epistemología (la red de saberes, técnicas e historicidades) de la visualidad producida en el país. La fotografía y su conceptualización son producto de esa

circunstancia y la contemporaneidad que las examina también sintomatiza y reproduce esa subterránea imaginación de lo fabril, referencial y mecánico.

La fotografía chilena de los '60, nos coloca frente al ensamble entre política y estética debido a que el intento de reconstrucción propuesto, implica una lectura del pasado y una distancia reflexiva sobre el presente. Se pretende organizar una heurística de las imágenes y estudiar las dimensiones de la memoria ahí ancladas. En un plano más general, elaborar una historia visual de lo social donde el objeto fotográfico abandona su posición de fetiche-testigo y nos habla del sujeto descentrado que se ilumina en la imagen fotográfica, con sus asperezas e irregularidades, a pesar de su carácter pedagógico o épico.

No es viable pensar todo este ejercicio sin recurrir a una composición interdisciplinaria de trabajo y abrir la fotografía a una autopsia epistémica para descubrir las huellas de lo cotidiano que manchan las edades vencidas ahí mostradas. Si los procesos modernizadores destruyeron el valor trascendental de la visión y a cambio propusieron un régimen técnico mensurable, no por ello eliminaron la fusión entre sentido e imaginación y -la fotografía como uno de los inventos fundamentales de la modernidad- no cumplió la tarea de destruir el arte como sus epígonos y detractores esperaban. Ella no trajo consigo la muerte mecánica de lo alegórico, sino construyó una *alegoría traumática*: fragmentos de realidad intentando agotar el pensamiento en lo visible-manifiesto; fragmentos de pensamiento buscando en la realidad un porvenir sin forma a la espera de una imagen.

La historia de la fotografía chilena de los '60, insistimos, guarda en sus emulsiones fácticas el recorrido de una época que intentó definir lo político y lo estético a partir de una valoración positiva del mundo popular; la consagración humanista del paisaje; la convicción política del documentalismo; la tecnificación de la mirada y la masificación iconográfica de la identidad. La relación no fue grandilocuente, a pesar de los momentos de ebullición propagandística, permaneció en el terreno de lo cotidiano, periférico e invisible.

En el intercambio normal y corriente de la vida cotidiana -escribe Arjun Appadurai- la política no se percibe, porque el intercambio tiene la apariencia rutinaria y convencional del hábito. Sin embargo, tales hábitos no serían posibles si no fuera por una amplia serie de acuerdos tomados entre todos sobre lo que es deseable, lo que constituye un 'intercambio de sacrificio' (...) Lo político de este proceso no reside en el mero hecho de que signifique y comprenda una gama de relaciones de privilegio y control social. Lo político del proceso se encuentra en la constante tensión entre los marcos vigentes (de precio, regateo, etc.) y la tendencia a violarlos (Brea, 2005, p35).

Lo político es la tensión entre un imaginario documental y la realización del mismo que impidió a la fotografía reducirse a un género y dentro de él experimentó cambios que certificaron su sentido y también lo interpelaron. Sin tener una política propia sobre las

imágenes, el Estado usó la imagen fija como memoria diaria del orden en los carteles callejeros, la cédula de identidad, el archivo policial, las listas del liceo público, la prensa de gobierno y los espectáculos presidenciales. La fotografía de los '60 quedó *ante el tiempo* sujeta a reconsideraciones y procesos que le dieron su peculiar momento. Y el “intercambio sacrificio” –descrito por Appadurai- se puede testimoniar como un campo de fuerzas donde se congelaron imágenes en la visualidad aceptada y se perdieron otras cuya materia se transformó en la capa invisible de lo histórico. La fotografía ha sido usada para justificar las diferencias de clase mediante ideales mesocráticos, beatíficos, militantes y cotidianos. Construye un origen que cancela la violencia de la representación y delata los cuerpos heridos por la misma, y gracias a esa pulsión “vemos” la imagen. Sólo hay indicios, leves señales sublevadas y a pesar de ello, como dice John Berger (2005): “las huellas no son sólo lo que queda cuando algo ha desaparecido, sino que también pueden ser las marcas de un proyecto, de algo que va a revelarse”.

Referencias

- Brea, J. L., ed. (2005). *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal.
- Crary, J. (2008). *Suspensiones de la percepción. Atención, espectáculo y cultura moderna*. Madrid: Akal.
- Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile: LOM.
- Shils, E. (1965): “Hacia una moderna comunidad intelectual en los nuevos estados”. En: *Education and political development*. EE.UU: Princeton University.