AdVersuS
Revista de Semiótica
ISSN 1669-7588

IIRS
ROMA-BUENOS AIRES

Año XI, nº 27, diciembre 2014

LA MEMORIA DÉBIL
MEMORIA INDIVIDUAL, MEMORIA COLECTIVA Y SEMIOSIS GLOBAL

SIMONIDES REDIVIVUS,
sive
ARS MEMORIÆ,
ET OBLIVIONIS, (QUAM
hodiè complures penitus ignorari scri-
pserunt) tabulis expressa.
Authore
ADAMO BRUXIO SPROTTA-
SILESIO, DOCTORE, ET MEDICO
Halensi, apud Saxones.
Cui accessit
Nomenclator mnemonicus, ejusdem
authoris.
Omne opus difficile apparet, antequam tentaveris.
1610.
LIPSIÆ,
Impensis THOMÆ SCHURERI Bibliopolæ Lipsien.

BRUXIUS-SPROTTA, Adamo. *Simonides redivivus, sive Ars memoriæ, et oblivionis, (quam hodie complures penitus ignorari scripserunt) tabulis expressa,* Leipzig: Impensis Thomae Schureri; 1610.

AdVersuS
Publicación del Istituto Italo-argentino
di Ricerca Sociale (IIRS)
ISSN 1669-7588
Año XI, Nº 27, junio 2014

SIMONIDES REDIVIVUS,
sive
ARS MEMORIÆ,
ET OBLIVIONIS, (QUAM
hodiè complures penitus ignorari scri-
pserunt) tabulis expressa.
Autore
ADAMO BRUXIO SPROTTA
Silesio, Doctore, et Medico
Halensi, apud Saxones.
Cui accessit
Nomenclator mnemonicus, ejusdem
authoris.
Ex Monteregio
omnes ego difficile esse puto, antiquam tenere vero Ex Surrano.
16 10.
LIPSIÆ,
Impensis Thomæ Schureri Bibliopolæ Lipsiensis.

BRUXIUS-SPROTTA Adamo,
Simonides redivivus, sive Ars memoriæ, et oblivionis,
(quam hodie complures penitus ignorari
scripserunt) tabulis expressa,
Leipzig: Impensis Thomae Schureri; 1610

Copyright 2004 © Adversus.org | Casilla de Correo Nº 3, Sucursal 9 B, CP 1409 |
Ciudad de Buenos Aires | República Argentina
Todos los Derechos Reservados

PROPUESTA EDITORIAL

[Ad honorem]
DIRECTOR ACADÉMICO Y GENERAL
Hugo R. Mancuso

CONSEJO CIENTÍFICO
Renato Barilli
Università di Bologna
José Emilio Burucúa
Universidad de Buenos Aires
Dario Corno
Associazione Italiana di Semiotica - Torino
César A. Cabral (†)
Fund. Acta Fondo para la Salud Mental
Maurizio Dardano
Università di Roma I «La Sapienza»
Tullio De Mauro
Università di Roma I «La Sapienza»
Jorge Dubatti
Universidad de Buenos Aires
Umberto Eco
Università di Bologna
Massimo Gilardi
Istituto Gramsci – Roma
Emilio Garroni (†)
Università di Roma I «La Sapienza»
Julio Godio (†)
Instituto del Mundo del Trabajo
Clara Kriger
Universidad de Buenos Aires
Luigi Lombardi Satriani
Università di Roma I «La Sapienza»
Jury Lotman (†)
Universidad de Tartu
Irénne Marcille
Academia de Ciencias - Moscú
Floyd Merrell
Purdue University – West Lafayette Indiana
Walter Mignolo
Duke University
Mario Petrucciani
Università di Roma I «La Sapienza»
Luis Prieto (†)
Université de Genève
Thomas Sebeok (†)
Indiana University
Fernando Silberstein
Universidad de Buenos Aires
Raffaele Simone
Università di Roma Tre

CONSEJO EDITORIAL
Juan Azcoaga
Universidad de Buenos Aires
Alessandro Canofani
Università di Roma I «La Sapienza»
Massimo Casali
CNR/IIRS - Roma
Charles de Romrée de Vichenet
CERS/IIRS - Bruxelles/Namur

SECRETARIA DE REDACCIÓN
Alejandra Niño Amieva
Universidad de Buenos Aires

PROSECRETARIO DE REDACCIÓN
José Ignacio Weber
COLABORADORAS
Mercedes Niklison, Ana María Morilla

AdVersuS es una publicación científica periódica de acceso inmediato, gratuito y sin fines de lucro del *Centro di Ricerca Semiotica* (CRS) del *Istituto Italo-argentino di Ricerca Sociale* (IIRS) con el patrocinio del *Istituto Italiano di Ricerca Sociale* de Roma y del *Institut Européen de Recherche Sociale* de Bruselas en colaboración con sendos institutos universitarios o nacionales de investigación.

Fundada en 1990 en su versión impresa (ISSN 0585-4733) a partir del año 2004 se publica en línea (ISSN 1669-7588). Su regularidad es actualmente semestral (junio y diciembre).

AdVersuS tiene por objeto difundir trabajos originales en español, italiano, francés y portugués así como traducciones de artículos escritos en inglés, ruso y alemán, dedicados a cuestiones teóricas de semiótica y lingüística general así como a aplicaciones referidas preferentemente a investigaciones en curso o recientemente finalizadas sobre temas de la realidad socio-cultural europea y americana y de sus interrelaciones mutuas. Entran también en este campo problemas teóricos, epistemológicos y metodológicos de las ciencias sociales así como la historización de las principales tradiciones culturológicas, semióticas, lingüísticas y sociológicas del siglo XX.

Ejerce la dirección de la publicación el Director del IIRS-CRS, asistido por la Secretaría de Redacción, el Consejo Editorial y el Consejo Científico, integrado este último por especialistas internacionales.

AdVersuS tiene todos sus derechos reservados y es propietaria de los *Copyright* o sus artículos reproducidos cuentan con los permisos correspondientes. Los usuarios de www.adversus.org pueden descargar, salvar o imprimir los textos u otra información, sólo para uso personal y de investigación. Ningún material del contenido de la revista o de cualquiera de sus partes, puede ser copiado, modificado, publicado, distribuido, vendido o traducido sin el permiso explícito y por escrito del *Istituto Italo-argentino di Ricerca Sociale*.

La Dirección no se responsabiliza por las opiniones vertidas por los colaboradores.

AdVersuS. Revista de Semiótica - ISNN 1669-7588

Indizada en: Latindex (Sistema regional de información en línea para revistas científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal. Catálogo) - Intute: Arts and Humanities (Servicio de acceso a recursos para investigación y educación, seleccionados y evaluados por una red de especialistas. University of Oxford, Manchester Metropolitan University and the University of the Arts London, UK) - Dialnet (Directorio de publicaciones científicas hispanoamericanas, Universidad de La Rioja, España)- Universia (Red de cooperación y colaboración universitaria de habla hispana y portuguesa) - University of Saskatchewan Library (Canadá)

® CRS-IIRS – Instituto de investigación y enseñanza de postgrado, sin interés de lucro, no incorporado a la enseñanza oficial - Matrícula n° 14.544 de la Superintendencia Nacional de la Enseñanza Privada - Departamento de Certificaciones y Registro Documental del Ministerio de Educación de Argentina.

© Registro de la Propiedad Intelectual: Expediente n° 180.052/11-04-90 de la Dirección Nacional del Derecho de Autor de Argentina - *All rights reserved* - Buenos Aires en el mes de abril de 2004.

PAUTAS DE PUBLICACIÓN

Las colaboraciones serán solicitadas por el Director o presentadas por el Consejo Editorial o Científico. Asimismo, se aceptarán colaboraciones las que deberán enviarse por correo electrónico, dirigidas al **Director** (direccion@adversus.org) con copia a la **Secretaría de Redacción** (redaccion@adversus.org) y a **Prosecretaría de Redacción** (prosecretario@adversus.org)

AdVersuS incluirá dos secciones fijas y permanentes:

- **Artículos**:
  Artículo científico completo (*Full paper*)
  Artículos de revisión y actualizaciones (*Reviews, Update*)
  Ensayo (*Essay*)
- **Notas:**
  Comunicaciones cortas (*Short Communication, Brief Report*)
  Crítica y opinión
  Entrevistas
- Y eventualmente **Reseñas bibliográficas** / Novedades editoriales, ***Dossier*** y ***Documenta.***

Los trabajos propuestos para la sección **Artículos** deberán tener una extensión máxima de 10.000 palabras (incluyendo notas y bibliografía), presentar un resumen de 200 a 250 palabras y tres a cinco términos claves (en la lengua original del escrito e inglés). Las notas serán consignadas a pie de página.

Aquellos propuestos para la sección **Notas** no deberán superar las 5.000 palabras (incluidas notas y bibliografía) y deberán incluir un resumen de 100 a 150 palabras y tres a cinco palabras claves (en la lengua original del escrito e inglés). Las notas serán consignadas a pie de página

Las colaboraciones destinadas a la sección **Reseñas**, no deberán superar las 4.000 palabras ni incluir notas ni bibliografía.

Las ilustraciones deberán presentarse en formato JPG en archivo aparte y numeradas con las leyendas para su identificación. El material gráfico sujeto a derechos de autor o reproducción deberá ir acompañado de las autorizaciones correspondientes y cita de las fuentes.

Asimismo, se deberá incluir en la primera hoja: título del trabajo (en la lengua original del escrito e inglés) nombre del autor (o autores), CV abreviado (dirección, teléfono y correo electrónico, título/s obtenido/s, situación académica, nombre de la institución científica a la que pertenece/n). Los trabajos enviados se presumen inéditos a menos que lo aclare el autor, quedando en este último caso a consideración de la Dirección y el Consejo Editorial, publicarlos o no.

Los trabajos serán sometidos a arbitraje y revisados anónimamente por tres evaluadores externos, expertos en la materia. La decisión será comunicada en un plazo no mayor a los 120 días.

Pautas para la presentación de referencias bibliográficas

Libros:

FRYE Northop
1957 *Anatomy of Criticism,* Princeton: Princeton University Press; (tr.esp.: *Anatomía de la crítica, cuatro ensayos*, Caracas: Monte Ávila, 1991).

Capítulos de libros:

CHITTY Andrew
1998 "Recognition and Social Relations of Production", in AA.VV., *Historial Materialism. Critical Marxist Theory*, London: The London School of Economics, vol. 2, 57-98.

Artículos en publicaciones periódicas:

ROSSI-LANDI Feruccio
1966 «Sul linguaggio verbale e non-verbale», *Nuova Corrente*, 37: 5-23.

Artículos en publicaciones periódicas en línea:

MERRELL Floyd
2005 Agonística paradigmática, *Adversus* [*on line*], agosto, II, 3, [citado el 12 de diciembre de 2005], disponible en <http://www.adversus.org/indice/nro3/articulos/articulomerrel.htm>, ISSN 1669-7588.

Las referencias en el texto deben atender al formato siguiente:
(Frye 1957); (Frye 1957 (1991):47); Rossi-Landi (1966:8)
Las referencias bibliográficas serán listadas en orden alfabético y los trabajos de un mismo autor en orden cronológico.

Los artículos publicados en *AdVersuS* podrán salir en la versión impresa y /o números extraordinarios.

SUMARIO

LA MEMORIA DÉBIL
(MEMORIA INDIVIDUAL, MEMORIA COLECTIVA Y SEMIOSIS GLOBAL)

PRESENTACIÓN **La memoria débil o de la crisis de la memoria colectiva** 2

ARTÍCULOS **Perspectivas narratológicas del arte**
HUGO R. MANCUSO 9

Operaciones interpretativas y prácticas de apropiación de signos con materialidad múltiple en la recepción del tango
MARÍA DE LOS ÁNGELES MONTES 32

DOCUMENTA **A propósito de los cincuenta años de la publicación de *Apocalípticos e integrados***
Entrevista a Umberto Eco
DANIELA PANOSETTI Y MASSIMO CASALI
TRADUCCIÓN: ANA MARTA BALLESTER 59

DOSSIER **Representaciones de la sociedad**

Presentación
DIEGO FERREYRA, MARÍA EUGENIA SANTIAGO Y CLARA KRIGER 67

Primeros intercambios entre la industria cinematográfica argentina y brasileña en la década del treinta
CECILIA NURIA GIL MARIÑO 74

Ídolos populares de la Argentina en los años cuarenta y cincuenta: las *estrellas* en las revistas del espectáculo
FLORENCIA CALZON FLORES 102

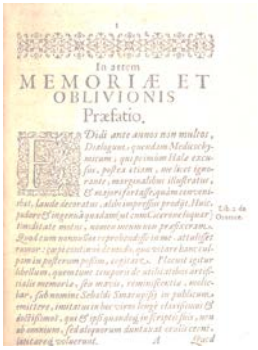
Fuentes audiovisuales en el marco de los estudios de las ciencias sociales: usos, dilemas, debates
JOSÉ EMILIO BURUCÚA; CLARA KRIGER 124

NOTAS **Filosofía del teatro y praxis teatral: la escena como acontecimiento**
GISELA OGÁS PUGA 134

Análisis indiciario del ballet *Estancia* (Ginastera-Borowski 1952)
MARIANA SIGNORELLI 147

RESEÑAS **El campo (intelectual) expandido**
[Reseña de PINTA María Fernanda, *Teatro expandido en el Di Tella. La escena experimental argentina en los años 60,* Buenos Aires: Biblos, 2013]
JORGE SALA 162

Peirce según el orden geométrico
[Reseña de GUERRI Claudio, ACEBAL Martin (comp.), *Nonágono semiótico: un modelo operativo para la investigación cualitativa*, Buenos Aires: Eudeba, Ediciones UNL, 2014]
MARCOS ALEGRÍA POLO 167



In artem
MEMORIÆ ET
OBLIVIONIS
Præfatio.

Didi ante annos non multos, Dialogum quendam Medicobyzantinum, qui primum Italia excusus, postea etiam, ut ita ignorante, marginalibus illustratus, & majori fortasse quàm iucunditate, laude decoratus, alibi impressus prodit. Huic judaeus & impenè quidam (ut conti, aiunt eloquar) Tab. 2 de Oblivione.
hinc dicitate motus, nomen meum non prefixerant. Quod tam nonnullos respectandi fit in me, at ad fuit rumor: quipe cum mihi dicendo, quo vitare hanc culpam in posterum possim, cogitarem. Placuit igitur libellum, quem tunc temporis de artificiosa artificiali memoria, sive mnemonica, reminiscentia, nuncupabar, sub nomine Sebastiani Smarragdi in publicum emittere, imitatus in hoc viros longè classicos & doctissimos, qui & ipsi quandoque in scriptis suis, non ab omnium, sed aliquorum dictata ad exercitationem, imitare volueruni. A Quod

Presentación editorial

PRESENTACIÓN

La memoria débil o de la crisis de la memoria colectiva

1. Una reflexión crítica en torno a la «modernidad débil»

Reflexionar sobre la (supuesta) crisis de la memoria es en gran medida también reconsiderar la crisis de la cultura, cultura entendida en su múltiples acepciones y variaciones[1] y en particular la tan remanida crisis educativa. Evidentemente de haber una crisis de la memoria colectiva, debería de haber una crisis de la cultura cuyo nudo gordiano lo constituyen, precisamente, los ideales de la *paideia*.

Cae de suyo que la educación estará en crisis (o eso será percibido por la sociedad) si no se reconoce un *minimum* de contenido común para preservar, aun críticamente, en la memoria del *socii*. Sin embargo eso resulta si no utópico poco probable en el contexto de la *modernidad líquida* (Bauman 2000) precisamente por la compleja y crítica relación que se establece entre la *cultura*, en el sentido de la semiosfera lotmaniana (1996) y la *educación* en tanto ideales de la *paideia* (Jaeger 1933).

Precisamente Bauman (dentro de los límites del pensamiento débil al cual describe metatextualmente configurándolo) trata de dar cuenta de la peculiar si no paradójica relación entre la semiosfera y la *paideia* en el contexto de lo que llama *modernidad líquida*, o sea, posmodernismo.

Bauman describe a esta *modernidad líquida* como un cambio epocal del paradigma moderno (¿postmoderno? ¿ultramoderno?) que afecta prioritariamente a la educación como proceso social al que no duda en describir como crítico, si bien esta crisis permitiría —según la visión de Bauman— pensar lo nuevo a partir de la redefinición de la educación atendiendo a sus factores y a su orígenes. Así, resalta las posibilidades que toda crisis abre: la opción de pensar lo nuevo, para inventar otras maneras de decir y hacer que nos permita superar «el vértigo del vacío insoportable que sufrimos».

[1] Ver un planteo paralelo sobre la temática en «Los límites de la *mnemoteca*» (Mancuso 2014).

O dicho de otro modo: la crisis de la Modernidad, su licuefacción, provoca precisamente la licuefacción, no solo de la «educación» (como cosa, como institución) sino también de sus condiciones de posibilidad como proceso social, como posibilidad sin más, dado que la crisis la excede pero se concentra, confluye, en ella.

Es decir, la Modernidad «clásica» se licuifica primero y principalmente por un cambio en la conceptualización del tiempo: la transformación del tiempo lineal en puntillista, que dificulta las prácticas ancladas en el tiempo lineal de la *modernidad sólida*. Este punto de vista de un tiempo puntillista, fragmenta la lógica, produce ilusiones y diluye la noción de identidad. Por lo que, la cultura del presente necesita reinventarse de modo continuo.

Los jóvenes —sigue Bauman— son «proyectiles inteligentes», cambian de dirección, se adaptan a circunstancias variables, detectan de inmediato los movimientos que comienzan a producirse, ya que de esto depende su supervivencia. Lo que conlleva a que sean escépticos respecto a las promesas y supuestos valores, aceptando en cambio la fórmula de una educación a lo largo de toda la vida. Es decir, la solidez del contenido mínimo educable se disolvió, es amorfo, relativo, maleable, por lo que no se inicia ni se concluye en ninguna institución educativa en particular.[2]

Sin embargo, en nuestra opinión, el sujeto de la *modernidad líquida* —literalmente un sujeto no (totalmente) educado— la padecerá tanto o más que el sujeto de la *modernidad sólida* y eso se manifestará en lo que Bauman describe como «síndromes de la *modernidad líquida*».

Ante todo, el s*índrome de la impaciencia*: esperar se ha convertido en una circunstancia intolerable.

> En nuestros días, toda demora, dilación o espera se ha convertido en un estigma de inferioridad (…) El emblema de privilegio (…) es el acceso a los atajos, a los medios que permiten alcanzar la gratificación instantáneamente (…). El ascenso en la jerarquía social se mide por la creciente habilidad para obtener lo que uno quiere (sea lo que fuere eso que uno quiere) *ahora*, sin demora (Bauman 2005(2007):22)

[2] Sin embargo este «nuevo» tipo de educación líquida, no evita que los jóvenes caigan en la trampa capitalista de la creación constante de nuevos mercados, de por vida, como reconoce el mismo Bauman.

En segundo lugar, la licuefacción de la Modernidad afecta paradojalmente al núcleo duro de la *modernidad sólida*: el *conocimiento*. En la *modernidad sólida* el conocimiento era un paquete de informaciones mínimas indispensables, un conocimiento enciclopédico, taxonómico, perdurable; si bien *modificable* también *acumulativo y perfectible* (definición última de la ciencia según el positivismo crítico del siglo XX); del saber, se esperaba que durara, como condición de posibilidad del mismo, precisamente la educación tenía valor en la medida en que perdurara como herencia del pasado y como proyecto de vida a futuro. Sin embargo en el mundo de la *modernidad líquida,* la solidez de las cosas es vista con una valencia totalmente negativa pues se interpreta como una amenaza. Una amenaza para la libertad, en especial la *de movimiento* puesto que reduciría la capacidad de aprovechar las nuevas y todavía desconocidas oportunidades en el momento que se presenten. El sujeto moderno-liquido es, lo sabemos, un nómada desarraigado y que *cree* poder enunciar absolutamente todo sin censura previa.

Por otra parte, estas dos cualidades solidarias (nomadismo e impaciencia) confluyen en la noción de cambio líquido: el mundo cambia constantemente como un electrón quántico, sin ton ni son, sin destino prefijado, (cuasi)azarosamente, en el contexto de un proceso implícito. Este cambio continuo, pretende desafiar la «verdad» del conocimiento existente y «toma por sorpresa a las personas incluso más y mejor informadas». El aferrarse a algo, o a alguien *llevaría a desastres* en lugar del éxito (¿asegurado?). El sujeto no vale tanto por sus logros pasados sino por el éxito de su último proyecto hodierno.

Finalmente, la tríada de los síntomas, el nomadismo, la impaciencia y el cambio perpetuo, no pueden no afectar a la memoria como concepto no sólo clásico sino también moderno. La memoria de la *modernidad sólida* era el constructo-reservorio constituido por la suma de la enciclopedia y la *paideia* que aseguraba el *mínimum* de saber necesario para circular y ser productivo en la semiosis. Sin embargo, en la *modernidad líquida* y como consecuencia de sus síndromes es una memoria relativa, maleable, fácilmente modificable por la hegemonía enunciativa del relato. Como ya no es erudita puede considerar no verdadero sino siquiera verosímil cualquier construcción narrativa suficientemente repetida por los *mass-media*, especialmente si su ropaje es el del relato revisionista o contracultural. Esta memoria líquida, entonces, permite desplazarse velozmente, conocer y saborear todos los (no)lugares, moverse lo más rápido posible; tomar lo que se considera necesario en ese momento e irse. La memoria sólida —bloqueante— ya no es de gran uso y es sistemáticamente reemplazada por

servers electrónicos y virtuales, que facilitan el rápido paso por aquellas áreas de conocimiento que se requieren en un momento dado. A su vez, la saturación de información (necesaria, gris e incluso inútil) aparentemente no pesa pues es fragmentaria, se *licuifica* fácilmente porque nunca se la enfoca en su masividad. Así como el tiempo es puntillista —o sea breve, pasajero, cotidiano— la información es detallista, mínima, fragmentaria, no memorizada pues es fácilmente recuperable en los bancos de datos de la omnímoda Web.

2. Apocalipsis mnemónico

Iniciemos con una expresión «apocalíptica»: la crisis de la memoria colectiva contemporánea podría resumirse en dos expresiones antagónicas, a saber:

«Decir/hacer inopinado» *vs* «Decir/hacer dialógico y responsivo».

Esta última versión, a todas luces preferible (sea desde una perspectiva neoiluminista y neo-socialista; sea —paradójicamente— desde una perspectiva conservadora-culturalista) se opone a la más difundida opción, masiva y de corte contracultural propia de la difusa posmodernidad cuya apoteosis enaltece las diferentes subjetividades desenfadadas. Es decir, el proyecto de un neo-individualismo extremo que se refugia en el concepto de «libertad absoluta», pasto de tantos despotismos encubiertos en el «consensuado» pensamiento único.

En cambio, un decir dialógico y responsivo, pretende integrar diversidades sin diluir insalvables diferencias; mantener los tonos y los colores a pesar del constante *sfumatto*. Este diálogo implica y sobrentiende la responsabilidad en toda su dimensión, hacia nosotros y hacia los otros.

En contexto postmoderno, cada uno «elegiría» su modelo comunicativo y pragmático y por ende ético. O eso se pretende.

Según Umberto Eco,[3] la crisis de la memoria colectiva actual se manifiesta en la ausencia de confrontación crítica; «aplastamiento y extensión del presente» y «falta de adecuados filtros al acceso informativo».[4] Estos son precisamente «los puntos críticos de la Web en la actual intemperie cultural».

[3] Ver entrevista en este número.

[4] Salvo contadas excepciones, muy particulares, tales como las revistas científicas por ejemplo.

Eco vuelve a presentarse como «apocalíptico» pero… sólo a medias y de un modo muy particular, casi híbrido o, por qué no, «débil». Incluso propone una fórmula original, curiosa, paradójica, indudablemente lograda: *para evitar el drama de la memoria débil, basta pasar de la indiscriminada «toma de la palabra» a la consciente «toma de la memoria», o sea, dicho vulgarmente: hablar menos y pensar más o por lo menos recordar*.

La propuesta se asemeja no casualmente a lo mejor de Wittgenstein: la aporías desafiantes de la conclusión del *Tractatus logico-philosoficus* (1922) y el remate de su aguda *Conferencia sobre ética* (1929).

Este recordar, sin embargo, no pretende ser elitario: no se refiere solamente a la «alta cultura» —¡pero tampoco la excluye!— sino también a la cultura de masas; una síntesis extensiva, desarrollada entre la cultura de masas y la alta cultura y jugar, dentro de sus límites, a fin de enunciar nuevas *misreadings* que nos reconduzcan a una memoria si no absoluta sí al menos extensa y constante.

El *status quo* actual de la memoria débil se encarna y protege en una memoria supuestamente total pero que resulta pasiva, acumulativa y acrítica. La Web es una memoria-depósito que pierde toda potencialidad reproductiva o revulsiva desde el momento que deviene intacta, pues sólo acumula y cuando clasifica su valor prioritario es el lucrativo. Sólo una mínima, marginal, previsible e inducida parte de la misma es navegada asiduamente. Se patina en los márgenes del lago congelado, insistentemente, pero pocos se adentran en los meandros del «bosque oscuro», no tanto por temor sino simplemente por docilidad y comodidad, por escapar a la identidad y a la diferencia y quedarse en la indeterminación de los no-lugares iterativos y símiles.

Por milenios la cultura fue el inestable resultado de la dialéctica entre el recuerdo y el olvido; el recuerdo de lo que resultaba pertinente y práctico y el olvido —parcial— de lo que ya no resultaba pertinente, acumulado pasivamente en los depósitos de la enciclopedia. La pretendida novedad de la *modernidad liquida* pretende recordar todo (en el depósito de la Web total) que será leído en el aquí y ahora del tiempo puntillista y del recuerdo inmediato. Sin embargo este actualizar se torna una triste ficción. No se puede actualizar lo que no se recuerda en absoluto, simplemente porque no se lo conoce y por ende no se lo considera ni pertinente ni práctico. La memoria débil nos conduce inevitablemente a la desolación de la más cruel ignorancia: a ignorar que se ignora; a pasar por alto que tal vez existe una opción a nuestra intransferible

soledad cotidiana. A riesgo de conformar un no-lugar de la no-cultura donde nada se confronta y nada se refuta.

REFERENCIAS

BAUMAN Zygmunt
2000 *Liquid Modernity,* Cambridge: Polity Press y Blackwell Publishers Ltd.
2005 *Los retos de la educación en la modernidad líquida*, Barcelona: Gedisa, 2007.
JAEGER Werner Wilhelm
1933-47 *Paidea, Die Formung des griechischen Menschen*, Berlin: W. de Gruyter (I, II, III).
LOTMAN Iuri M.
1984 «O Semiosfere» in *Semeiotiké. Trudy po znakovym sistemam,* 17: 5-23; (tr. esp.: «Acerca de la semiosfera» en La *semiosfera I.* [NAVARRO Desiderio (ed.)], 1996: 21-42).
MANCUSO Hugo R.
2014 «Los límites de la *mnemoteca*», *Acta Psiquiátrica y Psicológica de América Latina*, 60, 4:217-18.
WITTGENSTEIN *Ludwig*
1922 *Tractatus logico-philosophicus*, London: Routledge& Kegan Paul; (tr. esp.: Madrid: Alianza, 1987).
1929 «Lecture on Ethics», *Philosophical Review*, 74,[1965]: 3-12; (tr.esp.: *Conferencia sobre ética*, Barcelona: Paidós, 1989).

Cibaris, cujus in defectione mentio facta fuit, delineatio.
A. A. A. A. Tegula bifida.
B. B. Cineres, arena, vel ferri limatura &c.
C. C. Operculum.
D. D. Canna ferrea.
E. E. E. E. Pila ferrea.
F. Forcipula oblonga.
G. Forceps, cujus extremitates paululum excavatæ.
H. Laterculus circularitèr excavatus, cui os canæ inferitur.
I. Lateri posterior, canne caudam excipiens.
K. Cucurbita vitrea, collum latissimum habens.

ARTÍCULOS

[Original]

Perspectivas narratológicas del arte

HUGO R. MANCUSO
Universidad de Buenos Aires (UBA)
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas (CONICET)
R. Argentina
✉

Resumen: El objetivo de este trabajo es relevar los desarrollos teóricos, relativamente recientes, acerca del proceso artístico-estético, entendido como complejo proceso de narratividad. Se expone, en primer lugar, una síntesis crítica de los presupuestos que propone la semiótica textual de Umberto Eco y en la deconstrucción norteamericana de Jonathan Culler, como exponentes significativos de ambas corrientes para concluir con una lectura integrada en la que se destacan aportes, matices y particularidades de ambas reflexiones. En este ámbito teórico común es posible extraer conclusiones de interés: un texto nos da instrucciones de lectura, nos propone una «manipulación» de la estructura textual; es una proposición histórica en que está presente una perspectiva o focalización de lectura de lo que podemos llamar «realidad». En última instancia, todos —los seres humanos y particularmente los textos artísticos— tenemos una legítima intención: disciplinar la semiosis. Arrojados a un mundo sígnico, nuestra vida depende de que podamos ordenarla, ubicarnos en ella, aceptar ciertas cuestiones, no aceptar otras e implica también un posicionamiento ético. No es más ni menos que un modo de ubicarnos en el mundo. Estas también son cuestiones que tienen que ver con ese proceso narrativo que es el modo de funcionamiento, desde este punto de vista, de la cultura como colectivo y como personas subsumidas en él.

Palabras clave: Narratividad – Semiosis – Giro textual – Deconstrucción.

[Full paper]

Narratological Perspectives of Art

Summary: The aim of this work is to survey the relatively recent theoretical developments of the artistic- aesthetic process, understood as a complex process of narrativity. In the first place, a critical synthesis of Umberto Eco's proposed assumptions in textual semiotics and Jonathan Culler's American deconstruction are presented as significant exponents of both trends, concluding then with an integrated reading in which contributions, nuances and characteristics of both reflections are highlighted. In this common theoretical realm it is possible to draw conclusions of interest: a text gives us reading instructions, proposes a "manipulation" of the textual structure; it is a historical proposition in which a reading perspective or focalization of what we might call "reality" is present. Ultimately, we all —human beings and particularly artistic texts— have a legitimate intention: to discipline semiosis. Thrown into a signic world, our life depends on our ability to order it and that also implies an ethical positioning. It is no more nor less than a way to place ourselves in the world. These are also issues that have to do with that narrative process which is the way, from this point of view, in which culture functions as a collective and as individuals subsumed into it.

Key words: Narrativity – Semiosis – Textual shift – Deconstruction.

Introducción *in medias res…*

El desarrollo, en la crítica contemporánea, de aspectos referidos a la concepción y estudio del arte ha insistido en la especificidad no sólo del modo de *producción* sino también de *recepción* del fenómeno artístico como proceso complejo; la acentuación del aspecto comunicativo configura una tendencia que se impuso progresivamente en la teoría crítica posmoderna cuyo tema central reside en los mecanismos por los cuales se construye y funciona una obra artística, en cuya materialidad persiste la expresión de una subjetividad atravesada por lo colectivo (el lenguaje o los lenguajes particulares). Esta reflexión se inscribe en el *giro textual* —tal como se lo denominó— experimentado por la semiótica en los años 70 del siglo XX (especialmente a partir de autores italianos y norteamericanos) por el que redefine su objeto en tanto teoría, para centrarse en el concepto de *texto* concebido como una construcción dirigida a un lector (*modelo*) a través de ciertas estrategias discursivas (*narrativas*).

Con la publicación de *Obra abierta* (1962) y la consecuente difusión de la noción de apertura, Umberto Eco se refería a la *obra abierta* como toda expresión musical, plástica, literaria,[1] que: *a)* en principio es inconclusa puesto que se completa en la recepción; *b)* exige una cooperación textual del lector y *c)* se presenta como una característica de las obras contemporáneas, las que refieren, relatan, presentan, una cosmovisión también abierta, relativista e incompleta. Este primer planteo, todavía un trabajo exploratorio, se completa con una segunda época que podría centrarse en el *Tratado de Semiótica General* (1975) y sobre todo en *Lector in fabula* (1979). En esta segunda gran contribución de Eco a la teoría estética contemporánea —una sistematización enriquecida del concepto de apertura— la noción de *texto,* entendido como mecanismo o máquina presuposicional por el que un autor (*modelo*) postula un *lector modelo* (Eco 1979 (1999):96), adquiere importancia.

Estas reflexiones son sobreentendidas y aceptadas por exponentes del deconstruccionismo norteamericano como Jonathan Culler (1982), cuya aproximación al texto/obra artística tendrá en cuenta, simultáneamente, la relación conflictiva con su contexto y la individualización de sus características para posibilitar una *closereading* o lectura cercana, cerrada, precisa y minuciosa.

[1] El género de comunicación y divulgación científica, podría incluirse como un texto potencialmente «abierto» por tener fundamentales puntos en común con la narrativa ficcional, a pesar de su pretendida demostración y objetividad.

En ambas concepciones los caminos interpretativos o *procesos inferenciales* —no sólo sobre el contenido, sino también sobre aspectos que hacen a la construcción textual, especialmente formales— que realice el lector tienen mucho de intransferible y constituyen un objetivo en sí mismo; es decir, hay toda una experiencia o percurso interpretativo —no necesariamente lineal ni simple— que debe realizar el lector, si y solo si acepta *entrar en el juego narrativo*. Justamente, aceptar los mecanismos narrativos y hacer inferencias a partir de ellos es lo que Eco denomina *recepción estética*, experiencia que dependerá, en primer lugar, de las competencias del lector pero también de su disposición.

El grado colaborativo de una recepción depende del tipo de inferencias acerca de aquello de lo que trata el texto, de las simbolizaciones que puedan realizarse o bien de la captación de intertextualidades; inclusive de las inferencias acerca del autor y su posicionamiento social: es decir, de un complejo campo de aspectos diversos. No hay una distinción clara entre si son inferencias de tipo formal o de contenido, no obstante las dimensiones sintáctica, semántica y pragmática son consideradas de una manera transversal e interrelacionada.

Eco usa dos términos al explicar tal proceso receptivo: tópico o *topic* e *isotopía*. En *Lector in fabula*, *topic* es usado como sinónimo de argumento, «instrumento metatextual, esquema abductivo» (1979(1999):126) propuesto por el lector, e *isotopía* como proceso de decodificación entre elementos formales y referenciales del texto. Es decir, todo texto se refiere a algo, tiene un tema —más particular, más general o bien un conjunto de temas— y a su vez presenta un modo de referirse a ese tema, esto es, siempre habrá elementos formales que apunten hacia ese tópico que faciliten o ayuden en la interpretación. Por otra parte, el proceso receptivo no es instantáneo, implica siempre un lapso de tiempo: desde el punto de vista del lector el o los *topics* de la obra pueden modificarse o bien particularizarse. Lo definitorio del texto reside, justamente, en esa relación entre *topic* e *isotopía*, actualizable de modo distinto en cada recepción.[2] Por otra parte, cada vez que el lector se enfrenta a una obra/texto narrativo, hace también inferencias sobre el *autor modelo* —*voz* que enuncia, perspectiva—[3] como integrante del texto. Es decir, ese «narrador»

[2] En principio, no habría dos recepciones absolutamente idénticas, sí habrá (este es un aspecto complementario, derivado) constantes o dominantes receptivas.

[3] El texto implica siempre algún tipo de focalización: nos permite, propone o fuerza a ver algunas cosas, y al hacerlo nos aleja de otras.

(término con el que se lo explicaba en teorías anteriores) es *también* un proceso inferencial desde el punto de vista del lector y parte integrante del texto. Si bien no postula la inexistencia empírica del autor o del lector,[4] la relación entre ambos es siempre a través de mediaciones textuales. Luego, no habría —desde este punto de vista— un ser humano puro que se conecta con otro también puro; para esta concepción, tal relación es siempre mediada textualmente,[5] pues tanto el autor como el lector son producto de una construcción textual —no definitiva— que condiciona sus relaciones con los otros y con el «referente» (lo *no*-textual o lo «supuestamente» *no*-textual, material, real o como se lo quiera denominar).

En otros términos: las cosas están mediadas por textos, los cuales a su vez están constantemente refiriéndose (interrelacionándose) unos a otros. Aplicado a la comunicación estética, textual, narrativa, implica la aceptación de que toda comunicación entre un autor y lector se dará siempre a través de textos; no sólo de un texto en particular —pretexto para el acto comunicativo— sino de todos los otros textos, potencialmente, directa o indirectamente presentes en ese texto. Complementariamente, todo lo que decimos del «mundo», la «realidad», no sólo está mediado por estos textos, sino que aquello que consideramos «realidad», también es una construcción textual.

Según Eco y gran parte de la crítica posmoderna, la mayor o menor complejidad de los textos, no impide que el proceso sea, básicamente, el mismo; si bien el nivel de dificultad de las estructuras narrativas es una respuesta (con aspectos esencialistas) a la diferenciación entre textos simples y complejos, también podría plantearse en otros términos: las estructuras narrativas que nos resultan más complejas, lo son por ser menos frecuentes. Indudablemente hay hábitos receptivos en los que estamos entrenados y éstos tienen posiblemente más incidencia que los hábitos de construcción textual.[6] Parecería ser que no habría

[4] Estrictamente, el autor empírico es irrelevante a los fines de la interpretación; o en todo caso es un complemento interpretativo, una verificación de la interpretación en la construcción de la *isotopía*. Puede ser importante la reconstrucción paratextual, pero desde el punto de vista de la semiótica de la interpretación, es secundario, no es fundamental a los fines de una actualización productiva.

[5] Al expresarnos, utilizamos el lenguaje natural hablado, gestual o cualquier otro tipo de lenguaje más complejo, pero siempre es un lenguaje que no nos pertenece, ni controlamos o dominamos totalmente.

[6] No obstante, se podría afirmar que persiste una narratividad «realista» (o llamada «realista») constantemente repetida. Más allá de ciertos cambios de *isotopías* o alguna modificación de *topics*, parecería ser que el *relato* de parte importante de la textualidad contemporánea es una

salida de esta *matriz textual*. Justamente, teorías como la presentada en *Lector in fabula* habilita otras lecturas: aceptar que la relación entre lector y autor es siempre mediada por procesos textuales, hábitos de producción y de recepción, posibilita (potencialmente) desnaturalizar determinados hábitos narrativos.

Ahora bien —y este es un punto central— todo texto al enunciar tiene un presupuesto, tal la postulación de que lo que dice es verdad o bien que no lo es (con lo cual hasta un cierto punto supone que esto último es verdad). Siempre el texto postula —como elemento regulativo— un concepto de realidad, de veracidad o de normalidad, *i.e*. tiene un presupuesto de realismo. Luego, los textos actúan, construyen el concepto de «realidad» en un determinado momento. Más aún, podríamos afirmar que el texto narrativo artístico, mediante la imposición, habituación y reafirmación de hábitos receptivos, contribuye a diferenciar lo que se considera real de lo que no se considera tal; determina de un modo móvil, inestable (no mecánico, pero fija tendencia) la distinción entre lo que se considera textual y *no*-textual.

Esta diferenciación entre texto ficcional y no ficcional, sin perjuicio de su interés, no es esencial para el deconstruccionismo, especialmente el norteamericano, pues desde el punto de vista formal o lógico textual no la consideran una distinción taxativa; los textos funcionan como ficcionales o como no ficcionales en parte por las instrucciones (metalingüísticas) contenidas en él, en parte por la tradición de lectura (hábitos) que haya sobre esos textos. El deconstruccionismo insiste en otros aspectos: *a)* considera la decisión del lector —pre-textual si se quiere— acerca del tipo de lectura que realizará (literal o metafórica) como una suerte de *universal pragmático* (se da en todo proceso de comunicación textual); *b)* destaca la importancia de la materialidad («estructura») del texto, construido a partir de complejas ambigüedades (Culler 1982); *c)* otorga importancia al impacto ético que toda experiencia textual produce en el lector (sea por el contenido, la forma, el placer o displacer que pudo generar la lectura, en un sentido genérico, hay un *ethos* afectado por la recepción) y *d)* insiste también en la dimensión exhortativa, esto es, cómo el texto exhorta al

ratificación de algunos elementos centrales de la *fábula* realista. La redundancia de ese esquema narrativo y visual es constante; sigue produciendo una gran cantidad de textos que ratifican una focalización, un determinado punto de visión, de escucha, etc., y que además naturalizan determinados rasgos como *reproducción objetiva de la realidad*. Así como hay hábitos en la producción textual, también los hay en la recepción (tanto más poderosos o determinantes que los hábitos de producción).

lector, cómo lo interpela o intenta convencerlo de su perspectiva.

El problema metodológico es que estos aspectos —la estructura, la decisión pretextual, el impacto ético o en el *ethos* y la exhortación— pueden aparecer de modo explícito o no y además muestran que el texto es un modelo de tensión (una relación inestable, tensa, entre autor y lector a través del texto).

Las visiones expuestas (Eco, Culler) no necesariamente son opuestas, pero el énfasis es distinto. Eco admite que todo texto contiene instrucciones para su lectura (afrontadas, aceptadas y eventualmente desarrolladas por el *lector modelo*) válidas y aceptables dentro de los límites (marco) de ese texto. Culler, por su parte, pondrá el acento en las instrucciones textuales (definitorias) las que explicitadas por el lector permitirían *salir* de tal límite; es en las instrucciones metatextuales, como bien explica Jacques Derrida (1967), donde reside la clave interpretativa del texto.

Por ende, es posible afirmar que en ambas perspectivas no se postula una esencia de autor, de lector o de obra; además a su vez hay un efectivo proceso receptivo que puede ser más o menos colaborativo. Se introduce así una gran cantidad de elementos, dejados de lado en otras teorías estéticas, textuales o lingüísticas.

El objetivo de este trabajo es relevar los desarrollos teóricos, relativamente recientes, acerca del proceso artístico-estético, entendido como complejo proceso de narratividad. Se presenta en primer lugar una síntesis crítica de los presupuestos propuestos en la semiótica textual de Umberto Eco y en la deconstrucción norteamericana de Jonathan Culler, como exponentes significativos de ambas corrientes para concluir con una lectura integrada en la que se destacan los aportes, matices y particularidades de ambas reflexiones.

Presupuestos y prácticas semióticas y deconstruccionistas

Umberto Eco y el textualismo narratológico continental

Para la semiótica textual de Eco, el texto debe ser interrogado, en primer lugar, a partir de su coherencia textual; secundariamente, a partir de su coherencia contextual o paratextual y por los sistemas de significación en los cuales se presenta (Eco 1979). Entrar en la estructura narrativa, aceptar ser un *lector modelo*, actuar como tal, suspender el juicio y comenzar a jugar el juego textual constituye el primer acercamiento al texto. Ingresar en él, implica entender su género discursivo, los mecanismos de significación en los cuales el texto se

inscribe. En este proceso, en el que el lector es absolutamente activo, el significado del texto se completa en su recepción; *i.e.* la producción textual no existe, es incompleta sin ella. Complementariamente, la construcción textual del *autor modelo*, es un *interpretante* —producto de una condensación textual precedente—. Esas lecturas (*interpretantes*) completan el texto; tal vez algunas son más importantes que otras para ese texto pues hay un cierto grado de imprevisibilidad en la cadena textual del mismo.

En tal sentido, la noción de contexto, presentada por Eco en el *Tratado de semiótica general* (1975), *Lector in fabula* (1979) y sobreentendida y usada en *Seis paseos por los bosques narrativos* (1994), es la de todo aquello que *no está en el texto*. En él podríamos distinguir, a su vez, *1) n* textos, esto es, los textos en interacción o concomitantes, contemporáneos o pasados de ese texto (en algunos escritos, Eco los denomina *cotextos*) y 2) hipotéticos, posibles *no*-textos (lo que se *supone no textual* o que no se concibe como textual). De allí la noción de narratividad extendida: el mundo de la cultura en la que estamos inmersos es un conjunto de narratividades, de textos que entran en relaciones básicamente narrativas.

Otro aspecto a considerar, es la distinción entre autor y lector. Puede haber un hipotético autor o lector empírico, pero sobre todo hay en el texto y en la experiencia comunicativa un *lector* y un *autor modelo*. El autor o el lector, empírico están en el texto —literario, musical o pictórico o lo que fuese—como categorías hipotéticas pero ficcionalizados. Tanto el autor (condicionado en sus expresiones por un pasado textual y por una interacción textual) como el lector (más o menos competente, con mayor o menos conocimiento de la *enciclopedia*) se ficcionalizan; el primero al expresarse textualmente, el segundo al ingresar en el *bosque narrativo*. Esto último es, quizá menos evidente y tal vez una de las conclusiones más interesantes de las conferencias de Eco en Harvard (1994). Leer, hacer hipótesis, inferir el *topic*, individualizar *isotopías*, lleva al lector a desempeñar un rol cooperante, menos cooperante, prácticamente no cooperante —con lo cual se frustra el proceso receptivo— o bien, además de cooperante, productor de un texto a partir de ese texto, tal el caso de cualquier producción estética.

Una de las cuestiones fundamentales de este proceso es que, tanto el autor como el lector utilizan formas expresivas preexistentes y parcialmente ajenas: toda narratividad, toda textualización se produce mediante géneros discursivos o moldes sociales de expresión y de lectura no absoluta ni totalmente propios

(Bachtin 1952-3). Si bien hay autores que no tienen la menor intención de modificar un género discursivo —lo adoptan y utilizan— y, de igual modo, lectores que se atienen al género más difundido, hay casos en que esos usos estilísticos preexistentes —y esto depende ya del autor, ya del lector— pueden presentar algún tipo de desliz, modificación o desplazamiento en el texto (apelan a un esquema existente con pequeñas modificaciones, muy sutiles y menos evidentes). Cuanta mayor conciencia tenga el autor o el lector de la *enciclopedia*, este uso podrá ser más o menos creativo. Asimismo, el lector —consciente de la *enciclopedia*— puede realizar lecturas no previstas (o por lo menos no *conscientemente* (explícitamente) previstas por el autor.

En definitiva, la relación entre autor y lector siempre es una mediación en la que ambos utilizan elementos en común pero nunca idénticos; comparten una lengua (o por lo menos pautas de traductibilidad si fuesen lenguas distintas) y en esa relación —de mediación— que bien puede extenderse o reducirse, siempre habrá —potencialmente— elementos intransmisibles de parte del autor al lector (elementos que el lector no podrá leer y sentidos que no serán comunicados). Justamente, para explicar la producción de esta mediación, coincidente en principio hasta cierto punto, entre autor y lector, Eco se refiere a lo que denomina *topic* o tópico: el argumento del texto, aquello de lo trata que será desplegado, complejizado, problematizado a partir de la explicitación y reconstrucción de las *isotopías*.

En síntesis, Eco afirma que la recepción es un proceso cooperativo: el lector construye una recepción a partir de algo que ofrece el autor y ambos están sumergidos en un universo textual que no controlan totalmente. Ya desde *Lector in fabula*, insiste en la idea de que el texto es un mecanismo, un artificio (sintáctico, semántico y pragmático), que se pone en movimiento cuando es expresado, cuando es recepcionado y cuando se produce el efecto de lectura. En este contexto teórico, es interesante insistir a su vez en que la interpretación del texto (o por lo menos una primera interpretación) está prevista en él; es decir, el texto (no el autor, o en todo caso el *autor modelo*) intenta inducir una lectura. Si el lector acepta jugar el juego propuesto por el texto, hará una lectura hasta cierto punto prevista en el mecanismo del texto. Lo anterior no implica afirmar que el rol del lector es aceptar lo que propone el texto; el texto prevé una interpretación y el lector, si es cooperante, accede a la misma, pero el proceso no concluye aquí; hay una complejización mayor del proceso comunicativo y diferentes grados de lecturas.

Así, un *lector modelo de primer grado* es el que cumple con lo que propone el texto; uno de *segundo grado*, aquel que a partir de la interpretación propuesta por el texto, produce otra u otras lecturas, manteniéndose en el texto pero explicando aquello que el texto oculta o mejor, no problematiza. Esta lectura deconstructiva cercana a la *misreading,* para deconstruccionistas como Culler es aquella a la que tiene que apuntar siempre un lector, en tanto competente. Eco, en los años noventa adopta una posición intermedia: define la interpretación como la lectura más competente, más abierta posible dentro de las pautas del texto; ir más allá, sería realizar lo que denomina una sobreinterpretación: *i.e.* hacer decir al texto *lo que el texto dice explícitamente que no dice* (1992). Es una diferencia sutil con aquello que el texto no dice, pero que implícitamente puede ser actualizado. La *apertura* llega hasta los límites de la interpretación, más allá de ésta, es libre de ese texto, *aberrante* en tanto afirma mantenerse en los límites del texto.

Al respecto, un punto clave y operativo en la teoría de Eco es el concepto de *frame* (cuadro, marco); cuando éste se desvanece, el texto puede ser decodificado de un modo aberrante. En otros términos, determinados protocolos ficticios, producto de ficcionalizaciones de textos precedentes (nunca totalmente ficticios pero nunca totalmente reales) capturan una masa de lectores que perdura a lo largo del tiempo. Y es interesante preguntar por qué suceden estas perduraciones de ciertos mecanismos textuales naturalizados que exceden incluso el ámbito de lo que se puede considerar estrictamente textual (muchas veces son considerados *no*-textuales).

Por eso para Eco es importante insistir en que un texto es una máquina, mecanismo narrativo que busca ser interpretado por un lector *dentro de las pautas que ofrece el text*o.

En esta concepción de una teoría narrativa expandida, donde los sujetos son actores-lectores en posiciones intercambiables, que se interconectan siempre a través de procesos narrativos producto de procesos narrativos previos y que condicionan los posteriores, los textos narrativos son los que definen el límite entre lo textual (ficcional) y lo *no*-textual (no ficcional o «real»). En otros términos, la distinción entre lo textual y lo *no* textual está fijada por procesos que son textuales y se reactualiza en cada proceso narrativo, especialmente en un proceso narrativo reflexivo. El texto artístico, justamente problematiza o naturaliza esta distinción. Eco lo explica detenidamente cuando analiza las posibilidades de manipulación de una trama narrativa. Lo interesante es que

esta división del trabajo semiótico producida por el texto, justamente se tematiza en la construcción del texto, se tematiza en un texto narrativo en la manipulación del espacio-tiempo del texto. Aparece, aflora, justamente, en la estructura que le va a dar a la trama. Es decir, cada narración es una proposición acerca de un mundo posible, potencialmente existente. El texto puede proponerlo como algo que ya existe, que puede existir o como algo totalmente utópico; la modalidad de presentación de la estructura narrativa y la trama, es un modo de calificar la relación de ese texto con una potencialidad existencial. En este punto, si el lector cooperó con la estructura narrativa, puede —a partir de sus inferencias— concluir con la explicitación de la fábula (resumen argumental, tópico, isotópico del texto).

El final de una recepción implica una valoración por la que se distingue o diferencia lo que se va a considerar ficcional de lo que no se va a considerar ficcional. Cada texto en particular, especialmente los textos narrativos artísticos, nos orientan en ese universo textual. Justamente, son operativos: algo nos resultará verosímil o inverosímil, ya no por una esencialidad textual sino por un complejo y difícilmente entendible, hasta un cierto punto, proceso de mediación textual. Aquí Eco llega a una conclusión que puede resultar ambigua y contradictoria aunque intencional: *no hay marcas de ficcionalidad absoluta* o dicho de modo inverso, *no hay marcas de realidad absoluta*. Y esto resulta, precisamente, inquietante para todo realismo ingenuo.

Jonathan Culler y la disputatio *norteamericana*

La reflexión de Culler (1982) se despliega en un contexto teórico similar, con muchos puntos en contacto y algunas sutiles diferencias (las que sí son mayores entre Eco y otras corrientes deconstruccionistas contemporáneas). El deconstruccionismo norteamericano no deja de ser fiel a la *closereading*, práctica en la que se parte fielmente del texto, lectura cercana a la estructura artística que trata de reconstruir una lógica textual (*cfr*. también Eco 1994), aún cuando esa lógica pueda tener distintas eventualidades. Culler y los teóricos más importantes de esta corriente — Paul De Man, J. Hillis Miller M, Jacques Hartman— son textualistas, tanto o más que Eco, y coincidirán en un tema central de estudio: el proceso de lectura, lo único «verificable» históricamente, pues el texto, residuo sígnico producido por alguien, existe sólo porque un lector decide entrar en él. Ahora bien, no siempre esto es posible, en otros términos, la lectura crítica-teórica no es natural; constituye una práctica muy

específica que requiere no sólo la decisión de ingresar al texto sino también ciertas competencias.

En una primera definición del concepto de obra, se la entiende como una «estructura»[7] *en proceso*: conecta eventos de lectura y de «escritura», los cuales a su vez se conectan hipotéticamente con eventos «extratextuales». Es decir, la obra artística, el texto narrativo, conecta eventos en un ámbito también narrativo.[8]

La deconstrucción afirmará insistentemente que no hay nada que no sea textual; los hechos o teorías «*no*-textuales», también son textos, o por lo menos narraciones. Luego un texto, es también siempre metatexto pues contiene textos e instrucciones metatextuales que el lector puede seguir o no (o hacerlo hasta un cierto punto y deconstruir hasta otro). Todo texto es deconstruible porque necesariamente se define a sí mismo a partir de sus instrucciones textuales; más aún, cuanto menos manifiestas estén tales instrucciones, más significativo puede llegar a ser el texto.[9]

Específicamente, el objetivo que se propone la deconstrucción es explorar los límites del texto, problematizar el dato, incluso «lo obvio» para transformar *un expediente* (razonamiento lineal, objetivo e imparcial) en *un argumento* (tema en cuanto a su conflictividad). Procede —dice Culler— por repetición (revisita, vuelve sobre lo ya leído), por desviación (problematiza el texto) y trata de reponer el diálogo que es responsivo pero también conflictivo (*disputatio)*.

---

[7] Si bien a estos autores podríamos ubicarlos dentro de las corrientes post-estructuralistas, la deconstrucción que proponen no renuncia totalmente a la idea de una estructura en la obra, entendida como materialidad. Obviamente se alejan de la concepción esencialista del estructuralismo pero también tienden a diferenciarse del posestructuralismo del último Roland Barthes.

[8] Expresado desde una visión no deconstructiva, el proceso narrativo artístico media entre situaciones distintas: la del autor y la del lector y los hechos materiales «extratextuales» de ambos. Para los deconstructivistas, es una conexión de eventos narrativos que se enfrentan en *la arena de la lucha de clases*, donde los significados se oponen; la imagen es de Bachtin (Voloshinov 1929 (1975): 36), antecedente interesante y por momentos cercano.

[9]Un texto jurídico, por ejemplo, borra o trata de borrar las instrucciones textuales; se postula como verdadero, por lo menos como *lesisigno* (Peirce); es decir, como la expresión de una ley «natural» o bien concordada, consensuada, positiva, etc., que debe aplicarse (desiderátum de todo texto jurídico) pero estructuralmente puede que no sea muy distinto a otros textos: trata de borrar las instrucciones textuales o limitarlas a una sola expresión, intenta disminuir la ambigüedad, la apertura. Aparentemente es más monológico, pero no puede borrar sus instrucciones textuales.

El texto/obra no es considerado cerrado, definitivo, sino como una especie de proyección hacia (en términos de Bachtin) contextos lejanos [1997]. Esto es, potencialmente todo texto se podría explicitar indefinidamente; es una *obra abierta* (en términos de Eco) en proceso.

La unidad del texto (obra) para esta perspectiva, está dada por las lecturas precedentes del mismo:[10] se lo entenderá más y mejor cuanto más y mejor se las pueda comprender, pues la obra/texto es, justamente las lecturas que generó; si sigue generándolas (no puede ser olvidado), es porque el texto trata de construir un significado todavía en constante ebullición (punto neurálgico de la cultura). Es decir, el texto no se cierra, no deja de hablarnos—de *soñarnos* borgeanamente— porque no puede resolver (y no sería un defecto sino una virtud desde este punto de vista) las relaciones que tiene ese texto con las instrucciones y categorías metalingüísticas que contiene. Que un texto siga interpelando, produciendo lecturas, es un indicio (según la deconstrucción) de que en él subyace un problema no resuelto, una inquietud, algo que siempre está referido por ausencia (una carencia).

Luego —como también sostiene Eco— un texto es un modelo de tensión. Y si bien se tiende a afirmar que hay textos con cierta tendencia a buscar intencionalmente contradicciones y otros que tratan evitarlo, según la deconstrucción, *cualquier texto puede ser leído como un modelo de tensión*. Más aún, posiblemente todo texto que escape a la inmediatez de un determinado contexto, pueda ser sólo leído como un modelo de tensiones. La deconstrucción norteamericana no se refiere explícitamente o en un primer lugar a cuestiones ideológicas (lo cual comparte con la semiótica del siglo XX y con la deconstrucción francesa de la cual en gran medida se deriva), pero en última instancia, se plantea la problemática al afirmar que leer un texto es explicitar alguna tensión.

Es decir, todo texto pone en juego un drama. Se reitera aquí la idea de Eco de que un texto es modelo actancial donde hay actores que se oponen o colaboran en pos de ciertos objetivos, pero —y es un punto clave— la deconstrucción insiste en que en ese juego actancial las tensiones del texto, lo son sobre modelos o concepciones del lenguaje y tipos de lectura. Habría (en términos bachtinianos) una oposición entre *voces*. En definitiva, siempre se enfrentan modelos de significación, perspectivas de enunciación, modelos de lecturas,

[10] Aquí estamos en las antípodas de la teoría de la recepción de Iser (1968) o de Jauss (1978) (*cfr*. también Warning 1989).

visiones distintas, tensiones que en la lectura transforman la ambigüedad en decibilidad.

Justamente este juego de voces que se presenta en la estructura del texto y a lo largo de su historia textual (historia de la recepción), pretende ser controlado (resolver su contradicción) en cada lectura.

Es decir, un mismo texto puede ser leído de una manera conciliadora o de una manera deconstructiva. La «crítica» en términos de Culler es la lectura conflictiva (la que pretende transformar el *expediente* en *argumento*). No es prioritario entender qué significa el texto sino comprender *cómo* significa, cómo logra el efecto de acuerdo o desacuerdo —que siempre puede romperse—.

La deconstrucción pone el énfasis en la lectura, le otorga —supuestamente— más libertad al lector. En esta instancia, en la que se ponen en juego dos concepciones del lenguaje —la del lector y la del texto— y se produce la significación, lejos de estar encriptado y no necesariamente «escondido», el significado del texto es el producto del «choque» entre ambos lenguajes, hasta cierto punto, irrepetible y uno entre muchos posibles; es un *interpretante* (idea marcadamente peirceana).

El autor no sólo no puede controlar todas las connotaciones o significados implícitos en sus elecciones textuales al producir un texto (a su vez producto de otras lecturas) sino que también queda expuesto a otras lecturas: no es consciente de qué va a leer alguien en determinado momento. Por eso para Culler las lecturas deconstructivas pueden variar notablemente —en este punto no se aleja de la visión de Eco (1983)—: las lecturas pueden ser abiertas, el texto está ahí y produce sus propios efectos. Más aún, el autor puede diluirse en ese proceso, estar pero en clave textual. El lector, tendrá una experiencia del autor a través del texto; desde el punto de vista de la lectura, la experiencia es entre el lector y el texto.

Evidentemente hay lecturas y lecturas, algunas son más activas, otras menos. La lectura de lo que Culler llama la «crítica» (la lectura de la producción artística y podríamos incluirla la lectura de ciertas perspectivas del discurso científico), sería un modo particularmente activo de leer y consustancial a la producción artística. Es decir, la crítica es una lectura particularmente atenta, consciente, que crea las condiciones de posibilidad de la expansión textual, permite la producción de nuevos significados.

En definitiva, es una estrategia para poner en evidencia la ambigüedad textual, explícita o implícita y posponer el «momento referencial».[11] El crítico deconstruccionista —según Culler— se pregunta qué hace posible su propia lectura.

Una afirmación *apodíctica* de la deconstrucción es que lo central en todo texto es lo que ese texto *no dice* (esta es prácticamente una petición de principios); no tanto lo que el texto oculta sino lo que *no dice* porque *no puede* hacerlo y es justamente lo que un lector activo («crítico») podría llegar a leer. Esto acerca la lectura deconstruccionista a la dimensión ética: no se trata de un significado repuesto, sino algo que sólo puede ser enunciado desde la perspectiva de una tercera voz, la del crítico en relación con ese texto que es su objeto de lectura, una lectura que no debería estar ciegamente sujetada a «la teología del significado reprimido» (Culler 1982).

Para la deconstrucción, todo texto intenta persuadir. Y toda enunciación —incluso la no verbal— utiliza algún tipo de metáfora.[12] Justamente, uno de los puntos centrales para que el crítico pueda adentrarse en cualquier texto, es entender cómo el texto utiliza la metáfora. La crítica deconstruccionista dará mucha importancia a la metáfora y a las figuras retóricas, punta de iceberg o vía regia para una lectura idiosincrásica (propia) pero con elementos comunes, naturalizados, alienados. La metáfora, entre otras cosas, no sólo nos indica que hay un bagaje cultural común, sino que contribuye a crearlo. En otros términos, un texto simultáneamente apunta o se refiere a un nivel de referencialidad *quasi* objetiva (no es objetiva pero funciona como si lo fuese) es decir, un significado compartido pero también puede potencialmente producir una significación en ciertos lectores, acerca de los límites de lo enunciable (para ese texto y para ese lector). Hay una dimensión referencial y una dimensión ultraconnotativa. Es decir, es un significado sobre la potencialidad del significar en determinadas circunstancias, sin ser un significado secreto; es una posibilidad de significar que va más allá de lo que ese texto se había propuesto.

---

[11] Eco hace algo muy parecido en su análisis de *Silvie* de Nerval (1979) donde concluye que es en la línea espacio temporal de la novela donde se juega lo significativo de la misma. El lector debe realizar un esfuerzo considerable para advertir en qué momento de la narración se encuentra. El *topic*, uno posible, es la confusión de espacio temporal de lo narrado.

[12] El término aquí es tomado en sentido genérico como los procesos simbólicos que existen en todos los lenguajes. La metáfora —en una definición general, amplia— es una comparación tácita por analogía, la extensión de ciertas cualidades atribuidas a algo, a otra cosa.

La deconstrucción, como la entiende Culler y los autores que cita, simultáneamente apuntan a aquello que está alienado y a aquello indecible. Y tal vez, en cierto sentido podría explicarse en estos términos: todo texto, está manifestando justamente la agonística de un código, entre lo que está ultraformalizado, alienado, y los márgenes de ese código.

Algunos corolarios «no-sobreinterpretativos»

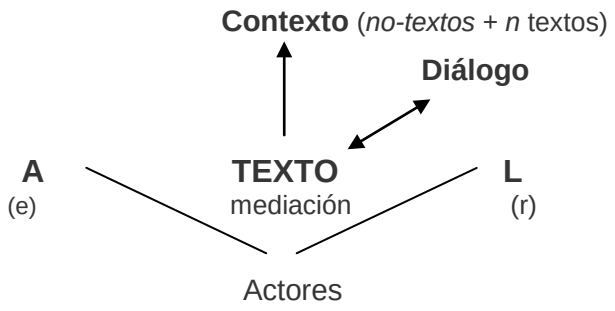
La semiótica textual de Umberto Eco y el deconstruccionismo norteamericano de Jonathan Culler constituyen desarrollos paralelos de dos tradiciones teóricas con puntos de contacto pero también con significativas divergencias.

Específicamente, desde el punto de vista de Eco, todo texto incluye siempre una narración y, por ende, la recepción implica una reconstrucción narrativa por la que se completa un proceso emprendido por un autor (contemporáneo o no). La narratividad tiene por característica una cierta excedencia; sobreentiende por lo menos: *a)* una situación de enunciado, *i.e.* la relación de este texto con supuestos *no*-textos o textos de otros o textos previos; y *b*) a su vez se inscribe en una cadena de otros enunciados o cadena textual.

Cuando se habla de la obra de arte como texto *en* un proceso narrativo (en una narratividad extendida), lo que se afirma es que ese texto, más allá de sus límites, se relaciona con lo *no textual* (si es que existe) y con cadenas textuales precedentes y en donde es posible explicitar que lo que ese texto considera *no-texto,* es otro texto.[13] Esto no implica afirmar que tales relaciones intertextuales sean necesariamente solidarias o pacíficas, por el contrario, tienden a cierta conflictividad y a veces dramática, trágica. Más aún siempre implica (o puede implicar) una disputa textual que es una disputa material, concreta.[14]

[13] Michail M. Bachtin fue uno de los autores que mejor explicó este aspecto (si bien se refirió prioritariamente a los textos literarios, en algunos artículos tardíos abordó también los géneros discursivos no literarios, por ejemplo los científicos). En la concepción textual bachtiniana hay términos un poco menos áridos, como «diálogo»: todo texto mantiene relaciones dialógicas con otros textos contemporáneos, del pasado pero también del futuro. Es decir, los textos no sólo se relacionan con los textos que lo produjeron sino también con aquellos a los cuales refuta y con textos que prevé, que anuncia, que sólo van a existir porque existe ese texto (*cfr*. 1952, [1997]).

[14] Enunciar ciertos textos en determinados contextos, puede implicar riesgos para nuestra identidad, por más tolerancia cultural que exista. No importa el texto, su supuesta calidad, seriedad o importancia, ciertos textos en determinados contextos implican algún riesgo de enunciación.



Cuadro 1. Esquema orientativo, *giro textual*

La semiótica textual ubica en el centro al texto; hay un autor (lo que la lingüística positivista llamaba emisor) y un lector (lo que la misma lingüística llamaba receptor) y ambos son actores (en sentido de acción) del proceso narrativo. El texto también es una *mediación* entre el emisor y el receptor. Este texto a su vez se relaciona con un contexto el que es, al mismo tiempo, el *no-texto* (lo que ese texto considera *no-texto*) y lo que ese texto considera otros textos con los cuales está dialogando (*n*-textos) (ver cuadro 1).

Las «unidades significativas», en este esquema, son los textos; aun una proposición, una relación de una sola palabra, sobreentiende, presupone otros textos (cadenas narrativas en las cuales tiene sentido). Por otra parte, la mayoría de los procesos comunicativos son complejos, justamente son procesos de «mediación» entre actores (autor, lector) en los que el texto puede adquirir sentidos no necesaria ni totalmente previstos. Es decir, hay cierta imprevisibilidad en el proceso comunicativo y posibilidad de creación de significados no totalmente previstos en el texto en su formato original. El texto existe, es lo que ocurre, entre el autor y el lector y como estos últimos son múltiples, ilimitados, este proceso se complica *ad infinitum* (de allí que Peirce hablara de una semiosis ilimitada, en teoría hay límites, pero imposible de determinar al menos por un actor individual).

La adopción del texto como unidad de análisis y el abandono del signo en el denominado *giro textual* requiere una precisión sobre la distinción entre ambos conceptos en el marco de una teoría de la narratividad. Podemos suponer que todo lo que nos rodea es sígnico, pero sólo algunas «estructuras» se convierten en textos. En el fondo es una cuestión delicada, importante, pero también de definición (estipulativa). Potencialmente todo signo en un proceso de

interpretación, actúa, funciona, se convierte, en un texto. *Prima facie,* un texto está formado por signos, pero también es cierto que un signo adquiere sentido sólo en un proceso textual. Son dos caras de la misma moneda, dos instancias de un mismo proceso: el signo adquiere sentido en la interpretación y esa interpretación se produce mediante mecanismos textuales que a su vez son predominantemente narrativos (si es que no consideramos lo textual y lo narrativo como equivalentes). Lo que sí es evidente, desde esta perspectiva teórica, es que el signo en su proceso de interpretación explicita significados. Eco lo explica bien diciendo que un signo —y en particular el significado del signo— es un *programa narrativo implícito,* cuando más se interpreta, más se explicita. La unidad mínima teórica posible, en la interpretación, se textualiza, adquiere relaciones cotextuales y se convierte en texto. A su vez, concebir este último como autónomo es también una decisión operativa, pues no existen signos u objetos aislados de un contexto de referencia; postular la autonomía —esto es, cómo serían las cosas independientemente de nuestra compresión— implicaría suponer que no existe lo humano.[15]

Ahora bien, la naturalización de parte de los presupuestos narrativos, la suposición de una homogeneidad conceptual y emotiva en el ámbito previo al texto —no sólo artístico— propiamente dicho, explica parcialmente que no resulte tan evidente que *toda enunciación es siempre una narración*.[16] Todo texto es narrativo, porque implica un proceso del mismo tipo que lo excede en sus límites. Siempre, de alguna manera, tiene (se fija) un límite (contracara de la

[15] Es de algún modo la paradoja de Berkeley (importante en el desarrollo de la teoría peirceana).

[16] Aún en los ámbitos más insospechados, existe una narración. Un enunciado del tipo «el agente que causa la tuberculosis es el bacilo de Koch», parece «objetivo», incluso para los especialistas es veraz e indubitable pero desde este punto de vista es necesaria una coincidencia terminológica o al menos un acuerdo conceptual acerca de la noción de «bacilo» entre quien lo enuncia y quien lo escucha y acepta. Más aún, lo narrativo implica una cantidad ilimitada de presuposiciones, valoraciones, acuerdos tácitos o implícitos que los que tal vez podríamos advertir. Esto es, para acordar en lo anterior, fue necesario todo un proceso que permitió que se aceptara como cierta y «natural» tal proposición. Aceptar que la causa de una enfermedad es un ente material y no un ente espiritual y que puede ser curada con una vacuna; entender qué es una vacuna, etc. cobra sentido en un determinado universo de discurso. Esa proposición es verdadera si y solo si estamos de acuerdo en cual es el universo del discurso, el mundo posible en el cual tiene sentido. Para alguien que no tiene una concepción materialista (o exclusivamente materialista) del mundo y donde otros factores pueden intervenir en la causa, propagación o cura de una enfermedad, esa narración puede llegar a modificarse. Luego, todo texto implica una narración, algún tipo de presuposición y algún tipo de consenso más o menos estable.

focalización), es decir, no se refiere a *todo;* esta perspectiva es, en principio, el posicionamiento de una voz. Pero a su vez también hay otro límite: el impuesto por el lector, quien recorre el texto desde *sus* límites y que, a medida que se introduce en el texto, también se convierte en una voz del mismo. En términos bachtinianos, se trata de una relación dialógica entre, por lo menos, dos voces o perspectivas. A su vez, como el lector y el autor se expresan con una lengua no totalmente propia, inevitablemente se filtrarán de otras voces.[17]

Bachtinianamente el contexto es lo que rodea a un texto arbitrariamente considerado, pero cuando en la deconstrucción norteamericana se habla de contexto, se piensa en *el contexto del lector* (el del autor está ficcionalizado). Es decir, ese lector, especialmente el «crítico» (quien puede realizar una lectura deconstructiva) podrá leer lo que lee por estar en un determinado contexto. Según estos autores (y en esto también hay un punto de contacto fuerte con Bachtin, en definitiva la deconstrucción norteamericana y Bachtin son hijos del formalismo) el lector (particularmente el lector activo, crítico, formado en esa tradición) lee lo que *puede* leer —si quiere leer— porque está en un determinado contexto que lo condiciona, su propia historia textual le permite leer lo que lee, incluso con las «contaminaciones» del canon.

Asimismo, al ser producto de inferencias, la recepción implica elegir qué se considerará importante y qué se dejará de lado, *i.e*. involucra algún tipo de valoración —implícita, por lo menos— del texto recepcionado. El texto es, en este sentido, *inagotable* pero porque el proceso receptivo lo es. Es decir, la mediación textual entre autor y lector no es definitiva, es modificable según las condiciones de producción pero también según las condiciones de recepción; es histórica —implica un tipo de historización, recepción en contexto— pero a su vez puede completarse en otros determinados momentos de recepción. Esto es así porque todo texto siempre tiene, además de limitaciones históricas, límites *estructurales* (ningún texto habla de todo y ninguna recepción puede leer todo lo que propone el texto).

Otro punto importante, tanto Eco como Culler insisten mucho en esta idea (como por otra parte también desde otro punto de vista en otras teorías se insistió), es que un texto artístico es un artificio, una construcción cultural, no

[17] Bachtin [1997] llega a decir que cada vez que un actor habla, enuncia, es en alguna medida un ventrílocuo, alguien habla por él. Es decir, no controlamos los sentidos de todo lo que decimos, pero no sólo porque hay que ver qué entiende quien nos escucha, sino porque a su vez no podemos controlar *todas* las connotaciones que tienen nuestras enunciaciones.

natural que se refiere a lo que llamamos «realidad» (a lo que esos textos definen como «realidad»). Para producir ese efecto de realidad se vale de artificios: «modos de producción sígnica» para Eco, «recursos retóricos, tropos» en la deconstrucción norteamericana. Los textos —y particularmente los artísticos— *crean* una dimensión de realidad, producen hábitos, expectativas, asocian cosas que de otro modo no se verían relacionadas entre sí. Justamente, atender a estos modos de producción sígnica o a la utilización de las figuras retóricas, sería el punto de partida del análisis textual.

Todo texto, en definitiva postula su modo de validación. Lo mismo hace la «crítica» como textualidad; una historia de la plástica, de la literatura, de la música, en definitiva es una valoración: afirma qué autores tienen que ser recordados, leídos, estimados. Para la deconstrucción norteamericana esa valoración es inevitable; siempre habrá un punto ciego, un residuo, se estará proyectando una lectura con un cierto grado de arbitrariedad. Desde el punto de vista metodológico, tal vez es menos importante pero no deja de ser interesante, todo texto tiene un referente explícito (aquello que el texto muestra, narra) y también uno potencialmente implícito, no por ocultado sino porque el texto no puede nombrar *todo* (referente por ausencia).

Y una de las conclusiones más interesantes desde el punto de vista teórico es que todo texto tiene instrucciones (de cómo tiene que ser leído) que además, implican una definición de realidad.

Como es posible advertir, ambas visiones son perfectamente complementarias, aunque hay algunas diferencias interesantes y productivas.

Una cuestión de interés es la relacionada con los grados de actualización interpretativa o de lectura:

a) La *actualización interpretativa de primer grado* (como la denomina Eco) es en principio la lectura del *lector modelo* de primer grado, el que se adapta, se adecua, trata de entender, comprender, jugar el juego de las estrategias narrativas que le ofrece el texto (el *autor modelo* en el texto). Este *lector modelo* es el previsto por el texto en su recepción. En el caso de la deconstrucción norteamericana (Culler y otros) esta actualización interpretativa de primer grado equivaldría a lo que ellos —y antes los formalistas— habían denominado *closereading*; es decir una lectura apegada al texto que trata de entender, interpretar las claves estructurales, las características que presenta el texto. Así expuesto, no es muy distinto de lo que en general muchas otras teorías estéticas habían propuesto de otras maneras; lo que diferencia a estas

corrientes de la teoría textual contemporánea es la problematización de las categorías de autor y lector. Así, para Eco sería posible una relación más o menos «individual» entre autor y lector; si bien condicionada, la comunicación entre ambos y la interpretación puede producirse a través del texto: el autor puede decir que hay un lector y el lector puede entender lo que el autor —presente en el texto— enunció. No significa que la comunicación sea perfecta, que no haya residuos o que sea pacífica, pero básicamente un núcleo de comunicación es posible. En cambio la deconstrucción norteamericana está más tentada a sostener que en este proceso el autor se diluye en la galaxia textual a la que el lector se aproxima para reconstruir y leer ese texto. El autor, una vez que produce el texto, pasa a segundo plano.

b) Además de esta actualización interpretativa de primer grado, Eco postula una de *segundo grado,* realizada por *un lector modelo de segundo grado* y que la deconstrucción propone como una *misreading*. En ambos casos se trata de una lectura que no coincide o que no necesariamente se adecua totalmente a lo previsto por el texto (por el autor modelo). Ésta sería una lectura más crítica del texto y (para Eco, particularmente) presente en su estructura narrativa.

c) Finalmente, habría también una tercera posibilidad; si la anterior es todavía interpretación, ya fuera de ella se podría hablar de una tercera instancia más cercana a una «recreación» en términos de Pareyson (1966) o producción sígnica, textual a partir de una producción textual. Eco la denomina sobreinterpretación, no necesariamente en sentido negativo; es la del *lector modelo* de tercer grado (aunque más importante que la denominación, es entender el grado de ampliación y complejización de la lectura) que es autor de esa sobreinterpretación. Aquí, la propuesta epistemológica de la deconstrucción norteamericana (Culler, De Man, Miller y otros) en algún sentido sostiene que ese tercer grado («sobreinterpretación» en términos de Eco) es la más probable en determinada lectura especializada («crítica»). No es que haya una ortodoxia en este sentido, pues justamente es una discusión en curso, pero la crítica literaria, cultural, artística, tiene algún grado de inevitable sobreinterpretación. Es decir, realizar una lectura deconstructiva propiamente dicha, es para la teoría deconstruccionista norteamericana casi inevitable y posiblemente lo más interesante de esa teoría. En esta cuestión hay una disputa entre el paradigma semiótico de Eco (personaje más visible de toda una corriente muy difundida) y la deconstrucción norteamericana, para quien la lectura, especialmente en la forma de la crítica artística, literaria, no puede no ser «interpretativa». Es decir, en algún momento, si la lectura llega hasta las últimas consecuencias, aparece

algún tipo de sentido no previsto por el autor, ni por el texto ni posiblemente por el crítico. Se logra leer algo que de otra manera no se hubiese manifestado.

Esa lectura, deconstructiva en este sentido, en definitiva va a delinear ni más ni menos lo que en esa cultura se considerará textual y lo que se postulará como *no*-textual (o sea, real). Eco en algún sentido no renuncia a esta idea pero trata de mantenerla en un ámbito más controlado al afirmar que todo texto postula o refiere «mundos posibles» (protocolos reales y ficticios). A pesar de las apariencias, de los distintos estilos expositivos, no hay una diferencia radical entre ambas visiones; llegan a conclusiones similares, si bien por caminos diferentes. La deconstrucción norteamericana de una manera un poco más libre o confusa —según el punto de vista— admite que como todo texto en algún punto es inconsistente (incompleto) y no puede dar cuenta de todos sus supuestos, inevitablemente postulará ciertos supuestos como reales. Y la «crítica» (y en esto es fiel a la concepción de Derrida) no es ajena a ello: esos supuestos actúan en la lectura del texto y es lo que tal vez hace más valiosa la lectura crítica (irrepetible y única). Por eso la consideran como algo que se agrega al texto. Antes que obras individuales, el objeto de estudio de la deconstrucción norteamericana es el canon. Una nueva lectura hará una reconstrucción de la tradición de ese canon, pero sin, nunca, desprenderse del canon, de las *contaminaciones* posibles que puede producir esa tradición. Eco no problematiza este punto, estudia el texto artístico que considera tiene una cierta autonomía en la semiosis. La deconstrucción se dispone a enfrentar al límite de lo enunciable; quiere mostrar que en toda enunciación hay algo explícito, algo implícito y algo ausente, que ya no está (y que podemos inferir o postular que estuvo).

Finalmente, en este ámbito teórico común es posible extraer conclusiones de interés: un texto nos da instrucciones de lectura, nos propone una manipulación (en sentido neutro del término) de la estructura textual, que es una proposición histórica y en el que está presente una perspectiva o focalización de lectura de lo que podemos llamar «realidad».

En última instancia, todos —los seres humanos y particularmente los textos artísticos— tenemos una legítima intención: disciplinar la semiosis. Arrojados a un mundo sígnico, nuestra vida depende de que podamos ordenar la semiosis, ubicarnos en ella, aceptar ciertas cuestiones, no aceptar otras e implica también un posicionamiento ético. No es más ni menos que un modo de ubicarnos en el mundo, de desarrollar nuestra existencia. Éstas también son cuestiones que

tienen que ver con ese proceso narrativo que es el modo de funcionamiento, desde este punto de vista, de la cultura como colectivo y como personas subsumidas en él.

REFERENCIAS

BACHTIN Mijail M.
1952-3 «El problema de los géneros discursivos» en *Estética de la creación verbal*, México: Siglo XXI, 1982: 248-93.
[1997] *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores*, Barcelona: Anthropos.
CULLER Jonathan D.
1982 *On deconstruction: theory and criticism after structuralism,* Ithaca:Cornell Univ. Press; (tr.esp.: *Sobre la deconstrucción*, Madrid: Cátedra, 1984).
DERRIDA Jacques
1967 *De la Grammatologie,* París: Minuit (tr.esp.: *De la gramatología*, México: Siglo XXI, 1986).
ECO Umberto
1962 *Opera aperta*, Milano: Bompiani; (tr. esp. *Obra abierta*, Barcelona: Planeta, 1984).
1975 *Trattato di semiotica generale,* Milano: Bompiani; (tr. esp.: Tratado de semiótica general,
1979 *Lector in fabula: la cooperazione interpretativa nei testi narrativi,* Milano: Bompiani; (tr.esp.:*Lector in fabula,* Barcelona:Lumen, 1999).
1992 *Interpretation and Overinterpretation,* Cambridge: Cambridge University Press; (tr. esp.: *Interpretación y sobreinterpretación*, Cambridge: Cambridge University Press, 1995).
1994 *SixWalks in the Fictional Woods*, Cambridge: Harvard U.P.(tr. ital: *Sei passeggiate nei boschi narrativi, Milano: Bompiani; tr. esp.: Seispaseos por losbosquesnarrativos*, Barcelona: Lumen, 1996).
HARTMAN Geoffrey
1981 *Saving the text: literature, Derrida, philosophy,* Baltimore: Johns Hopkins University Press.
ISER Wolfgang
1968 «La estructura apelativa de los textos», en WARNING Rainer (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid: Visor, 1989, p. 133-48.
JAUSS Hans R.
(1978) *Pour une esthétique de la réception*, París: Gallimard.
MILLER Joseph Hillis
1987 *The Ethics of Reading: Kant, de Man, Eliot, Trollope, James, Benjamin,* New York: Columbia UP.

1992 «Deconstruction Now? The States of Deconstruction: Or, Thinking without Synecdoche», *in* ROYLE Nicholas ed., *Afterword*, Tampere: Outside: 7-18.

PAREYSON Luigi

1966, *Conversazioni di Estetica,* Milano: Mursia

VOLOSHINOV Valentin N. [BACHTIN Michail M.]

1929 *Marksizm i FilosofijaJazyka*, Leningrad:Priboi; (tr. esp.: *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje,* Buenos Aires: Nueva Visión, 1975).

WARNING Rainer (ed.)

1989 *Estética de la recepción,* Madrid: Visor, 1989

BIBLIOGRAFÍA DE CONSULTA

ECO Umberto

1964 *Apocalittici e integrati: comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa,* Milano: Bompiani; (tr. esp.: *Apocalíticos e integrados*, Barcelona: Lumen 1968).

1968 *La struttura assente*, Milano: Bompiani; (tr. esp.: *La estructuraausente*, Barcelona: Luman, 1999, 5° ed).

1976 *Il superuomo di massa,* Milano Bompiani, 1978 (ed. modificata); (tr. esp.: *Elsuperhombre de masas*, Barcelona: Lumen, 1995).

MANCUSO Hugo R.

2010 *De lo decible. Entre semiótica y filosofía, Peirce, Gramsci, Wittgenstein*, BuenosAires: SB.

MILLER Joseph Hillis

1982 *Fiction and repetition: seven English novels*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

1990 *Tropes, Parables, Performatives: Essays on Twentieth-Century Literature*, London: Harvester Wheatsheaf.

1991 *Theory now and then*, Durham: Duke University Press; London: Harvester Wheatsheaf.

ARTÍCULOS

[Original]

Operaciones interpretativas y prácticas de apropiación de signos con materialidad múltiple en la recepción del tango

MARÍA DE LOS ÁNGELES MONTES
Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades
Universidad Nacional de Córdoba (CIFFyH, UNC)
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas (CONICET),
R. Argentina
✉

Resumen: El tango es un universo de sentido que involucra elementos verbales y musicales, y prácticas de apropiación específicas como es su danza. Su origen ligado a los sectores sociales más bajos de la sociedad rioplatense de principios del siglo XX ha dejado marcas en su sonoridad y en su poesía. Resulta llamativo que en la actualidad, con esa distancia histórica y social, surjan continuamente nuevas generaciones de milongueros, como se llama a los que escuchan y bailan el tango como danza social. En la ciudad de Córdoba (R. Argentina) estos son los principales consumidores de tango, y este consumo no se limita al momento del baile sino que se traslada a los ámbitos de escucha privada. ¿Qué encuentran en esa música tantas veces calificada de triste y nostálgica, y en esa poesía llena de historias de fracturas amorosas, duelos a cuchillo, y de proxenetas y prostitutas? Se realizaron 26 entrevistas focalizadas con actividades de traducción intra e intersistémicas a milongueros cordobeses. En esta comunicación presento los resultados de esa indagación y propongo algunas hipótesis para entender cómo estos milongueros operan sobre el paquete significante en su recepción. Analizo así, distintas operaciones interpretativas que posibilitan que esa música no se convierta en signo de tristeza, y que esas historias de proxenetas y pupilas no los interpelen necesariamente. Ofrezco, finalmente, una breve reflexión, a partir de este caso, sobre cómo normas interpretativas y prácticas de apropiación se condicionan mutuamente.

Palabras clave: Capas de sentido – Milonga – *Types* – Competencia.

[Full Paper]

Interpretative Operations and Practices of Appropriation of Signs with Multiple Materiality in the Reception of Tango

Summary: Tango encompasses a universe of meaning which involves verbal and musical elements, as well as specific practices of appropriation as is the case of its dance. Its early twentieth century origin, paired mainly to the lower classes of the society of Buenos Aires and surrounding areas, has definitely left its mark on the sound and poetry of tango. That is why it is remarkable that today, with such a historical and social distance from those days, there is a constant flow of new generations of *milongueros*, as are called those who listen to tango and dance it as a social dance. In the city of Córdoba (R. Argentina), these are the main consumers of tango, and this consumption is not just limited to their dancing practices but also to their private moments of listening to music. What is it they find appealing in this music, very often described as sad and nostalgic, whose poetry is filled with copious stories of heart breakups, knife duels, pimps and prostitutes? To answer this question, 26 focused interviews with intra and inter systemic translation activities were conducted with *milongueros* of the city of Córdoba. This paper intends to present the results of this investigation and proposes hypotheses in order to understand how these *milongueros* operate on the significance package upon reception. Consequently, there is an evaluation of various interpretative operations that allow this music not to become just a sign of sadness, so that those stories of pimps and working girls do not necessarily affect them. Finally there is a brief reflection based on this case on how interpretative rules and practices of appropriation are interdependently conditioned.

Key words: Layers of meaning – *Milonga* – Types – Competences.

Introducción

El trabajo que aquí se presenta forma parte de una investigación mayor sobre las prácticas de recepción del tango entre el público milonguero de la ciudad de Córdoba. Milongueros es como se autodenominan las personas que asisten regularmente a las milongas, salones nocturnos donde se escucha y se baila el tango como danza social. Pero en el caso de estos consumidores, el tango no se queda en las milongas. Escuchan tangos en sus casas, en sus trabajos, llevan los tangos consigo en sus teléfonos celulares. El tango es la música que enmarca sus relaciones sociales y sus cotidianeidades.

Esta investigación mayor pretende dar cuenta de cómo estas personas, pertenecientes a los estratos medios cordobeses,[1] se apropian y dan sentido a un producto de la cultura popular rioplatense de la primera mitad del siglo XX, en las puertas del siglo XXI.

La cuestión toma particular relevancia habida cuenta de la enorme distancia que existe entre las condiciones de producción de esos tangos (y lo que era decible en la sociedad porteña del 1900) y las condiciones de su recepción en la actualidad.

El origen fuertemente popular del tango ha dejado marcas en su música y en su poesía. A su música se la ha calificado frecuentemente de sentimental, a veces hasta lánguida (Matallana cit. en Liska 2010) como si fuera portadora de algún dolor (Varela 2005). Su lírica se ha construido principalmente en torno a temáticas como el juego, el arrabal, las relaciones entre proxenetas y pupilas, la fractura amorosa, la madre, el duelo, entre otros (Archetti 2003, Ulla 1982, Moreau 2000, Saikin, 2004).

En este contexto se vuelve pertinente la pregunta: ¿Qué encuentran en esa música tantas veces calificada de triste y nostálgica, y en esa poesía llena de historias de fracturas amorosas, de duelos a cuchillo y de proxenetas y prostitutas?

[1] Se trata de empleados públicos, empleados jerárquicos, profesionales, comerciantes o estudiantes universitarios. Los entrevistados tenían todos estudios secundarios completos y 2/3 había al menos iniciado algún estudio superior (finalizado, no finalizado o en curso). Los barrios desde los que asistían son casi todos barrios hoy habitados por la clase media (Nueva Córdoba, Jardín, Centro, General Paz, Cerro de las Rosas, Alto Alberdi, etc.), y sólo una entrevistada pertenecía a un barrio más periférico (barrio Liceo). En relación al empleo, se encontraban todos o bien con trabajo, o bien no buscándolo (el caso de los estudiantes que reciben manutención de sus familias).

Diseño técnico metodológico

La investigación mayor de la que surge esta comunicación se desenvolvió durante más de tres años, en un diseño de investigación cualitativo y *en cascada*, con actividades de observación y entrevistas. Decir que se trató de un diseño en cascada (Galeano Marín 2004) significa que el abordaje fue escalonado, incrementando paulatinamente la directividad en las entrevistas y en las observaciones, a medida que la información obtenida en las etapas previas permitía refinar hipótesis y avanzar en el conocimiento del caso.

En una primera etapa, más exploratoria, las entrevistas fueron no dirigidas o levemente dirigidas a *informantes de oportunidad* (Honigman cit. en Guber, 2005), es decir, sin realizar una selección especial de informantes y sólo atendiendo a la facilidad de acceso. Esto sirvió para obtener información importante sobre sus prácticas de recepción pero también para desarrollar las primeras hipótesis de trabajo.

En la siguiente etapa (más focalizada), se realizaron entrevistas semi estandarizadas que incluyeran preguntas sobre sus preferencias en materia de música, de poesía y sobre los motivos de dichas preferencias, intentando reconstruir las valoraciones que hacen de esos paquetes significantes, cómo los tipifican, con qué criterios los separan o los incluyen en diferentes categorías, con qué otros discursos los ponen en relación para darles sentido, etc.

Durante esa etapa se realizaron treinta y tres entrevistas semi dirigidas (con guiones de implementación flexible), pero esta vez a informantes cuidadosamente seleccionados en función de su potencial para despejar hipótesis. Para tales efectos se realizó un muestreo teórico (Glasser & Strauss 1967) que privilegiara los casos típicos, pero que incluyera también algunos casos desviados (Patton cit. en Flick 2002 (2007):82). El espectro de entrevistados incluyó a 17 varones y a 16 mujeres, de entre 22 y 65 años, uniformemente distribuidos.

Sobre la base de esas entrevistas se refinaron las hipótesis y se desarrolló una última tanda de entrevistas semiestructuradas de respuestas abiertas con veintiséis de esos informantes seleccionados especialmente a los fines de desarrollar y refinar hipótesis finales.[2] Las entrevistas fueron diseñadas como

[2] En la etapa previa se había seleccionado ocho (8) casos por encima del nivel de saturación para dar un margen que permitiera la selección de los entrevistados más productivos y mejor predispuestos en la siguiente etapa de entrevistas.

una variante de lo que Merton, Fiske y Kendall (1998) denominaron *Focussed interview*, y que en otra parte he llamado *entrevista productiva* (Montes 2014b).

En esta oportunidad se le ofreció a cada entrevistado el mismo estímulo (en este caso un conjunto de fragmentos de música y distintos poemas), y se les solicitó que realizaran distintas actividades de traducción inter e intrasistémicas (Eco 2003). El objetivo era que ellos produjeran discursos capaces de estar *en lugar de* esa música o de ese poema, vale decir, lo más cercano como fuera posible a sus interpretaciones.

Esas actividades, además, sirvieron de disparador para la discusión con los informantes sobre los modos como las distintas materialidades que coexisten en una pieza de tango se valoran y seleccionan a la hora de apropiarse (o no) de esa música y de esa poesía.

La cuestión de la interpretación y sus límites

Aunque la incorporación de los modelos triádicos de signo en la semiótica ha roto con las nociones de significado como algo predefinido y permanente, no por ello implica que el significado sea algo aleatorio, individual, o meramente subjetivo. Si fuera de esta manera, la comunicación sería imposible, y nada es más lejano que esto de la pretensión de un pragmatista como Peirce (*CP* 6.481). Hablar de la instancia de la recepción como una instancia productiva no debe hacernos pensar en una deriva interpretativa (Eco 1990, 1992).

Existen ciertos acuerdos mínimos en torno a lo que los signos significan que explican cómo determinados grupos de personas comprenden más o menos algo parecido cuando se abocan a interpretar un mismo paquete significante.

La traductibilidad entre el signo y su interpretante viene asegurada por la incorporación de lo social y de lo histórico dentro del signo Peirceano. Lo que hace posible la comunicación, esa equivalencia parcial entre *Representamen* e *Interpretante* (*CP* 2.274), es la incorporación de hábitos (*CP* 1.379, 2.148, 2.170, 5.491). Son estas disposiciones adquiridas a lo largo de la vida las que indican cómo deben traducirse éstos en una comunidad dada y en contextos particulares.

Se trata de disposiciones incorporadas que rigen la conexión de unos signos con otros como sus *Interpretantes*: verdaderas leyes generales de acción orientadoras de la praxis. El hábito es regularidad, generalidad, terceridad (*CP* 2.148, 3.360). En este planteo, la comunidad opera como el garante

intersubjetivo de la semiosis (Eco 1990 (1992):369), imponiendo límites a la deriva interpretativa.

Pero las reglas que rigen la producción de sentido en una comunidad dada nos enseñan a conectar signos entre sí, y también a *usarlos* correctamente. Desde la perspectiva que se adopta en este trabajo, se considera que los usos de las materias investidas de sentido también vienen regulados y son objeto de interés semiótico.

Cuando se habla de usos, aquí, no se está asumiendo la distinción equiana entre *uso* e *interpretación*, donde el uso para Eco sería una suerte de interpretación aberrante, un concepto que sirve para distinguir las interpretaciones correctas de las incorrectas en los términos de la *intentio operis* (1990, 1992).[3]

Lo que distingue una interpretación correcta de una incorrecta, desde la perspectiva adoptada en esta investigación, no es la *intentio operis* (y en ella las reglas interpretativas de la comunidad de origen del texto), sino las reglas compartidas por la comunidad interpretativa al momento mismo de producirse la recepción. A estas reglas sólo podemos reconstruirlas a través del análisis de las interpretaciones efectivamente realizadas por los miembros de esa comunidad, o por una muestra de ella. Quiere esto decir, que las reglas que rigen la interpretación de un determinado paquete significante pueden cambiar con el tiempo.

Un planteo como este no apunta a establecer un criterio para juzgar como correctas o incorrectas las interpretaciones (como es el caso de la propuesta equiana), sino a dar cuenta de las reglas que posibilitan que se produzca una determinada recepción de un paquete significante (y no otra) en un momento y espacio social determinado.

Sin embargo la distinción entre cómo se *interpreta* un signo y lo que *se hace* con él es relevante para esta investigación, aunque esa distinción no se haga en los términos equianos.

Interpretación y apropiación: una distinción necesaria

En términos generales es posible decir que el *Interpretante* de un signo es su efecto o, mejor dicho, todos sus efectos posibles, sin importar cómo se

[3] En otra parte he discutido ya la productividad de tal distinción (Montes 2011) como herramienta teórica para encarar investigaciones empíricas en recepción.

materialicen. Pero los efectos de un signo, a nuestro entender, pueden ser de distinto tipo.

Supongamos que dos personas escuchan una música, por ejemplo un tango. A ambas personas esa música les provoca nostalgia, y mientras a una de ellas le agrada sentirse de esa manera y lo considera algo positivo, la otra puede pensar que eso es una pérdida de tiempo y que no le agrada sentirse de esa manera. Entonces, podríamos distinguir lo que esa música significa (como el reconocimiento del objeto por el que está ese signo) de cómo la valoran las personas o cómo se posicionan en torno a ella. La valoración forma parte de su significado aunque no de la misma manera.

Pero, además, puede ocurrir que un mismo paquete significante se preste a distintos usos aun significando lo mismo. Pensemos el caso de *Aurora* (o *Saludo a la bandera*), la canción con la que Marco Bechis coronó la escena final de *Garage Olimpo*.[4] Dos personas pueden interpretar correctamente lo que significa la canción y, no obstante, usarla para honrar a la bandera, o para generar una incomodidad y crítica hacia ciertas formas de nacionalismo. Si preguntáramos al director si cree que esa canción habla de los aviones que sobrevolaban el Río de la Plata arrojando presos políticos para desaparecerlos, seguramente éste nos diría que no, que es plenamente consciente de que la canción no habla de eso, aunque él haya sido capaz de trazar esa analogía.

La diferencia sustancial entre un grupo de operaciones y las otras reside en que a la primera, la interpretación, la percibimos como motivada por el signo, ajena a nuestra voluntad, mientras a las segundas (posicionamientos y usos) las percibimos, generalmente, como más dependientes de nuestra opinión, de nuestra voluntad, y no del signo en sí mismo.

Resulta pertinente, entonces, distinguir estos dos tipos de operaciones generales, al menos analíticamente, puesto que existe una relación ordinal y necesaria entre ellos. La primera, el *reconocimiento* de un signo como *Representamen* que está por algo (su objeto). Es lo que podríamos llamar comúnmente, interpretar el signo. La última, el uso del signo, el ponerlo al servicio de nuestras prácticas, y que por cuestiones de claridad conceptual preferimos llamar apropiaciones.[5]

[4] La escena puede verse en: https://www.youtube.com/watch?v=VfXcR9YmwpY

[5] El concepto viene de la tradición sociológica, más precisamente del trabajo de Michel De Certeau (1990). No obstante conviene aclarar que aquí se toma únicamente la idea de

Y aunque es pertinente hacer la distinción analítica, puesto que sólo se apropia lo que se ha reconocido como signo que está por algo y se lo ha valorado previamente, es igualmente importante recordar que ambas son igualmente importantes a la hora de pensar la problemática de la recepción desde una perspectiva semiótica.

Muchos estudios y teorías ya clásicas sobre la recepción han priorizado o bien la cuestión del reconocimiento del signo (Eco 1990, 1997; López Cano 2004), o bien la de los posicionamientos y valoraciones (Morley 1992), o bien la de los usos y prácticas de apropiación (Martín Barbero 1991, De Certeau *et al.*, 1994).

Pero desde una perspectiva semiótica tanto las interpretaciones como los posicionamientos y apropiaciones son pertinentes porque en la semiosis todas estas operaciones están reguladas. Además es indiscutible que las valoraciones, los posicionamientos (pensar que una canción es fea o que me provoca rechazo, por ejemplo), también forman parte de los efectos de ese signo y de su sentido. Valorar es darle complemento predicativo a la cosa y adiciona, por lo tanto, sentido.

Pero, todavía más, el sentido de un signo implica también los usos y apropiaciones considerados *legítimos*. Un cuchillo es una herramienta para cortar. Su uso es parte de su significado y sería imposible imaginar el sentido de tal elemento sin apelar a su modo de utilización correcto. Incluso su correcta interpretación, en tanto *Representamen* que está por un objeto, puede depender directamente del reconocimiento de su funcionalidad.

Violi (2001) destaca precisamente que las características funcionales de los objetos, además de las perceptivas, pueden ser cruciales a la hora de reconocer un caso como perteneciente a una categoría. Una silla es tal precisamente porque permite sentarse, y sería realmente difícil imaginar una silla que no sirviera para ese uso.

Al lector podrán parecerle casos extremos y podrá objetar que se trata de signos que están por objetos manufacturados, en los que la funcionalidad y el uso serían algo mucho más primordial en comparación con otros casos.

Sin embargo si pensamos, por ejemplo, en el sentido del sexo (y de la genitalidad en particular) nos daremos cuenta de que es imposible hacerlo desvinculándolo de las normas que regulan sus usos correctos. Todavía será

apropiación como práctica productora de sentido, y no el resto de su teoría, todavía demasiado ligada a una concepción estructuralista del signo (Montes 2014a).

más claro si pensamos en las normas que regulan la apropiación de los símbolos patrios. ¿Acaso no forma parte de lo que el Himno Nacional significa lo que se puede hacer o no con él?

Comprenderá el lector que, incluso en aquellos signos que están por objetos que podrían parecer menos «utilitarios», las normas que regulan los usos y las apropiaciones son indispensables para comprender los procesos de producción de sentido en la recepción desde una perspectiva semiótica.

Interpretación y apropiación como resultado de *operaciones*

Pero ni las interpretaciones ni las apropiaciones son hechos dados, mecánicamente generados por el signo. Ellas son realizadas por los usuarios de los signos, son el resultado del esfuerzo y de la acción de los intérpretes en función de esas reglas socialmente compartidas e incorporadas. De modo que pensar la recepción significa pensar en lo que los usuarios efectivos hacen para poder dar sentido a los signos.

Los usuarios de los signos operan sobre ellos valorando, seleccionando y ponderando elementos constantemente.

Estas operaciones se realizan en al menos dos niveles diferentes en función de su ordenamiento lógico. El primero es un nivel de categorización y reconocimiento (dentro de un plano interpretativo). Por ejemplo, se selecciona un género musical de entre los muchos disponibles en nuestros saberes para categorizar una música determinada porque hemos incorporado un *Type* (*CP* 4.537) que nos permite identificar a un determinado *Token*. Desde la perspectiva peirceana el *Type* es una categoría mental que permite determinar que el caso que se percibe en un momento determinado pertenece a un grupo identitario o categoría.

Gracias al *Type* reconocemos un tango particular como perteneciente a un género, precisamente como un tango y no como una zamba. Pero todo *Type* importa la ponderación de determinados elementos como más relevantes para identificar el *Token* (el caso particular perceptible). Para reconocer a *Cambalache*, a *Malevaje* y a *Yira Yira* como tangos, como igualmente tangos, es necesario abstraer las características que comparten y que permiten incluirlos en el género, aquellas que participan de lo que vendría a ser un tango prototípico (Rosch 1978), a costas de las especificidades de cada canción particular. Incluso dentro de una misma canción, para reconocer *Malevaje* en las versiones

grabadas por Juan Maglio Pacho y por Roberto Firpo, debemos prescindir de los arreglos específicos de cada versión.

Reconocer, percibir una música como perteneciente a un tipo particular de música implica desde el comienzo la selección y ponderación de determinados elementos del paquete sonoro como más pertinentes para esa operación. Y eso se hace sobre la base de competencias, de creencias y esquemas de valoración, no siempre conscientes, que se ponen en relación con el paquete sonoro.

Una vez realizadas estas operaciones de valoración, selección y ponderación, fundamentales para identificar géneros y canciones, pasamos a otro nivel que podríamos llamar apropiativo: elegimos unas músicas por sobre otras, seleccionamos géneros, canciones, versiones, como nuestras preferidas para identificamos con ellas o para usarlas según nuestras necesidades. Elijo una canción porque provoca en mí determinadas emociones,[6] porque puedo usarla para algo. Elijo esa y no otra porque me agrada, estéticamente, y me agrada porque la asocio a determinados valores, porque la pongo en relación con creencias y saberes incorporados. O la elijo porque me recuerda algo, porque la asocié a un recuerdo o a un sentimiento.

De modo que en cada momento de la recepción las personas *operan* sobre el paquete significante que ofrece ese signo seleccionando, ponderando y poniéndolo en relación con los saberes y creencias incorporados.

Abordar así la relación entre interpretaciones y apropiaciones, como resultado de *operaciones* llevadas a cabo por los intérpretes/usuarios de los signos, ha sido la clave para pensar la recepción del tango por parte de los milongueros, especialmente en lo que respecta a la doble materialidad del tango.

Desde las interpretaciones y las apropiaciones concretas de los intérpretes es que inferimos las operaciones que les dan origen para postular, a partir de allí, las reglas de generación que les subyacen.

[6]Assinnato (2011) señala, siguiendo a Hallman, la existencia de dos modalidades básicas de escucha: la audición analítica, propia de quienes tienen formación académica o similar, y que consiste en la valoración de la música en función de sus características estructurales (melodía, armonía, estructura métrica, textura, etc.); y una escucha afectiva, que no requiere esas herramientas teóricas, y de la que se derivan estados emocionales. Es este último tipo de escucha la que prevalece entre los receptores no academizados de las músicas populares.

Cuestión (no sólo) de materia

Volvamos entonces a nuestra pregunta. ¿Qué encuentran estos milongueros en esa música tantas veces calificada de triste y nostálgica, y en esa poesía llena de historias de fracturas amorosas, de duelos a cuchillo y de proxenetas y prostitutas?

Para comprender la relación que entablan los milongueros con el tango resulta fundamental comprender que su acercamiento a esta música se da secundariamente a raíz del interés por la danza y el ambiente social que representan las milongas. En la mayoría de los casos reconocieron que su gusto por la música del tango sobrevino luego de aprender a bailarlo y como consecuencia de esa práctica. Estos cordobeses no crecieron escuchando tango en sus casas, ni es la música que se escucha normalmente en las radios cordobesas. Sin embargo, con el paso del tiempo y la práctica de apropiación que representa la danza, aprendieron no sólo a apreciarlo, sino que también se convirtió en su música predilecta.

De modo que no fue difícil advertir que lo que los interpela del tango, en primer lugar, es la parte sonora, su música. El motivo es algo evidente: las normas de apropiación que regulan la danza prescriben que se baile siguiendo a la música, especialmente los aspectos rítmicos y melódicos, y no la poesía. Es por esto que la primera hipótesis que desarrollé fue que posiblemente los poemas de los tangos no fueran realmente escuchados.

En términos estrictamente semióticos decimos que los milongueros distinguían y separaban *capas de sentido* en función de la materialidad que compone el paquete significante que se les presenta (música por una parte, poesía por la otra) y, en un acto de apropiación, ponderaban la música y prescindían de las letras.

La hipótesis de las *capas de sentido* es deudora de la metáfora del hojaldre que Paolo Fabbri (1998) utiliza para explicar la densidad de sentido que se puede encontrar, por ejemplo, en el lenguaje oral. Decimos una cosa mientras nuestros gestos y entonación refuerzan, modelizan o incluso llegan a contradecir eso que decimos, de modo que el mensaje se compone de diferentes capas, cada una portadora de significado. Será tarea del intérprete reconocer, primero, esas capas, y evaluarlas y ponderarlas luego.[7] El lenguaje, decía, tiene *espesor*.

[7] Se podría decir también, siguiendo a Eco (2003), *niveles de sentido*. No obstante considero que la idea de *capas* es más justa que la de *niveles*, puesto que la última parece suponer un cierto ordenamiento, unos niveles que serían más fundamentales que los otros.

Así, en este trabajo entendemos por capas de sentido unas organizaciones de sentido que se reconocen como coexistentes con relativa autonomía dentro de un mismo paquete significante.

En el caso de la recepción que los milongueros hacían del tango, la primera distinción de capas de sentido se efectuaba en función de la materialidad del signo, como si esa materialidad fuese una frontera evidente. Pero, ¿Está la frontera realmente en las distintas materialidades que componen el paquete significante?

En una actividad de traducción solicité a los milongueros que colocaran un adjetivo a distintos fragmentos de tangos. Esos estímulos correspondían a cinco tangos que habitualmente escuchan en las milongas, y a cuyas orquestas ellos mismos las habían mencionado como de sus preferidas en entrevistas anteriores. La audición alcanzaba únicamente los primeros 45 segundos de cada pieza y, por ser tangos de orquesta típica, la voz del cantante no aparecía en ese fragmento escuchado.[8] Se les solicitó que les colocaran un adjetivo que fuera capaz de traducir lo que esa música significaba para ellos, o cualquier cualidad capaz de funcionar como complemento predicativo de esa música.

Los adjetivos que les asignaron todos los milongueros a cada fragmento musical tendieron a compartir un claro aire de familia. Un tango como *Tristeza Marina* interpretado por la Orquesta de Carlos Di Sarli conjugaba según ellos emociones tales como la alegría, la elegancia y el romance. *La yumba* de Osvaldo Pugliese les transmitía claras ideas de fuerza, potencia, pasión e intensidad; mientras *Rosarina Linda* de Osvaldo Fresedo les resultaba romántico, melodioso, a veces nostálgico (pero en un sentido alegre), como si evocara un recuerdo feliz, de un amor de la juventud, o de un salón de baile elegante en los años 40. *Suerte loca*, de la Orquesta de Enrique Rodríguez, fue calificada como una música divertida, alegre, optimista, que invita a bailar y a disfrutar de la vida. En la misma línea colocaron a *Sinsabor*, interpretado por la orquesta de Osvaldo Donato, dentro de los tangos «enérgicos», una música divertida y feliz, aunque un poco más soñador o emotivo que el anterior, pero todavía conservando esa fuerte impronta de jovialidad, alegría y optimismo.[9]

[8] En los tangos de Orquesta Típica, especialmente los grabados a mediados de siglo XX, el cantante interpreta únicamente una parte de la letra del tango, y canta en la segunda mitad de la canción, manteniéndose la primera parte solamente instrumental.

[9] Como se trató de una actividad de respuesta abierta, no estructurada, la coincidencia plena era imposible y, sin embargo, de entre los miles de adjetivos que podrían haber elegido resultó claro

Ninguno de esos tangos recibió calificativos relacionados con la tristeza, tópico con el que el sentido común suele asociar a este género musical. Y esto a pesar de que algunos de esos tangos tienen letras que relatan verdaderas desventuras.

Los últimos dos fragmentos musicales nombrados se correspondían con dos poemas con los que trabajamos luego en otra actividad posterior (por separado, y sin la música). Las mismas músicas que habían recibido adjetivos relacionados con la alegría, el juego y la diversión, encontraron en los poemas correlativos calificativos como «nostálgico», «deprimente» o «triste».

Se utilizó entonces esta situación para provocar la reflexión de ellos sobre el rol que juegan ambos componentes (el sonoro y el lingüístico) en las situaciones reales de escucha de los tangos y confirmamos que la música resulta mucho más importante para ellos al momento de darle sentido a esos tangos. Efectivamente los milongueros coincidieron en que generalmente, cuando escuchan estas músicas con sus poemas, ellos experimentan más las emociones asociadas a la música antes que las asociadas a las letras.

De modo que a la separación de capas de sentido le sigue la valoración de éstas como más o menos importantes para lo que ellos asumen sería el sentido profundo, «verdadero» del tango, y la consecuente ponderación de una capa por sobre la otra. Esto no quiere decir que ellos no reconozcan todo lo que tienen de tristes esos tangos, simplemente que juzgan que ese componente es menos importante que el resto.

Esta operación, que se da en el plano interpretativo, responde no obstante a un hábito adquirido merced al uso de los signos, a su apropiación.

Es precisamente por la práctica sostenida del baile que los milongueros aprenden a, como dicen ellos, «escuchar distinto» o, como sostengo aquí siguiendo a López Cano (2004), orientar la percepción hacia unos elementos del paquete sonoro por sobre otros.

Pero, además, la práctica sostenida del baile, la apropiación del tango a través de la danza, posibilita la asociación de sentido entre estos elementos sonoros y esas emociones identificadas con la alegría, lo lúdico o la diversión. Porque, según ellos mismos reconocen, el tango no era una música que despertara en ellos esas emociones hasta que comenzaron a bailarlo.

---

que los preferidos tendieron a mantenerse en un rango de cualidades cercanas entre sí, probando que las emociones que suscita esta música no es una cuestión personal o meramente subjetiva.

No hay nada en esa música que, per se, explique estos efectos de sentido. Los entrevistados reconocieron todos que, con la práctica del baile, se modificó sensiblemente lo que escuchan en los tangos y, a partir de allí, el cómo los valoran.

Muchos, incluso, destacaron que la misma música que antes de comenzar a bailar les resultaba aburrida o triste, comenzó a despertar otras emociones luego de la experiencia del baile. Emociona diferente porque se escucha distinto. La marcación rítmica, el tempo más lento o más ágil, si se trata de melodías ligadas o picadas, si tienen muchos silencios, entre otros, son elementos que se comienzan a percibir con atención y a valorar especialmente a partir de la práctica del baile.

> Entrevistadora: —¿Y qué te provoca hoy escuchar tango? ¿Es igual que cuando eras chica, o…?
> M_49: —No, no, no. Es un placer. Me resulta… Ahora entiendo por qué mi mamá todo el día escuchaba tango. No, me resulta muy placentero.
>
> Entrevistadora: —Y, ¿cambiaron tus gustos musicales desde que empezaste a bailar tango? ¿Empezaste a escuchar cosas que antes no escuchabas?
> M_25: —Sí, un montón de orquestas que antes no conocía.
> Entrevistadora: —¿Cuáles?
> M_25: —Caló, por ejemplo (…) Pugliese no lo hubiese escuchado nunca. Porque una persona que no sabe cómo es bailar... Pugliese, escucharlo, es aburrido. Y sin embargo, en este momento lo escucho y me voy directamente a la pista, así, mentalmente.
> Entrevistadora: —Imaginariamente.
> M_25: —Claro.
>
> V_50: —Uno va… no es que vaya cambiando, va incorporando. Tendrá que ver con lo que uno va aprendiendo también de cómo bailarlo, a escuchar (…) Pero yo a D'Arienzo, yo no le encontraba sentido. Y hoy por hoy, ponen D'Arienzo y no me quedo sentado…

Esta relación entre la práctica de apropiación y el desarrollo de nuevas asociaciones de sentido en el plano interpretativo se hizo evidente a lo largo de todas las entrevistas. De hecho, a la hora de adjetivar esas músicas, las referencias al baile eran recurrentes, como si se tratase de dos cosas indisociables.

Pero lo más interesante es que no se trata de unos sentidos circunscriptos a la

práctica de apropiación, aunque vengan generados por ésta. Una emoción (como puede ser la alegría), surgida de la experiencia del baile, se asocia a esas músicas de una manera tan fuerte que al regresar a sus hogares (o al contestar mis preguntas durante las entrevistas) esa música volvía a evocar las mismas asociaciones aún ante la ausencia total de movimiento. Bailar los ha cambiado.

La separación de capas de sentido, entonces, no es cuestión sólo de materia. Hay, detrás de ella, hábitos interpretativos, asociaciones de sentido y competencias perceptivas específicas fraguadas al calor de la práctica de apropiación que es el baile.

Los diferentes «tipos» de tango y sus instrucciones de uso

Pero lo que vale para la interpretación de estas músicas por parte de los milongueros no vale para todas las músicas, ni si quiera vale para todos los tangos.

Porque la operación interpretativa que permite la separación de capas de sentido depende además del reconocimiento, anterior, de una suerte de programa operacional inscrito en el paquete significante. Quiere decir esto que no todos los tangos requieren, según ellos, esta separación y ponderación de capas de sentido.

En la misma actividad de traducción de fragmentos musicales a adjetivos, se incluyeron también otros fragmentos de tangos que, en principio, no estaban entre sus preferidos, ni eran de los que se escuchan habitualmente en las milongas. Se incluyó, por ejemplo, un fragmento musical de la versión de *En esta tarde gris* interpretada por la Orquesta Típica Imperial.

Se trata de una versión moderna de un tango clásico, un tango muy conocido por los milongueros cordobeses pero en la versión de la orquesta de Aníbal Troilo, una orquesta caracterizada por su ritmo enérgico. En esta otra versión, en cambio, la propuesta musical era muy diferente, y esto provocó que las asociaciones de adjetivos y emociones no se orientaran hacia cualidades positivas ligadas al baile como en los casos anteriores. En este caso los adjetivos recalaron de manera casi unánime en apelativos relacionados a la nostalgia, la tristeza o la angustia, sentimientos de desamparo y soledad.

> M_29: Esto como que me a mí me transmite, eso, soledad. Como un poco angustia, digamos. Desde el violín, desde la intro…
> M_50: Este es más nostalgioso (…) Sí, nostalgioso, medio triste.
> M_47: Antes que empiece a cantar, ya me imaginaba una ciudad gris.

Al discutir con ellos sobre esta versión particular de una canción tan conocida, reconocieron que había algo en la música, en la propuesta de esta versión, más lánguido y menos alegre que en las otras.

Esta asociación con lo nostálgico, con lo gris y con la tristeza, no se debe a que la poesía relate una experiencia triste. En otros casos, como vimos antes, sus letras también narraban episodios tristes y cargados de amargura y, sin embargo, los adjetivos viraron en sentido contrario.

Esta asociación de sentido diferente tiene que ver, por una parte, con los aspectos propiamente sonoros de esa versión. Reconocieron la melodía y la voz de la cantante como los elementos más importantes ante la casi total ausencia de marcación rítmica y ponderaron esos elementos para darle sentido al tango.[10]

Esta ausencia de clara marcación rítmica asociada a un tempo mucho más lento rompe con la asociación de sentido ligada a la práctica de apropiación del baile. Lo reconocen como un «tipo» de tango diferente de los que ellos escuchan normalmente, los que se apropian a través de la danza. Son tangos «para escuchar», en oposición a lo que serían los tangos «para bailar».

Estos elementos del paquete sonoro son leídos como una interpelación, como una guía para la interpretación y para el uso de esa música.

> M_59:—Sobresale la historia de amor a la música en sí… Es una música *que invita* a escucharla, *a sentarse*…

Funcionan como *marcadores de tópico* (López Cano 2002), como rasgos musicales que activan un complejo tópico o, en términos de Peirce, que permiten hacer de ese caso un *Token* de un *Type*.

En nuestro caso, los milongueros identifican distintos «tipos» de tangos, tangos para escuchar y tangos para bailar, y a cada tipo diferente se le asocian distintas operaciones de selección y valoración de los elementos que lo componen. Mientras los tangos para bailar exigen la separación y ponderación de los elementos sonoros por sobre la poesía (especialmente los rítmicos), esto no es una operación exigida por los tangos para escuchar.

[10] En este caso, el bandoneón aparece desde el comienzo pero no llevando el ritmo sino portando la melodía, y la voz de la cantante aparece en el momento en que se silencian todos los instrumentos, reclamando así la exclusiva atención del oyente. Melodía y palabra son, en este caso, los elementos más destacados en esta versión.

Y esa tipificación es una categorización que realizan en función de lo que el paquete sonoro les ofrece como marcadores de tópico. Como ellos lo experimentan, es como si cada tipo de tango tuviera una guía de uso incorporada.

> V_26: —(…) Se nota cuando una orquesta toca para que vos bailes y cuando toca para que vos escuches. Eso, sin hacer grandes… ¿cómo se dice? Sin elaborar grandes pensamientos, vamos a lo rápido y pronto: hay alguien que toca para bailar y alguien que toca para que no bailes. Y de eso se da cuenta cualquiera, sepa o no sepa de tango. Sepa mucho o poco de tango, te das cuenta. Alguien que hace esto… [golpea la mesa rítmicamente, marcando un pulso fuerte y constante] Y alguien que hace… [golpea la mesa con un ritmo irregular]. No sé, te mezcla todos pulsos, te hace silencios enormes…
> V_29:—Yo suelo escuchar mucho la música más que la voz. Para mí, *si la voz resalta* más sobre la música, [ahí] sí, *me invita* a seguir la melodía de la voz.

Como bien señala López Cano (2002) siguiendo a Gibson, los objetos musicales se presentan al perceptor como «oferentes» de ciertas interacciones, como portadores de paquetes de instrucciones que orientan la escucha.

Para poder interactuar con el objeto sonoro, los milongueros proceden, primero, a *valorar* los elementos que lo componen para identificar marcadores de tópico. Una vez tipificado ese objeto, es posible seleccionar y ponderar capas de sentido según el paquete de instrucciones reconocido por su comunidad interpretativa para ese tipo particular de tango.

Pero, para cerrar este apartado, me interesa destacar que en estos «tangos para escuchar» a solas, tangos para viajes en colectivos, para pensar, para sentir en privado sí aparecen las asociaciones de sentido que el sentido común suele asignarle al tango: música que condensa tristezas, melancolía, nostalgias o penas. Un uso, la escucha privada, fuertemente ligado a estas emociones introspectivas. O posiblemente a la inversa: una música que evoca estas emociones nostálgicas, ligada a la escucha privada, personal y solitaria.

El tango sirve para mucho más que sólo bailar

Dije entonces que los milongueros reconocen al menos dos tipos de tangos, unos que tendrían prevista como apropiación ideal la danza social, y otros que tendrían como apropiación prototípica la escucha solitaria e introspectiva.

Cierto es que no necesariamente estas son las apropiaciones que, indefectiblemente, lleven a cabo en tales circunstancias. Se trata de instrucciones de uso que ellos reconocen como norma, pero que pueden acatar en mayor o menor grado. De hecho muchos reconocieron que dentro de sus escuchas hogareñas incluyen frecuentemente aquellos tangos bailables porque los reenvía a la emoción del baile, a la alegría, la diversión, el juego, el romance, etc. El paquete de instrucciones que regula la apropiación de los distintos tipos de tangos, al parecer, es menos rígido de lo que había imaginado al principio. Así, un tango que se percibe como bailable puede ser apropiado en el marco de la escucha privada si lo que se desea es reenviar a la situación del baile y las emociones asociadas a éste. Incluso en esos casos, en muchas oportunidades, se permiten también disfrutar de la poesía del tango.

Esto, ciertamente, dio por tierra con la hipótesis inicial que habíamos elaborado según la cual los milongueros, tras separar capas de sentido en función de su materialidad, prescindían del componente verbal y focalizaban la atención exclusivamente en los aspectos musicales del paquete significante. Evidentemente esta ponderación del componente sonoro no se daba necesariamente en todas las circunstancias ni en todos los tipos de tangos. En muchos casos, ellos decidían atender también a la poesía, valorarla, y ponderarla a la par del componente musical.

Fue sorprendente cómo ellos mismos y por propia iniciativa introdujeron durante las entrevistas diferentes referencias a los poemas. Algunos, mientras escuchaban un fragmento de tango (únicamente la parte sonora) comenzaban a cantar por encima (demostrando no sólo que habían escuchado la letra, sino que también la habían memorizado), o directamente introducían la discusión sobre el contraste entre el sentido de la música y de la letra, o comentaban cuánto les gustaba o no el poema que correspondía a esa música.

Las capas de sentido se separan según su materialidad, como la práctica del baile requiere, pero eso no implica, necesariamente, que no les interesen las letras o que prescindan siempre y completamente de ellas, especialmente cuando ya no están bailando.

> V_22: —(…) uno a veces cuando baila, interpreta más la música, la orquesta, más que el cantante.
> Entrevistadora: —La letra.
> V_22: —Claro. Hay por ejemplo, muchas letras que toca D'Arienzo que… uno las pone a escuchar y realmente son tristes, pero la música me parece

> bastante alegre. Entonces, es como que uno a veces evita escuchar la…
> Entrevistadora: —La parte triste…
> V_22: —Claro. Y te quedás en lo bueno. Como cuando uno trata de ver lo bueno, en algo malo.
>
> Entrevistadora: —(…) cuando vos lo escuchás normalmente, ¿escuchás también la letra o…?
> V_25: —Depende, depende. Hay veces que sí escucho la letra porque quiero escuchar letra. Y hay otras veces que la puedo prescindir o separar, ¿no?
> Entrevistadora: —Y focalizarte más en…
> V_25: —Claro, en la melodía un poco, porque si no llorás todo el tiempo.

Esta situación obligó a reformular la hipótesis inicial según la cual los milongueros ponderaban los elementos sonoros por encima de los poemas, más difíciles de apropiar a raíz de lo ya expuesto en la primera parte de este trabajo (la distancia sociocultural con sus personajes y su moralidad), y que por este motivo incidían muy poco en lo que el tango significaba para ellos. Que los poemas, dicho en otras palabras, carecían completamente de relevancia en la definición de lo que es el tango significa para ellos.

Pero, para mi sorpresa, la mayoría reconoció que entre sus tangos preferidos aparecen algunos que les gustan especialmente por los poemas, por las historias que narran. Al igual que en la música, algunos poemas son seleccionados como sus preferidos, algunos les «llegan» más, les permiten identificarse con esos personajes, sentir esa historia como si fuera propia.

Esto llevó a considerar que efectivamente se producía una separación de capas de sentido en función de su materialidad pero que no implicaba siempre, ni necesariamente, la desatención sobre el componente verbal, sino que ésta era una opción del intérprete en función de la práctica concreta de apropiación que estaba llevando a cabo.

Lo que las letras les dicen

A raíz de esto se hizo pertinente indagar sobre las características de los poemas que ellos escogen. Con ese fin les pregunté durante la primera entrevista semiestructurada si tenían algún tango preferido por la poesía y, de ser así, cuál.

Los poemas resultaron no ser igualmente apreciados por todos: 7 de 26 manifestaron no tener poemas preferidos, o que realmente no prestan mucha atención a las letras. Y prácticamente todos, a excepción de una sola

milonguera, reconocieron que el acercamiento a la poesía del tango fue posterior y secundario en relación al acercamiento, más corporal, a la música. A pesar de eso, la mayoría consiguió apreciar con el tiempo la poesía del tango, o al menos parte de ella. Durante la segunda entrevista semi estandarizada llevé conmigo algunos de esos poemas mencionados por ellos mismos para disparar la conversación en torno a los motivos que convierten a ese poema en uno de sus preferidos y poder observar cómo lo interpretaban.

Entre las preferencias, algunas guardaban relación con asociaciones de sentido circunstanciales. Vale decir, algunos poemas quedaban enlazados en la memoria a situaciones, circunstancias gratas o a personas apreciadas: porque lo cantaba su hermana a quien quiere, porque lo bailó con alguien especial y ese poema hablaba de la danza,[11] o porque lo escuchaba su padre cuando él era pequeño y le recuerda a su hogar. Roban, por así decir, el aprecio a la persona o al recuerdo grato y lo evocan.

En otros casos, un elemento aparentemente trivial del relato, la referencia al idioma del personaje y su condición de extranjera que viene a este país enamorada del tango, permitía el reenvío al recuerdo de una persona querida. Así, *Griseta*, el poema que habla de las desventuras de la francesita sentimental y coqueta, que llegó al arrabal seducida por la bohemia que promocionaban las novelas de la época y que culmina sus días entre champagne y cocaína sin hallar a su Duval,[12] se convierte en la canción que evoca el recuerdo de la novia extranjera francoparlante que vino a Córdoba seducida por el tango y su fantasía, y que se volvió a su hogar, sin el tango y sin él.

> Entrevistadora: —¿Qué es lo que te gusta de esta letra?
> V_29: —Primero, porque habla de Francia, ¿no? Bueno, es muy personal lo que me gusta, pero primero me gustó desde la música. Después, investigué la letra y yo cuando… Justo yo salí con ------ y ella era de -------, ¿no?
> Entrevistadora: —Claro.
> V_29: —Y en el tiempo que yo iba a ir a vivir allá, viste, como ella está en la parte de los francoparlantes, viste, la colonia que habla francés, entonces yo me metí para aprender francés. Y empecé, hice intensivo. Y es como que me

[11] Fue el caso de *Una Emoción* y *Danza maligna*.

[12] Hace referencia a Armando Duval, personaje de *La dama de las camelias* de Alejandro Dumas, que se enamora de la protagonista, Margarita Gautier, una joven cortesana que llevaba una vida sexual licenciosa, bastante promiscua para las usanzas de la época. El personaje de Duval, a pesar de esto, se enamora y cuida de ella.

> enamoré de esa lengua. (…) Y como tuvimos que cortar, me quedó eso, digamos, del francés. (…) Y bueno, también a Francia. Investigué quién era Griseta, qué sé yo, todo eso. Que venía, bueno, la torre de París, que era media, viste, pizpireta pero en realidad significa algo como picaresca, así. Y bueno, me gustó ese lado, ¿no?

Algunos elementos del personaje se recuperan mientras otros (su afición a la vida nocturna, al alcohol y a las drogas, y la analogía con la promiscua Margarita Gauthier) desaparecen por completo. Es que en su recuerdo su novia extranjera no tenía estas características y eso hace que estos elementos pasen a ser secundarios para determinar lo que ese poema significa para él. La selección de los elementos del texto pertinentes para determinar el sentido del poema es producto de su necesidad de apropiación. Bastaron solamente unos pocos elementos para que la transferencia funcionara y el poema fuese capaz de evocar su recuerdo personal.

Ciertamente los milongueros tienen claro que estos poemas no hablan ni de su hermana, ni de su hogar, ni de su novia. Son conscientes de que están haciendo hablar al poema de algo que no sería su objetivo original. Sin embargo, en este último caso, hay elementos que sí reconoce como pertenecientes al sentido original del texto con los que se permite trazar la analogía con su novia (su carácter de extranjera, de francoparlante, de pizpireta y de enamorada de la bohemia del tango). Hay, por una parte, un reconocimiento a nivel interpretativo de estos elementos y, a nivel apropiativo, la voluntad de ponderarlos para ponerlos al servicio de su recuerdo personal. A este uso, esta apropiación particular de la poesía, se lo considera un uso válido, vale decir, se percibe como una apropiación legal, como si los poemas del tango estuvieran hechos para ser usados de esa forma.

Existe la creencia compartida en esa comunidad interpretativa, y que legitima esta particular apropiación, de que las letras de las canciones hablarían de mucho más de lo que hablan literalmente. Quiere decir esto, que se trataría de historias capaces de evocar otras historias similares, como si su significado estuviera menos determinado que en otro tipo de discursos.

Una suerte de discurso metáfora sobre cualquier otra situación que pueda juzgarse similar, aunque más no sea en algunos pocos elementos. Así, para que un poema evoque un recuerdo personal, basta con que comparta con ese recuerdo algunos rasgos.

En este marco, los poemas de tópico romántico amoroso son los preferidos de los milongueros.[13]

> Entrevistadora: —¿Y cuáles son las letras…? Me dijiste en un momento que cuando escuchás, te gusta más lo sentimental…
> V_61: —Los tangos sentimentales.
> Entrevistadora: —¿En las letras o en las músicas?
> V_61: —No, en las letras. En las letras. Ese de Julio Larroca. (…) *Volvamos a empezar*, el tango ese, viste. Esos tangos son espectaculares. Y después, hay otro tango, viste, que hace Domínguez todavía. Hay tangos que son clásicos. Yo tengo uno [CD] de De Ángelis, que es «tangos sentimentales».

La búsqueda de un amor, el recuerdo de un amor adolescente, el arrepentimiento por un amor no apreciado, el dolor por un amor no correspondido, el sufrimiento de amar. El amor en general es el tópico preferido.

Reconocieron la existencia de otros tópicos como la madre, el juego, la milonguita, etc. y ante ellos realizaron diferentes tomas de posición tendientes a marcar distancia en relación a la moral y a los valores que sustentan esos poemas y esos personajes.[14]

Los tangos preferidos corresponden principalmente a la moral que Saikin (2004:17-22) denomina *machismo civilizado*, donde ya no hay situaciones de dominio físico del hombre sobre la mujer.[15] En la mayoría, las referencias a la «mala vida» (la prostitución, el delito, las drogas, los excesos) o bien no existen o no son tan evidentes.

---

[13] Entre los poemas preferidos mencionaron: *Romance de barrio*; *Nada* (2 veces); *Perfume*; *Pasional* (3 veces); *Buscándote*; *Te aconsejo que me olvides*; *Tu, el cielo y tú* (2 veces); *Verdemar*; *Mi noche triste*; *Yuyo Verde*; *Fruta amarga*; *Me quedé mirándola*; *Junto a tu corazón —Hoy como ayer—*; *Uno*; *Nostalgias*; *Nada más que un corazón*; *Más solo que nunca*; *Madreselva*.

[14] Como excede las pretensiones de este trabajo no entraré en detalle sobre estos posicionamientos. Baste decir que, en el plano interpretativo reconocían la existencia de esos otros tópicos como pertenecientes al universo poético del tango, pero decidían no apropiárselos.

[15] Las relaciones inter género en la poesía del tango se encuentran estructuradas siguiendo dos modelos morales que la autora denomina el *machismo bárbaro* y el *machismo civilizado*. El primero, consiste en la dominación de la mujer por parte del hombre a través del control físico y muchas veces brutal, y está presente sobre todo en poemas de principios de siglo. El segundo, el machismo civilizado, se caracteriza porque la dominación ya no es física sino moral.

Más allá de las historias particulares y los personajes, lo que ellos destacaron cuando leyeron los poemas fue esta idea del amor como *sentimiento*, de amor intenso que da sentido a la existencia.

El amor de pareja, el amor romántico, idealizado y pasional es el gran tópico de los tangos que «llegan». Estos poemas les permiten, en el mejor de los casos, revivir el recuerdo de un sentir pasional intenso, de un amor frustrado que habita en su memoria. O, en el peor de los casos, invocar a la fantasía para poder imaginarlo.

Lo que explica la predilección por este tópico es, por una parte, que a diferencia de otros (el juego, la bebida, los duelos a cuchillo, la milonguita, etc.) éste no entra en conflicto con la moral de estos milongueros de clase media en pleno siglo XXI. Pero, además, éste tópico les permite usar estas poesías para construir narrativas propias. Estos tangos son capaces de hablar de sus propios sentimientos, aunque los encarnen personajes con los que comparten poco.

> V_33: —O sea, por lo menos te podes sentir identificado con un tipo que sufrió más o menos lo mismo, le eches o no las culpas al destino…

Para poder apropiárselos de esta manera, ellos operan sobre los poemas. Los topicalizan (Eco 1979) primero, los valoran luego y, en función de eso, se los apropian o no.

Conclusiones

Inicié este trabajo preguntándome por cómo interpretaban y se apropiaban los milongueros de estos paquetes significantes tan peculiares que son los tangos que escuchan cotidianamente. Permítaseme entonces hacer algunas observaciones al respecto a la luz de lo analizado hasta aquí.

En primer lugar, los milongueros reconocen en el tango al menos dos materialidades diferentes. Por una parte la música, y por la otra sus poesías. Estas diferentes materialidades funcionan como línea divisoria, como separador de capas de sentido que, al momento de escucha en el marco de la danza, les permite ponderar una por sobre la otra.

Esta operación de ponderación se percibe no sólo habilitada por el tango, sino favorecida. Esto es así porque distinguen distintos tipos de tangos los cuales tendrían diferentes normas de interpretación. Mientras en los tangos «para

escuchar» el componente lingüístico es tan importante como el musical, en los tangos «para bailar» en cambio, el componente musical (especialmente los aspectos rítmicos y melódicos) se consideran más importantes que el resto. Esta tipificación depende del reconocimiento de marcadores de tópico, entre los que se encuentran el tempo musical, la marcación rítmica, la preponderancia del rol del cantor o de la orquesta, y no del contenido de la letra.

En los tangos para bailar el plano musical adquiere preeminencia y la poesía pasa muchas veces a segundo plano o es omitida por completo. Ahora bien, lo que caracteriza a esta separación de capas de sentido en función de la materialidad, es que es una norma interpretativa específica del ámbito milonguero. Todos ellos reconocieron que, luego de comenzar a bailar, la manera como escuchaban esos tangos se había modificado, su percepción se había entrenado para atender a los sonidos por sobre el componente lingüístico, especialmente la matriz rítmica.

De modo que separar capas de sentido (en este caso), seleccionar un elemento por sobre otro en función de su materialidad, no es consecuencia de esa materialidad en sí misma sino de un hábito adquirido, de una competencia ganada que es pertinente en esta comunidad interpretativa particular.

La identificación de estos elementos y su valoración depende de competencias que se adquieren en el ambiente milonguero, con la práctica de baile, y del reconocimiento de los diferentes contextos de escucha y de las prácticas de apropiación en los que se insertan.

Quiere decir esto que la práctica de apropiación, si bien es lógicamente posterior a la interpretación, es un condicionante a futuro de ésta, no sólo porque es fundamental para adquirir competencias perceptivas específicas (y esquemas de valoración) sino porque permite fijar como hábitos unas asociaciones de sentido particulares (emociones ligadas a la alegría y la diversión que previamente no estaban asociadas a esa música).

Este hábito se liga muy fuertemente al tipo de tangos que comúnmente bailan, los tangos que escuchan en las milongas, haciendo que aún en otros ámbitos el hábito los/as acompañe y los empuje (en muchas ocasiones aunque no de manera determinante) a separar música y poesía cada vez que los escuchan. Cocinando, atendiendo el negocio, haciendo las actividades cotidianas, ellos/as escuchan estos tangos y muchas veces vuelven a separar esas capas de sentido aunque no lo necesiten, aunque no estén bailando. Y lo hacen, porque al hacerlo consiguen que ese tango evoque en ellos la emoción del baile.

Pero aunque esto es lo que ocurre más frecuentemente, en algunos casos los/as milongueros/as parecen disfrutar tanto de la música como de la poesía, y optan por escuchar ambas. En estos casos se permiten hacer una interpretación que articula ambas materialidades o, incluso, que pondera el componente lingüístico.

Así, la competencia que permite separar capas de sentido en función de la materialidad del signo se puede poner en suspenso, a veces, si el contexto de recepción lo permite o si perciben que ese tipo de tango así lo requiere.

Estas operaciones les permiten a los milongueros cordobeses apropiarse del tango en diferentes ámbitos y con variados fines (bailar y divertirse o recordar un amor del pasado, por ejemplo). Pero por sobre todas las cosas permite comprender cómo para ellos el tango no es música triste, sino una música capaz de provocarles placer y alegría. Y cómo pueden disfrutar de canciones que, desde el punto de vista de las condiciones de enunciabilidad actuales, serían conflictivas

REFERENCIAS

ARCHETTI Eduardo
2003 *Masculinidades. Fútbol, tango y polo en Argentina*, Buenos Aires: Ed. Antropofagia.

ASSINNATO María Victoria
2011 «De la comprensión auditiva a la verbalización: la ejecución como mediador en el proceso audioperceptivo», en SHIFRES Favio y HOLGUÍN TOVAR Pilar (eds.), *El desarrollo de las habilidades auditivas de los músicos. Teoría e investigación* [en línea], [citado el 27/03/2012], disponible en: <http://www.fba.unlp.edu.ar/educacionauditiva/investigacion/publicaciones2011/assinnato2011(1).pdf>

DE CERTEAU Michel
1990 *L'invention du quotidien 1. Arts de faire*, Paris: Gallimard; (tr. esp. *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*, México: Universidad Iberoamericana, 2000).

DE CERTEAU Michel, GIARD Luce, MAYOL Pierre
1994 *L'invention du quotidien 2. Habiter, cuisiner*, Paris: Gallimard; (tr. esp.: *La invención de lo cotidiano II. Habitar, cocinar*, México: Universidad Iberoamericana, 1999).

ECO Umberto
1979 *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano: Bompiani.
1990 *I Limiti dell 'Interpretazione*, Milano: Bompiani; (tr. esp.: *Los límites de la interpretación,* Barcelona: Lumen, 1992).

1997 *Kant e l'ornitorinco,* Milano: Bompiani; (tr. esp.: *Kant y el ornitorrinco,* Barcelona: Lumen 1999).
2003 *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano: Bompiani; (tr. esp.: *Decir casi lo mismo. La traducción como experiencia*, Barcelona: Debolsillo, 2009).
1992 «Sovrainterpretare i testi», *in* ECO Umberto (Coord.), *Interpretazione e sovrainterpretazione,* Bologna: Tascabili Bompiani, 2004_3, p.57-80.

FABBRI Paolo
1998 *La svolta semiótica*, Roma-Bari: Gius Laterza & Figli Spa; (tr. esp.: E*l giro semiótico*, Barcelona: Gedisa, 2000).

FLICK Uwe
2002 *Qualitative Sozialforschung*: *eine Einführung,* Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag; (tr. esp.: *Introducción a la investigación cualitativa,* Madrid: Morata, 2007_2).

GALEANO MARÍN María E.
2004 *Estrategias de investigación social cualitativa*, Medellín: La Carreta Editores E.U.

GLASSER Barney & STRAUSS Anselm
1967 *The Discovery of Grounded Theory: Strategies for Qualitative Research,* Nueva York: Aldine.

GUBER Rosana
2005 *El salvaje metropolitano,* Buenos Aires: Paidós.

LISKA M. Mercedes
2010 *El proceso de adecentamiento y sistematización coreográfica del tango en las dos primeras décadas del siglo XX*, Tesis de Maestría en Comunicación y Cultura, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Buenos Aires, inédita.

LÓPEZ CANO Rubén
2002 «Entre el giro lingüístico y el guiño hermenéutico: tópicos y competencia en la semiótica musical actual», *Revista Cuicuilco* [en línea], 9, 25, mayo-agosto: 41 pag., [citado el 20/11/2014], disponible en: <http://www.redalyc.org/pdf/351/35102509.pdf> ISSN 1405-7778
2004 «Elementos para el estudio semiótico de la cognición musical. Teorías cognitivas, esquemas, tipos cognitivos y procesos de categorización», en-*Géneros, estilo y competencia en la semiótica musical cognitiva actual* [en línea], Montevideo: Escuela Universitaria de la Música de Uruguay [Citado el 20/12/2014], disponible en: <http://www.eumus.edu.uy/amus/lopezcano/articulo2.html>

MARTÍN BARBERO Jesús
1991 *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, México: Gustavo Gili.

MERTON Robert, FISKE Marjorie y KENDALL Patricia
1998 «Propósitos y criterios de la entrevista focalizada», *Empiria, Revista de Metodología de las Ciencias Sociales,* 1: 215-30.

MONTES M. de los Ángeles
2011 «Interpretación y prácticas sociales en la recepción del tango», *AdVersuS* [en línea], VIII, 21: 125-48. [citado 3 de enero de 2014], disponible en: <http://www.adversus.org/indice/nro-21/articulos/06-VIII-21.pdf> ISSN 1669-7588.

2014a «El lugar del poder en la perspectiva decerteana», en BOITO María Eugenia (comp.), *Lo popular en la experiencia contemporánea: emergencias, capturas y resistencias*, Buenos Aires: El colectivo [en prensa].

2014b «Entrevista productiva. Una propuesta para abordar, desde una perspectiva semiótica, algunos problemas empíricos en recepción», en ZALBA Estela y DEAMICI Cecilia (comps.), *Actas del IX Congreso Argentino y IV Congreso Internacional de Semiótica de la Asociación Argentina de Semiótica: Derivas de la semiótica. Teorías, metodologías e interdisciplinaridades* [*ebook*], Mendoza: Mirada Semiológica, p.484-99.

MOREAU Pierina

2000 *La poesía del tango. Fueron años de cercos y glicinas…,* Córdoba: Comunicarte Ed.

MORLEY David

1992 *Television, Audiences and Cultural Studies*, New York: Routledge; (tr. esp.: *Televisión, audiencias y estudios culturales*, Buenos Aires: Amorrortu, 1996).

PEIRCE Charles Sanders

[1931-1958] *Collected Papers*, C. HARTSHORNE C, WEISS P, & BURKS A.W. (Eds). Cambridge, Ma: Harvard University Press. Vols. 1-8.

ROSCH Eleanor

1978 "Principles of categorization", in ROACH Eleanor & LLOYD Barbara (eds.), *Cognition and categoritation*, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates Publishers, p. 27-48.

SAIKIN Magalí

2004 *Tango y género*, Stuttgart: Abrazos Book.

ULLA Noemí

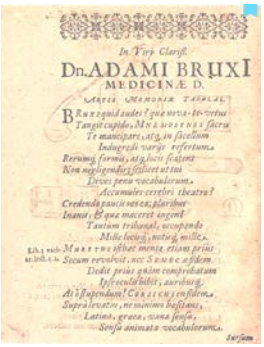
1982 *Tango, rebelión y nostalgia*, Buenos Aires: Centro editor de América Latina.

VARELA Gustavo

2005 *Mal de tango. Historia y genealogía moral de la música ciudadana,* Buenos Aires: Paidós.

VIOLI Patrizia

2001 *Significato ed esperienza*, Milano: Bompiani.



In Viri Clariss.

Dn. ADAMI BRUXI
MEDICINÆ D.

ARTIS MEMONIÆ TABULAE.

BRUXquid audes? quæ nova te cetus
Tangit cupido, MNEMONES sacru
Te mancipare, nil, in sacellum
Indulgeris varijs referetum.
Rerum, formis, atq; locis scatens
Non negligendis, fallet ut tui
Deves penu vocabulorum.
Accumules cerebri theatro?
Credenda paucis ne ex, plurib:
Inanis, & quæ maceret ingenii
Tantum tribunal, occupando
Mille locis, motus, mille.
Lib. 1 cap. 1. MURETUS sibi hac mente etiam prius
ar. lib. 1. c. 1. Secum revolvit, nec SIMILE esse idem.
Dedit prius quam confirmatum
Ipse cuiq; libri, aureolus.
At suspicandum! CORTICUM, confidem,
Supra levatio, ne minimus bestiam,
Latina, græca, vana sensa,
Sensu animata vocabulorum.

Inversum

DOCUMENTA

[Entrevista]

A propósito de los cincuenta años de la publicación de *Apocalípticos e integrados*

Entrevista a Umberto Eco

Traducción: Ana Marta Ballester
Facultad de Filosofía y Letras (FFyL)
Universidad de Buenos Aires (UBA)
✉

A cincuenta años de la felicísima y riesgosa formula del título de *Apocalípticos e Integrados*, resulta interesante releer el pensamiento de Umberto Eco, no lo escrito hace medio siglo solamente, sino su propia relectura del tema, en los dichos que siguen.

Es curioso que este ensayo escrito y publicado en los años sesenta, anticipara tan lúcidamente las problemáticas y los cuestionamientos de la posmodernidad y en especial de las consecuencias que la Web tuvo en nuestras vidas y en la dinámica de la cultura de masas que hemos resumido en el titulo de este número como «memoria débil».

La entrevista que sigue es la traducción de un coloquio mantenido en julio del 2014 por Daniela Panosetti y Massimo Casali y publicada parcialmente en el número 10 de *Comunicazione Culturale* (Milano: ICS Magazine).

En este caso, como en otros temas conexos, encontramos un Eco que sin desdecirse de lo afirmado hace cincuenta o cuarenta años trata de modular ciertas lecturas que no invalida (pues «el texto es abierto»; «el texto está ahí y produce sus propios efectos») pero que intenta reorientar para no caer en lo que denominará en los años noventa, «el riesgo de la sobreinterpretación» o sea «afirmar que el texto dice lo que explícitamente el texto dice que no dice».

Curiosamente, según Eco, es la ausencia de confrontación crítica, el achatamiento en el presente inmediato, la falta de adecuados filtros al exceso informativo lo que caracteriza la actual cultura de masas determinada por la Web. Es por ello que, reutilizando las categorías de medio siglo atrás, se considera «"Apocalittico" sì, ma solo a metà. Una "cura" infatti c'è: pasarse dall'indiscriminata presa di parola ad una consapevole «presa» di memoria», es decir, recordar, reflexionar, criticar para poder así escapar a la dictadura del presente absoluto, sin ayer y sin mañana.

Como sea, se abre la polémica y resta solamente señalar una obviedad: a principios de los años sesenta ya se vislumbraban los riesgos de «la galaxia Guttemberg» pero suponemos que con el surgimiento y difusión de la Web a fines del siglo XX, se superaron todas las predicciones, sean las apocalípticas o las integradas y es en este punto forzoso, justamente, donde da inicio la entrevista que sigue.

HRM

Apocalípticos e integrados *cumple cincuenta años. Mientras tanto se ha producido la revolución de la web, que, demás está decirlo, ha provocado la enésima declinación de esta dicotomía. La segunda era de la fase digital, sin embargo, con su sociabilidad intrínseca, pareciera favorecer actitudes más «integradas». Hay todo un panteón de metáforas y palabras clave —apertura, colaboración, intercambio— que son percibidas connotativamente como «buenas en sí», constitutivamente salvadoras. Pienso en particular en la metáfora del intercambio, que es la más potente y que ahora ya incluso ha llegado a tocar también a la economía. Un fenómeno interesante, aunque también peligroso, ya que amenaza con debilitar la ya frágil capacidad de crítica del actual consumo de medios de comunicación masivos. ¿Qué piensa al respecto?*

La función de cada cultura es la de producir un crecimiento colectivo. Tal crecimiento, sin embargo, aún en plena libertad de expresión (de lo contrario se habla de dictadura, no de verdadera cultura), se articula siempre como una continua crítica de la toma de la palabra de otros.

Es el modelo ideal del diálogo socrático: uno se levanta y dice su parecer, luego otro, ya sea el maestro un amigo o cualquier otra persona, se levanta y, a su vez manifiesta su desacuerdo, y así sucesivamente. Esto, desde luego, se aplica tanto para la sociedad como para los individuos: también la cultura personal necesita de la crítica. A los jóvenes escritores, por ejemplo, les desaconsejo siempre esperar una primera publicación surgida de la nada: necesitan primero ponerse a prueba, hacerse conocer, intervenir en el debate local, escuchar opiniones, modificar lentamente el propio modo de ver, pensar y escribir, hasta que un buen día, será la editorial misma quien les solicite publicar un libro.

La cultura, en definitiva, es una continua interacción entre la libre toma de la palabra y la crítica de dicha toma. Lo que está sucediendo con la Web, por el contrario, es que se está idolatrando el ideal de la absoluta toma de la palabra, sin ningún control por parte de los otros. Queriendo ser malo —o apocalíptico— podría decir que es el triunfo de dar la «palabra al imbécil». Pero esto no es cultura. En realidad: el imbécil puede también hablar y hasta incluso enseñar en la universidad, siempre que permanezca para los otros la posibilidad de refutar, contestar, instalar modelos alternativos.

Con estas formas de pseudo-participación, sin embargo, cualquiera expresa lo que le viene a la cabeza, a veces también permitiéndose tonos y contenidos ofensivos; con lo cual se corre el riesgo de hacer caer el presupuesto fundamental de la democracia, es decir, la asunción que no todo aquello que se

dice está bien. Quien teoriza lo contrario, propugnando la pura toma de la palabra como única forma de expresión, ha de hecho renunciado a la democracia —y por lo tanto a la cultura democrática— como crítica de las opiniones.

Uno de los argumentos más fuertes de los apocalípticos de la Web concierne a los nativos digitales, en particular, la presunta mutación antropológica que comportaría el hecho de nacer en este contexto de los medios masivos de comunicación. Personalmente, lo que me sorprende no es tanto la capacidad precoz de los niños de aprender la gramática (incluso gestual) de los medios digitales, sino las consecuencias cognitivas de esta enorme e inmediata disponibilidad de contenidos, en particular los efectos sobre la memoria individual: un tema que Usted mismo ha afrontado recientemente, con una «carta abierta» a su nieto.

El problema es que asistimos a una enorme crisis de la memoria colectiva. Basta pensar en los cuatro jóvenes que hace un tiempo, durante un concurso televisivo, interrogados acerca de un episodio de la vida de Mussolini, no sabían en modo alguno en qué época colocarlo. ¡Ninguno recordaba que había muerto en 1945! Ahora, no es que las generaciones anteriores supieran la fecha exacta de la muerte de Napoleón, pero desde luego sabían más o menos colocarla respecto de la expedición de Garibaldi o al comienzo de la Segunda Guerra Mundial.

La memoria colectiva, no obstante, entra en crisis porque entra también en crisis el placer de la memoria individual. Quien no sabe cuándo murió Mussolini probablemente no esté interesado en recordar siquiera lo que ha hecho el verano pasado. Ni mucho menos le importe saber qué ocurrió con sus padres y abuelos.

Cuando yo era niño, aprendí muchas cosas interesantísimas acerca de la Primera Guerra Mundial sólo escuchando los relatos de mi madre: mi memoria personal se confrontó con retazos de memoria de otros, permitiéndome construir un plano de recuerdos compartidos, del cual forman parte tanto las canciones que cantaba mi madre como el día del atentado de Sarajevo.

El niño que vive frente al monitor de la computadora y ya no escucha a su madre cantar sufre al mismo tiempo una pérdida de la memoria individual y la colectiva. De aquí la provocación en la carta a mi nieto: memoriza *La Vispa*

Teresa no tanto porque sea importante conocer el contenido, sino porque permite ejercitar la memoria, sea o no relevante su contenido.[1]

¿Cuánto tiene que ver esto con la exasperante simultaneidad en que estamos inmersos?

Probablemente mucho: el riesgo de nacer una generación interesada en conocer sólo el presente. Hace un tiempo un amigo me dijo, un poco provocativamente, que releyendo mi novela *El péndulo de Foucault* quedó estupefacto frente a mi descripción de un teléfono público. ¡Había olvidado que en un tiempo, para telefonear fuera de casa, existían las cabinas de teléfonos! He aquí un buen ejemplo de nivelación cultural en el presente. No es que mi amigo hubiese olvidado en sentido absoluto, pero había desactivado aquel recuerdo particular porque era incompatible con un presente al cual tendemos a adherir en modo excesivo.

Y si para algunos esto lleva al olvido del pasado, para otros —para los más jóvenes— conduce a la ausencia de interés por lo que ha sido. No sé hoy cuántos jóvenes sabrían decir cuándo llegaron los celulares, pero estoy dispuesto a apostar que muchos encontrarían una gran dificultad para sólo figurarse una época en la cual similares complementos no existían.

Es indudable, sin embargo, que para aquellos que conservan curiosidad y predisposición a cultivar la memoria, la red representa un reservorio enorme de material. Pienso por ejemplo en la obsesión nostálgica por el vintage*, la búsqueda de un pasado en forma «re-mediada» o reelaborada y catalizada a partir del uso de los productos de medios de diferentes épocas: una especie de memoria de segunda mano, compuesta de experiencias, de hechos, jamás vividos. Un poco*

[1] *La vispa Teresa* (literalmente «La avispada Teresa») es un poema popular, con rasgos dialectales y populares, posiblemente de tradición folclórica, recogido en su versión literaria hacia 1850 por el poeta Luigi Sailer. Fue muy popular en Italia, cantado por los niños en las escuelas y en juegos de ronda. Se refería a la historia de una niña traviesa, aburrida y no conforme con su vida diaria: «La vispa Teresa/ avèa tra l'erbetta/ a volo sorpresa/ gentil farfalleta (…)». Luego en 1917, el poeta satírico romano Carlo Alberto Salustri (conocido como Triulussa) continúa esta poesía (que en su versión original constaba de diecinueve o veinte versos) volviéndola crudamente irónica y crítica, pues la niña traviesa se convierte en su vida adulta en una mujer fatal, de vida liviana, pero siempre sola. Como vemos, poesías como ésta encierran —como por lo general los poemas y cuentos populares— mucho más que un juego de palabras o de memoria colectiva; sintetizan crudos problemas sociales no presentes a veces en otras áreas de la cultura. (Nota del Editor).

como cuando, a fuerza de escuchar hablar de él, se llega a conocer el contenido de un libro que en realidad nunca se ha leído.

Ciertamente se puede usar Internet para cultivar la memoria colectiva en este sentido, mientras haya interés. El punto es, una vez más, mantener la capacidad de crítica, que es, antes que nada capacidad de discernimiento, de diferenciación.

Pensemos en esto: en cada cultura ha existido siempre una elite que tenía acceso a arsenales de memoria y, por lo tanto, al saber, y otra masa más o menos amplia que quedaba excluida. Hoy sucede que tenemos nuevamente una elite, que utiliza críticamente los instrumentos informáticos y cultiva conscientemente la memoria y el conocimiento, y una masa que no lo hace no porque le haya sido impedido el acceso, sino porque se le ha dado tanto, y de manera no organizada. Será, por tanto, aún un sujeto de masas, pero por exceso de democracia.

A propósito de democracia y cultura: muchas nuevas teorías económicas invitan, en efecto, a considerar valores intangibles como la felicidad y el bienestar moral como parámetros de riqueza. ¿No cree que esto pueda añadir una nueva significación al producto cultural o por lo menos suministrar un argumento adicional en el debate sobre el valor económico de la cultura, atascado aún entre los disensos cruzados de quienes sostienen que «con la cultura no se come» y aquellos que, por el contrario, anhelan que permanezca como actividad libre, con un fin en sí misma?

Ciertamente incorporar en el PBI los consumos culturales, pero también el nivel de educación de los ciudadanos, es un modo de reaccionar ante aquella ausencia de sentido crítico individual, sobre la cual se funda, en última instancia, la crisis general de la sociedad. Hablar de felicidad, sin embargo, es embustero, porque refuerza uno de los presupuestos de la decadencia actual, es decir, la idea que todo —desde la publicidad al espectáculo y hasta la política— deba proponerse, precisamente, como una venta o un regalo de felicidad.

La gran tragedia del mundo moderno comenzó con la Declaración de la Independencia americana, que es la primera en haber incluido entre los derechos fundamentales del individuo aquel de la «búsqueda de la felicidad». Gran ingenuidad de sabor masónico. La felicidad es uno de los conceptos más vagos que existen —para uno es tener un montón de dinero, para otro encontrar el amor y así sucesivamente— y la idea de que el poder deba

garantizar algo tan vago es terriblemente engañosa, ya que basta multiplicar la oferta, ampliarla a todo lo que puede producir satisfacción: he aquí la crema que te hará parecer más bella, el auto que te volverá el más envidiado, el trabajo que te hará más rico.

Los constituyentes americanos tendrían que haber escrito, al contrario, que el deber de un gobierno es el reducir al mínimo la infelicidad. Porque la infelicidad es innegable y la misma para todos: es el dolor en las vísceras, la traición de un amigo, la muerte de un ser querido. Es la locura de Medea que mata a sus hijos para vengarse del abandono del amado. Un gobierno que se proponga evitar todo esto sabría qué hacer: asegurar asistencia médica, evitar que el niño problemático se sienta excluido, disminuir los accidentes automovilísticos, y así sucesivamente.

Esto es: se sabe muy bien cómo reducir la infelicidad, pero no se sabe en absoluto cómo producir felicidad. Basar todo sobre la oferta de la felicidad, entonces, es un engaño extremo, porque nos retiene en el eterno presente, en la satisfacción del momento, en la tibieza egoísta del calor de la manta de Linus, algo que puede darme felicidad a mí y sólo a mí, hoy y probablemente sólo por hoy.

Lo mismo para la comunicación: mejor mostrar la infelicidad que promete felicidad. Quien fuera hoy capaz de mostrarme una serie de infelicidades que existen haría un trabajo cultural. Quien, por el contrario, me promete por pocos euros una felicidad improvisada, no hace otra cosa que continuar a hundirme en el presente como un sapo aplastado en la carretera.

La eterna promesa de felicidad es también el preludio de una eterna carrera para obtenerla. Quizás no es casualidad que entre el show de talentos y la auto publicación, pareciera ahora que no hay destreza artística o cultural que no deba ser sometida a competencia. ¿Qué piensa de esta creciente declinación agonística de la cultura?

Que existen grados. Van desde el desfile del vanidoso, de quien está interesado sólo en poder ser reconocido en el bar de la esquina, a quien, por el contrario, lo impulsa un genuino deseo de expresión personal y, por lo tanto, ahorra, tal vez hace sacrificios y publica él mismo su propio libro. Cierto es que, leer dos páginas mecanografiadas frente a tres jueces, uno que las evalúa maravillosas, el otro indecentes, no significa someterse a juicio, ni mucho menos invitar al otro a ejercitarlo, sino sólo dar a entender un espíritu de lucha de apariencia por

una inexistencia crítica y alimentar aquella perpetua toma de la palabra que, lo repito, termina privando de cualquier real consistencia cultural.

Sin embargo, existe una demanda de cultura, de otro modo el marketing no se molestaría en crear determinados formatos. Los festivales culturales, por ejemplo, parecen ser capaces de cubrir al menos una parte de esta necesidad.

Sí, absolutamente. En esta tremenda situación, el éxito de los festivales, donde la gente paga para ir a escuchar conferencias sobre Platón, es el indicio de un público existente, aunque en un pequeño porcentaje, que advierte un profundo malestar y reacciona, buscando espacios para satisfacer la propia necesidad de cultura y de confrontación. La televisión ya no puede hacerlo, ni tampoco la industria editorial, que confunde sobre el mostrador el libro de cocina, uno de chistes y *La Ilíada*, entonces se buscan sustitutos.

Para concluir: hace un tiempo Usted sostenía que los e-book *podían funcionar para los libros de consulta, pero no para los libros de leer por placer. ¿No ha cambiado de idea?*

No he cambiado de idea, pero considero que si me cortan una pierna, está bien que use una prótesis. Por eso, si debo partir en un largo viaje y no puedo meter en la valija diez libros, viene bien la posibilidad de descargarlos todos, y también algunos más, en mi *iPad*. En cuanto regreso a casa, sin embargo, retomo inmediatamente los libros de papel. Porque sobre el libro puedo hacer orejitas, puedo subrayarlo, puedo hojearlo años después y reencontrar las huellas de una lectura precedente. Puedo huir del eterno presente. Y no es poco.

Dossier

DOSSIER

[Presentación]

Representaciones de la sociedad

DIEGO FERREYRA
Universidad Católica Argentina (UCA)
MARÍA EUGENIA SANTIAGO
Universidad Católica Argentina (UCA)
CLARA KRIGER
Universidad de Buenos Aires (UBA)
Universidad Tres de Febrero (UNTREF)
R. Argentina
✉

Las imágenes construidas de manera seriada para representar a distintos sectores sociales son generadoras de debates, centrados tanto en los actores sociales, como en la factura de las representaciones y sus formas de exhibición. Es en ese sentido que podemos vislumbrar períodos en que los sectores subalternos fueron representados en clave de inclusión social, y otros en que fueron asociados directamente a las consecuencias de la exclusión que los determinaba. Lo cierto es que con distintos objetivos ideológicos y políticos, utilizando soportes más o menos sofisticados, atravesando los circuitos de circulación masivos o artesanales, estas representaciones nos interpelan y nos obligan a seguir reflexionando sobre su carácter y sobre las posibilidades que nos ofrecen para el abordaje de la historia y los estudios sociales.

En la jornada *La imagen seriada y la serie social. Archivos gráficos y audiovisuales, problemáticas de la representación y metodologías de la investigación y de la guarda*[1] se plantearon algunos de los posibles abordajes de esta área de estudios. Con el objetivo de describir primero los textos visuales y audiovisuales para luego ir hacia el contexto, en la Jornada hubo un panel que presentó reflexiones sobre representaciones visuales y audiovisuales en relación

[1] La jornada se realizó el 9 de octubre de 2014 en la Sede Paraná del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín (IDAES/UNSAM). Fue organizada por el Proyecto UBACYT *Representaciones de los sectores populares en las imágenes de la cultura de masas en la Argentina, 1930-1960* en colaboración con el Núcleo de Historia del Arte y Cultura Visual del IDAES/UNSAM, y contó con el auspicio de la Universidad de Buenos Aires (UBA), la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual (ASAECA), la Universidad Nacional de Quilmes (UNQ) e IDAES/UNSAM.

con las prácticas sociales; luego se sucedieron paneles de debate sobre las políticas de archivos, repositorios y museos relacionados con imágenes; y se cerró con dos conferencias acerca de los usos posibles de las imágenes en el marco de los estudios de las ciencias sociales.

En el primer panel expuso Nadia Tranguera (UNLP) un trabajo bajo el título «Los síntomas en la imagen: la publicación de fotografías de internos del hospicio de las Mercedes en la revista *Caras y Caretas*, y su relación con el dispositivo manicomial en Argentina». La ponencia indagó, desde una perspectiva de la sociología visual, las fotografías de los internos de los hospicios publicadas en el semanario con el objetivo de aportar a la reconstrucción de la imagen de la locura que se elaboró en Argentina en los años veinte y treinta. Al analizar esta publicación, la autora tuvo en cuenta su alcance masivo y la forma de cuestionar o acentuar el sentido común acerca del tema. Después de enumerar varios ejemplos de entrevistas y visitas a los internos, Nadia Tranguera concluyó que la representación de la revista reforzó un tratamiento ingenuo de la locura, al destacar historias personales despegadas del padecimiento propio de la enfermedad mental y contribuyó a fijar una visión exótica de quienes están encerrados en el hospicio.

Sonia Sasiain (UBA/IUNA) señaló al comentar esta ponencia, el abordaje novedoso del tema, que abre espacios para investigar la relación entre fotografía y síntoma, así como el rol de las fotografías en tanto imágenes operativas para configurar la locura. Esta línea de trabajo sobre los aspectos formales de las fotografías (temas de encuadre, iluminación, gestualidad) va en el mismo sentido que los estudios de George Didi Huberman plasmados en *La invención de la histeria Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpetriere* (1982).

La segunda exposición a cargo de Cecilia Gil Mariño (Conicet / UBA), publicada en su totalidad en este *dossier*, abordó los primeros intercambios entre la industria cinematográfica argentina y brasileña durante los años veinte, treinta e inicios de los cuarenta. El pasaje del cine silente al sonoro en los primeros años de la década del treinta acarreó una serie de transformaciones que despertaron el debate sobre las características de los cines nacionales y sus condiciones de producción y exhibición. Para el caso argentino y brasileño, el tango, el samba y las ciudades de Buenos Aires y Río de Janeiro se constituyeron en postales típicas dentro del desarrollo de un mercado interno y de exportación de los cines nacionales.

El trabajo de archivo de Gil Mariño registró que estas tentativas fueron escasas y en la mayoría de los casos fallidas. Resaltó las diferencias políticas, económicas, culturales y sociales de ambos países para pensar una trama de intercambios. Dentro de las coproducciones argentino-brasileñas, la exposición de Gil Mariño se ocupó especialmente de dos películas desarrolladas en la Cinedia, uno de los principales estudios de la época fundado por el empresario brasileño Adhemar Gonzaga, *Carioca maravilhosa* (Barros, 1935) y *Noites cariocas* (Cadícamo, 1935).[2] Gil Mariño se preguntó por la decepción comercial de estas películas, quizás una de las respuestas sea que ambas llegaron tarde, en un momento donde tanto el público como la industria demandaban otras condiciones técnicas y artísticas para el cine. En líneas generales, estas películas terminaron siendo un producto híbrido (ni muy argentino ni muy brasileño), que no logró cautivar el interés de un público ansioso por descubrirse a sí mismo. Sin embargo, concluyó, estas primeras experiencias prepararon el terreno para la década del cincuenta, de intercambios más fluidos, al mismo tiempo que el error puede ser un campo fructífero de análisis para las prácticas culturales y el estudio del desarrollo industrial cinematográfico en ambos países.

Diana Paladino (UBA) destacó la relevancia del período investigado por Gil Mariño, época de convergencias de la innovación tecnología (con el advenimiento del sonoro), el desarrollo industrial, la reconfiguración de los hábitos culturales y una mayor complejidad del entramado mediático. A estas características se agrega, para los países latinoamericanos, el hecho de que esa época constituyó un punto de inflexión por la posibilidad que se vislumbraba de abastecer al mercado interno, e incluso conformar un mercado hispanohablante ampliado, circunstancia que, a la vez, dejó al descubierto el desfase económico-productivo que existía entre las diversas cinematografías nacionales. La comentarista ponderó la ponencia por indagar las causas del fracaso de los emprendimientos conjuntos entre la industria cinematográfica argentina y la brasileña, pues con ello abre una perspectiva de análisis productiva para muchas de las cuestiones troncales del período. Consideró que la innovación del dispositivo sonoro puso en evidencia la diferencia idiomática entre los países consumidores de América Latina y el centro productor de Hollywood (en este caso, con un film hablado en portugués). Atribuyó también el escaso éxito

[2] *Carioca Maravilhosa,* con Carlos Vivan, Nina Marina, Manoelino Teixeira, Alba Lopes, Sobrinho Grijó, Mary Lopes, Emundo Maia; Regia Filme, Cinedia S.A. (Brasil); D.F.B. (Brasil). *Noites cariocas,* con Carlos Vivan, Maria Luisa Palomero, Lídia Silva, Carlos Perelli, Mesquitinha, Olavo de Barros; Caio Brant (Brasil), Uiara Fimes (Brasil); D.F.B. (Brasil).

en la Argentina de estas coproducciones, a la diferencia de temáticas abordadas en la cinematografía de ambos países. Mientras que los cineastas argentinos, respondiendo a la necesidad del público de reconocerse en la pantalla, recurrieron al repertorio de lo conocido, al universo de lo cotidiano, de lo familiar, a lo propio, generando un fuerte sentido de pertenencia basado en la identidad. En cambio, las películas producidas por Gonzaga fueron un híbrido. La comentarista añadió otro factor de diferenciación entre la industria cinematográfica de ambos países: las políticas nacionalistas de Getulio Vargas en procura del desarrollo cinematográfico, se orientaron a la producción del cortometraje y al cine didáctico, en lugar del largometraje de ficción, complicando así el despegue de la industria local; los empresarios argentinos, en lugar de ello, optaron por la ficción, las fórmulas de género y la conformación de un *Star System* sólido, para asegurarse el desarrollo industrial.

La exposición de Alejandra Rodríguez (CehCMe/UNQ), con el título «Fuentes pictóricas y literarias en la ficción histórica. Análisis de *La Revolución es un sueño eterno* de Nemesio Juárez», abordó la transposición al cine de la novela *La Revolución es un sueño eterno* (Rivera 1992), realizada por Nemesio Juárez en 2012.[3] En su ponencia consideró que la representación fílmica construye una breve historia patria y por ello se detiene a describir algunos procesos históricos de manera lineal, detallada y menos fragmentada que en su antecedente literario, ampliando temas apenas señalados en la novela. Destacó también la relevancia del contexto de producción del filme, ya que les da visibilidad a los pueblos originarios a contrapelo de la novela. Señaló finalmente las limitaciones que supuso el uso imitativo del cuadro *Cabildo Abierto del 22 de mayo de 1810* de Pedro Subercaseaux (1908) por generar tensiones en el relato y en la búsqueda de realismo en el cine histórico, aspiración que se remonta al filme *La Revolución de Mayo* (Gallo, M. 1909).[4]

Sonia Sasiain, en su calidad de comentarista, consideró la riqueza de las hipótesis expuestas y señaló la complejidad del análisis de la transposición pictórica al campo cinematográfico en ambas películas, que además incluyó los diferentes contextos de las dos producciones cinematográficas sobre la Revolución de Mayo, entre los dos centenarios.

---

[3] *La Revolución es un sueño eterno,* con Lito Cruz, Luis Machin, Juan Palomino, Ingrid Pellicori; Anaconda Producciones, INCAA (Argentina); Aura Films (Argentina).

[4] *La Revolución de Mayo,* con Eliseo Gutiérrez, Cesar Fiaschi, Mario Gallo (Argentina).

«Ídolos populares en los años cuarenta y cincuenta: las *estrellas* en las revistas del espectáculo», fue el título de la ponencia leída por Florencia Calzón Flores (UNAJ/UNSAM), que también se publica de manera completa en este *dossier*. Allí analizó los ejes a partir de los cuales las revistas del espectáculo de mayor circulación en la década del cuarenta y del cincuenta (*Radiolandia, Sintonía* y *Antena*) construyeron la imagen de las *estrellas* femeninas, especialmente en materia de romance, matrimonio y belleza. La expositora destacó la importancia de estas revistas en la construcción de la imagen de actores, actrices y cantantes como ídolos, al permitir la circulación de información sobre su vida profesional y privada. Las revistas recreaban el ideal del amor romántico en las *estrellas* como hecho visual, y sus conductas en la pantalla y fuera de ella eran presentadas como modelos. Se consideraba al amor único motivo para un casamiento, y consecuentemente censuraban las razones económicas, al punto de poner en duda la moralidad de la mujer motivada por esos intereses, más aún si se trataba de actrices, por ser vinculadas a las diversiones nocturnas. La ponente también expresó que la belleza adquirió autonomía en este período, y que en alguna medida las *estrellas* fueron tomadas como especialistas en materia de embellecimiento. Su belleza se consideraba fuera de serie, pero no como una belleza natural, sino construida mediante cuidados, productos y técnicas. Por ello sus consejos inundaban las páginas de las revistas: remitían a la lectora la posibilidad de alcanzarla. Las *estrellas* presentaban entonces dos facetas: una ideal, referida a una belleza única, inalcanzable, y otra humana, respecto de la cual se ponía énfasis en la posibilidad de alcanzarla mediante los productos disponibles en el mercado.

En el panel destinado a las políticas de archivos y museos participaron, en representación del Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken, Francisco Lezama, Sebastián Yablón y Eloisa Solaas. La ponencia versó sobre la posibilidad de consolidar un archivo abierto, pensando la preservación como forma de acceso. En ese sentido, señalaron que desde hace algunas décadas se asiste a un cambio de paradigma en el modo de entender los archivos audiovisuales, aun los más tradicionales. Esta nueva mirada, considera que no tienen sentido las prácticas de preservación de los archivos audiovisuales si no están accesibles para las generaciones presentes y futuras.

Los ponentes compartieron los resultados de una experiencia realizada en el Museo de convocar a cineastas de renombre para que cada uno realizara un cortometraje de tres minutos de duración a partir de noticieros de la serie *Sucesos Argentinos*. Participaron de la experiencia Edgardo Cozarinsky, Gustavo

Fontán, Matías Piñeiro, Gustavo Taretto, Gastón Solnicki, Andrés Di Tella, Mónica Lairana, Lorena Muñoz, Gabriela Golder, Andrés Habegger, Constanza Sanz Palacios y Paulo Pécora. Todos los directores recibieron las mismas imágenes reunidas de las décadas del `40, `50 y `60, para intervenirlas libremente y de esa manera exploraran las posibilidades narrativas, formales y estéticas de este tipo de noticieros, a través de diferentes recortes y operaciones de montaje.

La propuesta de acercar los archivos a los artistas contemporáneos, se basa en que el archivo es un espacio vivo y una herramienta de creación y no un espacio donde las imágenes están destinadas a morir. La reutilización de imágenes es justamente una de las vías para abrir el archivo de una manera menos tradicional.

Luego Lizbeth Arenas Fernández (CONICET/IDAES-UNSAM) abordó la problemática, en una investigación científica, del proceso de selección de los materiales y fuentes. En «Elegir o descartar: el problema de las fuentes y materiales de investigación» se refirió especialmente al análisis del material fotográfico y de los archivos oficiales, a los interrogantes que se le presentaron en su investigación de tesis doctoral respecto del acceso a las fuentes, la calidad de conservación de los materiales y al criterio de selección utilizado por ella en archivos que superan las cinco mil imágenes. También Silvia Dolinko (CONICET/UBA/IDAES-UNSAM) abordó el trabajo del investigador en los repositorios. Su ponencia «Hallazgos y paradojas de la imagen múltiple en el museo. Algunos comentarios sobre el trabajo con archivos gráficos de instituciones argentinas» analizó algunos casos significativos de colecciones y archivos institucionales de grabados argentinos, centrándose especialmente en la colección de carpetas de grabados argentinos editada por Emilio Ellena entre 1958 y 1967, en la colección del Museo Castagnino de Rosario. Señaló Dolinko que la obra gráfica, por su característica de producción impresa múltiple, que implica *a priori* una circulación social amplia de imágenes, ha conllevado algunas paradojas en relación con su inscripción institucional en la Argentina. Concluyó resaltando de qué manera se ha condicionado el acceso y circulación pública de la obra gráfica, dada la escasa visibilidad que tuvo durante décadas en los programas de exhibición, la dificultad del acceso a los reservorios e incluso, en algunos casos, los problemas para la conformación y preservación de los mismos.

Finalmente se sucedieron dos conferencias de cierre bajo la consigna «Fuentes visuales/audiovisuales en el marco de los estudios de las ciencias sociales: usos, dilemas, debates». La primera estuvo a cargo de Clara Kriger (UBA/UNTREF) quien propuso repensar desde este contexto las ideas de Marc Ferró acerca de que el cine puede ser fuente y/o agente de la historia, para entender el desafío que presentan las nuevas plataformas de creación de imágenes, así como los usos e interacciones que las constituyen (el texto completo se publica en este *dossier*).

La otra conferencia tuvo como protagonista al investigador Emilio Burucúa (UNSAM/CONICET) quien continuó de alguna manera con la red de reflexiones desatadas por Ferró, para referirse a la posibilidad de construir una historia de la narrativa visual con imágenes que fueron claros agentes de experiencias históricas. Su exposición se refirió a imágenes de muy distintas temporalidades y soportes, comenzando por representaciones del Imperio Romano tardío para terminar con imágenes contemporáneas. Su recorrido abrió caminos, formuló preguntas y conjeturó hipótesis basadas en indicadores que descubrió de manera evidente. Ofrecemos en este *dossier* un enlace para poder disfrutar de sus palabras y de las imágenes a las que ellas se refieren.

REFERENCIAS

DIDI-HUBERMAN George
1982 *Invention de l'hystérie: Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière,* Ginebra: Macula; (tr.esp.: *La invención de la histeria Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpetriere,* Madrid: Cátedra, 2007).

RIVERA Andrés
1992 *La Revolución es un sueño eterno*, Buenos Aires: Seix Barral.

DOSSIER
Representaciones de la sociedad

[Original]

Primeros intercambios entre la industria cinematográfica argentina y brasileña en la década del treinta

CECILIA NURIA GIL MARIÑO
Universidad de Buenos Aires (UBA)
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas (CONICET)
R. Argentina
✉

Resumen: Tradicionalmente, la historiografía del cine en América Latina privilegió los enfoques de carácter nacional; no obstante en los últimos años han aparecido investigaciones que proponen una dimensión comparativa transnacional que ha sido muy fructífera tanto para analizar las especificidades nacionales como para pensar la conformación de una red transnacional de consumos culturales en tanto campo dinámico de intercambios. Asimismo, la producción académica sobre el cine argentino y brasileño clásico, en su mayoría poco exploró el plano de la distribución del cine de la época. De este modo, una perspectiva transnacional echa luz sobre la importancia de la circulación de películas, artistas, directores y productores, a la hora de su producción. Sobre este último eje se propone indagar esta pesquisa. A partir de las primeras tentativas de coproducción y distribución regional, los viajes de productores y artistas, así como también de un estudio sobre la relación entre el empresariado local y el Estado en la configuración de imágenes de la nación, se analizan los intercambios entre el campo cinematográfico argentino y brasileño en la década del treinta. Indagar sobre estos trazos y estas conexiones permite analizar con rigor esta red transnacional de identidades *for export*.

Palabras clave: Historia del cine brasileño – Historia del cine argentino – Industria cinematográfica – Estudios comparados entre Argentina y Brasil – Historia cultural.

[Full Paper]

Argentinean and Brazilian Cinematographic Industries First Exchanges During the Thirties

Summary: Traditionally, the Latin-American cinema historiography favored national perspectives. Nevertheless, in the last years, transnational and comparative researches have appeared and they have been very productive to analyze national specificities as well as to think of a transnational cultural market net configuration as a dynamic field of exchanges. Likewise, the academic production about Argentinean and Brazilian classic cinema normally did not examine the field of the cinema distribution in those years. Thus, the transnational perspective sheds light on the importance of the films, artists, directors and producers circulation at the moment of producing a film. This is the main focus of this paper. From the first co-production and distribution attempts between the two countries, the artists and producers travels, as well as a study about the relationship between the entrepreneurs and the State in the national images configuration, this work analyzes the Argentinean and Brazilian cinema exchanges during the thirties. Looking into these outlines and connections allows for an accurate analysis of this transnational net of *"for export*" identities.

Key words: Brazilian Cinema History – Argentinean Cinema History – Cinematographic Industry – Comparative Studies between Argentina and Brazil – Cultural History.

Una perspectiva transnacional para la historiografía del cine argentino y brasileño

Hacia 1910, el músico pionero del tango Ángel Villoldo, rendía el primer homenaje al cine en el tango *Sacame una película, gordito*, dedicado a Mario Gallo, iniciador en el país de las películas con argumento. El investigador Jorge Couselo al respecto señaló que «(…) En el gesto de Villoldo parece anidar, asimismo, un pedido: "fílmame, gordito" o por extensión "filma el tango"» (Couselo 1977:1327). La profecía de Villoldo sería cumplida con creces algunos años después. Hacia la década del treinta, la llegada de nuevas técnicas de sonorización en las cinematografías latinoamericanas tuvo como consecuencia que la música cobrara un lugar de gran relevancia en el proceso de nacionalización y masificación del cine.

A partir de ese momento, el cine comenzó a intentar consolidarse como un proyecto industrial sostenido en estos países. Este hecho suscitó un gran debate entre realizadores, productores y el Estado sobre las características de los cines nacionales y sus condiciones de existencia. Así, las representaciones de la nacionalidad en estos filmes para el mercado local y regional, fueron tanto el resultado de los intercambios con otros discursos culturales de la época, como parte de una lógica industrial que proponía diferentes modelos de producción según el caso. Con sus particularidades y diferencias, las tres cinematografías latinoamericanas pioneras —la argentina, la brasileña y la mexicana— articularon un modelo de convergencia de medios donde la interrelación entre el cine, la radio, el teatro y las revistas conformaron un «círculo virtuoso de consumo».

Tradicionalmente, la historiografía del cine desarrolló líneas de estudio que privilegiaron los enfoques nacionales y poco exploraron una dimensión comparativa transnacional de la circulación de estos objetos culturales. Algunos de los trabajos más destacados de los últimos años en este aspecto son los de Paulo Paranaguá (2000), Alberto Elena y Marina Díaz López (2003), Ana M. López (2003) y específicamente para el caso de las relaciones argentino-brasileñas son remarcables el estudio de Arthur Autran (2013) y el de Antonio Carlos Amancio (2014). Estos textos proponen una perspectiva interesante para pensar las especificidades nacionales dentro de un marco dinámico y de intercambios entre las diferentes cinematografías. De una mirada comparativa, se desprende que las estrategias comerciales de estas industrias buscaron el equilibrio entre la estandarización —de aquellas fórmulas exitosas

principalmente de Hollywood y los países europeos— y la particularidad, con el fin de acrecentar el mercado interno y de exportación.

Al respecto, Clara Kriger señala que:

> (…) Incluso si se considera que las películas de Hollywood fueron la norma por la que se rigieron nuestras producciones, es interesante subrayar que todo desvío adquiere una connotación positiva porque desacraliza y subvierte las virtudes de la norma y de la institución. (…) En este sentido, otros hablan de «integración operativa de lo disponible» (2014:147).

La autora citando a Eduardo Coutinho agrega que

> (…) el texto fílmico latinoamericano no es ya el deudor, «sino también el responsable por la revitalización del pionero, y por la relación entre ellos que, en vez de ser unidireccional, adquiere sentido de reciprocidad, volviéndose en consecuencia más rica y dinámica (Coutinho 2004:247)» (Kriger 2014:147).

Por otra parte, la mayor parte de las investigaciones está orientada al estudio de las representaciones o al plano de la producción, habiendo pocos trabajos que pongan el acento en la distribución del cine de la época. De este modo, la dimensión transnacional echa luz sobre la importancia de la circulación de las películas, artistas, directores y productores, a la hora de su producción. Sobre este último eje se propone trabajar este ensayo a partir de los intercambios y de una comparación entre el Brasil y la Argentina en las décadas del treinta y cuarenta. Indagar sobre estos trazos y estas conexiones permite analizar con rigor los intersticios de esta red transnacional.

La sonorización del cine no solo permitió ampliar la audiencia al público analfabeto o inmigrante que no era capaz de leer con rapidez los subtítulos, sino también fortaleció la identificación del público con el habla cotidiana. Para el caso argentino, las reseñas de las películas de *El Heraldo del Cinematografista,* señalaban cuando eran «hablada en criollo», «hablada en argentino». El impacto de la lengua y el uso de la música como cantera de sentidos de los rasgos nacionales de cada cinematografía contribuyó a dar rasgos identitarios que definieron particularidades locales, y se transformó en un elemento clave para la conformación de un mercado regional y para la exportación de películas. Tanto las empresas latinoamericanas como las de Hollywood, tempranamente fueron

conscientes de ello y desarrollaron filmes «*for export*» que suscitaron grandes debates al interior de cada país en función de la autenticidad de la verdadera identidad nacional cinematográfica. En este sentido, estos empresarios se valieron de diferentes usos comerciales de «lo nacional» como parte de sus estrategias de producción y venta para la conquista de diversos mercados. Así, se fue conformando un modo de ser argentino y de ser brasileño, donde tango, samba y carnaval asociados a determinadas imágenes de Buenos Aires y Rio de Janeiro se instalaron como postales típicas.

Tal como lo fue el jazz en los Estados Unidos, el tango, el samba y el carnaval fueron piezas clave para el desarrollo de los géneros cinematográficos en la incipiente industria argentina y brasileña. Silvia Oroz remarca que:

> (…) la base más aparente del melodrama fue la música popular de los países del continente y el Caribe. Así el tango es una obvia referencia al melodrama argentino (…) De esta manera, a través del tango, expresión urbana de la música popular queda sellada una característica esencial del melodrama argentino: su rasgo urbano (Oroz 1995:96).

Los géneros presuponen trabajar con estereotipos y fórmulas narrativas aceptadas socialmente, determinadas por la censura social, al mismo tiempo que le permiten a la audiencia desarrollar una visión doméstica del mundo. De este modo, los géneros no son ahistóricos, sino que se hallan en constante mutación en relación con su contexto histórico-cultural y las necesidades del mercado. Asimismo, éstos son un fenómeno global y tratan cuestiones emocionalmente universales, hecho que les permite desarrollar un producto estandarizado para una economía de masas.

La conquista de otros mercados exteriores y los problemas de la distribución preocuparon a los empresarios de la industria desde sus primeros años. Sin embargo, desde 1938, en ambos países, se constituyeron en debates más recurrentes. Las revistas especializadas registraban una creciente inquietud, así como también discutían y alentaban las diferentes iniciativas por superarlos que fueron surgiendo en aquellos años.

En esta dirección, a continuación se propone explorar las primeras tentativas de coproducciones entre la Argentina y el Brasil. Al observar el recorrido de las relaciones entre ambos cines, no se registra una gran cantidad de iniciativas, y menos aún de algunas que hayan conseguido cierto éxito comercial y

aceptación del público y de la crítica. Más bien, la mayoría fue proyectos inacabados y sueños que quedaron en el camino. En este sentido, en este trabajo se propone un análisis del desarrollo de la industria a partir de las empresas que no consiguieron imponerse con éxito. ¿Por qué se hace una historia de lo que no funcionó? Casi como un ejercicio post traumático, en esta pesquisa se busca inquirir de qué modo estos intentos fallidos expresaron y construyeron una trama de relaciones sociales, económicas, políticas y culturales entre ambos países, donde cada cual construyó imágenes del otro. Siguiendo la propuesta de Kriger de forjar «un nuevo mapa "inestable, inseguro, cambiante y autocrítico"…» (2014:148) para las prácticas de los mercados y los públicos, quizás el error pueda proporcionar un campo de análisis aún más fructífero que el acierto. A partir de estas iniciativas, se indaga sobre los comportamientos y prácticas de los empresarios del cine en los años treinta en el Brasil y la Argentina para hallar sus particularidades en la dinámica regional.

Destino Buenos Aires. Adhemar Gonzaga y la tentativa de explorar el mercado argentino

En varios de sus trabajos, el investigador brasileño Arthur Autran señala que mientras en Argentina y en México estos primeros «*entrepreneurs*» del cine consolidaron una industria y un modelo de producción de éxito creciente a lo largo de los años treinta y cuarenta, en el Brasil para esta misma época, los hombres y mujeres del cine no consiguieron traspasar la idea de un pensamiento industrial.

El autor analiza el rol del Estado brasileño en función del caso argentino y mexicano, y apunta que no se trató de una cuestión entre la libre empresa y el intervencionismo estatal, sino más bien del tipo de intervención (Autran 2013). Brasil fue el primer país en sancionar leyes de protección y fomento al cine. En 1932, se emitió el Decreto n° 21.240 que preveía la exhibición obligatoria de filmes educativos y cortometrajes nacionales. La fecha es temprana si se compara con los otros países de la región; en la Argentina las normativas solo llegarían en la década siguiente, en el año 1943. La era de Vargas buscó dar continuidad a la búsqueda de una resolución del paradigma moderno y se presentó como una vía de afirmación nacional frente a esta problemática (Mendonça 2000:86). No obstante, la inestabilidad no solo económica, sino más bien política de los primeros años del Gobierno Provisorio, demoraron hasta 1937, con el inicio del Estado Nuevo, la implementación de programas a nivel nacional. Figuras como Rodrigo Mello Franco de Andrade —fundador del

Servicio del Patrimonio Histórico y Artístico Nacional en 1937—, Edgar Roquette Pinto —precursor de la radiodifusión estatal y creador del Instituto de Cine Educativo en 1937—, Gustavo Capanema —Ministro de Educación y fundador del Instituto Nacional del Libro en 1937—, el compositor Heitor Villa-Lobos, Mario de Andrade y el poeta Carlos Drummond de Andrade, volcaron todos sus esfuerzos al delineamiento de una política cultural nacionalista. Reconociendo la potencia transmisora de discursos e imágenes del cine y dentro de un clima de época internacional, el gobierno de Vargas desarrolló una política activa en relación a los medios de comunicación con una fuerte vocación pedagógica.

Las dificultades que presentaba el desarrollo del sector cinematográfico no se encontraban aisladas. Siguiendo las tesis de Boris Fausto y Luciano Martins, es pertinente destacar que los problemas correspondían a la industria a nivel general. Ambos autores argumentan contra la idea de que la llamada Revolución del '30 inaugurara un proyecto industrial estructural, aun cuando la nueva correlación de fuerzas y la situación económica hubieran llevado al crecimiento de las actividades del sector secundario de la economía (Fausto 2008:68 y 69).

El escenario argentino presentaba grandes diferencias. La década del treinta posibilitaba el desarrollo de una industria por sustitución de importaciones y la llegada de migrantes rurales a los grandes centros urbanos reconfiguraba la fisonomía urbana, al mismo tiempo que acrecentaba al mercado de masas que venía constituyéndose desde la década precedente. Con respecto a la industria cinematográfica, en la década del treinta, el cine se afianzaba como uno de los entretenimientos populares por excelencia. El costo de sus entradas era más bajo en comparación a otros consumos culturales, y además la novedad técnica del cine sonoro lo volvía más accesible para los sectores populares. La llegada del sistema Movietone hacia 1933 con los estrenos de *Tango!* y *Los tres berretines*, producidas por las flamantes Argentina Sono Film y Lumiton, puso en marcha un proyecto cinematográfico industrial sostenido en el país. En 1932 se rodaron solo dos películas. Al año siguiente, fueron seis. En 1935, la cifra creció a trece, para llegar a 28 en 1937 y 50 en 1939, finalizando la década con 9 estudios y unas 30 empresas que ocupaban casi 4000 personas y 2500 salas (Mateu 2008).

Su gran crecimiento se dio particularmente en la ciudad de Buenos Aires. En aquellos años, se registró un aumento en el número de locales de cines-teatros, pero no así en el de cinematógrafos. La *Revista de Estadística de la*

Municipalidad de Buenos Aires (1933:95-96), señalaba que esto se debía a la autorización municipal de representar números de varietés en los cines-teatros. En los años veinte el promedio de estos locales era de 19. Para los años 1931 y 1932, el número creció a 48, llegando a 53 en el año 1937, y manteniéndose estable el resto del período. En este sentido, este aumento de los cines-teatros gracias al género del varieté marca la persistencia de un modelo de entretenimiento popular donde coexisten diferentes lenguajes. Con respecto a los cinematógrafos, el promedio de la década es de 90 locales y más de 9 millones y medio de concurrentes. Aunque esto no se traduce directamente en un crecimiento del consumo de la industria del cine nacional, ya que en la exhibición convivían la producción argentina y extranjera, puede decirse que el aumento de la concurrencia y de la recaudación municipal por los derechos de espectáculos, donde el cine tenía el primer lugar —casi el 50% del total—, demuestran el fortalecimiento de su lugar como entretenimiento popular.

Se ha dicho que en esta década las industrias culturales no solo crecieron en escala, sino que, además, una de las novedades del período fue la consolidación de un proceso de convergencia industrial y del impulso de estrategias comerciales que favorecieron el desarrollo de un círculo virtuoso de consumo. El surgimiento de distintas emisoras radiales, la diversificación de los programas y emisiones, el desarrollo de un mercado editorial masivo, el crecimiento de la industria discográfica y la aparición de numerosas publicaciones destinadas al entretenimiento y a estas mismas industrias, implicaron cambios en el modo de producción y de consumo de los medios.

En el plano estatal, la llegada de los militares a la esfera estatal tras el golpe militar de 1930 y la creciente influencia política de la Iglesia, pusieron a la orden del día una legislación conservadora y de matriz católica. En este sentido, el Instituto Cinematográfico Argentino —cuya creación fue sancionada en 1933 pero recién decretaría su organización en 1936 y comenzaría sus funciones en 1938—, se limitó más bien a una función profiláctica y censora con respecto a los contenidos. Si bien a lo largo de la década, se sancionaron sobre todo a nivel municipal en la Ciudad de Buenos Aires ciertas leyes de estímulo y regulación del cine, durante estos años prevaleció un desarrollo independiente con relación al Estado de la industria cinematográfica. De todos modos, retomando las observaciones de Autran sobre la experiencia mexicana cuyo desarrollo industrial se vio favorecido por la acción del Estado, es preciso salir de la dicotomía libre empresa-intervención estatal para explorar la complejidad de los desarrollos industriales cinematográficos del período. Una de las

hipótesis del presente trabajo plantea que uno de los factores para el desarrollo de un modelo de producción exitoso para el cine y la conformación de un mercado de consumo para las industrias culturales en general, se encuentra sujeto a las estrategias de integración de los elementos de la cultura popular en la cultura de masas. Así, una revisión sobre las producciones fílmicas brasileñas de los años treinta permite observar la ausencia o «*branqueamento*» de la cultura popular afro-brasileña. En esta dirección, basta mencionar los numerosos filmes de carnaval que se presentan como populares y que construyen imágenes de lo popular y nacional para el Brasil de la época —en particular sobre la base de Rio de Janeiro—, a partir de un carnaval blanco y más bien de clase media. Una operación similar ocurre con la presencia de la cultura indígena brasileña. No solo en las películas del INCE, sino también en aquellas que Humberto Mauro realizó por fuera de él como *Argila* (1940) u *O descubrimento do Brasil* (1936), pueden observarse varios de los rasgos del ideario de Roquette Pinto, donde lo indígena es parte de la tradición nacional pero precisa de la tutela de los blancos. Como remarca Sheila Schvarzman, en términos de Gellner, estas imágenes recuperan el *volk* para reelaborarlo y devolverlo al pueblo para su consumo (2004).

Con respecto a las clases medias en Brasil, éstas se correspondían con un actor sumamente heterogéneo cuyo universo ideológico se hallaba ligado al de las elites. Luciano Martins (1983) señala que el proceso de modernización de Brasil se dio en el marco del mantenimiento de las bases oligárquicas locales y que con el Estado Nuevo se sentaron las bases de esa modernización, procurada por la misma elite, al mismo tiempo que se permitió que se estructurara un nuevo esquema de dominación política en las ciudades. La expansión del Estado y de la burocracia se tornó una pieza fundamental para la inclusión de estos nuevos actores en el aparato estatal. Un programa de medidas populistas fue de la mano de nuevos canales de movilidad que fueron abriéndose con la expansión y diversificación de las actividades industriales, que ampliaron la capacidad de acceso al mercado y, con certeza, fueron elementos importantes para la disolución de tensiones sociales. Este proceso de modernización conservadora tuvo como resultado la configuración de una serie de representaciones de la brasileñidad en el cine que la distanció de varios elementos de la cultura popular y forjó imágenes de sectores más bien medios o de elite de la cultura nacional.

Por otro lado, el cine argentino de los años treinta realizó una serie de operaciones que le permitió una «barrialización» de las imágenes de la

argentinidad, donde los verosímiles de ascenso social fueron sumamente recurrentes, al mismo tiempo que se transpolaron las viejas dicotomías campo-ciudad por barrio-centro dentro de las ciudades. En este caso, las representaciones del tango en el cine de la época, que como señalábamos anteriormente, estuvieron fuertemente vinculadas a las industrias culturales y en particular a la radio, funcionaron como un elemento de movilidad social de ascenso, mientras que en gran parte las del samba en los filmes de carnaval, operaron como un aglutinador de clase, en el que mayormente las clases altas disfrutaban del entretenimiento popular.

Por una cuestión de extensión, no se abordará un análisis formal de esos textos fílmicos, sino que se enfocará sobre las preguntas acerca de quiénes fueron estos protagonistas de la industria en ambos países y cuáles fueron sus discusiones y tentativas para sortear los obstáculos para la distribución y la conquista de mercados. Siguiendo las tesis de Schopenhauer por las que los *entrepreneurs* son agentes de innovación en el desarrollo económico, se analizarán las iniciativas de una de las principales figuras de la industria del cine brasileña: Adhemar Gonzaga, fundador de la Cinedia y *Cinearte*.

Esta última fue fundada en 1926. La revista se convirtió en una de las principales publicaciones especializadas, montó una sucursal en Sao Paulo y contó con un representante en Hollywood para estar al tanto de las últimas novedades. En 1930, Gonzaga fundó Cinedia, el primer estudio cinematográfico del país, y en 1933, instaló una oficina de publicidad orientada a la promoción de sus producciones.

Cinearte fue un ícono de la cultura de consumo del cine a la manera de Hollywood. Fue la revista más importante de divulgación y promoción de las estrellas del cine norteamericano.

A nivel internacional las revistas tuvieron una función muy importante en el delineamiento de nuevos hábitos de consumo, construyendo un consumidor cultural espectador-oyente-lector, así como también se constituyeron en una arena de debate sobre las cuestiones principales de la industria. Éstas cumplieron un papel esencial en la búsqueda de los rasgos de los cines nacionales y en las estrategias de promoción de las películas en un sistema de convergencia de medios. João Luiz Viera señala que

> (…) No es difícil imaginar, en casa o en los descansos del trabajo del entonces elegante centro de Rio, a las muchachas y fanáticos del cine,

> como Carmen Miranda y sus hermanas, viajando por las páginas de *Cinearte* e identificándose con el imaginario supuestamente sofisticado por el que circulaban astros y estrellas del cine. (Vieira 1999:38; la traducción es propia).

Sin embargo, la escala de este mercado editorial es mucho menor en comparación con la argentina. Es probable que esta diferencia haya estado vinculada a un menor nivel de alfabetización de la población brasileña que impidió el surgimiento de un público lector masivo.

Cinearte de a poco fue incorporando cada vez más noticias sobre el cine nacional en una sección especial para el cine brasileño, donde aparecieron editoriales que plantearon las problemáticas de la industria local. Como muchas de sus coetáneas argentinas, la revista adoptó una perspectiva industrial para el desarrollo de la cinematografía nacional. «(...) Cine es arte, pero antes de ser arte, es industria. Y no hay industria que prospere sin organización y sin capital» (*Cinearte* 1933:6).[1] Y en esta dirección, mantuvo una gran discusión en relación a las políticas públicas sobre el cine. En 1933, se realizó en el país el Convenio Cinematográfico Educativo con representantes del gobierno federal, de la Comisión de Censura del Ministerio de Educación, interventores, industriales del cine y educadores. La revista manifestó su preocupación con respecto al énfasis en el carácter educativo de dicho convenio, «Por más patriotas que sean los industriales de Films no quieren tirar su dinero por las ventanas» (*Cinearte* 1933:5). Aún cuando rescataba la importancia del carácter educativo del cine, en un país de 40 millones de habitantes con una ínfima parte alfabetizados concentrados en las grandes ciudades, y de las iniciativas estatales, en particular aquellas ligadas a las disposiciones de exhibición y facilidades aduaneras, Gonzaga y Behring insistían en la conformación de una industria del entretenimiento. En el primer número de 1935, Behring señalaba:

> (...) Y pensamos que la nacionalización de la industria cinematográfica será el mejor medio, el más rápido y el más eficiente para la adquisición de ese conocimiento que nos falta. El Brasil es tan grande, tan variadas sus costumbres, tan diferentes los aspectos de la vida en las ciudades y en los campos, que un hijo del estado del norte se siente positivamente en un medio exótico cuando se mueve hacia el sur, y viceversa. La función

[1] Ésta y las siguientes citas son traducción propia.

> patriótica del filme genuinamente nacional sería poner esos aspectos de la vida provinciana al alcance de todo brasileño... (*Cinearte* 1935:10).

Pero esto no podía llevarse adelante con «filmes naturales» sino que «Lo que el público requiere son filmes de acción, filmes de enredos»(*Cinearte* 1935:10). Schvarzman en su análisis sobre las imágenes cinematográficas del Brasil a partir de la figura de Humberto Mauro (2004), señala las diferentes perspectivas de empresarios como Gonzaga, Mauro y Roquette Pinto. Las declaraciones del fundador de la Cinedia y la correspondencia privada con Mauro, dan cuenta de su intención de desarrollar un cine brasileño a partir de un Brasil bonito, bien vestido, moderno, con rascacielos y con muchas fábricas.

Consecuente con esta postura, en 1934 Gonzaga tejió relaciones con Wallace Downey para la producción de *Allô, allô Brasil!*, que daría un gran impulso en la pantalla grande a la futura «bomba brasileña» Carmen Miranda y que se apoyaba en una estrategia de promoción a partir de las estrellas de la radio más populares del momento y su música. En este mismo número de *Cinearte*, se destacaba que prometía ser uno de los mejores filmes hablados con:

> (...) un enredo leve, divertido con las mejores figuras de la Broadcasting de Rio como Carmen Miranda, Francisco Alves, Mario Reis, Custodio Mesquita, Muraro, Aurora Miranda, Barbosa Junior, Arnaldo Pescuma, y muchos otros, acompañados por las mejores orquestas y grupos musicales (*Cinearte* 1935:10).

Gonzaga ese mismo año había viajado a Buenos Aires donde encontró un modelo a seguir más próximo y posible que el de Hollywood. Arthur Autran en su trabajo también destaca la importancia de este viaje en la búsqueda de nuevos negocios. El autor señala que, si bien el mismo debe haber tenido diferentes motivaciones, la visita de Ramón Novarro por América del Sur fue lo que lo motivó a partir a Buenos Aires para cubrir para *Cinearte* el viaje del astro mexicano. Novarro había salido de los Estados Unidos junto con Carlos Borcosque —personalidad importante tanto del cine chileno como argentino—, y realizó presentaciones en Brasil, Uruguay y Argentina.

Tal como lo demuestra el archivo privado de los estudios Cinedia y el trabajo de Arthur Autran, Gonzaga en su pasaje por Buenos Aires buscó tejer relaciones con diferentes actores de la industria argentina, y uno de sus principales contactos fue con Carlos Pessano, director de la revista *Cinegraf* y futuro

director del Instituto Cinematográfico Argentino. No obstante, sus vínculos estuvieron más ligados a la publicidad del cine brasileño por medio de *Cinegraf* y de la indicación a Gilberto Souto para ser corresponsal en Hollywood de la revista argentina también (Autran 2013). El archivo personal de Gonzaga guarda una foto del 25 de abril de ese año de la llegada a Buenos Aires en el barco que venía de Rio de Janeiro, en la que se encuentran además de Novarro y Gonzaga, Carlos Borcosque y Jaime Yankelevich. Es curioso que Gonzaga no haya consolidado lazos con ambos durante el viaje, sobre todo con Yankelevich, inventor de la radio comercial en la Argentina, director de *Antena* —una de las revistas del entretenimiento más populares del país— y que acababa de fundar la productora cinematográfica Río de la Plata. Éste se había convertido en una de las figuras fundamentales del modelo de producción de convergencia de medios en el país, cuya mirada sobre la industria estaba más vinculada al mercado que la de Carlos Pessano.[2]

Asimismo, según la investigación de Andrea Matallana, Jaime Yankelevich fue el gran responsable de la visita de Novarro a Buenos Aires y fue por él que viajó a Rio de Janeiro junto a Chas de Cruz, director de la revista *Heraldo del Cinematografista*, su hijo Miguel, su esposa, Julio Korn, Ulyses Petit de Murat, Néstor Valle, entre otros. La llegada del astro mexicano fue un hito en la programación.

> La emisora de Yankelevich junto a las revistas dedicadas al medio radial, como *Sintonía* y *La Canción Moderna*, detallaron todos los momentos de su visita, que culminó con el gran baile que la emisora ofreció en el Salón Prince George's Hall en el Conservatorio de Música de Buenos Aires para homenajear a los visitantes. Allí actuaron tres orquestas fundamentales de esos años: Canaro, Firpo y Don Dean. A juzgar por las impresiones dejadas en las publicaciones, la visita de Novarro fue inolvidable (Matallana 2013: 155).

No obstante, en el archivo personal de Gonzaga solo se registra una breve correspondencia con Pessano. Aquí entran en juego las contingencias de la historia de las trayectorias biográficas y las múltiples dimensiones de los sujetos históricos. Porque con Pessano lo que sí compartían era su erudición por el cine. En este sentido, también es importante remarcar que si bien la Cinedia encaraba proyectos comerciales, éstos en varias ocasiones terminaban financiando otros

[2] Para un análisis sobre la figura de Carlos Pessano, ver Spadaccini (2012).

filmes que eran alentados por interés puramente artístico, con otro tipo de temáticas y estéticas.

Lo cierto es que al año siguiente Cinedia abriría sus puertas a diferentes tentativas de incursionar en el mercado argentino de un modo algo curioso. Los antecedentes de esta iniciativa se retrotraen al periodo del cine mudo con el filme *A esposa do solteiro* de Benedetti Films de Paulo Benedetti y dirigida por Carlo Campogalliani en 1925.

Esta película fue filmada parte en Buenos Aires y exhibida primeramente allí. En una entrevista para *O cinema no Brasil* de Pedro Lima, Benedetti explicó que cerraron un acuerdo con Casa Valle y que también recibió el auxilio de un representante de Universal Films en Buenos Aires. Uno de los puntos recurrentes en las entrevistas dadas por Benedetti con motivo del estreno de este filme, es el cuestionamiento de la prensa brasileña por una nota en el diario *Critica* de Argentina que se refería al filme como una película argentina, hecho que el director desmintió completamente, explicando que el malentendido debía haberse producido por incomprensión del portugués por parte del periodista. Quizás esta fue la razón verdadera, o tal vez fue una estrategia publicitaria para la audiencia argentina (*Cfr. O cinema no Brasil* 1925: 12 y 13). Lo cierto es que la película y el viaje de Benedetti a Buenos Aires suscitaron interés por las condiciones de producción y la situación del cine en el país vecino. Benedetti expresó a la prensa brasileña que los estudios porteños estaban mejor equipados y preparados para hacer cualquier tipo de interior. No obstante, señaló las dificultades por los costos de pasajes y estadías al aumentar mucho el presupuesto de las producciones. Menciona que la película costó aproximadamente 160 *contos*. Asimismo, cuando le preguntan por futuros proyectos en Buenos Aires, agregó que él «(...) [lo cree] muy difícil, ya no soy un muchacho para hacer estos viajes y creo igualmente que sin salir de aquí podemos hacer nuestras producciones» (*O cinema no Brasil* 1925:13).

Benedetti fue una figura importante en estos primeros años de la industria, ya que para 1929, colaboró y alentó a Pedro Lima y Adhemar Gonzaga al rodaje de *Barro humano*, haciendo la fotografía de varias escenas. Esta fue la primera película de Gonzaga antes de la Cinedia —por eso la producción figura como Cinearte y Benedetti Films—. Quizás como consecuencia de los contactos que ya había realizado Benedetti en Argentina, la película logra ser exhibida allí con el titulo de *Los venenos sexuales* —donde al parecer se introdujeron más escenas de contenido erótico—, y en otros países de América del Sur y Portugal.

En relación a *A esposa do solteiro*, las críticas de prensa fueron en su mayoría positivas. *O dia* el 12 de septiembre de 1925 publicaba que «mostrando también los paisajes de Brasil y de Argentina, los progresos de Rio de Janeiro y Buenos Aires en sus construcciones modernas, tuvimos la grata satisfacción de ver una revelación artística».[3] *Selecta* al año siguiente reforzaba la importancia del filme para el cine brasileño

> (...) hagan pues, todos aquellos que aún nos juzgan incapaces de competir con las producciones extranjeras, un poco de patriotismo y no dejen de ver "A esposa do solteiro", auxiliando a nuestro cine y convenciéndose que muchas producciones americanas son inferiores, porque el trabajo de Benedetti Films honra cualquier industria de cine sin excepción del país que fuera (*Selecta* 1926:17).

No obstante, debía esperarse a 1935 para la llegada de las siguientes iniciativas de coproducción entre Argentina y Brasil, si bien durante el transcurso de esos años hubo contactos en términos de distribución de películas.

Por un lado, el 11 de marzo de 1935, Régia Film y Cinedia, con dirección y guión de Luiz de Barros, comienzaron el rodaje de *Carioca Maravilhosa*, protagonizada por el argentino Carlos Vivan y Nina Maria (figura 1 y 2). Este filme venía anunciándose desde el año anterior. El 26 de octubre de 1934 una nota en *Nacional* anunció que con el título de *Desfile carioca* —inicial nombre del mismo— «(…) veremos en breve una gran revista cinematográfica en preparación en los estudios Cinedia» con la importación de los Estados Unidos de «(…) gran cantidad de aparatos de filmación para talkies, carros de sonido, maquinaria apropiada para toma de escenas en estudio como reflectores, en fin todo lo que se precisa para hacer un filme sonoro». Se trataba de una comedia musical cuyo enredo se basaba en el romance entre un argentino llegado a Rio de Janeiro en busca de una novia para casarse y que termina enamorándose de una carioca que lo hechiza con diferentes episodios cómicos. Gran parte de las escenas fueron filmadas en el Cassino de Urca, donde Vivan ya se había presentado varias veces y había ganado cierta popularidad. Lamentablemente, la película no se ha conservado. Hace unos años, se halló un fragmento sin sonido que volvió a extraviarse. Según las notas sobre el filme la presencia de los números musicales combinaba el formato de la revista con el musical y contenía escenas en una radio donde aparecía el universo radiofónico de la

[3] *O dia,* 12 de septiembre de 1925, p. 12 y 13 (Acervo Cinemateca Brasileira).

Figura 1. Alba Lopes, Carlos Vivan, Mary Lopes e Grijó Sobrinho em *Carioca maravilhosa*, 1935
Dirigida por Luiz de Barros, proucida por Régia Film e Cinédia, [fotografía *50 anos de Cinedia*, Alice Gonzaga]

Figura 2. Carlos Vivan (o argentino), Nina Maria e Pedros Dias, em *Carioca maravilhosa,* 1935
Dirigida por Luiz de Barros, proucida por Régia Film e Cinédia, [fotografía *50 anos de Cinedia*, Alice Gonzaga].

época. Con respecto a la configuración de imágenes de la ciudad y de la brasileñidad, éstas también permitieron presentar «lo carioca» y «lo brasileño», a partir de escenarios menos populares, más ligados a la clase media alta, como el barrio de Gavea y el turf como espacio de recreación deportivo y al aire libre.

La película finalmente se estrenó en Rio de Janeiro el 11 de junio de 1936, pero un año antes, en el mes de junio de 1935, se exhibió en Buenos Aires en honor a la visita de Getulio Vargas a dicha ciudad. Es destacable que en la foto de una nota de un diario conservada por Gonzaga del día 24 de mayo de 1935 sobre la exhibición del filme en la capital argentina, se encuentra junto a Luiz de Barros y Sebastião Santos —director y productor—, Carmen Miranda que no había tenido participación alguna en la película, pero era una de las figuras más importantes del sistema de estrellas brasileño. En este sentido, puede vincularse su presencia a la promoción del cine brasileño en general. La película llegaba a Buenos Aires con las mejores recomendaciones de la Embajada argentina y con apreciaciones honrosas por parte del Ministerio de Relaciones Exteriores de Brasil. Este mismo periódico la promocionó como un ejemplo representativo de los intercambios entre ambos países:

> (...) En su delicioso enredo, Carioca Maravilhosa envuelve, a través de un episodio de amor, la vieja amistad entre los dos grandes países sudamericanos, y por su forma técnica y artística fue considerada como

> perfectamente representativa del cine brasileño ante el público argentino (*Nacional* 1934).

No obstante, esta iniciativa no era la única. Paralelamente, en los mismos estudios y laboratorios de Cinedia, la compañía Uiara Films de Caio Brant contrató a Enrique Cadícamo para dirigir el filme *Noites Cariocas*. El estreno, a diferencia de la película anterior, fue unos meses después en la sala Broadway de Rio de Janeiro, en el mes de septiembre de 1935. A partir de allí, la película transitó en un circuito de distribución a cargo de la Distribuidora de Filmes Brasileiros hasta llegar al año siguiente a São Paulo, Curitiba y Buenos Aires bajo el título de *Noches cariocas*, en donde se exhibió en salas de segunda línea como la Astral y la American Palace.

Se trató de una comedia musical que tomaba todos los elementos del teatro de revista con un guión de Cadícamo, Luis Iglesias y Jardel Jércolis. También contaba con la actuación de Carlos Viván, *o mocinho cantor argentino*, junto a la presencia de María Luisa Palomero «la morena», y artistas brasileños bastante conocidos como Lídia Silva «la rubia», Mesquitinha, Oscarito, Grande Otelo y la presencia de la famosa Compañía Jardel Jércolis (figura 3). La presencia de Vivan en el filme fue utilizada en la promoción de *Carioca Maravilhosa*, dado que este último se estrenó finalmente un año después. El filme se presentó como brasileño-argentino, con la colaboración de elementos técnicos y artísticos argentinos. Además de Vivan y Cadícamo, María Luisa Palomero y Carlos Perelli ya trabajaban en el cine argentino. La película tenía diálogos en portugués y en español con leyendas explicativas en portugués y la música, presentaba una mixtura de canciones argentinas y brasileñas como el tango *Mis noches de champagne* interpretado por Carlos Vivan, y *Jardineiro do amor* de Custódio Mezquita e Ivo Zeca e interpretado por Lourdinha Bittencourt (figuras 4 y5).

La película reunía muchos elementos de las recetas de éxito de los filmes de la época. Un musical con sistema de estrellas transnacional, con un repertorio musical que pretendía trascender las fronteras nacionales, con estrategias de promoción por parte de las revistas más populares del momento por medio de reportajes a los artistas implicados y notas sobre el «*back stage*» de la película, y una presentación de la ciudad de Rio de Janeiro a través del samba y las playas de Copacabana, que se inscribían en los patrones de las imágenes de las producciones de la época. En este sentido, la crítica de Pedro Lima para *O cruzeiro*, afirmaba que «(...) será así, la primera película después de *Allô, allô*

Figura 3. Carlos Vivan e as "girls" de Jardel no Teatro Joao Caetano, em *Noites Cariocas*, 1935
Dirigida por Enrique Cadícamo produzida por Uiara Film [fotografía *50 anos de Cinedia*, Alice Gonzaga]

Figura 4. Custódio Mesquita Enrique Cadícamo e Carlos Vivan, em *Noites Cariocas*, 1935[fotografía *50 anos de Cinedia,* Alice Gonzaga]

Figura 5. Eduardo Arouca e Oscarito, em *Noites Cariocas*, 1935
Dirigida por Enrique Cadícamo, produzida por Uiara Film
[fotografía *50 anos de Cinedia,* Alice Gonzaga]

Brasil! que dará a los fans la esperanza del renacimiento del cine nacional».[4] Sin embargo, gran parte de la crítica no fue favorable a la película, sobre todo en la Argentina. Uno de los periódicos hallados en el archivo personal de Gonzaga del 7 de enero de 1936 señalaba que la película

> (…) no pasa de ser la producción de un mal aficionado. Un argumento sin ilación alguna, una dirección inexistente, mala fotografía y pésimo maquillaje, son los resultados de este ensayo que bien quisiéramos juzgar con mayor benevolencia. (…) No sabemos con los elementos con que contó Enrique Cadícamo para realizar este filme. Lo que sabemos, pues a la vista está, es que sus condiciones de director distan mucho de lo deseable.[5]

Si en la crítica argentina uno de los principales puntos negativos ha estado en la calidad cinematográfica del filme, en Brasil además se criticaba su no brasileñidad, su distancia con la realidad nacional y más aún con la carioca.

> (...) El enredo, el idioma de los artistas son argentinos, solo secundados por una Lodia Silva aprovechable y por un Mesquitinha en un lugar poco común y constreñido en un ambiente hostil, sin el mismo calor comunicativo, sin la misma gracia exuberante de las producciones anteriores. Siendo el castellano la lengua más hablada, vemos un filme brasileño traducido para que a lo mejor lo podamos entender.[6]

Esta falta de rasgos nacionales sólo se salvaba con las imágenes del paisaje de Rio de Janeiro, que contribuía a la promoción de la ciudad para el turismo.

Correio da Noite el 23 de mayo de 1935 antes del estreno de la película, auguraba una exitosa carrera para la productora de Caio Brant. Pero no fue así, esa fue su primera y última película. Quizás, se haya debido a que el filme no cumplía con las expectativas de la producción, aunque por otro lado, también es preciso apuntar que Brant no pertenecía al rubro cinematográfico, sino que era un hombre de dinero que, como tantos otros en la época, se arrojaba a la aventura de realizar una película por puro placer y moda. Arthur Autran también señala la importancia de observar los recorridos profesionales de los empresarios brasileños en comparación con los argentinos a la hora de analizar

[4] Nota de Pedro Lima para *O cruzeiro*, sin fecha (Archivo Cinedia).
[5] Nota de prensa, sin fecha (Archivo Cinedia).
[6] Nota de prensa "A nota", 10 de septiembre de 1935 (Archivo Cinedia).

los resultados de sus producciones.[7] En este sentido, se señala que mientras hombres como Ángel Mentasti o los fundadores de Lumiton en los años veinte habían estado envueltos en la distribución cinematográfica o la industria radiofónica, en el caso brasileño pertenecían a la crítica del cine o bien a otras actividades completamente ajenas. Esta diferencia en los itinerarios profesionales es interesante, mas por otra parte es importante señalar que el *know how* y el *expertise* de estos pioneros de la industria del sonoro tuvo como modelo a las estrategias comerciales y modelos de negocios que proponía Hollywood. En este sentido, podríamos preguntarnos más bien cuáles fueron los factores que impidieron un desarrollo masivo de fórmulas locales en el Brasil para su mercado nacional y para sus iniciativas de exportación. Al comparar los números de producción, desde 1933 el Brasil tiene una media de ocho a diez filmes por año hasta la década del cuarenta, mientras que los números argentinos crecen sostenidamente. De las seis películas que se rodaron en 1933, en 1935, el rodaje creció a 13, para llegar a 28 en 1937 y 50 en 1939, finalizando la década con 9 estudios y unas 30 empresas —que ocupaban casi 4000 personas— y 2500 salas (Mateu 2008).

Como se señalaba anteriormente, resulta curioso que Gonzaga haya alentado la producción de dos películas muy similares casi al mismo tiempo. Las notas del laboratorio de Cinedia y su cuaderno personal muestran que él llevaba registro de todos los detalles de ambas producciones. Podría pensarse que esperaba un relativo éxito de *Noites cariocas* que diera a Vivan reconocimiento en un sistema de estrellas transnacional, así al año siguiente estrenar *Carioca Maravilhosa* con profesionales reconocidos en el país como Luiz de Barros y Edgar Brasil. En este aspecto, también es destacable el uso de estrategias, como la mencionada exhibición en Buenos Aires, de la mano de una comitiva oficial por la visita de Vargas, pero que también llegaba con el cliché cinematográfico brasileño, Carmen Miranda.

Con más o menos aciertos, de todos modos, puede afirmarse que, a partir de 1934, en ambos países creció la inquietud por realizar iniciativas conjuntas, por parte de diferentes actores de la industria, ya fueran grandes empresas o productoras independientes que duraron poco tiempo en el mercado. Por una cuestión de extensión no es posible abordar el análisis de sus condiciones de producción y sus estrategias de promoción, pero en esta misma dirección son

[7] *Cfr*. "Sonhos industriais: o cinema de estúdio no Brasil e Argentina - 1930-1955", conferencia de Arthur Autran (Niterói RJ, IACS-UFF, 28 de abril de 2014).

destacables también *O grito da mocidade* en 1937 de Raúl Roulien, estrenada en la Argentina como *El grito de la juventud* y otro proyecto de Régia Films y SIFAL, la productora independiente argentina fundada por los directores Luis Saslavsky y Alberto de Zavalía, que procuraba ir más allá al realizar coproducciones. El periódico *A noite* el 17 de junio de 1935 publicó un artículo con el título "Um novo film argentino-brasileiro", allí se anunciaba esta película que sería dirigida por Luis Saslavsky con el nombre de *Primavera no Rio*.

> (Luis Saslavsky) Ahora, con el ejemplo de lo que ha hecho Enrique Cadícamo, realizador de "Virgencita de Pompeya", que está rodando "Noites Cariocas" en esta capital con artistas argentinos y brasileños, va a hacer también una película con colaboración de Régia Films, de aquí, filmada mitad en Rio, mitad en Buenos Aires. El título del filme será "Primavera no Rio". En su elenco figurarán Maria Nils e Ivar Novaes, actriz y actor que son considerados verdaderas revelaciones. Ya comenzó en Buenos Aires el rodaje de "Primavera no Rio", cuya presentación será realizada en los dos países con el consorcio de Sifal y Regia Films (*A Noite*, 1935).

Si bien, no hay registros de que haya llegado a terminarse esta película, es interesante destacar que buscaba ir más allá de la incorporación de elementos técnicos y artísticos del otro país, para pensar un plan de realización y producción que involucraba productoras de los dos países.

Consideraciones finales

Por una cuestión de extensión, no se abordaron en este trabajo las iniciativas que se dieron en el campo de la distribución regional, sin embargo mencionaremos algunos aspectos, a modo de cierre, para colocar a estascoproducciones en este marco general.

Desde sus primeros años, la publicación argentina *Heraldo del Cinematografista*, criticó la posición en el mercado de las productoras norteamericanas, prácticamente dueñas del mismo. Tal como señala Autran, en muchas ocasiones estas distribuidoras ni siquiera presentaban a las películas argentinas como tales, así sucedió por ejemplo con el estreno de *Radio Bar* en Brasil por parte de la Paramount. La revista de Chas de Cruz buscó formar una posición que articulase a la industria, informando y polemizando sobre los diferentes proyectos y leyes que se presentaron en esos años. Así, se buscaba alentar la

participación del gremio exhibidor y la presencia de los actores de la industria en la toma de estas decisiones y una política proteccionista para el cine.

Cine Argentino fue otra de las publicaciones que se propuso pensar la política comercial del cine. Ángel Díaz, su director como hombre de negocios se preocupó por las posibilidades comerciales del cine argentino, y en esa dirección, a fines del año 1938 promovió reuniones, entrevistas y encuestas a encargados diplomáticos de América Latina y productores de los principales estudios del país. El tema de la «expansión de nuestro cine» para esta revista tuvo una importante relevancia. Durante varios números publicó estas entrevistas y estadísticas sobre la situación del cine argentino en los mercados extranjeros, señalando como principal problema la atomización de la distribución en el exterior. En sus páginas afirma que:

> (…) La falla estriba en que nuestros productores, en lugar de unir sus esfuerzos para la conquista del mercado exterior, cuya primicia nadie le discute en mérito a la calidad de sus films, continúan ofertando aisladamente los mismos y siguen la línea del menor esfuerzo que consiste en aceptar las ofertas de las distribuidoras locales de cada país que, naturalmente, se reducen al mínimo posible (*Cine Argentino* 1938b:3).

Si bien reconoce las dificultades económicas y el bajo grado de desarrollo de la industria argentina como para afrontar la instalación de distribuidoras en el exterior como las empresas norteamericanas, resalta la estrategia mexicana por la cual crearon un mecanismo central encargado de colocar los filmes sobre la base de un estudio de mercado. En la conversación con el Encargado de Negocios de México en la Argentina, éste explica que una de las principales tareas que tiene América Latina es conocerse mejor, «(…) apuntamos realizar un ensayo de sociología. ¿Sociología comercial? ¿Y por qué no? (…) América tiene un enemigo. Un enemigo público número uno: el aislamiento local…» (*Cine Argentino* 1938c:7).

Asimismo, el problema de la distribución no solo implicaba la problemática sobre los circuitos de circulación y exhibición y las relaciones de fuerza en el mercado, sino también incorporaba una nueva dimensión a la discusión existente sobre los temas que debía tratar el cine nacional. Hacia finales de la década del treinta, a través de las revistas y las declaraciones de directores, productores y críticos, se percibía un clima de agotamiento de las narrativas ligadas al tango y al arrabal porteño.

Uno de los primeros en reclamar esta cuestión fue Carlos Pessano desde *Cinegraf*, aunque por motivos «morales», más que económicos. Su postura marcaba claramente que el valor artístico del cine debía seguir la senda del tradicionalismo cultural. En esta dirección, desde la revista se inició una importante campaña para la trasposición de textos canonizados de la literatura al cine con el fin de levantar la calidad de las películas en cuanto a sus argumentos (*Cinegraf* 1934:15). Reclamaba trasposiciones de novelas de Benito Lynch, Hugo Wast, Manuel Gálvez, entre otros.

Un análisis de la legislación cultural de la década del treinta manifiesta la intención moralizante y educativa de las leyes nacionales y las ordenanzas municipales de la ciudad de Buenos Aires. Desde las ordenanzas para la creación del Teatro Popular, para proporcionar al pueblo diversiones gratuitas sobre la «base de espectáculos moralizantes y educativos», la creación de una Orquesta Popular Municipal de Arte Folklórico, hasta los premios a obras teatrales y novelas «de alto nivel artístico y cultural», el espíritu de la época buscó establecer una fuerte censura a todo espectáculo que «por su lenguaje, acciones o argumentos sean ofensivos a la moral y las buenas costumbres».[8]

Es importante señalar que durante estos años, el Estado orientó hacia el ámbito rural los cánones culturales nacionales. La figura del gaucho se «beatificó» y en 1939 se sancionó el 10 de noviembre como el Día de la Tradición en homenaje a José Hernández autor de *Martín Fierro*, reforzando, de esta manera, el universo de la pampa y del folklore para la constitución de los valores nacionales. Alejandro Eujanián y Alejandro Cattaruzza plantean que hasta esta década, el Estado se encontraba relativamente ajeno a la exaltación gauchesca, pero que hacia mediados del decenio se produce un nuevo consenso entre diversas tradiciones culturales, políticas e ideológicas que asociaron al gaucho con la nacionalidad, ya que la mayoría de estas leyes fueron votadas por unanimidad. Los autores remarcan de modo sumamente interesante que tanto la izquierda socialista o comunista, como la derecha católica y cultural, se apropiaron de esta figura y produjeron diversas lecturas del *Martín Fierro*, incluso más allá de los círculos intelectuales y del público culto. El gaucho se

[8] Ordenanza S 9-XII-910, art. 198. «Queda prohibido en los teatros, cafés cantantes, cinematógrafos, gabinetes ópticos y demás espectáculos públicos, la representación de toda obra o exhibición de cintas y vistas, que por su lenguaje, acciones o argumentos sean ofensivos a la moral o a las buenas costumbres…».

transformaba en una de las claves de la definición de la tradición nacional. (Cattaruzza y Eujanián 2003).

Sin embargo, por otro lado, para estos años, toda una camada de poetas y escritores —como Ulyses Petit de Murat, Homero Manzi, Enrique Santos Discépolo, entre otros— se lanzaron a la escritura de guiones y argumentos cinematográficos que buscaron elevar culturalmente los contenidos de los filmes nacionales, con exitosos resultados en la mayoría de los casos.

Asimismo, un relevamiento sobre las transposiciones cinematográficas realizado en conjunto con la Dra. Clara Kriger y Alejandro Kelly Hopfenblatt demuestra que el número de adaptaciones de obras teatrales y literarias argentinas, latinoamericanas y europeas era sumamente importante para este período.

En esta dirección, la revista dirigida por Díaz señalaba la importancia de superar una producción localista. El 26 de mayo de 1938 publicaba una nota titulada «¿Ambiente local o clima internacional?» La misma trataba sobre las declaraciones de Arturo Mom y Enrique Susini sobre las temáticas de los filmes argentinos y el mercado extranjero. Mom afirmaba que debían hacerse películas de clase internacional y no tan localistas, que las hacían incomprensibles para otros públicos. Indicaba la «(…) conveniencia de no encerrarnos en el círculo vicioso de las concepciones, más que argentinas, puramente porteñas, que marcaron la primera época del cine hablado local (…)». Mientras que Susini sostenía la posición contraria. Defendía el culto a lo vernáculo, y cuanto más acentuado, mejor. Por su parte la línea editorial de la publicación agregaba que el público argentino no estaba limitado a un gusto solo de lo local y que «(…) debe primar en las películas hechas por nuestro estudios un sentimiento argentinista definido, pero que el mismo no debe revestir las formas rígidas del costumbrismo, que son las que borran esa condición particular y valiosa del cine: la universalidad» (*Cine Argentino* 1938a:3). Si bien este trabajo se enfocó sobre producciones que tuvieron principalmente una mala recepción por parte de la crítica y de la industria argentina y brasileña, como se señaló en la introducción, su análisis cobra importancia a la hora de indagar sobre las características de los primeros intercambios entre ambas cinematografías y sobre el campo de la distribución de cine en los dos países.

Noites cariocas no logró alcanzar sus objetivos de conquista del mercado del país hermano aunque buscó seguir al pie de la letra las recetas de éxito que desde los primeros años del sonoro Hollywood había mostrado a los

profesionales latinoamericanos. Entonces, cabe la pregunta, ¿por qué no tuvo éxito? En este sentido, podría pensarse que llegó tarde a su tiempo.

Por un lado, *Noites cariocas* no contaba con el desarrollo técnico que el cine extranjero mostraba y su elenco binacional no era demasiado popular en la Argentina, ni Carlos Vivan ni María Luisa Palomero eran figuras demasiado conocidas en Argentina. Asimismo, para el mercado local tampoco cumplía con el delineamiento de imágenes de lo brasileño. Así fue que terminó convirtiéndose en un híbrido que no representaba a ninguna de las dos culturas.

De todos modos, estas iniciativas por parte de los empresarios dan cuenta del complejo y agitado tránsito de películas y personas, —artistas, directores y productores—, en la conformación de un entramado de consumos culturales transnacional de cuño sudamericano en la primera década del cine sonoro. Un análisis sobre los estrenos de filmes brasileños y argentinos en el país vecino también da cuenta de los contactos entre ambas cinematografías. Para la época, el Brasil tenia escasos contactos con el resto de las producciones de los países de la región, es por ello que puede decirse que el cine argentino es uno de los más influyentes en este periodo. Esto seguramente esté relacionado con la presencia del tango en Rio de Janeiro a través de la actuación de artistas en los diferentes casinos, ya que el intercambio a nivel de la música y del *vaudeville* es mucho más importante que en el mercado editorial o cinematográfico.

No obstante, estas primeras empresas son las que prepararan el terreno para los acuerdos de la década del cincuenta donde los intercambios serán mucho más fluidos. En agosto de 1951, el periódico *Folha da Noite* de São Paulo, anunciaba un convenio entre la UCB y la Empresa Cinematográfica Interamericana de Buenos Aires para la distribución recíproca de material y coproducciones. Jaime Weremkraut el supervisor en Brasil de Interamericana resaltaba que «(...) más allá del éxito de la música, de los artistas y la literatura brasileña, el cine no tiene difusión en la Argentina». El paquete de filmes argentinos estuvo compuesto por *Danza en el fuego* (Daniel Tinayre, 1949), *El seductor* (Luis Bayon Herrera, 1950, con actuación de Sandrini), *Apenas un delincuente* (Hugo Fregonese, 1949), *El barco sin pescador* (Mario Soffici, 1950 con guion de Alejandro Casona); y la primera película brasileña fue *Carnaval no fogo* (Watson Macedo, 1949).

Al año siguiente también se firmó otro acuerdo entre Argentina Sono Film por medio de su distribuidora brasileña —Depaf, Distribuidora y Productora Americana de Filmes— y Atlântida Produtora Cinematográfica, con planes de

hacer coproducciones. Durante la estadía de Atilio Mentasti, los dirigentes de ambas empresas llegaron a un acuerdo para comenzar una producción en Brasil con proyección internacional. En la misma participaron técnicos y artistas de Brasil y Argentina.

Hacia fines de la década del cuarenta e inicios de los años cincuenta, empresarios de la Argentina con otro tipo de visión comercial, comienzan a interesarse cada vez más por el mercado brasileño. Pero ésta ya es otra historia.

REFERENCIAS

AMANCIO Antonio Carlos (org.)
2014 *Argentina-Brasil no cinema: diálogos*, Niterói: Editora da UFF.

AUTRAN Arthur
2013 "Contatos imediatos Brasil e Argentina: Adhemar Gonzaga em Buenos Aires", *Siginificação*, [*on line*], 40, 40: 13-28, [citado el 12-09-14], disponible en: <http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/71669/74786>, ISSN 2316-7114.

CATTARUZA Alejandro, EUJANIÁN Alejandro
2003 «Héroes patricios y gauchos rebeldes. Tradiciones en pugna», en *Políticas de la Historia Argentina 1860-1960*, Buenos Aires: Alianza Editorial, p. 217-262.

COUSELO Jorge
1977 «El tango en el cine», en *La historia del tango. Tomo 8 «El tango en el espectáculo (1)»*, Buenos Aires: Ediciones Corregidor.

ELENA Alberto y DÍAZ LÓPEZ Marina
2003 *The cinema of Latin America*, London: Wallflower.

FAUSTO Boris
2008 *A revoluçao de 1930. Historiografia e historia.* Sao Paulo: Companhia das Letras.

GONZAGA Alice
1987 *50 anos de Cinedia,* Río de Janeiro: Record.

KRIGER Clara
2014 «Estudios sobre cine clásico en Argentina: de la perspectiva nacional a la comparada», *AdVersuS* [en línea], XI, 26: 133-50, [citado 20/09/14], disponible en: <http://www.adversus.org/indice/nro-26/dossier/XI2609.pdf>, ISSN 1669-7588

LÓPEZ Ana M.
2003 "´Train of Shadows´. Early Cinema and Modernity in Latin America" *in* SHOHAT Ella & STAM Robert (eds.), *Multiculturalism, postcoloniality, and transnational media*, Nueva Jersey: Rutgers, The State University, p.99-218.

MARTINS Luciano
1983 "A revolução de 1930 e seu significado político" en *CPDOC/FGV A revolução de 1930: seminário internacional*, Brasília : Ed. UnB, p. 669-89.
MATALLANA Andrea
2013 «Inventando la radio comercial: apuntes para una biografía de Jaime Yankelevich», *Revista de Instituciones, Ideas y Mercados (RIIM)*, 58: 147-66.
MATEU Cristina
2008 «La producción cinematográfica en un país dependiente. Desarrollo cinematográfico argentino en las décadas del 30 y 40» [ponencia], en *XXI Jornadas de Historia Económica,* Asociación Argentina de Historia Económica, Universidad Nacional de Tres de Febrero, 23 al 26 de septiembre de 2008.
MENDONÇA Ana
2000 «Industria cultural y modernidad», *Archivos de la Filmoteca. Revista de Estudios Históricos sobre la Imagen*, 36:80-97.
OROZ Silvia
1995 *Melodrama. El cine de las lágrimas en América Latina*. México DF: UNAM.
PARANAGUÁ Paulo
2000 *Le cinéma en Amérique Latine: le miroir éclaté. Historiographie et comparatisme*, París: L'Harmattan.
SCHVARZMAN Sheila
2004 *Humberto Mauro e as imagens do Brasil,* São Paulo: Editora UNESP.
SPADACCINI Silvana
2012 «Carlos Alberto Pessano, de la opinión a la gestión», *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, 5, [citado el 12-09-14], disponible en: http://www.asaeca.org/imagofagia/sitio/index.php?option=com_content&view=article&id=202%3Acarlos-alberto-pessano-de-la-opinion-a-la-gestion-&catid=44&Itemid=112, ISSN 1852-9550.
VIEIRA Joao Luiz
1999 "Brasil-Hollywood. Carmen Miranda, *the Brazilian Bombshell*", *Archivos de la Filmoteca*, 31: 36-47.

BIBLIOGRAFÍA DE CONSULTA

ANDERSON Benedict
(1993) *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México: FCE.
AUTRAN Arthur
2013 *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro*, São Paulo: HUCITEC.
DE LA VEGA ALFARO Eduardo y ELENA Alberto (Eds.),
2009 *Abismos de pasión: una historia de las relaciones cinematográficas hispano-mexicanas*. Madrid: Filmoteca Española.
D'LUGO Marvin
2007 «Gardel, el film hispano y la construcción de la identidad auditiva» en SEQUIN Jean-Claude y BERTHIER Nancy (coord.), *Cine, Nación(es) y nacionalidades(es) en España,* Madrid: Casa de Velázquez, p. 147-64.

DI NUBILA Domingo
1959/60. *Historia del cine argentino. Tomos I y II*, Buenos Aires: Edición Cruz de Malta.
ESPAÑA Claudio (dir.)
2000 *Cine argentino industria y clasicismo 1933-1956,* Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
ESPAÑA Claudio y MANETTI Ricardo
1999 «El cine argentino, una estética especular: del origen a los esquemas», en BURUCÚA José Emilio (dir.), *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política*, vol. II., Buenos Aires: Sudamericana, 279-309.
GARRAMUÑO Florencia
2007 *Modernidades primitivas. Tango, samba y nación,* Buenos Aires: FCE.
HILMES Michele
1990 *Hollywood and broadcasting: from radio to cable*, Illinois: University of Illinois Press.
HOBSBAWN Eric
(1999) *Gente poco corriente. Resistencia, rebelión y jazz,* Barcelona: Crítica.
KARUSH Matthew
2007 "The Melodramatic Nation: Integration and Polarization in the Argentine Cinema of the 1930s", *Hispanic American Historical Review,* 87, 2:293-326.
2012 *Culture of class. Radio and cinema in the making of a divided Argentina, 1920-1946.* Durham and London: Duke University Press.
KOHEN Héctor
2000 «Estudios San Miguel: ruletas, películas y política», en ESPAÑA Claudio (dir.). *Cine argentino industria y clasicismo 1933-1956,* Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, p. 336-85.
KRIGER Clara
2002 «*Cinegraf* y su relación con el cine nacional», en *V Jornadas Estudios e Investigaciones. Instituto de Teoría e Historia del Arte «Julio E. Payró»*, Buenos Aires: FFyL, UBA, p. 191-201.
2009 *Cine y peronismo. El estado en escena*, Buenos Aires: Siglo XXI.
KRIGER Clara (dir.)
2003 *Páginas de cine*, Buenos Aires: Archivo General de la Nación, República Argentina.
KRIGER Clara, MARANGHELLO César
1999 «El cine argentino y su aporte a la identidad nacional» en AAVV, *El cine argentino y su aporte a la identidad nacional*. Buenos Aires: Faiga.
MATALLANA Andrea
2006 *Locos por la radio. Una historia social de la radiofonía en la Argentina, 1923-1947*, Buenos Aires: Prometeo Libros.
MENDONÇA Ana
1999 *Carmen Miranda foi a Washington*, Río de Janeiro: Record.
PALADINO Diana
2002 «El cine en dos por cuatro (en la primera mitad del siglo XX)», *Revista Archivos de Filmoteca. Generaliat Valenciana,* 41: 56-69.

1999 «Libertad Lamarque, la reina de la lágrima», *Revista Archivos de Filmoteca. Generaliat Valenciana,* 31: 60-75.

PARANAGUÁ Paulo

2000 "Cabral, Tordesillas & Cía.", *en Archivos de la Filmoteca*, octubre, 36: 4-17.

VIANY Alex

1993 *Introdução ao Cinema Brasileiro.* Rio de Janeiro: Revan.

VIEIRA Joao Luiz

1991 "El marketing del deseo" em *Quase Catálogo 3, Estrelas do Cinema Mudo Brasil 1908-1930,* Rio de Janeiro: CIEC, Escola de Comunicação UFRJ y Museu da Imagem e do Som.

FUENTES:

A noite

1935 "Um novo film argentino-brasileiro",17 de junio de 1935.

Cinearte

1933 VIII, 360, 1 de febrero, p. 5 y 6.

1935 X, 406, 1 de enero, p 10.

Cinegraf

1934 «Situación de nuestro cinematógrafo», junio,-III, 27, p. 15.

Cine Argentino

1938a «¿Ambiente local o clima internacional?», I, 3, 26 de mayo, p. 3.

1938b I, 33, 22 de diciembre, p. 3.

1938c I, 34, 29 de diciembre, p 7.

Folha da Noite

1951 30 de agosto de1951 (Acervo Cinemateca Brasileira).

Nacional

1934 26 de octubre de 1934 (Archivo Cinedia, Rio de Janeiro).

O cinema no Brasil

1925 11 de Julio, p. 12 y 13 (Acervo Cinemateca Brasileira).

O dia

1925 12 de septiembre, p 12 y 13 (Acervo Cinemateca Brasileira).

Revista de Estadística de la Municipalidad de Buenos Aires

1993

Selecta

1926 31 de marzo, p.17 (Acervo Cinemateca Brasileira).

ARCHIVOS:

Cinedia (Río de Janeiro).

Cinemateca Brasileira (São Paulo).

DOSSIER
Representaciones de la sociedad

[Original]

Ídolos populares de la Argentina en los años cuarenta y cincuenta: las *estrellas* en las revistas del espectáculo

FLORENCIA CALZON FLORES
Universidad Nacional Arturo Jauretche (UNAJ)
Universidad Nacional de San Martín. (UNSAM)
R. Argentina
✉

Resumen: El objetivo del trabajo es el análisis de los ejes a partir de los cuales las revistas del espectáculo construyen la imagen de las *estrellas*. En particular, haré hincapié en la construcción del romance, el matrimonio y la belleza para las figuras femeninas en las revistas de mayor circulación de la época: *Radiolandia, Sintonía y Antena*. Tomo como base la apreciación de Morin según la cual las *estrellas* no son inherentes al cine como medio sino como institución social. Más allá de la sala, alrededor de los ídolos del espectáculo, se concentra un imaginario, cimentado sobre valores compartidos. La construcción de actores, actrices y cantantes como personas de significación social, que ostentan el estatuto de ídolos, implica una existencia profesional y privada para los intérpretes. La prensa de circulación masiva juega un rol central en la circulación de información sobre la performance en la pantalla y fuera de ella. De allí que el análisis de la representación de las figuras en las revistas del espectáculo constituya una vía de entrada a su construcción como ídolos. En el trabajo me concentraré en el modo en el que se articula el romance, el matrimonio y la belleza en la edificación de una vida privada para las *estrellas* femeninas

Palabras clave: Siglo XX – Cine argentino – Matrimonio.

[Full Paper]

Popular Argentin Idols in the Forties and Fifties: The *Stars* in Entertainment Magazines

Summary: The aim of this work is the analysis of the axes upon which the entertainment magazines build the image of the *stars*. It will be particularly emphasized the construction of romance, marriage and beauty for female figures in the largest circulation entertainment magazines of that time: *Radiolandia*, *Sinfonía* and *Antena*. I will take as a basis Morin's appreciation that the *stars* are not inherent to the film as a medium but as a social institution. Beyond the performance hall, around the idols of the show, there concentrates an imaginary, based on shared values. The construction of actors, actresses and singers as people of social significance, bearing the status of idols, involves professional and private life for the interpreters. The mass-circulation press plays a key role in the circulation of information on the performance on and off the screen. Hence, the analysis of the representation of the figures in entertainment magazines constitutes a gateway to its construction as idols. This work will focus on the way in which romance, marriage and beauty articulates in the building of a private life for female stars.

Key words: XX Century – Argentine cinema –Marriage.

Introducción

Construida sobre los cimientos de la popularidad, la celebridad en el mundo del espectáculo convierte a quienes la poseen en guías sociales de comportamientos éticos y estéticos. King argumenta que las *estrellas* tienen una posición privilegiada en la definición de roles sociales, lo cual tiene consecuencias en términos de cómo cree la gente que debe comportarse (2006: 229-251). En una línea similar, Dyer señala que las *estrellas* llegan al público más como personas que como actores o actrices. Por eso uno de los elementos centrales de la construcción de la figura estelar es la personalidad (1979 (2001): 29). Conocida y expresada a través de distintos soportes, como las películas, la publicidad y las revistas del espectáculo, la misma se edifica sobre la premisa de que se puede saber lo que realmente piensan y sienten las *estrellas*.

Los *astros* y *estrellas* son mitos y según Mircea Eliade, los mitos proporcionan modelos a la conducta humana y por eso mismo, significación y valor a la existencia (1963 (1991):4). Para Morin, los rumores son el plancton nutritivo del culto a las *estrellas*, y a veces son más importantes que los films o el desempeño artístico. Trasforman la vida real en mito y el mito en realidad (1964:124). El mito permite aprehender de una mirada cierto tipo de relaciones constantes y aislarlas de la confusión de las apariencias cotidianas. El mito, como el rumor, no tiene autor. Para Rougemont, su origen debe ser *oscuro* y su mismo sentido ha de ser también, en parte, oscuro. Se presenta como la expresión absolutamente anónima de realidades colectivas. En el estilo ensayístico que recorre su obra, Rougemont señala que:

> (…) el carácter más profundo del mito consiste en el poder que ejerce sobre nosotros, generalmente sin que tengamos conciencia de ello. Lo que hace que una historia, un suceso o hasta un personaje se conviertan en mitos es precisamente ese imperio que ejercen sobre nosotros y como a pesar de nosotros mismos (Rougemont 1959:19).

Así, a diferencia de una obra de arte sobre la cual es posible formarse opiniones individuales, el mito reduce al silencio a la razón, o por lo menos la vuelve ineficaz. En las páginas de las revistas del espectáculo se pueden encontrar todos los elementos vivificantes del culto a las *estrellas*: fotografías, entrevistas, rumores, etc. A continuación, veremos qué alquimia convierte a actores, actrices y cantantes en ídolos del espectáculo.

El lenguaje del amor: besos y miradas

En la fabricación de *astros* y *estrellas*, cualquier dato que brinde la ilusión de acceso a su vida privada es significativo y ninguno tiene más relevancia que los relativos a la vida amorosa. No por nada las revistas del espectáculo son también conocidas como revistas «del corazón». Los rumores sobre los romances de *astros* y *estrellas* constituyen un terreno de particular interés. Presentado a la manera de una auto-retrato, las páginas de *Sintonía* mostraban a Fanny Navarro como el que podría ser el identikit de cualquier figura estelar:

> Hice varias películas, algunas de ellas como protagonista. He conocido los halagos de la publicidad. Alguien me ha llamado estrellita. He salido en las tapas de las revistas. Me reconocen por la calle. Me piden autógrafos. Me inventan novios. Me fabrican romances. Me suponen andando por los peligrosos terrenos del amor. Han dado en casarme con estancieros, comerciantes, financistas, militares. A nadie se le ha ocurrido suponerme de novia con un muchacho humilde, pobre y bueno (*Sintonía* 1942a).

La cita permite observar que la existencia de romances estaba ubicada en el mismo nivel que otros ingredientes indispensables en la composición de una *estrella*, como la popularidad expresada por el hecho de salir en la tapa de una revista o ser reconocida por la calle. Por otro lado, la descripción de los posibles pretendientes de Fanny Navarro reforzaba la vigencia de nociones que asociaban la pobreza con la virtud. A su vez, se correspondía bastante bien con quien a partir de 1944 fue en efecto su marido durante apenas ocho meses. José Bautista Cicchiti era un bodeguero mendocino conocido en la jerga teatral como «caballo blanco»: un hombre que pone dinero pero que no conoce el oficio (*Antena* 1944c). Más adelante, analizaremos la relación entre el amor romántico y otros factores, como la posición social, a la hora de elegir cónyuge y unirse en matrimonio.

Los *astros* y las *estrellas* constituyen figuras sobre las cuales proyectar deseos y erotización. Son los actores y las actrices los que se besan en la pantalla y por lo tanto los encargados de convertir la asociación del romance y la felicidad en un hecho visual. Son numerosas las notas dedicadas al beso, alentando a actores y actrices a dejar de lado el recato o felicitándolos por haberlo logrado:

> Indudablemente, grato sería doctorarse, si se pudiera, en besos cinematográficos (…) Ello no puede ser, pero el crecimiento de nuestro cine lo hizo posible. Conjuntamente al verismo de las películas nacionales,

> fueron más humanos los besos. Los de la primera época del cine, a fuerza de profundamente artificiales, han sido reemplazados. De ahí que tras cada film el público espectador de finales plenos de convicción entiendan ver un romance (*Radiolandia* 1950a).

Los *astros* y *estrellas* fueron los protagonistas de los romances en la pantalla y su progreso en el arte de besar, era festejado por las revistas del espectáculo. Como afirma Morin (1964:129), las *estrellas* son seres mixtos en los que se superponen dos identidades: la de los personajes y la del intérprete. En palabras del autor, la *estrella* es el producto de una dialéctica de la personalidad por la cual un actor impone su personalidad a sus héroes y los héroes imponen su personalidad al actor. Entonces es posible que el aura de romance que viven los personajes sea trasladada a lo que sucede más allá del terreno de la actuación. *Radiolandia* dedujo: «Y, si "él" y "ella" han puesto tanto fuego es porque realmente debe existir un verdadero sentimiento de amor al margen de sus actuaciones como artistas» (*Radiolandia* 1950c).

Los besos que se daban *astros* y *estrellas* en la pantalla no sólo contribuyeron a alimentar la curiosidad y el fantaseo sobre su vida romántica, sino que también se ofrecieron como ejemplos a la hora de besar. Las figuras estelares brindaban a través de sus conductas mapas cognitivos sobre el comportamiento romántico. En el marco de la psicología social, se supone que las conductas suelen ser objeto de imitación si cumplen con tres requisitos: provenir de una fuente prestigiosa, estar asociadas a una recompensa social y constituir la única fuente de aprendizaje disponible. Las prácticas asociadas al amor romántico y llevadas a cabo por *astros* y *estrellas* cumplen con las tres condiciones: están protagonizadas por seres admirados, están vinculadas con una gran recompensa, (la felicidad) y corresponden al dominio privado de la sexualidad, lo que evita que otras fuentes (como la familia o los pares) enseñen abiertamente las conductas allí representadas (Illouz 1997 (2009):76)

La imitación de las *estrellas* se extendía a una gama de conductas más amplia que los besos. Artículos periodísticos de la época denunciaron la influencia del cine en la uniformización universal de la expresión y el gesto. La sonrisa, la carcajada, los gestos para expresar alegría o dolor, responderían a la ley unificadora fabricada por los estudios de Hollywood, desarrollada por la habilidad de los directores de cine y completada por el trabajo artístico de algunos actores de fama. Todos seríamos portadores de una expresión artificial, falsa, esculpida sobre medidas cinematográficas (Guilherme 1928 (2005):140-2).

Como afirma Morin (1964:42), el proceso de idealización de la *estrella* incluye también su espiritualización y en las revistas del espectáculo *astros* y *estrellas* esconden, detrás de su bella apariencia, un alma hermosa. En el beso se fundían las dos dimensiones, física y espiritual, de la belleza de la *estrella*. El beso representaba «(…) una simbiosis superior en la que la espiritualidad y el estremecimiento carnal se equilibran armoniosamente» (Morin 1964:206). El beso tuvo un rol central en el lenguaje del amor que construyó el cine, y junto a él otros artefactos de la industria cultural, como las revistas, y formó parte de la dimensión erótica de los vínculos que con mucha lentitud se estaban abriendo camino desde los años veinte (Barrancos 1999:203). Los espectadores, acostumbrados al beso teatral (dado apenas en el mentón o a flor de mejilla) se encontraban en la pantalla con besos gigantescos y reales de «(…) una naturalidad no exenta de rebuscamientos». En contra de quienes sostenían que el beso cinematográfico atentaba contra las buenas costumbres, *Sintonía* (1945b) llamaba a dejar de lado el recato. Aquí, como en otros aspectos, el modelo fue Hollywood y las damitas y los galanes de nuestra pantalla debían copiar el ejemplo, ellas dejando de cerrar la boca y ellos de apuntar al mentón.

La mirada, como el beso, condensa una figuración del amor como experiencia metafísica. En una representación que antecede al cine, la mirada constituye una sinécdoque del alma y como tal tiene un rol preponderante tanto en la afirmación de la personalidad de la *estrella* como en el acercamiento amoroso. Bajo el titulo de «El cinematógrafo es OJOS El teatro es VOZ» (figura 1), *Sintonía* afirmaba que para triunfar en la pantalla, la mirada expresiva era una condición necesaria:

> La cámara, cuando capta un primer plano, puede reflejar toda la gama de la emoción del mundo en una mirada, si ésta es capaz de concentrarla (…) Por eso aquellas figuras que carezcan de ojos «que digan» han de verse pospuestas en el camino del triunfo (*Sintonía* 1945c).

Los ojos y la mirada, además de centros de expresión y comunicación, son imanes del deseo erótico. Ellos aluden al mundo de los sentimientos y las pasiones que no está en los ojos mismos sino en un más allá, en un adentro. La importancia de la mirada en el acercamiento amoroso radica en que, más que las palabras, comunican una zona de verdad en la que difícilmente se puede mentir (Sarlo 1985 [2000]:180-89). De allí que en la representación de los

El cinematógrafo es OJOS – El teatro es VOZ

Figura 1. «El cinematógrafo es ojos, el teatro es voz» (*Sintonía* XII, 458, 1 abril de 1945)

primeros contactos amorosos, las revistas subrayaran el rol de la mirada como definitorio.[1]

Belleza y consumo

Como consecuencia de la erotización de las figuras del espectáculo, la belleza física y la juventud de las *estrellas* femeninas (a excepción de las cómicas) eran dos de sus rasgos cardinales.

La belleza constituyó para las figuras femeninas un soporte suficiente de personalidad, pero a su vez encontramos en las páginas de las revistas declaraciones que hacen referencia a los efectos contradictorios sobre la práctica de la actuación. Una nota de *Sintonía*, titulada «Un pedido singular: se necesitan mujeres feas», remarcaba la significación de la belleza para las

[1] Como epígrafe de una fotografía en que una mujer mira de reojo mientras sostiene una copa en la mano, se lee en *Sintonía*: «Cuando a usted, lector amigo, lo mira una hermosa muchacha como Paquita Vehil en la forma insinuante en que ella lo hace en este momento (…) ¿Qué haría usted? (…) Pues le diremos lo que hizo el hombre a quien ella miraba así cuando la sorprendió el fotógrafo. Ese hombre se casó con ella. Paquita resultó aquella noche el destino inexorable del hombre al que miró (…) y ahora tiene de su marido prohibición expresa de reeditar esa mirada» (*Cfr. Sintonía* 1944a).

actrices, en la medida que desplazaba la atención desde las cualidades interpretativas hacia la apariencia física:

> Una mujer fea puede destacar netamente sus dotes cómicas, sus «visajes simpáticos», su voz, su temperamento dramático… Una mujer linda será comparada inevitablemente con otras bellezas por sus cualidades físicas. Que su arte dramático o cómico, o su voz, o su desenvoltura resulten impecables no importa a nadie, a nadie más que a ella, que ha pasado horas y horas estudiando y ensayando. Al final, solo debe competir contra la boca, los ojos, la nariz, las piernas y el cuerpo de las otras postulantes (*Sintonía* 1945a).

El reverso de este tipo de notas, eran aquellas que resaltaban los atributos físicos de las *estrellas* como si fueran virtudes. Bajo el título, «Rasgos sobresalientes de nuestras estrellas», *Sintonía* (*cfr*. figura 2) asignaba un «detalle físico» en el que radicaba la «personalidad de la estrella». De esa manera, se refería a los ojos, la nariz, el pelo, la boca, las manos, la voz, la sonrisa y el andar, ya que cada uno de ellos eran «(…) pasibles de mayor o menor belleza en una mujer» (*Sintonía* 1943c:144). Por su parte, *Radiolandia* señalaba que cada una de nuestras *estrellas* definía a un tipo ideal de mujer y que todas tenían «(…)ese "algo" y ese "no se qué" que las hace inconfundibles y que destacan su personalidad con rasgos bien definidos». Las *estrellas* eran su apariencia, quedaban identificadas con lo que manifestaban físicamente. La belleza operaba como conclusión del sujeto, de ahí la creciente ambición por promover lo visible (Vigarello 2004:243).

Los rasgos físicos de las actrices estaban unidos a la construcción de su personalidad como *estrellas*. Lejos de carecer de significación, la tenían en grado sumo ya que alimentaban la singularización de cada una en el sistema de *estrellas*. Las *estrellas* eran embajadoras de la belleza. El mundo del cine es el mundo de la imagen y allí donde la presencia física debía imponerse, la belleza existió como primer factor de atracción. La actriz era, ante todo, densidad física, atracción inmediata, lo que acentuaba la atención de su cuerpo. Se estableció una estética corporal que pretendía establecer aquello que una *estrella* debía poseer. Con la explosión de imágenes, el cine consolidaba y recreaba los criterios socialmente aceptados de la belleza. Si bien el rostro, sobredimensionado en el centro de la pantalla, adquirió una significación

superlativa, no dejaba afuera otras partes del cuerpo. Según Vigarello (2004), la historia de la belleza es la de la progresiva transformación de las partes que concurren a conformarla, desde la «parte superior», focalizada en el rostro, las manos y el busto, hasta la «parte inferior», que incluye zonas antes envilecidas y que abarca el retoque de la silueta, el perfil de los costados y el impulso de los elementos de apoyo. La historia que traza Vigarello se corresponde a Europa e incorpora a Estados Unidos para el siglo XX. En Argentina los cánones nacionales participan del mismo movimiento. La representación del cuerpo femenino entre zonas ennoblecidas y envilecidas, ya estaba presente en las novelas sentimentales de los años veinte. Allí, Beatriz Sarlo demuestra que la estética literaria de las narraciones semanales ubicaba en la parte superior del cuerpo, y en particular en la mirada, el centro de la expresión del deseo erótico. En cambio, entre las zonas que ignoraba el deseo, se encontraban las piernas que carecían del lugar de preeminencia que encontramos en las revistas del espectáculo en los años cuarenta y cincuenta (1985 [2000]:192). Aquí, el andar y las piernas, eran incluidos dentro de los atributos físicos aplicados a la belleza. La multiplicación de imágenes de actrices en traje de baño, da cuenta de una estética física que aplicaba la mirada sobre la belleza a todo el cuerpo. La atención prestada a las partes consideradas «envilecidas» del cuerpo, también expresa una mayor libertad acordada aldeseo, a la posibilidad de sugerirlo o confesarlo.

Figura 2. «Rasgos sobresalientes de nuestras estrellas», (*Sintonía,* XI, 435, 1 de mayo 1943:144)

El posicionamiento de las actrices como modelos de belleza se desarrolló en paralelo a la existencia de un mercado del embellecimiento. Cremas, cosméticos, perfumes, jabones, dentífricos, champús y hasta corpiños, pudieron reunirse bajo la expresión «productos de belleza». En el mercado del embellecimiento, la belleza como proyecto de conjunto, como universo físico «total», se convirtió en objeto de comercio y de atenciones (Vigarello 2004:188). Tal es así, que en las páginas de *Radiolandia* (1952a), una especialista en belleza, Madame Berard, promocionaba sus servicios bajo el lema: «Sea usted como

soñó ser, bella y hermosa. Señora..., señorita... Preocúpese de su persona. Obtenga mayores atractivos. ¡Será hermosa y admirada!». Un cupón con la dirección de Madame Berard indicaba: «Solicite catálogo, indicando su caso y recibirá el consejero de belleza "EL SECRETO REVELADO". Es GRATIS» (figura 3). A la manera de guía sobre los problemas que podían ser atacados a partir de la visita a Madame Berard, se indicaban: vello, senos, arrugas, pecas, manchas, esbeltez. La belleza es un objeto con entidad propia, hasta tal punto que permitía plantear la existencia de una experta. A su vez, no era concebida como algo natural, independiente de los cuidados y que exista sin ayuda. La belleza era el resultado de la multiplicación de prácticas del embellecimiento que cada uno aplicaba sobre sí mismo. De allí la advertencia de Madame de Berard: «Preocúpese de su persona». De la misma manera, el aviso de Pond´s C hacía recaer el cuidado de la belleza sobre las lectoras, que la lograrían utilizando el tiempo y el producto adecuado:

Figura 3 *Radiolandia,* XXV, 1228, 5 de enero de 1952

> Y su cutis ¿no merece unos minutos de atención por día? Piense que con pocos minutos del más simple y elemental de los cuidados, su cutis lucirá frescura y suavidad permanentes. Así lo entienden millones de mujeres hermosas que confían a la crema Pond´s C la limpieza profunda de su cutis (*Radiolandia* 1952b).

Se instaló la idea de una belleza construida, en la cual los cosméticos fueron objetos básicos. Sin ellos, el rostro se convertía en algo mal cuidado. Sin embargo, como vimos, la belleza no se remitía sólo al rostro e incluía también otras partes del cuerpo. De esta manera, se ofrecían productos para el lucimiento del cabello, pechos, piernas y silueta. La publicidad fue uno de los principales canales mediante los cuales se difundió el ideal de la mujer moderna, que podía preocuparse por el cuidado de su belleza y de su físico. Dentro de ciertos límites el cuerpo ya no era visto como algo «pecaminoso». La mujer moderna podía dedicar parte de su tiempo al entretenimiento o al cultivo de la inteligencia, aliviando las tareas del hogar gracias, por ejemplo, al uso de los modernos electrodomésticos. Pero todo esto siempre y cuando no abandonara su lugar como esposa, ama de casa y madre (Adamosky 2009:84).

Como veremos en el próximo apartado, el ideal femenino siguió estando ligado al matrimonio, al hogar y a la maternidad.

Las *estrellas* tuvieron un rol central en la difusión de las prácticas del embellecimiento y fueron los adalides perfectos de los productos que se publicitaban bajo la promesa de la belleza. Una de las marcas que utilizó a las *estrellas* norteamericanas y nacionales, fue la de Jabón Lux. Así mientras Ann Blyth, decía desde Hollywood «el baño de belleza con jabón Lux suaviza todo mi cutis» (*Radiolandia* 1952c), Elina Colomer afirmaba que «Un cutis terso (…) suave (…) se obtiene con el Método Luz 3 minutos para su belleza» (*Radiolandia* 1943b). De la misma manera, el maquillaje «Le Sancy», indicaba, bajo el lema «oriéntese hacia la belleza», la elección de productos teniendo en cuenta el parecido con distintas actrices. Bajo la fotografía de varias de ellas, se detallaban las características con relación al tono de cutis, el cabello y los ojos, para afirmar: «Busque usted, distinguida lectora, a cuál de estas *estrellas* corresponde su tipo, y use los mismos productos y tonos que ella usa. Así, lucirá un cutis petalizado de sorprendente naturalidad y una boca de sobresaliente belleza» (Sintonía 1943a) Para que no quedaran dudas, era Luis Lang «el maquillador de las estrellas», quien avalaba la calidad del polvo y colorete «Le Sancy». Detrás de una belleza genérica, se asomaba otra que convocaba a la individualidad y que hacía necesario que cada lectora encontrara su propia belleza, en referencia a la singularidad de la de las actrices. En alguna medida, la belleza era la resonancia privada de una peculiaridad que sólo pertenecía al individuo (Vigarello 2004:115).

Al mismo tiempo que la publicidad reafirmaba y difundía la imagen de las *estrellas* como modelo de belleza, éstas brindaban sus consejos sobre el tema en las páginas de las revistas del espectáculo. Un apartado de *Antena*, titulado «Consejos de las estrellas», desarrollaba las indicaciones de María Duval con relación al modo de pintarse los labios. La nota remataba: «María Duval, que día a día se presenta mejor arreglada, da este consejo, pensando, con razón, que puede ser útil a nuestras lectoras, sus amigas» (*Antena* 1948). También las actrices de Hollywood difundían su experiencia sobre la belleza en las páginas de las revistas. Bajo el título «Siga estos consejos», Ann Edmonds, presentada como «actriz de Warner Bros», explicaba, en distintos pasos, el modo de cuidar el maquillaje de los labios y de las cejas. La de Ann Edmonds era una experiencia valiosa, en la medida en que ella «(…) se ha especializado en el cuidado de la belleza» (*Sintonía* 1943b). La belleza de las *estrellas* estaba, en la representación que construyeron las revistas del espectáculo, fuera de la norma.

Poseían una perfección que en alguna medida las volvía inalcanzables. Sin embargo, su encanto estaba hecho de aprestos y afeites. En este nivel en el que la belleza es una cualidad construida mediante atenciones y cuidados, las *estrellas* podían ser imitadas. En alguna medida, ellas también, como Madame Berard, eran expertas de la belleza; así lo muestra el modo de presentar los consejos. El de María Duval debía ser seguido porque se trataba de una actriz que «día a día se presenta mejor arreglada» y el de Ann Edmonds correspondía al de quien «(…) se ha especializado en el cuidado de la belleza». En las revistas del espectáculo, se construyó un culto alrededor de la belleza de las *estrellas*, que era fuera de serie. En forma paralela, se presentaba la promesa, a través de la venta de productos y del dictado de consejos, de que se podía alcanzar la misma perfección; que sólo era cuestión de cargar sobre sí la propia responsabilidad de la belleza y de perseguirla con dedicación. El ideal de belleza de las actrices se presentaba como inaccesible y accesible a la vez.

Vinculada con la belleza, estaba la moda. Las *estrellas* aparecían en las revistas vistiendo con materiales caros y diseños exclusivos.[2] Tanto las innumerables fotografías como la mención explícita al modo que se vestían, atestiguaba su posición como íconos de la moda. En una columna de *Radiolandia* (1945) en la que se reproducían supuestas preguntas de lectoras, se podía leer: «¿A quién debo dirigirme para saber las direcciones de las modistas de las estrellas? ¿Utilizan siempre modelos exclusivos? ¿Los utilizan luego en su vida de relación?» *Elegante* respondía: «No estamos muy versados en ello. Creemos que el mejor camino es dirigirse a las productoras mismas. Desde luego que usan modelos exclusivos y propios. No es posible saber lo referente a la tercera pregunta». De la misma manera que con los productos de belleza, las revistas recomendaban tener en cuenta las ocurrencias de las *estrellas* con relación a la moda y aclaraban que se podían «copiar» con toda tranquilidad porque las «estrellas» no se enojan.[3]

---

[2] Existen anécdotas que dan cuenta de las dificultades que esto ocasionaba a las aspirantes a estrellitas. Así, se cuenta que en sus comienzos Anita Jordán (que como Evita venía del interior del país —era santafesina—) habría compartido con la futura esposa del presidente Perón no sólo habitaciones de pensiones y hoteles sino también el único vestido que tenía: «Por eso, si iban a una fiesta llegaba primero una, estaba un tiempo y se retiraba. Al rato, entraba la otra con el mismo vestido» (Maranghello e Insaurralde 1997:113).

[3] Así, «Cuando Libertad Lamarque va al cine jamás se despeina si lleva algún tocado alto, pese a que se lo quita como se exige. Es que todos sus sombreros se componen de dos piezas: una vincha y el adorno sujeta a ella por dos o más broches. De este modo, con desprender el moño,

Asimismo, su testimonio aparecía en los avisos publicitarios como estrategia de venta.[4]

Matrimonio, divorcio y maternidad

En la ideología moderna del amor romántico, el dinero y la posición social no debían interferir con los sentimientos. El ideal del «desinterés» guarda un fuerte contraste con la noción explícita del matrimonio como operación económica (incluso lucrativa) que antecedió al auge del amor romántico moderno (Illouz 1997(2009):117). La concepción del matrimonio presente en las revistas del espectáculo respondía a la ideología moderna del amor romántico y por lo tanto el romance previo legitimaba la unión ante el altar. En una nota que *Antena* le dedicó a Silvia Legrand a raíz de su casamiento titulada «De estrella a esposa» (figura 4), el periodista inquirió:

> —¿Cómo fue el romance?
> —Más o menos como todos. Ser artista de cine no exige dejar de ser normal. Fue en una fiesta familiar en Martínez. Nos encontramos, cruzamos miradas, luego palabras. Una broma, unos pasos de baile, unas frases bonitas, un paseo a la luz de la luna. Y Cupido haciendo de las suyas en nuestros corazones (*Antena* 1944a).

El romance es «más o menos como todos» en el sentido de que expresaba una imagen compartida y reconocible. En este sentido, su carácter cinematográfico se mantiene intacto. La declaración según la cual «Ser artista de cine no exige dejar de ser normal» pareciera flotar en una especie de vacío después de las afirmaciones sobre «las miradas», las «bromas», los «pasos de baile», «Cupido» y la «luz de la luna». Desde otro ángulo, sin embargo, podríamos afirmar que el de Silvia Legrand es el único normal de los romances, en el sentido de que se

---

flor, o lo que constituya el motivo alto del sombrero, cumple con las ordenanzas, y no necesita ni siquiera del espejo para volvérselo a colocar». Se trata de una buena idea para las que quieran mantener la elegancia y cumplir con las normas. Las lectoras también pueden seguir el ejemplo de Nini Marshall, que utiliza zapatos con plataforma desmontable tanto en la planta como en el taco, con lo cual consigue que la graduación en altura sea «(…) a gusto y de acuerdo a la "toilette" del día y del momento» (*Radiolandia* 1945).

[4] La marca «Eminencia», se anuncia bajo el lema «prendas de las estrellas». En el aviso se puede ver a Amelia Bence, luciendo remeras y marineras «Eminencia», con su «característico buen gusto» (*Radiolandia* 1952d).

corresponde con su representación típica. Así, lo normal sería aquello singularmente ausente de la vida cotidiana (Dyer 2006:158). En todo caso, la narración del romance justificaba y daba sentido a la frase: «El mío es un casamiento por amor (…) Lo quiero y estoy segura de que él también me quiere» (*Antena* 1944a). Es que, en las publicaciones, las «muchachas buenas y soñadoras» se casaban por amor.

De estrella a Esposa

ADIOS AL CINE

FUE UN CARNAVAL

EL VESTIDO DE NOVIA

UN ROMANCE COMO OTROS

AMOR... Y QUINTILLIZOS

LA GLORIA POR UN MARIDO

Figura 4. «De estrella a esposa», (*Antena,* XIII, 686, 13 de abril de 1944)

En el caso de otras figuras estelares, también se remarcaba la existencia de amor romántico al interior del matrimonio, pero el modelo de felicidad conyugal se combinaba menos con la intensidad, el placer y la diversión que con nociones asociadas a la estabilidad, la tranquilidad y la armonía.[5] En este sentido, comprobamos para el caso argentino la existencia de un *ethos* hedonista menos desarrollado que en los Estados Unidos. En el país del Norte, la combinación de dicho *ethos* con el ideal del amor romántico derivó en un discurso de liberación personal que dotaba a las mujeres de mayores grados de autonomía. Mientras el concepto de amor romántico subrayaba la imagen del sujeto amoroso como ser autónomo, que elegía libremente a su cónyuge, el *ethos* hedonista la reforzaba al enfatizar la afirmación y expresión del yo. De acuerdo a este planteo, y también a medida que dependían cada vez menos del dinero de sus maridos, las mujeres buscaban en el matrimonio más que seguridad económica, satisfacción emocional (Illouz 1997 (2009):116). En el caso argentino, sin embargo, como vimos más arriba, el modelo de domesticidad en los años cuarenta y cincuenta seguía incluyendo la división de roles entre la mujer que se dedica al cuidado de la casa y los niños y el hombre que con su trabajo demuestra la capacidad de mantener por sí mismo al hogar (Cosse 2006: 31). El

[5] De este modo, «la intensa actividad artística» de Elsa O'Connor «(…) no ha logrado apartarla del hogar, al que dedica todos sus momentos libres». La residencia es tomada por fotografías tanto en su fachada como en sus interiores. En una de ellas, bajo el subtítulo de «El rinconcito preferido» puede leerse: «El hijo interroga al padre sobre una lección difícil. La madre borda silenciosamente. Paz… Armonía… nada recuerda aquí las turbulentas alternativas de dos vidas dedicadas al arte» (*Sintonía* 1944b).

reflejo de esta concepción sobre la condición femenina es la consideración de la maternidad como la más legítima forma de realización personal. Del mismo modo que el saneamiento de esa música popular por excelencia que era el tango involucró a partir de los años treinta la denuncia de las mujeres independientes así como la exaltación de las mujeres que eran buenas porque eran madres (Guy 1991:184-88), en *Sintonía* podía leerse que los deberes maternales «(...) no son difíciles para las mujeres dignas de serlo en la más noble acepción del vocablo y que las enaltece ante su propia consideración y la consideración de los demás» (*Sintonía* 1943d).

Más allá de que la descripción de la vida familiar de las *estrellas* condice con el modelo de domesticidad (enfatizando siempre que es posible su rol como madres), éstas estaban más cerca del ideal asumido como modelo por el *ethos* hedonista. Invocando a la sociedad norteamericana y a sus *estrellas*, encarnaban conductas transgresoras y representaban ejemplos para ser diferentes (Barrancos 1999:214). Hollywood suponía en éste como en otros aspectos un modelo de referencia para las actrices argentinas. Tras una larga estadía en la «meca del cine», una de ellas declaraba:

> La mujer tiene allí derechos adquiridos y trabaja y vive a la par del hombre. Aquí en cambio, se da el absurdo que una muchacha que se gana la vida en la oficina, en el taller o en la fábrica, no puede ir al cine sola y mucho menos salir a la noche con amigos (*Radiolandia* 1943a).

En una sociedad en la que el casamiento seguía siendo el destino para las mujeres de todas las condiciones y la maternidad el principal objetivo, la desembozada actitud con la que Alicia Vignoli hablaba de su divorcio como algo «tranquilo y natural» no debía ser en nada corriente: «(...) soy admiradora de Joan Crawford que se divorció tres veces (...) y tomé el mío con absoluta calma» (*Sintonía* 1947). No se trata de una declaración aislada y en las revistas podemos encontrar incluso alegatos a favor del divorcio:

> El acontecimiento del divorcio no es ni extraño ni fuera de lo común. Millones de seres se encuentran, de pronto, con que la vida les muestra una encrucijada sentimental. Y tienen la valentía de ser honestos consigo mismos: no compartir la vida por simples motivos de comodidad con quienes han dejado de estar en su corazón y en su afecto. Lo triste es, precisamente, compartirla con quien ya no merece o concita nuestro cariño (*Radiolandia* 1950b).

La nota alienta una cultura divorcista, al confrontar el matrimonio como deber social con pautas subjetivas para valorar las relaciones de pareja. Sin embargo, el divorcio no era una práctica extendida. En 1947, afectaba al 0,3% de la población total del país y al 0,6% de la Ciudad de Buenos Aires. Hasta los años sesenta era concebido como una desviación de las conductas normales y deseables, como un fracaso del modelo familiar. Noticias y rumores sobre los divorcios de *estrellas* norteamericanas y nacionales eran reproducidos en las revistas del espectáculo y teñidos de infidelidades alcanzaban en ocasiones los ribetes del escándalo. Tanto el hecho de leer revistas de rumores como el de hablar sobre lo leído, tienen el efecto de construir estándares compartidos de moralidad (con una comunidad imaginaria de otros lectores de revistas de rumores o con otros lectores que están presentes en el intercambio verbal), que alternan entre la desaprobación y el entendimiento. El rumor crea un mundo íntimo en común en el cual valores morales son aplicados a lo que es y no es un comportamiento aceptable. Las revistas de rumores se construyen alrededor de fantasías sobre la pertenencia a una comunidad moral (Joke 2006:291-310). En este caso, observamos que los lineamientos morales que proponían las revistas son ambivalentes y al mismo tiempo que rescataban a la mujer en su rol como esposas y madres, podían justificar el divorcio y hasta contemplar la infidelidad.

Las declaraciones de las actrices en relación con la libertad femenina, encuentran un marco en la exaltación de modelos de afirmación personal que es propia de la industria cultural. A través de las publicaciones del espectáculo, pero también del cine, la radio y el teatro, se proyectaban nuevas sensibilidades y sensaciones eróticas (Barrancos 1999:224). El cine tornó natural lo que la sociedad sancionaba como «pecado» y además estimuló deseos que los prejuicios impedían concretar. Lo que se advierte es un problemático desacuerdo entre el cine y la sociedad, un cortocircuito entre el adentro y el afuera de la sala cinematográfica (Fontana 2009:64-67). Las *Aguafuertes* de Arlt interpretaron «la sed de pasiones que la cinematografía, en su conjunto, provoca, despierta y agudiza» como el punto de partida de una rebelión imprecisa pero probable. De esta manera, Arlt insistía sobre el potencial disruptivo que podía tener el cine en relación con los principios morales «pequeñoburgueses», en particular sobre los sexuales. La incompatibilidad entre el cine y dichos principios quedó expresada en una de sus *Aguafuertes*:

> Un día cualquiera, estas muchachas manoseadas en interminables secciones de cine, masturbadas por sí mismas y por los distintos novios que tuvieron,

> «contraían enlace» con un imbécil. Este a su vez había engañado, manoseado y masturbado a distintas jovencitas, idénticas a la que ahora se casaba con él. De hecho estas «Demi-vierges», que emporcaran de líquidos seminales las butacas de los cines de toda la ciudad, se convertían en señoras respetables, y también de hecho, estos cretinos trasmutábanse en graves señores, que disertaban sobre la respetabilidad del hogar y la necesidad de proteger las buenas costumbres (Arlt cit. en Fontana 2009: 67)

En un contexto en el que el rol de la mujer era definido desde su función biológica, una sombra de inmoralidad caía sobre las mujeres que trabajaban fuera del hogar. El peronismo compartía la concepción de la época según la cual el ámbito esencial de la mujer era el cuidado de los hijos y el hogar. Sin embargo también promovió la incorporación y socialización política de las mujeres a través de la sanción del voto femenino en 1947 y de la creación del Partido Peronista Femenino (PPF) en 1949. La política era considerada una actividad masculina y para amortizar la «caída» en el mundo político el peronismo construyó lo que Carolina Barry denominó un «discurso artificioso» cuya función era remarcar la continuidad entre las tareas consideradas propias de las mujeres y el mundo político. Sin embargo, no puede negarse que hubo un cambio en el rol de la mujer en el nuevo perfil de sociedad que pretendía crear el peronismo. El hecho de ser convocadas a tener una participación activa en la esfera pública, aunque invocando una continuidad que suponía en el accionar político una prolongación de los deberes femeninos al interior del hogar, implicaba de alguna manera una ruptura con su rol tradicional. De hecho, los mandatos de género no siempre prevalecieron sobre los intereses de partido. Durante la campaña electoral de 1951 las mujeres fueron agentes de propaganda contraviniendo sus propias obligaciones como mujeres-madre. La cantidad de horas destinada a la actividad política (en época de elecciones las sedes partidarias estaban abiertas hasta las 22 hs, incluso los días domingo y un mes antes hasta las 24 hs) o los viajes para participar en manifestaciones en Buenos Aires o en el interior de las provincias, las alejaba de sus hogares (Barry 2009:141-203).

El ideal de esposa, madre y ama de casa era confrontado con prototipos alternativos. La mujer «de vida disipada», que violentaba los mandatos de la feminidad doméstica, y «la soltera», que era visualizada como un ser incompleto, colaboraban con la naturalización del modelo familiar basado en el

matrimonio indisoluble.[6] El desafío que suscitaba el peronismo era implícito[7] y las condenas morales que caían sobre las mujeres de vida independiente, como las actrices, contribuían a delinearlo como un ideal indeseable. El trabajo extra doméstico era tolerado por una necesidad económica y la posibilidad de que la mujer permaneciera en el hogar, constituía un símbolo de prosperidad y respetabilidad social. El miedo a que la mujer perdería su esencia femenina si persistiera en el trabajo fuera del hogar —concentrada en los valores maternales— se agudizaba en el caso de las actrices. La reiterada asociación entre ciertas actividades artísticas y la prostitución explican en parte este hecho. La de artista-prostituta es una identidad construida desde diversos discursos sociales y por lo menos para lo que puede llamarse un «proletariado teatral» también un modo de vida.[8]

La asociación entre las actrices y la prostitución se hacía presente en las páginas de las revistas del espectáculo a partir de la sospecha sobre las intenciones detrás del casamiento. Si en ocasiones se subrayaba —en concordancia con la ya mencionada ideología del amor romántico— que se trataba de un casamiento por amor, en otras esto mismo se ponía en duda, especialmente cuando suponía la unión con un hombre bien posicionado en la escala social.

[6] En la década del sesenta lo que se impugnó no fue el valor de la relación estable y heterosexual, sino su sentido. El matrimonio fundado en una relación desigual, en la que la mujer debía velar por el bienestar de su marido, sin importar la dosis de sacrificio invertida, entró en crisis. Se modificaron las expectativas depositadas en la pareja y la valorización de la institución matrimonial. La unión, la comprensión, la realización personal y la entrega mutua, pasaron a ser parte de los objetivos de la vida en común. Entre los cónyuges, se suponía la existencia de iguales condiciones, atribuciones y potencialidades. Se cristalizó entonces, un modelo de mujer independiente, moderna o liberada, que no sólo asumía el interés que le despertaba la sexualidad sino que, además, rechazaba la condición de ama de casa y valorizaba la realización extra-doméstica. El límite a las impugnaciones de los mandatos domésticos, fue la maternidad. En los años sesenta, seguía siendo dominante el consenso que colocaba el mandato doméstico en el centro de la identidad femenina (Cosse 2006:115-204).

[7] El ingreso de la mujer en la esfera pública a partir del voto y de la participación política desafiaba los mandatos femeninos de esposa y madre. Sin embargo, no lo hacía abiertamente: en cambio, declaraba la continuidad entre los deberes femeninos al interior del hogar y las tareas políticas.

[8] Cristiana Shettini (2014) demuestra las conexiones entre artistas del teatro de variedades y la prostitución a partir del análisis de las migraciones de mujeres que viajan entre Argentina y Brasil a comienzos del XX. Al amparo de la conformación de un mercado regional de diversiones organizado por una compleja red empresarial, las artistas de varietés combinan la actuación de los mismos números en distintos teatros y cabarets con encuentros sexuales que implicaban un extra para sus escasos ingresos.

Para las revistas, el orden de los sentimientos estaba separado del orden moral o social. *Antena*, bajo la asociación con el ideal de la mitología griega, lo expresaba de la siguiente manera: «El amor, según la mitología helena, es un niño que arroja a ciegas sus flechas, las cuales pueden herir a seres ubicados en distintos planos sociales, en distintos sectores de actividad» (*Antena* 1944b). El típico tema del amor entre el joven rico y la muchacha pobre —cantera de innumerables comedias y melodramas (en el folletín, en el teatro, en el radioteatro o en el cine)—, es un claro ejemplo de legitimidad en el orden de los sentimientos e ilegitimidad en el social. Sin embargo, cuando era una actriz la que se casaba con un millonario, las revistas dejaban de lado la suposición según la cual el orden social o moral podía significar un obstáculo para el desarrollo de las pasiones y en cambio sospechaban sobre la legitimidad en el orden de los sentimientos.

La mención de actrices que se casaban con millonarios es la contracara de las *estrellas* que aparecían en sus páginas como buenas esposas y madres. De manera semejante a lo que planteaban las publicaciones sobre las *estrellas*, de las reinas del trabajo elegidas en ocasión del 1º de mayo durante el peronismo, se resaltaban sus caracteres morales y su personalidad: simples, modestas, humildes, diligentes y amables. Además, las jóvenes trabajadoras (las reinas eran mujeres entre 16 y 20 años) soñaban con ser esposas y madres antes que *estrellas* de cine. Es que para asegurar que la belleza no fuera peligrosa era necesario atarla a los valores morales. Sin embargo, cuando un periodista le insistió a una de las reinas, ella confesó que su verdadero deseo era ser una *estrella* de teatro o cine. Se detecta una tensión, con connotaciones moralmente complejas, entre el mandato maternal y el deseo del estrellato.

La profesión de actriz tenía entonces un carácter bifronte: al mismo tiempo que se consideraba poco recomendable con relación a lineamientos morales, constituyó un imán para muchas jóvenes que entreveían la posibilidad de fama y fortuna. Ser actriz era un riesgo, porque obligaba a bordear las zonas de lo socialmente aceptado y clavaba una sospecha sobre eso tan preciado para las mujeres de la época que era la decencia. Pero representaba también un sueño: el de ascender socialmente, el de escuchar pronunciar el nombre propio.

Conclusiones

El romance fue uno de los temas alrededor del cual el mercado masivo construyó significados, a través de su asociación con el consumo. Las *estrellas*

tuvieron un rol central en esta tarea, al recrear el ideal del amor romántico como hecho visual. La insistencia de las revistas en el «arte de besar» de las *estrellas* y los *astros*, tuvo que ver con su posición como ídolos del amor. Las conductas que desplegaban en la pantalla y fuera de ella se presentaban como modelos. A su vez, los besos y las miradas constituyeron los elementos centrales del lenguaje del amor construido a partir de los medios masivos. Ambos remitían a la unión entre dos esferas, la espiritual y la material, cuya comunión era el resultado ideal del amor romántico.

La ideología del amor romántico suponía que en el casamiento no debía mediar ningún tipo de interés ajeno al *imperio de los sentimientos*. Este es el ideal del amor que recorrió las páginas de las revistas del espectáculo, a la vez que se censuraron las uniones en las que los motivos económicos parecían guiar la elección. En esos casos, se retomaron asociaciones entre el trabajo como actriz y la prostitución. El trabajo de la mujer fuera del hogar era justificado como necesidad económica, pero no dejaban de caer sospechas sobre la moralidad de quienes lo ejercían. En el caso de las actrices, por vincularse su labor a las diversiones nocturnas, los prejuicios fueron mayores. La representación de las actrices como excelentes esposas y madres, parece funcionar como defensa de su integridad moral. Por otro lado, desde los años veinte, se fue abriendo paso una modernización de las costumbres, que encontró su punto de inflexión en los años sesenta, pero que se expresó en distintos ámbitos en décadas anteriores. Las actrices pueden ser pensadas como agentes de este cambio, en la medida en que sus conductas se asociaron con una manera diferente de ser mujer.

Vinculados al amor se encontraban los requerimientos asociados a la belleza, centrados sobre las figuras femeninas. La belleza adquirió autonomía y se delimitó en relación a otras prácticas. La existencia de especialistas es una marca de esta situación y en alguna medida las *estrellas* también fueron tomadas como expertas en el plano del embellecimiento. Su belleza se consideraba fuera de serie, pero no se trataba de una belleza natural, sino construida por medio de cuidados, productos y técnicas. Por eso sus consejos que inundaban las páginas de las revistas, remitían a la posibilidad de alcanzar la belleza deseada. En éste, como en otros aspectos, las figuras populares transitaban sobre la ambivalencia entre dos dimensiones: una ideal y otra humana. Si la primera se refería a una belleza única, inalcanzable, la segunda enfatizaba la posibilidad de lograrse mediante el uso de los bienes disponibles en el marcado del embellecimiento.

REFERENCIAS

ADAMOVSKY Ezequiel

2009 *Historia de la clase media. Apogeo y decadencia de una ilusión, 1919-2003,* Buenos Aires: Planeta.

BARRANCOS Dora

1999 «Moral sexual, sexualidad y mujeres trabajadoras en el período de entreguerras», en MADERO Marta y DEVOTO Fernando, *Historia de la vida privada en Argentina,* Buenos Aires: Taurus, p. 210-34.

BARRY Carolina

2009 *Evita Capitana. El partido peronista femenino 1949-1955*, Buenos Aires: Universidad Nacional de Tres de Febrero.

COSSE Isabella

2006 *Estigmas de nacimiento. Peronismo y orden familiar 1946-1955,* Buenos Aires: FCE.

2010 *Pareja, sexualidad y familia en los años sesenta*, Buenos Aires: Siglo XXI.

DYER Richard

1979 *Stars,* London: British Film Institute; (tr. esp.: *Las estrellas cinematográficas*, Barcelona: Paidós, 2001).

2006 "Stars as Images", *in* MARSHALL David (ed.), *The Celebrity Culture Reader*, Nueva York: Routledge, p 153-76.

ELIADE Mircea

1963 *Mito y realidad,* Barcelona: Labor, 1991.

FONTANA Patricio

2009 *Arlt va al cine*, Buenos Aires: Libraria.

GUILHERME Olympio

1928 "A expressao facial 'Made in USA'", *in* BORGE Jason, *Avances de Hollywood. Crítica cinematográfica en Latinoamérica, 1915-1954*, Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 2005, p.140-42.

GUY Dona

1991 *El sexo peligroso*. La *prostitución legal en Buenos Aires, 1875-1955*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

JOKE Hermes

2006 "Reading Gossip Magazines: the imagined communities of 'gossip' and 'camp'", *in* MARSHALL David (ed.), *The Celebrity Culture Reader*, Routledge: New York, p. 291-310.

ILLOUZ Eva

1997 *Consuming the Romantic Utopia: Love and the Cultural Contradictions of Capitalism,* California: University of California Press; (tr. esp.: *El consumo de la utopía romántica. El amor y las contradicciones culturales del capitalismo,* Buenos Aires: Katz, 2009).

KING Barry

2006 "Articulating stardom", *in* MARSHALL David (ed.), *The Celebrity Culture Reader*, Routledge: New York, 229-51.

MARANGHELLO César e INSAURRALDE Andrés

1997 *Fanny Navarro o un melodrama argentino,* Buenos Aires: Ediciones del Jilguero.

MORIN Edgard
(1964) *Las estrellas del cine*, Buenos Aires: Eudeba.
ROUGEMONT Denis
(1959) *El amor y occidente,* Buenos Aires: Editorial Sur.
SARLO Beatriz
1985 *El imperio de los sentimientos*, Buenos Aires: Norma, 2000.
SCHETTINI Cristiana
2014 «Conexiones transnacionales: agentes encubiertos y tráfico de mujeres en los años 1920», en *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, [en ligne], 28 novembre, [citado 28 /11/ 2014], disponible en: http://nuevomundo.revues.org/67440> DOI 10.4000/nuevomundo.67440.
VIGARELLO Georges
2004 *Historia de la belleza. El cuerpo y el arte de embellecer desde el Renacimiento hasta nuestros días,* Buenos Aires: Nueva Visión.

FUENTES:

Antena
1944 a «De estrella a esposa», XIII, 686, 13 de abril.
1944 b «Como en los cuentos de amor…», XIII, 686, 13 de abril.
1944 c « Fanny Navarro: con dos simples papeles teatrales mató para siempre a la animadora radial», XIV, 693, 1 de junio.
1948 «Consejo de estrellas», XVI, 880, 28 de septiembre.

Radiolandia
1943a «Amanda Varela —mimada por Hollywood— cuenta sus cinco años de vida en el país del norte», XVII, 786, 10 de abril.
1943b Publicidad de Método Luz 3 minutos para su belleza, año XVII, 791, 15 de mayo
1945 XIX, 916, 6 de octubre.
1950a « Mario Cabré solo deja de sonreír al preguntársele por Ava Gardner», XXI, 1134, 7 de enero de 1950.
1950b «Todo lo pudieron por amor. Rumbos distintos de dos estrellas que trataron de llegar a la dicha», XXI, 1148, 18 de febrero.
1950c «Hollywood y nuestro cine», XXI, 1147, 25 de febrero.
1952a Publicidad de Madame Berard, XXV, 1228, 5 de enero.
1952b Publicidad de Crema Pond'sC, XXV, 1228, 5 de enero.
1952c Publicidad de Jabón Lux, XXV, 1228, 5 de enero
1952d Publicidad de la marca Eminencia, XXV, 1232, 2 de febrero

Sintonía
1942a «Fanny Navarro, sentimental y extraordinaria», , XI, 420, 29 de abril.
1943a Publicidad de maquillaje Le Sancy», XI, 432, 18 de febrero.
1943 b «Siga estos consejos», XI, 432, 18 de febrero.
1943 c «Rasgos sobresalientes de nuestras estrellas», XI, 435, 1 de mayo, p.144.

1943d «Eva Franco vive la magnífica dualidad de la madre y la artista», XI, 435, 1 de mayo de 1943.
1944a «Indiscreciones de la cámara viajera», XI, 443, 1 de enero.
1944 b «La casa simpática de Elsa O´Connor», XII, 423, 1 de mayo.
1945a «Un pedido singular: se necesitan mujeres feas», XII, 455, 1 de enero.
1945b «¿El beso es un pecado?», XII, 458, 1 de abril.
1945c «El cinematógrafo es ojos, el teatro es voz», XII, 458, 1de abril.
1947 «Divorcio sensacional: AliciaVignoli-L.C Amadori», XIII, 479, enero.

AdVersuS, XI, 27, diciembre 2014: 124-132 ISSN 1669-7588

DOSSIER
Representaciones de la sociedad

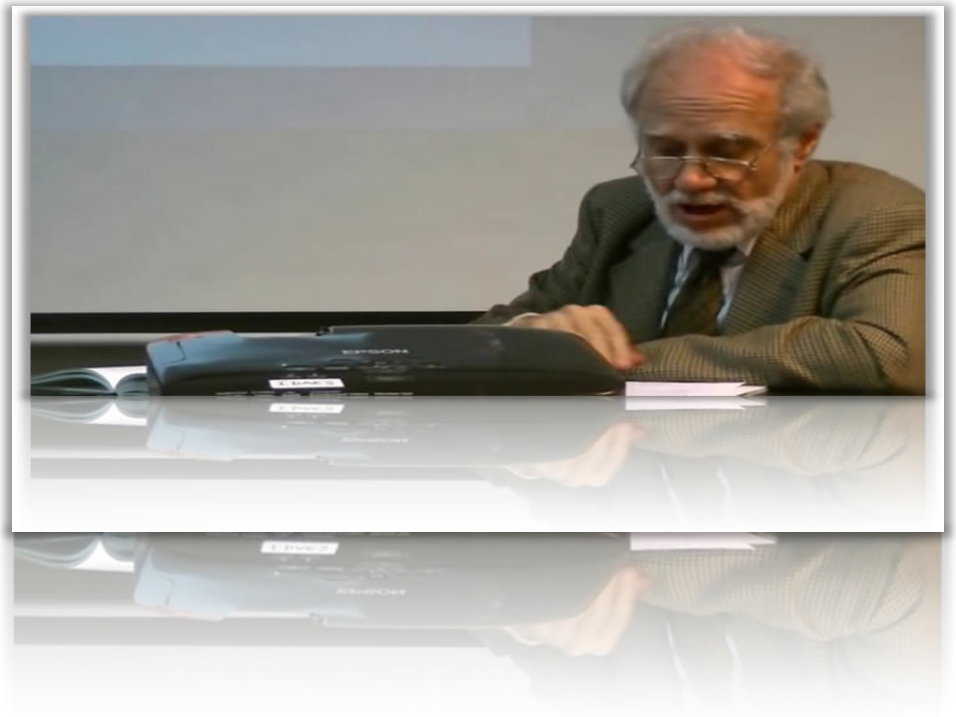
[Conferencias]

Fuentes audiovisuales en el marco de los estudios de las ciencias sociales: usos, dilemas, debates

José Emilio Burucúa
Universidad Nacional de San Martín (UNSAM)
R. Argentina
✉

Clara Kriger
Universidad de Buenos Aires (UBA)
Universidad Tres de Febrero (UNTREF)
R. Argentina
✉

Conferencia de José Emilio Burucúa



José Emilio Burucúa [reproducir] (agradecemos la filmación a Eduardo Gil Michelena)

Conferencia de CLARA KRIGER

El título de la mesa desata reflexiones en vastos sentidos, y sobre todo señala un terreno que sigue estando muy activo. No puede ser casualidad que, entre tantos seminarios y conferencias realizadas al respecto, en los últimos días se concretó en la Facultad de Ciencias sociales de la Universidad de Buenos Aires, un evento llamado «El uso de imágenes en la investigación histórica y sociológica», y otro denominado «Pensar con imágenes», organizado por la Universidad Nacional de Tres de Febrero.

Creo que la productividad de esta área de problemas que vinculan a las imágenes y sonidos con las ciencias sociales y la historia, se hace fuerte en dos polos, que indudablemente son vinculantes entre sí. Uno de ellos bastante anacrónico, ya que aún gira en torno de la legitimidad de las fuentes visuales y audiovisuales, y en algunos casos se las subroga a las escritas e incluso a las orales. Otro polo, el más interesante, trabaja en relación con los usos que podemos darles a las imágenes.

En este sentido, quisiera retrotraerme a 1976 cuando se publicó el libro de Marc Ferró[1] que legitimó el diálogo entre el cine y la historia en el campo académico afirmando que las películas se pueden considerar fuente y agente de la historia. El debate posterior involucró tanto a historiadores y cientistas sociales como a historiadores de las imágenes.

Es interesante pensar por qué Ferró concreta su planteo en 1976. Por un lado ya había muchos estudios que giraban en torno de la dupla sociedad-cine, pero nunca rebasaban los límites de los análisis de las películas. Quizá el caso más resonante es el de Siegfried Kracauer cuyo libro *De Caligari a Hitler* en 1947,[2] propone una historia psicológica del cine alemán. Es decir que a pesar de que su estudio entiende lo estético como político, permanece en el marco de la historia del cine. En realidad es en los años 60 que el cine logra salir de ese ámbito tanto por los estudios semióticos de Christian Metz, como por las apuestas de los sociólogos marxistas que proponen el desvelamiento de los mecanismos utilizados por los medios masivos de comunicación para, de esa manera, poner en evidencia que la ideología burguesa se hace efectiva a través de esos discursos. Luego las movilizaciones sociales y estudiantiles logran que la

[1] *Cfr. Cinéma et Histoire,* París: Denoël.

[2] Cfr. *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film,* Princeton: Princeton University Press; (trad. esp.: Barcelona: Paidós, 1985).

academia se vuelva hacia los medios masivos con fruición. Prueba de ello es que el famoso *Apocalípticos e integrados* de Umberto Eco de 1964,[3] parte de un rico estado de la cuestión de las discusiones sobre los medios, entre estudiosos con diferentes marcos ideológicos. Hasta bien entrados los 60, los investigadores que se interesaban por estos fenómenos eran en su mayoría psicólogos, sociólogos, o filósofos. En esos momentos, tampoco existía un campo académico de la comunicación en sentido estricto: la comunicación era sólo un objeto de estudio, y no una disciplina o campo de saber específico.

A principios de los 70 (1972) un escritor y un sociólogo, Ariel Dorfman y Armand Mattelart, habían impuesto el libro que proponía una lectura desde las ciencias sociales del Pato Donald en soporte comic.[4] ¿Por qué trabajaron con el soporte comic en lugar de hacerlo con los dibujos animados? Seguramente el filme imponía un problema metodológico importante porque no era fácil acceder a todo el material y verlo muchas veces, pero además la imagen en movimiento implicaba también otros inconvenientes de análisis.

Vemos entonces que los 70 son propicios para las ideas de Marc Ferró. Él cuenta que trabajaba con cine documental como fuente desde bastante tiempo antes de publicar su libro. El cine de ficción se convirtió mucho más tarde en una segunda fuente, tan importante como la primera, la documental, que para él de cierta forma trata de la historia oficial.[5] Remarco esto porque creo que mientras usaba documentales no estaba tan compelido a explicar por qué los usaba, pero cuando decide incursionar en la ficción tiene que poner en evidencia una justificación teórica y un método.

El documental era leído como un texto transparente. La realidad misma estaba allí encerrada, por lo que no parecía tan complicado admitirlo en calidad de fuente; pero incluir a los textos ficcionales en esta categoría produjo una resistencia que aún hoy se manifiesta en ciertos ámbitos del mundo académico.

Ahora que han pasado casi 40 años, años en los que todo lo referente a la imagen se precipitó de manera inusitada, parece importante pensar en qué condiciones se encuentra ese debate que expuso Ferró por primera vez y cuáles pueden ser sus nuevas ramificaciones.

---

[3] *Cfr. Apocalittici e integrati*, Milano: Bompiani.
[4] *Para leer al pato Donald,* Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
[5] Ver reportaje «El cine es una contrahistoria de la historia oficial», publicado en *El Mercurio de Chile*, el 20 de diciembre de 2009.

Para los que comprendieron que los textos audiovisuales ofrecían un rico material tanto para sus clases como para sus investigaciones, surgió el problema del abordaje formal de esos textos. Un problema que no resulta fácil de resolver y que por lo general se saltea, yendo por la vía contenidista. Es decir que se toma la película para luego transponerla a un relato oral o escrito en donde se resalten las ideas y anécdotas principales y se borre toda especificidad de la imagen.

Si practicamos un rápido relevamiento sobre el uso de películas en las aulas universitarias, encontraremos que esta práctica es todavía muy común. Las películas se piensan más como herramientas didácticas que como textos, por lo tanto pocas veces se las incluye como filmografía obligatoria en el programa de estudios. Por otro lado, mientras el uso de imágenes pictóricas parece estar reservado a profesores eruditos, con las películas se animan todos (entre otras cosas porque la respuesta de los alumnos es positiva ya que son hábiles lectores de textos fílmicos y no de cuadros o esculturas).

Lo más grave es que estos viejos problemas se desarrollan en el marco de las nuevas prácticas de usuarios audiovisuales. Alumnos y profesores que interactúan con el espesor de la imagen nos obligan a responder nuevas preguntas. ¿Cómo sostener que es necesaria la alfabetización audiovisual, cuando las prácticas de registro y montaje son cotidianas para el público masivo? ¿Podemos seguir afirmando que las personas que construyen obsesivamente imágenes para uso doméstico y para el espacio público, no saben nada acerca de los materiales que manipulan? ¿Es diferente la profundidad de lectura que hace el público académico promedio de un texto escrito que de uno audiovisual? Creo que hay muchas preguntas para hacerse acerca de alumnos que son lecto-productores de audiovisuales desde su nacimiento. Este tipo de preocupaciones hizo que el National Film Board de Canadá lanzara una aplicación para uso escolar que intenta aprovechar la capacidad de los alumnos en el consumo y producción de imágenes y textos.[6]

Entonces, para retomar, aunque ha pasado mucha agua bajo el puente, desde la operación de legitimación de Ferró, seguimos dando vueltas en derredor de algunos puntos que quiero resumir rápidamente. En el podio de las limitaciones que es posible observar aún acerca del diálogo entre las ciencias sociales y los

[6] *Cfr.:* https://www.nfb.ca/campus-canada

textos audiovisuales, persisten las dos tendencias ya explicitadas: una es la que lleva al profesor/investigador a privilegiar el contenido temático del texto; y otra, la que lo lleva a creer en la transparencia de las imágenes, o en el mejor de los casos en la teoría del reflejo, es decir las imágenes como reflejo de la realidad.

Esto hace que profesores e investigadores se sientan mucho más cómodos con las imágenes documentales en donde intentan ver una verdad unívoca que se transforme en un documento indiscutido. La máxima positivista «ver para creer» rige muchos de los abordajes formales de las imágenes que se hacen desde las ciencias sociales.

Otra limitación muy común es lo que Santos Zunzunegui llama *ir del contexto al texto*. En la práctica esto implica tener una hipótesis en el marco de lo histórico social y buscar la confirmación en el texto fílmico, o sea convertir al filme en un ejemplo esclarecedor.

Finalmente es necesario subrayar que es muy común el uso de películas para que los receptores o alumnos, si hablamos de una clase, puedan tomar contacto con un determinado contexto geográfico o histórico. De ese modo se recurre a la ayuda de la impronta de la imagen y el sonido, para que logren una impresión fuerte y duradera. Luego esa impresión sirve para anclar la lectura de un texto académico escrito.

Ahora bien, les propongo pensar qué cosas no hacen, por lo general, los cientistas sociales con los filmes, que sin embargo hacen con otras fuentes:

- En primer lugar, leer la especificidad del documento. En el caso de los textos audiovisuales deberían demostrar que no hay nada más trascendente en un filme que el montaje. Su principio constructivo. Mostrar al filme como texto construido en base al montaje, en donde dos imágenes que no estaban relacionadas asumen una posición diferente y propician una mirada crítica.

En esa dirección estos profesionales podrían diferenciar sencillamente distintos tipos de imágenes según el marco teórico elegido. Georges Didi-Huberman, por ejemplo, habla de imágenes que «toman partido» y de otras que «toman posición». Gilles Deleuze habla de la «imagen-tiempo», David Bordwell de la «imagen sintomática», y así podríamos seguir enunciando instrumentos teóricos que ayudan al lector a pensar las películas.

- En segundo lugar, no exploran la temporalidad y espacialidad del filme, insumos básicos para su significación. Muchas veces todo el sentido de un filme

se asienta en la descripción de «un adentro y un afuera», o «un arriba y un abajo». Quizá lo importante no es la anécdota, sino cómo se diseñó el espacio en que se juega esa anécdota. Otras veces es posible conocer el punto de vista ideológico del autor del filme observando si optó por ofrecer un relato en el que prime una continuidad temporal o prefiere distanciar al espectador con rupturas o temporalidades múltiples.

- En tercer lugar, deberían buscar lo que no está, lo que falta, lo elidido, lo negado. Esta operación puede hacerse en el plano argumental y también en el plano de las imágenes y los sonidos. Pensemos en las paredes inexistentes de la película *Dogville* (Lars von Trier, 2003), solo para mencionar un caso que nos invita especialmente a mirar lo elidido.

- En cuarto lugar, no exponen las relaciones entre dispositivos estéticos, históricos y políticos. Por ejemplo, cuando se habla de la modernización del cine en la posguerra, se hace hincapié en la renovación del lenguaje audiovisual, pero también esos cambios nos hablan de una sociedad ávida de discursos que expliquen las tramas secretas de los textos artísticos y políticos.

- En quinto lugar, lo que no hacen los cientistas sociales e historiadores, en general, es poner las fuentes audiovisuales en diálogo con otras, sin importar en que soporte se encuentren. Tejer redes de fuentes nos permite relacionar a *La historia oficial* de Luis Puenzo (1985), con el libro *Nunca más* (CONADEP, 1984), con la carta publicada en el diario *Clarín* por María Elena Walsh «Desventuras en el país Jardín-de-infantes» (1979); y por otro lado relacionar a la atmósfera oscura de la película *Un muro de silencio* de Lita Stantic (1993) con los decretos de Indulto a los militares (1989 y 1990), e incluso con Hamlet por el recurso del teatro dentro del teatro.

De todas maneras, a juzgar por la cantidad de tesis defendidas e investigaciones evaluadas, es posible afirmar que la academia acepta los textos audiovisuales. Acepta que expresan una realidad, acepta que construyen una economía simbólica cuya materialidad es evidente y opera en los distintos niveles de la realidad social, y finalmente acepta que las películas se posicionan como nuevas puertas de entradas para la lectura de procesos históricos o sociales.

En una rápida búsqueda en la página del Conicet se puede encontrar que más de cien investigadores usaron la palabra «audiovisual» en sus abstracts, y eso es una prueba de la inserción de un conjunto de temas en la academia.

Ahora bien, este breve diagnóstico del área de estudios audiovisuales vinculado con las ciencias sociales parece no reconocer debates, sino la rémora de viejos problemas que se asientan en relaciones de poder, ya que están instalados en el corazón de las agencias que distribuyen financiamientos, títulos, y juicios de valor. Este estado de cosas no es patrimonio de la academia local. Solo para citar un ejemplo, recordaré que el investigador norteamericano Mattew Karush explicó, en una visita de intercambio con nuestro grupo UBACyT, que sus colegas desestiman los materiales con los que trabaja (cine, radio, medios en general), si con ellos pretende leer fenómenos sociales que excedan el ámbito de los medios masivos o el imaginario que construyen y/o consolidan.

¿Entonces, dónde están los debates interesantes? Obviamente hay muchos debates trascendentes que de alguna u otra manera nos implican. Entre los más visitados, los ligados al estatuto de la representación y sus consecuencias en el reconocimiento de lo real y lo ficcional, los que reflexionan sobre cuál es la especificidad que aporta el texto audiovisual a un cientista social; y también los debates que surgen del cruce entre lo que podemos llamar «el pensamiento posmoderno» y las imágenes producidas en el pasado.

Sin embargo quiero llamar la atención sobre otra área de debates que me interesa particularmente. Me refiero a los que se centran en la ampliación incesante del campo audiovisual. Porque una vez que el cine y la TV encontraron un espacio en los estudios vinculados a las ciencias sociales, asistimos a un cambio sustancial de soportes tecnológicos, esto implica cambios de formatos y procedimientos de factura, y también de audiencias y por lo tanto incidencia en los imaginarios.

La transición tecnológica en el medio cinematográfico del formato del filme en 35mm al cine digital, lleva aparejado, además, un fenómeno que tiene ya algunos años funcionando en la industria. Se trata del *transmedia*, una forma de producción de contenidos múltiples para distintas plataformas de distribución, desde la pantalla grande y la televisiva, hasta los libros electrónicos, los videojuegos y los teléfonos inteligentes.

Otra vez se repite el proceso:

1 - Quienes estudian «nuevos medios», «transmedia», o «convergencia de medios», no salen del ámbito de esa especialización (maestría en *transmedia*, etc.).

2 - El acceso a estos textos es difícil para los que no somos nativos digitales acostumbrados a hacer varias actividades a la vez (*multitask*) o que miramos

múltiples pantallas a la vez. El concepto de montaje cambia radicalmente ya que se trata de narraciones simultáneas, conformadas por partes que se producen en distintos soportes y plataformas.

¿Cómo incluiremos este mundo audiovisual en las investigaciones académicas? Ya existen movimientos de realizadores que mediante el *transmedia* crean memoria histórica como los que dieron cuenta de la primavera árabe (otra vez con el National Film Board de Canadá como punta de lanza para estos emprendimientos sociales).

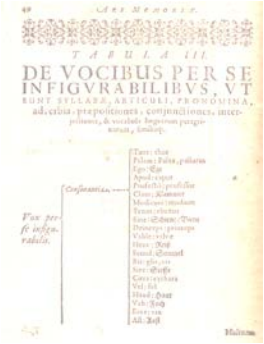
Tanto las ciencias sociales y la historia, como los estudios audiovisuales enfrentan un enorme reto. Hasta ahora prácticamente hemos ignorado esta realidad en las aulas y en las investigaciones. Y es muy probable que la hayamos ignorado porque no sabemos cómo acceder a ellas.

Los textos que se generan expresan una forma muy diferente de percibir la temporalidad y la espacialidad, ya no solo fragmentada, sino que superpuesta y complementaria a la vez. Para entender todo lo que esto nos dice sobre la sociedad sólo debemos volver al famoso ensayo de Walter Benjamin sobre la era de la reproductibilidad técnica y extraer una cita al azar: «Dentro de grandes espacios históricos de tiempo se modifican, junto con toda la existencia de las colectividades humanas, el modo y manera de su percepción sensorial. Dichos modo y manera en que esa percepción se organiza, el medio en el que acontecen, están condicionados no sólo natural, sino también históricamente».[7]

En este marco histórico nacen proyectos *transmedia* como el holandés Collapsus.com, que fue en principio un documental sobre la crisis energética al que luego se fueron acoplando narrativas futuristas que imaginan, catorce años después, el mundo tal como el documental lo predice. Una combinación simultánea de acción real, narrativa serial y animación con voluntad didáctica y política. Esta experiencia, ganadora de múltiples premios en festivales documentales y en el escenario de los mercados, nos lleva directamente a dos instancias renovadas. El acento puesto en el proceso de lectura de la historia y no en la estructura narrativa. De hecho son historias abiertas a ser completadas por las redes, por lo que el director pierde en gran parte su identidad. La otra revelación es que las audiencias no leen linealmente y tienden a formar comunidades de interacción. Se acabó el tiempo cronológico y la atención intensa sobre alguna plataforma.

[7] Ver BENJAMIN Walter, *Discursos Interrumpidos I,* Taurus: Buenos Aires (1989).

Por supuesto que me siento perdida ante estas experiencias que ni siquiera puedo compartir, e imagino que casi todos los presentes estamos en las mismas condiciones. Sólo espero que desde la academia podamos entender que todas estas innovaciones, y sus consecuencias, son algo más que operaciones de mercado. En ese sentido el pronóstico no es alentador, ya que estos textos no tienen la permanencia material requerida para todo documento y producen fenómenos inestables, tampoco tienen un creador al que podamos entender desde su biografía. Es por ello que no traigo a colación la realidad de los *trasmedia* porque quiera subrayar sus posibilidades, ni denostar sus limitaciones. Lo traigo porque nos permite tomar conciencia del dinamismo que tiene el universo de las imágenes en el que estamos sumergidos. En este sentido, es que me parece necesario seguir buscando respuestas acerca de qué podremos hacer los historiadores del arte, los historiadores a secas, y los cientistas sociales, con los viejos y los nuevos materiales audiovisuales.



TABULA III.

DE VOCIBUS PER SE INFIGVRABILIBVS, VT SVNT SYLLABÆ, ARTICVLI, PRONOMINA, adverbia, prepositiones, conjunctiones, interjectiones, & vocabula begotorum partium orationis, similesq.

Vox per se infigurabilis.

Conjunctiones.

Tum: cum
Pilum: Pilus, pilorum
Ego: Qui
Apud: caput
Postea: posteriùs
Cum: Kumquat
Medium: medium
Tum: rhetus
Ante: Ebum: Vivus
Prius: prioris
Velut: velut
Heu: Reu
Sunt: Kumsed
Ut: ple, ius
Sive: Ehuffe
Cum: rathara
Vel: fel
Haud: Ruat
Vel: Reuq
Ferè: ren
Ad: Ref

Halitum

Notas

NOTAS

[Nota]

Filosofía del teatro y praxis teatral: la escena como acontecimiento

GISELA OGÁS PUGA
Universidad Nacional de San Juan (UNSJ)
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas (CONICET)
R. Argentina
✉

Resumen: La propuesta es indagar en una puesta en escena estrenada en la Ciudad de Buenos Aires desde las nuevas herramientas y recorridos que nos brinda la Filosofía del Teatro. En este artículo el análisis parte de la puesta en escena: elegimos el espectáculo como fuente primaria para el abordaje de la obra, al que luego se sumó la lectura del texto dramático y el contacto con el dramaturgo y director. En la obra que analizamos titulada *Es inevitable* (2010), los momentos en que los límites del acontecimiento teatral aparecen intencionalmente transgredidos, resitúan al público en su dimensión corporal convivial, la puesta en escena se ocupa de recordarle esto al espectador a través de variados estímulos escénicos colocando al público en momentos de incertidumbre. El director juega con esta posibilidad artística que únicamente da el teatro por su cualidad convivial; aprovecha el convivio como herramienta para su propia creación produciendo efectos en la expectación y en la *poiesis*, que aunque pensados e intencionales, nunca se repetirán de la misma manera. Capturar la escena desde estas nuevas categorías en el marco de la Filosofía del Teatro ofrece la posibilidad de una mirada ampliada sobre el hecho teatral en donde el investigador-espectador contempla y experimenta mucho más que significados y significantes, dejándose imbuir por la experiencia humana y colectiva del convivio, la *poiesis* y la expectación en su integridad ritual y total.

Palabras clave: Puesta en escena – Convivio – Arte escénico.

[Note]

Philosophy of Theater and Theatrical Practice: The Stage as an Event

Summary: The proposal is to investigate the staging of a play released in the city of Buenos Aires using the new tools and methods offered by *Filosofía del Teatro*. The point of departure and our primary source of analysis is the staging, though we will also consider the dramatic text and input from the playwright and director. In the play we analized *Es inevitable* (2010), the moments at which the theatrical event seems intentionally transgressed serve to resituate the audience in its corporeal convivial dimension. The staging serves to remind the spectator of this through a variety of stage stimuli that place the audience in moments of uncertainty. The director plays with this artistic possibility that is exclusively offered by theater's conviviality; he uses conviviality to his advantage as a tool for his own creation, producing effects in the audience expectation and in *poiesis*, effects which, though intended or conceptualized, will never repeat themselves in the same way. Capturing the stage using these new categories from the *Filosofía de Teatro* offers the possibility of a broader appreciation for the theatrical event, in which the searcher-spectator contemplates and experiences much more than the signified and the signifier, allowing himself to be imbued by the human collective experience of conviviality, *poeisis,* and expectation in its ritual integrity.

Key words: Staging – Conviviality – Scenic Arts.

Es inevitable pensar el teatro sin partir del hecho teatral, o mejor de la praxis teatral, pero esta vez me refiero al «hecho teatral» no en el sentido tradicional del término como lo sitúa la trayectoria académica de los estudios sobre teatro, sino en su dimensión primigenia, en su sentido más remoto y esencial, ese que parece perderse en la carrera de los siglos, que bien podría ser una carrera de palabras. Antiguas, nuevas, y remixadas las palabras corren a través del tiempo y son tiempo. Cuando analizamos la trayectoria de las palabras, la vida de las palabras, su camino de orígenes, entrecruces y mutaciones nos sentimos a veces, por un instante ilusorio, más cerca de un conocimiento verdadero, real y trascendente.

La palabra «hacer» etimológicamente proviene del latín *facere* (*cfr*. Coromines 2009) que en la Edad Media cobra el matiz de «asunto» u «ocupación». De ella derivan «hecho», «hechor» («el que hace»), «hechura» y «hechizo» ("artificio supersticioso de que se valen los hechiceros"), «fetiche» (objeto de veneración que puede tener cualidades mágicas), también «fecha» («data») y hasta «fechoría», derivado de «fechor», forma antigua del «hechor» ya citado, sería «el que fecha», y mucho más adelante en nuestra contemporaneidad, tal vez sería el que «hace» alguna picardía en una «fecha» determinada. Vemos así en este mínimo recorrido etimológico que «el hacer» está atravesado por múltiples significados a lo largo del tiempo. Curiosamente, en todos ellos, encuentro una relación con el teatro. El teatro ha sido y es principalmente un «hacer», asunto y ocupación del hombre desde tiempos inmemoriales, (tal vez anterior a la palabra y con seguridad anterior al libro), hechura y hechizo, concreto y abstracto, fechado y fetiche, pragmático y mágico… fechoría del hombre que inventó entre sus haceres uno que lo re-liga con sus esencias, el teatro, religión de las artes (*religare*: «volver a unir con Dios») vuelve el hombre al hombre, vuelve al hombre a su misterio.

Desde el campo de estudios teatrales en la Argentina surge una nueva línea de pensamiento y teorización iniciada por Jorge Dubatti que propone estudiar el teatro desde su estatus ontológico, preguntándonos por el teatro en su ser y hacer, intentando hacer del teatro un objeto de estudio más auténtico y coherente con su propia naturaleza, es decir intentando volver el teatro al teatro.

En ese intento se enmarca este trabajo. La propuesta es indagar en una puesta en escena concreta desde las nuevas herramientas y recorridos que nos brinda la Filosofía del Teatro (Dubatti 2010). El análisis nunca será completo, cerrado, ni

será unívoco porque estará sostenido por la propia experiencia expectatorial, experiencia subjetiva y viva del investigador de teatro en sus múltiples, finitas y simultáneas facetas de observador «mirador», cronista, testigo y público, que inevitablemente forma parte de determinado espectáculo. La única manera de captar algo de lo incapturable de este objeto de estudio es sometiéndonos a la participación directa en el teatro como zona de experiencia.[1]

Mi propuesta en este trabajo es el análisis de una puesta en escena estrenada en Buenos Aires en marzo de 2009 y que se mantuvo en cartel durante varias temporadas en el Teatro La Carbonera.[2] Se trata de la obra *Es inevitable*[3] escrita y dirigida por Diego Casado Rubio, guionista y realizador audiovisual español radicado en Buenos Aires. La obra fue distinguida en 2010 como Trabajo Destacado siendo nominado su autor en el rubro Mejor Dramaturgia por los Premios Teatro del Mundo que otorga la Universidad de Buenos Aires. En el año 2013 fue publicada por la editorial Colihue en el volumen *Teatro Queer* que reúne obras de cinco dramaturgos de la escena porteña con la temática que da nombre al libro.

---

[1] Además de la asistencia al espectáculo, la zona de experiencia del investigador puede ampliarse de muchas maneras: presenciando ensayos, consultando borradores del guión de la puesta, el texto dramático mismo si lo hubiere, entrevistando a los artistas, etc.

[2] Sala teatral subsidiada por el Instituto Nacional de Teatro (INT) y ProTeatro, ubicada en San Telmo, Ciudad de Buenos Aires, R. Argentina.

[3] Ficha técnica: dramaturgia y dirección: Diego Casado Rubio. Asistente de dirección: Juan Borraspardo. Diseño de vestuario y maquillaje: Vessna Bebek. Realización de vestuario: Nancy Murena. Diseño de iluminación: David Seldes. Realización de objetos lumínicos: Pehuén Stordeur. Diseño de escenografía: El principito producciones. Realización de escenografía: Cristian Veneciani. Grabación y mezclas: Kinan Vibra. Músicos: Diego Mengue y Carlos Agüero. Coreografía: Daniel Bartra. Cantante de tango: Josefina Lamarre. Creación Audiovisual: Diego Casado Rubio. Sonido Filmación: Franco Caviglia. Fotos: Tomás García Puente y Nadia Villanueva. Gráfica y web: Diego Casado Rubio. Diseño de Arte: Vessna Bebek. Artista plástica: Trinidad Rubio. Productor ejecutivo en España: Oscar Casado. Productor ejecutivo en Argentina: Juan Borraspardo. Prensa: Carolina Alfonso. Bandoneón: *Después de llorar*, autor: Carlos Agüero. Percusión-didjeridoo: *Bailando con el ataúd,* autor: Diego Menge, letra: Diego Casado Rubio. Voces *Ave María*: Adriana Borraspardo, Graciela Frascara, Patricia Vallejo, Julieta Eusebio, Karina Cousture. Voz en *off* contestador automático: Florencia Fernández. Canto étnico: *Liberación*, autora: Aline Meyer. Cuadros: *Amanecer en el mar*, pintados por Trinidad Rubio en Leganés (Madrid, España). Imágenes del mar filmadas en San Sebastián (País Vasco, España) en enero de 2009. Operador video en escena: Juan Borraspardo. Operadora de sonido y asistencia general: Constanza Molfese.

En este artículo el análisis parte de la puesta en escena, es decir que elegimos el espectáculo como fuente primaria para el abordaje de la obra, al que luego se sumó la lectura del texto dramático y el contacto con el dramaturgo y director.

La obra plantea la situación dolorosa y de desconcierto de una mujer en duelo por la pérdida de su pareja. La acción transcurre en el velatorio, siendo el féretro el único objeto escenográfico que está presente, —además de un par de bancos a sus costados—. El cajón cerrado, por su directa y simple contundencia referencial y su protagonismo espacial en el centro de la escena, impacta de inmediato al espectador al entrar a la sala. Sentada a su lado, una mujer llora, reza y susurra desesperadamente. Este es el estado de cosas al sentarnos en la sala. Pero los estímulos hacia el público han comenzado con anterioridad al acontecimiento poético, ya en la espera antes de entrar a la sala, como primer estímulo auditivo, los espectadores sienten el rezo uniforme y colectivo del rosario, como un murmullo que no se sabe bien desde dónde proviene. Para algunos resulta una inquietante incógnita, otros no lo registran, otros hacen hipótesis sobre su posible procedencia. Las dudas se acaban cuando la persona que habilita el ingreso a la sala, en tono bajo y respetuoso dice amablemente a la concurrencia: «les pido que apaguen los celulares, esto es un velorio». Así, el ingreso del público es sigiloso y directo al acontecimiento ficcional: la voz en *off* del rezo del rosario, más la voz del personaje rezando y llorando a la par, además del aroma a incienso, impiden ese habitual momento (físico y mental) témporo-espacial de todo espectador en el que se acomoda y se dispone a lo que va a venir. Aquí directamente entramos a la escena casi imbuidos por ella, como si se nos instalara allí como parte de ese velorio.

Esta experiencia que describe sólo los momentos previos y los inmediatamente posteriores a la entrada a la sala, —que resulta en realidad una entrada directa a la ficción—, me remite a algunos postulados de Jorge Dubatti quien ya en su libro *El convivio teatral* (2003) plantea el desafío de repensar la teatralidad desde su cimiento convivial, estudiando el teatro como acontecimiento,[4] un acontecer efímero e irrecuperable, posible de captar por la experiencia (percepción) más que por el lenguaje (discurso). Cualidad innata del arte del teatro que también ocurre con la música y la danza, artes cuyo espesor simbólico auténtico sólo puede ser captado en vivo. Según Dubatti, desde su base epistemológica que concibe el teatro como un acontecimiento ontológico

[4] «Hablamos de acontecimiento porque lo teatral "sucede", es praxis, acción humana, sólo devenida objeto por el examen analítico» (Dubatti 2003:16).

«el acontecimiento teatral» está integrado por «tres subacontecimientos (por género próximo y diferencia con otros acontecimientos): el convivio, la *poíesis* y la expectación» (Dubatti 2010:33). Así en el acontecimiento teatral se encuentran tres dimensiones reconociendo en la primera el principio de la teatralidad: el acontecimiento convivial (convivio del latín *convivium*, festín, convite y por extensión reunión, encuentro de presencias en un centro territorial, en un punto del espacio y del tiempo, conjunción de presencias e intercambio humano directo, sin intermediaciones que posibiliten la ausencia de los cuerpos: artistas, técnicos y espectadores), el acontecimiento poético (en el marco del convivio surge la instauración de un orden ontológico otro: universo ficcional, signos verbales y no verbales que surgen del cuerpo del actor, se crea un universo que es paralelo al mundo, otro mundo posible dentro del mundo) y el acontecimiento expectatorial, (la asistencia al advenimiento de ese mundo otro, la contemplación y afección del acontecimiento poético desde fuera de su régimen óntico constituye el acontecimiento expectatorial. El espectador se constituye como tal a partir de la línea que lo separa ónticamente del universo otro de lo poético).

En *Es inevitable* la introducción del espectador en el acontecimiento poético, en ese universo «otro», se realiza intencionalmente desde la extraescena previa, desde una primera instancia o etapa del acontecimiento convivial que sucede antes de la entrada a la sala con la escucha del rezo del rosario y sobre todo con el pedido sutil y recogido de la receptora de las entradas «les pido que apaguen los celulares, porque esto es un velorio». Ella no dice «apaguen los celulares porque esto es una obra de teatro». Así, desde el principio se produce una ficcionalización del acontecimiento (en esta situación involucra a personal del teatro y espectadores) o mejor, una metaficcionalización del convivio y de la expectación.

La obra de Casado Rubio está estructurada desde la dramaturgia[5] en tres actos: I. Monólogo, II. Diálogo, III. Conversación, títulos que remiten a la presencia de los personajes en escena y a su acción e interacción: primero sólo una (monólogo), luego se incorpora otra (diálogo) y por último la tercera (conversación). Sin embargo escénicamente no detectamos cortes, la obra se percibe desde la experiencia como un *continuum* aun habiéndose producido diversos apagones.

[5] Tuvimos acceso al texto dramático con posterioridad a la expectación. El análisis se basa en apuntes y notas tomadas durante la puesta en escena al presenciarla por segunda vez.

En primer lugar, Rosa aparece sentada y sola, llorando por la muerte de su amor. En su extenso monólogo podemos vislumbrar submonólogos que van planteando los distintos conflictos de la historia. En el primer monólogo hay un juego morfosintáctico y semántico que entremezcla partes de la oración del *Padre Nuestro*, el *Dios te salve María* y el propio discurso del personaje. De este collage verbal se infieren semas que tienen que ver con el amor, el pecado y la pureza… este fluir de conciencia verborrágico se interrumpe con el grito aislado del personaje mismo que dice «¡Pecadora!», luego de un silencio continúa su monólogo más calmado siguiendo la línea del fluir de conciencia pero en supuesto diálogo con la persona muerta. Rosa habla de sus respectivas familias y hace una posible presentación de los padres vistos de forma conflictiva. Luego habla de la casa y su posible pérdida por cuestiones legales, de una hija, el lamento por no haberse casado, de los problemas de posesión materiales y afectivos que ante la muerte conlleva la ausencia del matrimonio legal en la pareja. También habla de las vicisitudes típicas de un velorio, los saludos, las flores, las frases hechas y finalmente el reclamo de Rosa porque su amor no la llevó a España a conocer a su familia. Se desprende sutilmente al final de este primer bloque de discurso que Rosa habla de un amor tabú, no aceptado familiar y socialmente. Luego hay un cambio corporal en el personaje, acurrucada y más abstraída pronuncia un segundo monólogo muy poético que relata el momento de la muerte, hay un cuarto, una cama, una ventana que ha sido abierta.

De repente y con la música de un bandoneón se ilumina una pantalla hasta el momento inadvertida a la izquierda de la escena, en ella se proyecta una imagen de un cuadro al óleo. La tela se convierte en pantalla de cine iluminada por detrás con la imagen de una ventana cerrada al amanecer a través de la que se puede ver el mar. Este cuadro proyectado en una pantalla de cine es una imagen de gran belleza, Rosa arrastra el féretro hacia esa ventana pintada, y parada de espaldas al público mira el paisaje, se quita el vestido de luto dejándose otro que tenía abajo de color violeta y hace el gesto de abrir la ventana. Cesa el bandoneón y surge el sonido del mar, en ese momento, las olas dibujadas al óleo comienzan a moverse y se convierten en una imagen real del mar en movimiento. Y amanece en ese mar real, en esa imagen del mar filmada. El pasaje visual de la ventana-cuadro del mar pintado inmóvil al mar filmado móvil es onírica y mágica, es una imagen de gran potencia simbólica. Y ese cuadro que vemos desde nuestro lugar de expectación con la imagen de la actriz mirando el mar a través de esa ventana nos remite a la obra de Dalí,

Muchacha en la ventana (1925) cuadro que también fue pintado al óleo sobre cartón piedra y donde «la muchacha», el personaje del cuadro, también de espaldas mira por una ventana al mar introduciéndonos en el paisaje que ella contempla. Tanto en la obra plástica como en la obra de teatro es el personaje quien introduce al espectador en el paisaje del mar, viendo el espectador a ambos (al personaje que mira y al paisaje mirado) esta vez desde afuera en juego meta-intertextual o meta-interartístico. Esta es la primera intervención tecnológica dentro de la obra al servicio de un diálogo o vínculo interartístico entre cine, plástica y teatro. Esta imagen lograda por una intervención intertextual e interartística mediatizada por la tecnología audiovisual es de una gran belleza, lograda con tanta sutileza para los sentidos que como espectadores no sentimos la irrupción violenta de lo tecnológico, hay un ensamblaje, una fusión logradísima de lo visual-teatral con lo visual-tecnológico que produce un fuerte efecto de sorpresa, admiración y belleza. Así, en este acontecimiento convivial las nuevas tecnologías de la imagen se insertan en el acontecimiento poético otorgándole a la pieza un gran espesor simbólico. Desde esta escena que miramos y que a su vez el personaje mira hacia el centro del mar, se nos figura una puesta en abismo (*mise en abyme*) de nosotros mismos, de las profundidades misteriosas y abismales a donde nos lleva la muerte cuando se nos acerca llevándose a un ser querido. En esta escena hay un concepto ensimismado y casi onírico del ser humano y la realidad.

En un tercer submonólgo el personaje de Rosa pasa de la quietud al movimiento: se sienta sobre el cajón bajo la ventana que da al mar y habla como en una conversación telefónica, evocando momentos pasados. Luego, acostada sobre el féretro, el personaje evoca corporalmente un acto sexual con gran efusividad al ritmo de música flamenca hasta caer del cajón devastada, despertando bruscamente a la realidad del velorio. Lleva el féretro a su lugar inicial y de repente sucede algo insólito: suena un celular entre el público presente, suena larga e insistentemente, no para. El sonido realmente viene de la zona de expectación y la actriz, aparentemente desconcertada mira inquisidora y directamente hacia una zona del público. La cara de la actriz cada vez se desfigura más, da un paso hacia el público, hay sorpresa y casi miedo en los espectadores, la actriz también parece desconcertada o hasta enojada, es una situación convivial muy incómoda que resulta interminable hasta que salta el buzón de voz en *off* de ese celular que produce un alivio expectatorial general. Es el alivio de saber que se ha restituido esa frontera entre el orden ontológico otro de la ficción y la realidad de los espectadores en tanto público

correcto. Es el alivio de ahora saber —en medio de semejante drama representado— que ese sonido de celular era parte de la ficción y no de la realidad. Pero el efecto de tensión, inquietud, sorpresa e incomodidad ya pasó por el cuerpo del espectador, la supuesta experiencia convivial de tensión entre actriz y público desconcertados por un celular, no pasa inadvertida, y la simulación dramatúrgica de crear este momento sorpresivo para el público es plenamente intencional. Consultado sobre el tema durante una entrevista dice el autor y director:

> El celular es un celular real que escondemos debajo de una butaca de la platea y uno de los técnicos llama en vivo y en directo al celular para que suene... como verás me gusta «el realismo» y jugar ese juego de realidad e irrealidad... la ficción, la fantasía y la realidad se mezclan.[6]

Aquí Casado Rubio revela el misterio de cómo hizo que esa escena «sonara» paradójicamente tan real. Y es que en esta obra se juega con excelente sutileza y precisión técnica con la realidad y la ficción, con la verdad o lo que creemos que es verdad y la ilusión o lo ficticio, y esto sucede desde el principio del acontecimiento convivial cuando al ingresar se solicita que «apaguen los celulares porque esto es un velorio». Y el juego sigue en medio del drama donde gran parte de las escenas impactan justamente por su realismo especialmente por el trabajo corporal de las actrices.

Después de escuchar el buzón de voz el personaje de Rosa entra en una especie de danza macabra alrededor del ataúd, donde el discurso irónico agresivo sobre la muerte en sus distintas variedades constituirá su último monólogo al son de sonidos rituales de tambores y de viento. Su última frase aquí es: «yo prefiero bailar», se quita el vestido violeta y debajo luce otro negro pero mucho más sensual. Baila feliz al ritmo de una canción flamenca bajo una lluvia de pétalos que una misteriosa mujer arroja desde un plano superior, la misma mujer que luego aparecerá por otro extremo y le dará una cachetada, es la imagen de la difunta, es Carmen, la pareja de Rosa, quien desde la muerte propicia la ambigüedad en el duelo de Rosa: por un lado la alegría y la vida desde el arrojamiento de los pétalos sobre su danza, por otro lado la culpa y el castigo que la retornan a la realidad del velorio y la re instalan en el lugar espacial y emocional «real» del duelo.

[6] Entrevista realizada a Diego Casado Rubio. Junio de 2010. Inédita.

Pero nuevamente Rosa se ve envuelta en alucinaciones tan reales como ficticias, ahora desde la pantalla aparecen rostros saturados en blanco: el de Carmen, el de ella, muy difusamente, Rosa acaricia esa imagen proyectada, nuevamente aparece en escena esta simbiosis entre imágenes mediatizadas y la corporeidad de las actuaciones. El recurso tecnológico ahora evoca los rostros de la muerte o las representaciones de la muerte recién acaecida, son imágenes fantasmales, además sonidos extraños y nombres. Es la representación de esos momentos en que muerte y vida parecen tocarse cuando alguien recién muere, todavía escuchamos voces, todavía vemos rostros despiertos o en sueños. De repente se escuchan golpes desde el cajón, es la muerta que se mueve, golpea y llama a Rosa pidiendo salir, inmediatamente la difunta aparece de cuerpo entero y en colores pero en la pantalla. Rosa se acerca y la imagen de Carmen dialoga con ella. La interacción entre ellas pasa por varias instancias, momentos de tortura de Carmen, mediatizada, hacia Rosa (con palabras, música y baile alegre). Pero luego la interacción entre ellas es en vivo y en directo, el personaje de la muerta aparece no mediatizado sino de «carne y hueso» de verdadero «cuerpo presente» en escena, y sale del ataúd vestida igual a como aparecía en la pantalla, parándose frente al público. Vuelve a encenderse la pantalla en escena y se produce un diálogo en trío entre la imagen de Carmen, Rosa y Carmen de carne y hueso. Ambas apariciones son diferentes formas de la personalidad de Carmen, ambas son imágenes de la Carmen que fue, la mediatizada es más agresiva, irónica y torturadora, la de aparente corporeidad presente es más tierna, dulce y contenedora, Rosa abraza y se comunica con esta última Carmen, la que le hace bien (como mecanismo de defensa casi siempre recordamos la mejor imagen de los muertos y nos aferramos a ella) surgiendo entre ambas momentos de diálogo y contacto físico de ternura y erotismo en la escena real que luego se duplica en la pantalla, especialmente la imagen del beso en escena aparece amplificada en pantalla. Esta extraña y original interacción entre imágenes mediatizadas aparentemente en tiempo real e imágenes corpóreas en vivo de un mismo ser que ya no está, parece decirnos que tanto los vivos como los muertos no somos más que «imágenes» transitorias de nosotros mismos. Porque la Carmen de carne y hueso también es una imagen irreal, evocada, traída a la realidad escénica por la psiquis de Rosa.

Cuando Rosa y Carmen bailan un tango se escuchan risas que provienen de la zona de de expectación, es Menchu, la hija de Carmen que sale de entre el público riéndose y al llegar al escenario saluda con besos a los espectadores que tiene a mano como si éstos estuvieran dándole el pésame. Ella ríe, da besos

y dice a uno «gracias», al otro «yo también lo siento», etc. Nuevamente se incluye el espacio del público como espacio de ficción, el acontecimiento poético toma para sí mismo al acontecimiento expectatorial y lo hace entrar inesperada y transitoriamente a escena. Igual que lo que ocurrió con el celular, cuando el personaje de Menchu se ríe y sale del público, los espectadores vuelven al estado de tensión, de confusión, de ignorancia de lo que realmente está pasando y ante los saludos personalizados del personaje, donde desaparece el límite físico que separaba la zona de ficción de la zona de expectación, la tensión se vuelve aun mayor.

Este recurso, pensado desde la dramaturgia y dirección, está orientado a producir en el espectador una experiencia única y concreta durante la obra de teatro donde la *poiesis* pase en ocasiones por su cuerpo en forma directa, en este caso propiciando una confusión y fusión entre realidad y ficción, entre acontecimiento poético y expectatorial; y también entre mediaciones tecnológicas y convivio produciendo en este caso fuertes efectos sensoriales y emocionales en los espectadores: de introspección y placer visual con el cuadro; de extrañamiento y angustia con la imagen proyectada de Carmen. El proceso en la recepción puede sintetizarse así: *1)* irrupción de un signo inusual, sorpresa; *2)* ignorancia, interrogantes: ¿real o irreal?, ¿verdad o ficción?; *3)* Anagnórisis, el darse cuenta o caer en la cuenta.

En este proceso es interesante observar el entrecruzamiento de las tres dimensiones constitutivas del teatro como acontecimiento: la incomodidad expectatorial-convivial ante la evidenciación de la liminalidad[7] y el borramiento de las fronteras entre arte y vida; y también la satisfacción y/o insatisfacción sensorial poiética-expectatorial ante la puesta en escena de fronteras y conexiones de las artes entre sí.

Lo asertivo de esta puesta es que logra este proceso de efectos sobre el público con fuerza y a la vez sutileza, los segundos de tensión son insólitos e interminables pero inmediatamente son controlados por las actuaciones y la puesta en escena. La obra hace funcionar este mecanismo de simulación de imprevistos con organicidad desde lo actoral y con justeza desde lo técnico. Por otro lado, el espectador es sometido a momentos de goce estético a partir de lo audio-visual, especialmente a través de la música y la danza. Los cuerpos son fundamentales en esta puesta en escena, la obra traspasa los cuerpos de

[7] Concepto propuesto por la investigadora mexicana Ileana Diéguez (2006) en su teoría de las relaciones de frontera entre acontecimientos de diversa índole.

actores y espectadores de manera intencional y digitada. La vulnerabilidad del cuerpo permite que lo atraviesen tensiones y placeres de manera visceral, en este caso, el acontecimiento teatral lo enfrenta con límites como el de la realidad y la ficción (en el plano convivial y expectatorial) y como el de la enfermedad y la muerte (en el plano poético) y esto hace que espectador y actor se vuelvan sobre su condición humana más primitiva, la que parte del cuerpo y las energías que recibe y emana. David Le Breton, sociólogo y antropólogo francés, frente al fenómeno de internet en donde el cuerpo parece prescindible postula que sin cuerpo perderíamos «toda la sensorialidad del mundo, todo el sabor del mundo» (Funes 2010:38). El teatro en su calidad de acontecimiento convivial nos remite a nuestra más pura esencia humana, la de ser cuerpos reunidos en un espacio y un tiempo. El cuerpo, encarnación del *Eros* y el *Thánatos*, vía de la experiencia del amor y la muerte es lo inevitable.

Surge una conversación entre Rosa y Menchu de la que también participa Carmen en silencio pero atenta desde su cajón. En un momento hablan sobre el celular de la muerta, elemento ahora también presente en el discurso de los personajes, Menchu se queja de que su madre lo haya dejado encendido antes de morir y las consecuencias que esto acarrea, pareciera que la tecnología prolonga nuestra estadía virtual en esta vida. Se queja también de que sólo ella puede dar de baja la línea y no Rosa, porque cito «en este país parece que las lesbianas no tienen derecho ni a morirse, ni a vivirse, ni a nada». De esta manera queda también puesto en discurso el tema de la homosexualidad que ha ido siendo revelado en forma paulatina mediante diversos signos, hasta hacerse explícito visualmente a mitad de la puesta.

La obra termina con las tres mujeres mirando al público compartiendo un juego de palabras y significados donde el resultado léxico final remite siempre en femenino a la palabra «puta». Finalmente Carmen sonriendo al público camina hacia otra pantalla situada a la derecha de la escena, donde se proyecta un video con la imagen de las olas del mar rompiendo sobre la orilla, de espaldas y frente a esa imagen se desviste, y desnuda ingresa a ese mar metafórico-virtual de la muerte atravesando la pantalla. Rosa y Menchu sentadas sonríen de frente al público con los ojos cerrados. El video del mar y su sonido permanece activo durante la salida de los espectadores.

Esta obra nos sitúa frente a dos actividades/temáticas que a veces pueden parecer alejadas u opuestas desde algunos discursos: el teatro/arte y la tecnología. No obstante, el autor y director de *Es inevitable* logra que su obra se

erija como ejemplo cabal de trabajo interdisciplinario al servicio de la creación artística.

En esta obra los momentos en que los límites del acontecimiento teatral aparecen intencionalmente transgredidos, resitúan al público en su dimensión corporal convivial, la puesta en escena se ocupa de recordarle esto al espectador a través de estímulos escénicos desde la actuación y desde la pura sensorialidad. La obra pone al espectador en una situación de incertidumbre, de «no saber» si el acontecimiento «es o se hace». El director juega con estas posibilidades que únicamente da el teatro por su cualidad convivial, aprovecha el convivio como herramienta para su propia creación, produciendo efectos en la expectación y en la composición actoral, que aunque pensados e intencionales, nunca se repetirán de la misma manera. A la vez este «no saber» está implícito también en la diégesis interna que va elaborando el espectador sobre la obra, a las hipótesis cristalinas les sucede un «darse cuenta» que resulta impactante desde lo visual. *Es inevitable* es una obra efectista desde lo escénico y lo temático, la propuesta espacial contribuye a ello por el uso de proyecciones durante la obra muy acertadas, porque estando los dispositivos a la vista —sin camuflajes— hubo momentos de simbiosis entre la meta-escena virtual y la escena misma, recurso logrado y pertinente tanto desde lo estético como desde lo técnico. La belleza de las imágenes y de la música original, la justeza técnica, hacen de esta puesta un verdadero «convite» o celebración en un *continuum* escénico-sensorial en el que se destacan sorpresas escénicas orientadas intencionalmente a producir efectos en el espectador. El epígrafe del programa de mano de la obra dice «teatro cinematográfico para los sentidos», creo que la obra es mucho más que eso. El ensamble de las imágenes mediatizadas no distrae, ni sobra, ni contribuye a la moda de incorporar nuevas tecnologías a la escena, sino que las imágenes aportan significación, emoción y belleza al acontecimiento poético, y resultan un bien pensado recurso más de los varios que despliega la obra.

La mediatización tecnológica resulta una metáfora de la propia mediatización que realiza nuestra conciencia. Ante la muerte sólo queda una sucesión desordenada de imágenes íntimas y compartidas mediatizadas siempre por nuestra conciencia, por eso, la intervención de la tecnología a través de las proyecciones incorporadas a la escena se erigen en esta obra como metáfora de mecanismos tan humanos como el sueño, el recuerdo, la memoria que aparecen inevitablemente ante cualquier final en esta vida, y más aún ante el final de los finales.

Verdaderamente es «inevitable» escribir sobre esta obra, por la cantidad y calidad de estímulos que ofrece al espectador y por la posibilidad hiperbólica que brinda este espectáculo de leer el teatro como «acontecimiento». Capturar la escena desde las nuevas categorías que ofrece la Filosofía del Teatro nos da la posibilidad de una mirada ampliada sobre el hecho teatral en donde el investigador-espectador contempla y experimenta mucho más que significados y significantes, dejándose imbuir por la experiencia humana y colectiva del convivio, la *poiesis* y la expectación en su integridad ritual y total.

REFERENCIAS

CASADO RUBIO Diego
2013 «Es inevitable», en *Teatro Queer*, Buenos Aires: Colihue, p. 79-101.
COROMINES Joan
2009 *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Buenos Aires-Madrid: Del Nuevo Extremo-Gredos, 3º ed.
DIÉGUEZ Ileana
2006 *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*, Buenos Aires: Atuel.
DUBATTI Jorge
2003 *El convivio teatral. Teoría y Práctica del Teatro Comparado*, Buenos Aires: Atuel.
2010 *Filosofía del Teatro II. Cuerpo poético y Función ontológica*, Buenos Aires: Atuel.
FUNES Mercedes
2010 «Internet es el universo de la máscara» [Entrevista a David Le Breton], *La Nación Revista*, julio, n°2141:38.

BIBLIOGRAFÍA DE CONSULTA

BADIOU Alain
1988 *L'Être et l'Événement*, Paris: Seuil; (tr. esp.: *El ser y el acontecimiento*, Buenos Aires: Manantial, 1999).
(2005) *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*, Buenos Aires: Manantial.
ECO Umberto
1962 *Opera aperta,* Milano: Bompiani; *(tr. esp.: Obra abierta*, Barcelona: Ariel, 1985).
1979 *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa ne itesti narrativi.* Milano: Tascabili Bompiani; (tr. esp.: *Lector in fabula,* Barcelona: Lumen, 1992).

NOTAS

[Nota]

Análisis indiciario del ballet *Estancia* (Ginastera-Borowski 1952)

MARIANA SIGNORELLI
Facultad de Filosofía y Letras (FFyL)
Universidad de Buenos Aires (UBA)
R. Argentina
✉

Resumen: En el intento de reconstruir una idea coreográfica del pasado y esclarecer su propuesta estética, es preciso rastrear e intentar interpretar los indicios, las huellas y los rasgos que han sobrevivido en diversos registros en torno a un ballet. Tanto la versión primigenia del ballet *Estancia* como las subsiguientes nos aportan diversas imágenes gauchescas a partir de referencias directas, visualizaciones fílmicas y entrevistas. La interpretación y adjudicación de significados a dichas imágenes que nos aportan las opiniones de sus protagonistas y las críticas plasmadas en la prensa gráfica que dicho ballet ha tenido al momento de su realización es el objetivo de este trabajo. Gadamer sugiere que «toda experiencia estética consiste en un cierto juego de adivinanzas basado en una dialéctica de preguntas y respuestas», entonces, pretender rastrear dichas huellas en la recepción que tuvo una obra puede ser un modo de comenzar a transitar el armado del rompecabezas hermenéutico que nos plantea el ballet *Estancia* en su versión coreográfica de 1952.

Palabras clave: Imagen – Representación –Paradigma indiciario – Hermenéutica.

[Note]

Analysis of the *Estancia* Ballet (Ginastera Borowski 1952)

Summary: In the attempt to rebuild a choreographic idea of the past and shed light on its aesthetic proposal, it is necessary to trace and try to interpret the signs, traces and traits that have survived in various logs around a ballet. Both the early version of the ballet *Estancia* and the subsequent ones, provide us with several Gaucho images from direct references, film displays and interviews. The objective of this work is the interpretation and granting of meanings to these images that bring us the views of its protagonists and, the criticisms reflected in graphic press that the ballet has had at the time of its realization. Gadamer suggests that "all aesthetic experience consists on a guessing game based on a dialectic of questions and answers". So, trying to track those traces at the time of the reception of a work, can be a way of starting an approach to the assembly of the hermeneutic puzzle presented by the *Estancia* ballet in its choreographic version of 1952.

Key words: Images – Representation – Indiciary Paradigma –Hermeneutic.

Introducción

A diferencia de otras expresiones artísticas más aprehensibles y durables en el tiempo, las manifestaciones performáticas (música, danza, teatro) en tanto expresiones artísticas temporales, de índole efímera, conllevan una dificultad aún mayor al intentar su análisis y estudio: reconstruir esa obra sin volver a escucharla, a verla, a leerla. Los soportes tecnológicos (esencialmente los audiovisuales) en muchas ocasiones han solucionado estos inconvenientes porque han servido para la conservación de dichas obras. Pero a veces no están a disposición los archivos por diversas circunstancias o resulta imposible acceder a ellos y, en otras tantas, no se han efectuado grabaciones fílmicas de las mismas.

Tanto la versión primigenia del ballet *Estancia* como las subsiguientes nos presentan diversas «imágenes» que han sido trabajadas en ensayos anteriores[1] a partir de referencias directas, visualizaciones fílmicas y entrevistas. Para esta ocasión, se focalizará en dos aspectos: en primer lugar, en el entramado de indicios iconográficos o huellas dispersas en torno a la obra; y posteriormente, en la interpretación de dichas huellas, adjudicando significados a las imágenes que se nos presentan.

Siguiendo la tradición warburguiana de entrelazar significados que se ocultan en las obras de arte, Carlo Ginzburg sugiere en algunos de sus escritos la construcción de una «cadena indiciaria» (1979, *cfr*. Burucúa 2003). La misma estaría conformada por la concatenación de fragmentos, de rastros que subsisten y que adquieren relevancia al ser focalizados. Entonces, las fuentes críticas, tanto especializadas como de interés general, y las opiniones de protagonistas y espectadores obtenidas en entrevistas o volcadas en libros y programas de mano, nos servirán como

[1] En esta línea reflexiva cito mis trabajos anteriores: «Transparencia y opacidad en la representación musical. Alcances y límites de un modelo historiográfico» [ponencia en coautoría con Lobato Silvia], en *Segundo congreso internacional «Artes en cruce»*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, octubre 2010; «El poder de las imágenes musicales», [ponencia] *XI Jornadas de Estudiantes de Postgrado en Humanidades, Artes, Ciencias Sociales y Educación*, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, enero 2011 (en prensa); «Moros gauchos y compadritos, cronología del otro argentino» [ponencia], *VI Jornadas Nacionales Espacio, Memoria e Identidad*, Universidad Nacional de Rosario, 2011; «Campo-ciudad. Enigma, política y verdad en puestas en escena del ballet *Estancia* de Alberto Ginastera», [ponencia] *XII Jornadas de Estudiantes de Postgrado en Humanidades, Artes, Ciencias Sociales y Educación*, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, mayo 2012.

Huellas y nos aportarán indicios y rasgos de la obra.

Por otra parte, vincularemos la metodología epistemológica del paradigma indiciario de Ginzburg con la «propuesta hermenéutica» de Gadamer, que invita a la interpretación y a la comprensión, cuando afirma que «toda obra deja al que la recibe un espacio de juego que tiene que rellenar» (1977 (1996):73-74). Rastrear dichas huellas diseminadas en torno a la obra puede ser un modo de comenzar a transitar el armado del rompecabezas histórico-arqueológico que nos plantea un ballet, en este caso *Estancia* con música y argumento de Alberto Ginastera y coreografía de Michel Borowski, estrenado en el teatro Colón el 19 de agosto de 1952. Jugar dialécticamente con ellas, hipotetizando, adivinando, esbozando significados y posibles respuestas (o aún más preguntas), puede ser el modo de comprender las ideas coreográficas que encierra y la propuesta estética que presenta.

Cadena indiciaria: las huellas gauchescas

Cual cazadores que rastrean las huellas de sus presas o médicos que interpretan los síntomas de sus pacientes, acceder a la lectura de las opiniones de los creadores, espectadores y críticos de una obra de arte, sobre todo de aquella obra de la cual han sobrevivido pocos registros, es un camino para comenzar a construir la «cadena indiciaria» [2] a la que Ginzburg nos impulsa para develar las metáforas.

Estos indicios van a sugerir imágenes acerca de cómo ha sido esta versión coreográfica a la cual no pudimos acceder por razones histórico-generacionales y técnicas, porque no se ha conservado fílmicamente tal producción ni por escrito indicaciones coreográficas precisas.

La situación de creación de la obra, primer eslabón de la cadena indiciaria

Estancia es la segunda composición de Alberto Ginastera para ballet. La primera fue *Panambí*, escrita en 1937 y estrenada en 1940 en el Teatro Colón de Buenos Aires. Para este segundo ballet, Ginastera compuso tanto la música como el argumento, inspirado en el *Martín Fierro* de José Hernández, al que alude incluyendo versos recitados y cantados. Fue originariamente encargado al autor

[2] Esta cadena indiciaria estará conformada por indicios o huellas documentados históricamente y comprobados con anterioridad, conjeturas, percepciones, hipótesis, intuiciones reunidas deliberadamente para esta ocasión, basado en el modelo de aplicación del paradigma indiciario planteado por Burucúa (2006:159-66).

por Lincoln Kirstein para el «American Ballet Caravan» de Estados Unidos, en 1941, al realizar este conjunto una gira por Sudamérica. Kirstein manifestó gran interés por un baile que tratara de la vida rural argentina y así es que nace *Estancia*. Este ballet está inspirado en distintos aspectos de la actividad rural en una estancia, desde un amanecer hasta otro amanecer, con un sentido simbólico de continuidad. La disolución de esta compañía en 1942, impidió la realización coreográfica tal como se la había proyectado y Ginastera presentó una versión en «Suite orquestal» de la obra, en 1942, con la Orquesta del Teatro Colón que dirigió Ferrucio Calusio.

Luego de once años desde su composición el ballet finalmente pudo estrenarse en el Teatro Colón, el 19 de agosto de 1952. Aunque no en muy oportunas circunstancias políticas, ya que aún no se había cumplido un mes de la muerte de Eva Perón —hecho que impactó contundentemente en la sociedad argentina en general— razón por la que los programas de mano llevaban la insignia de luto. La velada incluyó polonesa y vals de *Sílfides* de Chopin, *Estancia* de Ginastera-Borowski y el primer acto de *El lago de los cisnes* de Tchaikovsky, interpretado por una visita estelar: la bailarina inglesa Alicia Markova (ex integrante de los Ballets Rusos de Diaguilev). La dirección orquestal estuvo a cargo de Juan Emilio Martini, con escenografía y el vestuario de Dante Ortolani y coreografía de Michel Borowski. Sus intérpretes principales fueron los bailarines Esmeralda Agoglia, Enrique Lommi, Mercedes Serrano, Irina Borowski, Esther Gnavi, Norma Fontenla y Paula Svagel.

El compositor, segundo eslabón indiciario

Como es ya sabido, Ginastera ha sido enmarcado por varios autores en una línea estética llamada «nacionalismo musical» (Suárez Urtubey 1965, 1972; Kuss 1998) y otros han señalado la presencia de ciertas huellas de su nacionalismo en el mismo lenguaje musical (Plesch 1996). Los análisis musicológicos a partir de la fuente primaria (partitura) y la posibilidad de oír frecuentemente su música tanto en vivo por alguna orquesta como de manera grabada, han difundido y consagrado a este compositor argentino en el exterior. Son notorias las utilizaciones de giros melódicos y rítmicos tomados del folklore que se observan en esta obra, entremezclados con otros materiales musicales más académicos. Para la fecha de su estreno, el compositor ya era un músico instalado en el campo porteño: con varias creaciones orquestales, de cámara y para piano editadas y estrenadas. Obtuvo la beca Guggenheim en el 1945, lo que le permitió vincularse con compositores coetáneos en Estados Unidos como

Aaron Copland y Samuel Barber, entre otros y fue fundador y director del Conservatorio de Música de La Plata y de la Facultad de Música de la Universidad Católica. Entre los años 1950 y 1960 se instaló en el campo musical mundial, ya que en estas décadas Ginastera compuso una considerable cantidad de obras por encargo de importantes festivales, asociaciones, y orquestas de diversos países, destacándose por este estilo musical que proyectará al mundo.

¿Qué sucedió en la danza? ¿Cómo se manifestó esta conexión de lenguajes performativamente?

Tercer eslabón indiciario: *la coreografía*

Michel Borowski (figura 1), el coreógrafo ruso encargado de esta obra, llegó a nuestro país en 1932 convocado por el maestro Romanoff quien precisaba para las reposiciones de los ballets de Fokine y los de creación propia, un bailarín ya formado y con experiencia (escasos en esos tiempos en nuestro país, que no contaba aún con este recurso humano). Borowski se formó en el teatro de la Opera de Varsovia e integró los últimos años de los Ballets Russes de Diaghilev. Luego de varias temporadas como bailarín solista, se casó con una bailarina argentina y adquirió la ciudadanía en 1935. Además se destacó como partenaire de nuestras estrellas del momento: Leticia de la Vega, Dora del Grande, Lida Martinoli y la eximia María Ruanova. Posteriormente será un notable maestro de grandes bailarines como Enrique Lommi, Víctor Ferrari, Esmeralda Agoglia, José Neglia, entre otros. Además durante muchas temporadas fue director de los ballets del Teatro Colón y del Argentino de La Plata. Su contacto con las danzas folklóricas argentinas será el de un espectador, puesto que su formación sólida era en técnica de ballet, específicamente en la tradición de la escuela rusa renovadora.

Cuarto eslabón indiciario: el bailarín

Enrique Lommi (figura 2), nacido en Buenos Aires en 1922, en 1947 fue designado «bailarín solista» en el Teatro Colón y en 1949 fue el primer bailarín designado por concurso en dicho cargo. Desde entonces protagonizó

Figura 1. Michel Borowski, coreógrafo de E*stancia* (Ginastera-Borowski 1952) [Fuente: Durante 2008:63]

Figura 2. Enrique Lommi, bailarín solista [«joven pueblero»] en *Estancia* (Ginastera-Borowski 1952) [Fuente: Durante 2008:112]

todos los roles de ballets de la incipiente compañía, incluso *Estancia*, en el '52 con papel del «joven pueblero». En alguna oportunidad señaló:

> Yo conocía bastante folklore, me gustaba pero no me dedicaba a ello. Una vez que pasamos al escenario con los primeros ensayos con la orquesta, con cien profesores tocando una orquestación infernal, de una fuerza rítmica y sonora bestial, le dije al maestro [Borowski]: «Mi zapateado no se va a oír. Yo voy a hacer los pasos de malambo, pero no voy a zapatear. Voy a hacer creer que zapateo, dándole el gusto, la forma». Y haciendo unos movimientos con el cuerpo inventé unos pasos de rodillas, pasando de una rodilla a la otra y cayendo con las dos, algo de mucho efecto. El maestro lo aceptó y realmente tuve muchas satisfacciones con *Estancia* (Lommi cit. en Manso 2008:115).

Quinto eslabón indiciario: la bailarina

Esmeralda Agoglia, bailarina argentina nacida en Buenos Aires en 1923, se formó —como otras de sus colegas—en el Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico de Buenos Aires. En 1942 ingresó al Teatro Colón, convocada por

la destacada coreógrafa alemana Margarita Wallmann (a cargo del ballet del teatro). Fue nombrada «bailarina solista» en 1947 y confirmada en su cargo por concurso en 1949. Carlos Manso (2008) subraya la dulzura y el candor expresado en su danza (figura 3) en su papel protagónico de «joven campesina», firme en sus zapatillas de punta y expresiva en sus líneas corporales. También menciona la plasticidad de las bailarinas del conjunto en algunos momentos grupales como la *Danza del trigo* y el repiqueteo en puntas en el *Malambo final* en conjunción con el zapateo masculino: «de algarabía festiva, en ritmo de malambo, en un crescendo percutido a toda sonoridad» (Manso 2008:115).

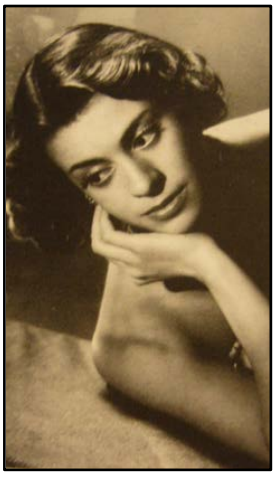


Figura 3. Esmeralda Agoglia , bailarina solista [« joven campesina»] en *Estancia* (Ginastera-Borowski 1952) [Fuente: Durante 2008:112]

Sexto eslabón indiciario

Georgina Ginastera, hija del compositor, en una entrevista personal[3] recuerda que era chica cuando este ballet se estrenó en el Teatro Colón. La obra le impactó mucho justamente por ser muy iconográfica. Cuando nos la describió evocó que «en la *Danza del trigo*, los bailarines bailaban disfrazados de trigos, o sea de espigas. Entonces aparecían un montón de bailarinas todas doradas. (…) Después en La doma, eran caballos (…) era bien figurativo, realista» (figura 4). Y acerca de la representación de la «ciudad», mencionó que: «(…) cuando llega el grupo de la ciudad, que era toda una familia, que tenían como un sulky. Pero el sulky aparecía como si fuera un carril». También destacó la última escena :

Figura 4. María del Carmen Pérez, bailarina que interpretó a los caballos en *Estancia* (Ginastera-Borowski 1952) [Fuente: Heinrich y Alvaro, 1960:109]

[3] Entrevista personal realizada en septiembre de 2011.

Figura 5. Foto grupal del Malambo final en *Estancia* (Ginastera-Borowski 1952) [Fuente: Durante 2008:113]

> (…) era realmente hermosa con ese malambo (…) Entonces los bravos, las flores que le tiraban a las bailarinas, una gran satisfacción. Esa fue mi primera experiencia de *Estancia* (…) obra que enseguida tuvo repercusión en el mundo (…) creo que Estancia fue su gran triunfo.

También comentó que es la obra de su padre que más se ha ejecutado tanto en su versión orquestal completa como la versión en suite, o bien algunas secciones, sobre todo el *Malambo* (figura 5).

Séptimo eslabón indiciario

Comentarios posteriores al estreno en la prensa periódica de 1952.

> La versión de *Estancia* no pudo contar con el reparto de intérpretes más adecuados. Enrique Lommi, bailarín que domina lo clásico y lo característico, realizó una magnifica creación que irá siempre unida a la memoria de esta premiere. (Balletómano *Revista Sintonía*, 1952, cit. en Manso 2008).

> (…) las canciones y las danzas autóctonas le procuran los elementos que estilizados animan su partitura. (…) Michel Borowski creó una coreografía que se adopta generalmente a la música, siguiendo con fidelidad las

> intenciones de la misma – coreografía que se presta al lucimiento particular de Esmeralda Agoglia y Enrique Lommi (*La Razón*, 20-8-52).
>
> La coreografía de Michel Borowski muy musical, se ajusta estrechamente a la partitura, que comenta plásticamente en una versión de mérito, en la que trata de lograr la estilización de nuestros bailes vernáculos por el procedimiento de utilizar recursos de la danza clásica (*La Nación,* 20-8-52).

En estas y otras críticas posteriores al estreno del ballet, se subrayaba la estilización de la danza como correspondencia a la sugerencia musical. Esta estilización parece responder a una combinación de técnica de danza clásica con elementos del folklore local. El título de la nota del diario *Crítica* (20-8-1952) es más que sugerente: «La vida rural en puntas de pie».

Gadamer y su juego de adivinanza hermenéutica.

Las huellas o indicios mencionados en el apartado anterior, nos aportan «imágenes» en el sentido en que las aborda Louis Marin (1993) y Roger Chartier (1994) como categoría que designa un modo de ser, una ilusión, un reflejo aparente, una representación. Representación que como tal se manifiesta a partir de dos formas, irreductibles e intrincadas entre sí: la transitiva, que hace presente lo ausente evocándolo, apelando a la memoria y al conocimiento; y la reflexiva, en la que se autopresenta, exhibe la materialidad misma de la imagen, siendo una sola con el cuerpo que representa. La lectura de estas representaciones, de estas imágenes, nos encauza a la producción de sentidos, a iniciarnos en la interpretación de las mismas. Para ello, Marin nos sugiere dejarnos llevar por «atajos», oblicuamente, entablar lazos insospechados y transitar por lugares sorprendentes. Complementariamente Gadamer (1996) nos invita a vincularnos con la obra de manera lúdica, lo que implica una especie de juego de adivinanzas. Adivinanzas dialécticas que plantean preguntas y esbozan respuestas, construyendo y reconstruyendo hermenéuticamente la obra. Este vaivén, este devenir *«es lo que funda la unidad de la obra»*.

Algo que podemos leer, intuir o interpretar de la cadena indiciaria planteada para la primera versión coreográfica de *Estancia* (1952, por Michel Borowsky) es una representación estilizada de lo folklórico gauchesco. La estilización[4] está

[4] Carlos Vega (1976, 1986) en sus estudios sobre las danzas folklóricas argentinas ha utilizado con frecuencia este vocablo para designar a las prácticas que se basan en danzas folklóricas

expuesta por los actores que participan, tanto quienes ejecutan la danza (bailarines de formación en técnica de ballet y las bailarinas que se presentan en «puntas»), por el coreógrafo (de tradición en la escuela rusa), por la música en que se basa dicho ballet (orquestal sinfónica con instrumentos académicos) y por el lugar o institución donde se presenta (Teatro Colón).

Lo folklórico se hace presente a través de metaforizaciones, sugerencias, más o menos explícitas, reminiscencias del gaucho, del campo, de acciones y gestos asociados a la danza folklórica, sus destrezas, evocaciones de su ambiente agrícola-ganadero: los personajes que la historia expone, el ambiente rural donde transcurre la acción (estancia agrícola), la presencia de trigos, espigas, *sulkys*, gestos de zapateado de malambo, repiqueteos percusivos con los pies, lectura de fragmentos del *Martín Fierro* y la mención explícita del asesoramiento folklórico que posibilitó al coreógrafo integrar ambos lenguajes de movimiento.

En este juego adivinador de interpretaciones hermenéuticas, podemos también realizar una lectura de lo que no ha sido mostrado, de lo que podría haber estado sugerido, como «presencia en ausencia». Esto es la relación de «lo gauchesco» como símbolo metonímico de «lo nacional». Dicha relación es sostenida por el discurso musical de Ginastera y que es incluida dentro de la estética denominada «nacionalismo musical» con ciertas características de sonoridad folklórica: ritmos, sugerencias de sonoridades de la guitarra, cadencias (Huseby-Plesch 1997). Por otro lado esta asociación de la imagen del gaucho —elevado a la categoría de héroe mítico popular— y lo folklórico-gauchesco como sinónimo de lo nacional, fue una construcción identitaria progresiva desarrollada entre fines del siglo XIX y principios del XX intencionalmente reforzada durante el gobierno de Juan Domingo Perón (respecto de esta valorización de la figura del gaucho es posible citar algunas de sus manifestaciones: «Lo mejor que tenemos es el pueblo. Lo mejor que tuvimos es el gaucho. Una gauchada es todavía lo mejor que puede hacer un argentino». Según Rogelio Demarchi

> (…) desde el punto de vista histórico, ese proceso ocurre durante el peronismo, es decir, bajo el peso de las ideologías nacionalistas porque —en términos de Andrés Avellaneda [1983:28]— «el nacionalismo adquiere con el peronismo un carácter programático alentado por medidas oficiales

pero con una gran incorporación de un lenguaje más académico que le aporta un enriquecimiento y un mayor desarrollo escénico.

> de promoción y codificación legal que se ofrece como alternativa al proyecto europeizante y universalista acatado por el sistema cultural dador de prestigio» (Demarchi 2006).

Por esta deliberada intención de unificación y construcción identitaria durante el gobierno peronista al momento del estreno del ballet *Estancia*, el gaucho y todo su ambiente e imaginario es tomado como *«antecesor del argentino actual»* (Lugones 1944 citado en Demarchi 2006).

Siguiendo con el juego de intentar rellenar intersticios, de leer las imágenes, también podemos vislumbrar la postura estética que se plantea en esta obra: la paradoja o disyuntiva histórica entre la tradición y la vanguardia. La tradición presente en el folklore, su ambiente (el campo), el gaucho y sus danzas, el *Martín Fierro*, sus saberes y destrezas, su música. Este ballet propone una reivindicación de la imagen del gaucho, exaltado, mitificado e idealizado en su ambiente. La vanguardia, sugerida a partir de «imágenes musicales» con sonoridades renovadas (orquestación, polirritmos, contrapuntos) y sutiles movimientos de la reciente danza académica reactualizada por los *Ballets Russes* y sus sucesores, renueva la figura del gaucho, modernizándolo y trayéndolo a la ciudad, al Teatro Colón.

Conclusión: rompecabezas arqueológico-hermenéutico

Lejos está *Estancia* de ser una obra romántica aunque incluya una historia de amor en su trama argumental. Se entretejen y suceden cuestiones más significativas, imágenes más poderosas, devenires y vaivenes más intensos.

El objetivo de este trabajo ha sido plantear inquietudes, abrir al juego, esbozar sentidos y significaciones, de ningún modo cerrar el capítulo con certezas acabadas.

> Es un error creer que la unidad de la obra significa su clausura frente al que se dirige a ella y al que ella alcanza. La identidad hermenéutica de la obra tiene un fundamento mucho más profundo. (...) es la que funda la unidad de la obra (Gadamer 1977(1996):71).

Identificar, comprender, dar sentido es permitirse jugar el juego que abre el artista creador a través de la obra, al público. Si se trata de una obra efímera o del pasado, entenderla se presenta como un desafío seductor. *«Exige una*

respuesta que solo puede dar quien haya aceptado el desafío» (Gadamer 1977(1996):73). El espectador rellena los huecos, esa es su actividad, su manera de participar del juego. Hay obras más permeables a admitir variadas interpretaciones y otras más explicitas en su contenido significante; obras más transparentes o más opacas en su representación (Marin 1993). El movimiento que admiten unas y otras en su identidad hermenéutica permite un acercamiento más o menos comprometido, inclusivo, activo para quien se aventura a participar del juego. Otra cuestión relevante es el vínculo con el pasado que encaramos y la lectura que hacemos del pasado en el presente, la noción de historia que adoptamos, el horizonte histórico que experimentamos (Ricoeur 1994).

REFERENCIAS

BURUCÚA José Emilio
2003 *Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg,* Buenos Aires: FCE.
2006 *Historia y ambivalencia. Ensayos sobre el arte.* Buenos Aires: Biblos, 2006.

CHARTIER Roger
(1994) «Poderes y límites de la representación. Marin, el discurso y la imagen», en *Escribir las prácticas. Foucault, de Certeau, Marin,* Buenos Aires: Manantial, p. 73-99.

DEMARCHI Rogelio
2006 «Borges y el peronismo (una exploración): el caso de la gauchesca» (ponencia), *Especulo* [en línea], XII, julio octubre, 1pantalla (citado 11/12/14), disponible en: <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero36/borperon.html>, ISSN 1139-3637.

DURANTE Beatriz (coord.)
2008 *Historia general de la danza en la Argentina, Buenos* Aires: Fondo Nacional de las Artes.

GADAMER Hans-Georg
1977 *Die Aktualität des Schönen: Kunst als Spiel, Symbol und Fest,* Sugart: Reclam; (tr. esp.: *La actualidad de lo bello*, Barcelona: Paidós, 1996).

GINZBURG Carlo
(1979) «Señales. Raíces de un paradigma indiciario», en GILLY Adolfo *et al*. *Discusión sobre la historia*. México: Taurus.

HEINRICH Annemarie y ALVARO Sol
1960 *Ballet en la Argentina,* Buenos Aires: Talleres Gráficos Lorenzo y Cia.

HUSEBY Gerardo y PLESCH Melanie
1997 «La música argentina del siglo XX», en BURUCÚA José Emilio (dr.), *Nueva historia argentina,* Buenos Aires: Sudamericana, t.II:175-234.

KUSS Malena
1998 «Nacionalismo, identificación y Latinoamérica» *Cuadernos de Música Iberoamericana,* 6: 133-49.

MANSO Carlos
2008 «Cuatro décadas del cuerpo de baile del Teatro Colón (1919-1959)», en AA.VV., *Historia general de la danza en Argentina*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, p. 51-139.

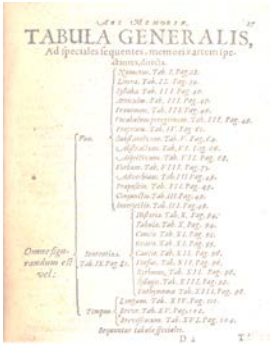
MARIN Louis
1993 *Des pouvoirs de l'image*. Gloses, París: Seuil, 1993.

PLESCH Melanie
1992 «El rancho abandonado. Algunas reflexiones en torno a los comienzos del nacionalismo musical en la Argentina», en *Actas de las IV Jornadas de Teoría e Historia de las Artes.* Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires, Centro Argentino de investigadores de Arte.
1996 «La música en la construcción de la identidad cultural argentina: el topos de la guitarra en la producción del primer nacionalismo», *Revista Argentina de Musicología*, Córdoba, AAM, nº 1, 57.

SUÁREZ URTUBEY Pola
1967 *Alberto Ginastera*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas.
1971 *Alberto Ginastera en cinco movimientos*, Buenos Aires: Víctor Lerú.
VEGA Carlos.
1986 *Las danzas populares argentinas,* Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología, tomos I y II.
1956 *El origen de las danzas folklóricas*, Buenos Aires: Ricordi, 1976.

FUENTES:
GINASTERA Georgina
2011 «Entrevista personal», Buenos Aires, 6 de septiembre de 2011 (grabada).
TEATRO COLÓN
1952 *Programa de mano del Teatro Colón*, 19 de agosto 1952.
Crítica
1952 «La vida rural en puntas de pie», , 20 de agosto, p. 7.
La Razón
1952 «Alicia Markova y el ballet Estancia en el Teatro Colón», 20 de agosto.
La Nación-
1962 «Estancia se estrenó anoche», 20 de agosto.

Representación coreográfica analizada:
(1) Borowski, Michel, cor. *Estancia*. Cuerpo de Baile Estable del Teatro Colón. Orquesta del Teatro Colón dirigida por Juan Emilio Martini y la actuación solista de Esmeralda Agoglia y Enrique Lommi. Buenos Aires: Teatro Colón, 19 de agosto de 1952.



TABULA GENERALIS,

Ad ſpeciales ſequentes, memoriæ arcem ipſam, directa.

Reseñas

RESEÑAS

Teatro expandido en el Di Tella
La escena experimental argentina en los años 60

Pinta, María Fernanda
Lugar: Buenos Aires
Editorial: Biblos
Páginas: 240
ISBN: 9789507869662
2013

El campo (intelectual) expandido

JORGE SALA
Universidad de Buenos Aires (UBA)
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas (Conicet)
R. Argentina

La *larga década* del sesenta, es decir aquella situada, *grosso modo*, entre el golpe que derrocó al segundo gobierno de Perón en 1955 y la intensificación de la violencia política que culminó en la dictadura militar iniciada en 1976 ha sido objeto de múltiples exhumaciones por parte de la academia en los últimos años. Diversos discursos, algunos de ellos oscilantes entre la investigación y el testimonio directo como los trabajos pioneros de Oscar Terán, Silvia Sigal y Carlos Correas sobre los intelectuales de «los sesenta» (término polisémico pero nunca ausente en los debates venideros), al igual que indagaciones más puntuales como las de Maite Alvarado y Renata Rocco Cuzzi sobre *Primera Plana*, las de John King en su descripción de las actividades del Instituto Di Tella y la *obra-suma* de Osvaldo Pellettieri (*Una historia interrumpida*) sobre la

modernización teatral de ese período —diseminada también en una serie innumerable de artículos— han forjado el sustrato primigenio alrededor de la producción simbólica de la época en cuestión. Si estos nombres configuraron una suerte de «primera generación», una segunda ha ido instalándose progresivamente encaminada a completar y, no pocas veces, a discutir los presupuestos que sostuvieron a la precedente. Sin querer entrar en un pensamiento que abone la hipótesis de «juego de postas» o superposiciones, lo cierto es que al leer *Entre la pluma y el fusil*, de Claudia Gilman se entrevé el debate entablado con *Intelectuales y poder…*, de Sigal, lo mismo que sucede al revisar *Del Di Tella a Tucumán Arde*, de Ana Longoni y Mariano Mestman o *Vanguardia, internacionalismo y política*, de Andrea Giunta a la luz de King o bien los ensayos de María Eugenia Mudrovcic sobre *Primera Plana* respecto al texto fundacional que Alvarado y Rocco Cuzzi construyeron acerca del semanario emblema de la modernización cultural de los sesenta. En el campo de los estudios teatrales, no obstante, la situación se presenta un tanto diferente. Quizás por tratarse de una tradición más reciente y, por ende, menos consolidada en lo que se refiere a producciones académicas, esta segunda generación sólo en los últimos años está dando a conocer los frutos de su trabajo. En este sentido, *Teatro expandido en el Di Tella*, de María Fernanda Pinta representa un caso notable por su interés en abrir nuevas vías de abordaje alrededor de la producción escénica de esos años.

El libro es una versión revisada de su tesis doctoral defendida en la Facultad de Filosofía y Letras en 2011. En él, Pinta se abocó a estudiar lo que denomina «programa de experimentación audiovisual Di Tella» (13) situando su objeto, por tanto, en los pliegues que el discurso hegemónico de la historiografía teatral ha tendido a obliterar. En tanto la tendencia principal se ha dirigido a colocar una mirada privilegiada en la producción dramatúrgica de los sesenta (tanto en su variante realista como en sus expresiones de vanguardia —*V.g.* el primer tramo de la obra de Griselda Gambaro y Eduardo Pavlovsky—) las formas escénicas carentes de textos previos o conservables han sido parcialmente dejadas de lado. En la decisión de retomar aquellos aspectos prácticamente ignorados por la tradición precedente su propuesta se abre paso ocupando un lugar específico dentro de la nueva generación de investigadores. Porque, en consonancia con su objeto, los planteos de Pinta *expanden* los campos de lo pensable al exponer su condición de núcleos problemático, al tiempo que exhiben la fecundidad de ahondar sobre ciertos temas silenciados.

La autora da cuenta ya en la introducción de los antecedentes históricos y teóricos sobre el tema, lo que le permite, al mismo tiempo que situarse con relación a una tradición, establecer una distancia crítica que fortalece la emergencia de su propia propuesta. La mayor parte de los nombres citados más arriba aparecen aquí junto a otros —Gene Youngblood, Rosalind Krauss, Hans-Thies Lehmann, Raymond Williams o Pierre Bourdieu son algunos de los referentes de su nutrida enciclopedia— que conforman el horizonte intelectual con el que su escritura dialoga.

Asumido como «epicentro de tendencias escénicas que, desde aquellos años y hasta la actualidad, han puesto en crisis a la representación dramática como instancia fundacional del teatro occidental moderno» (209) el Centro de Experimentación Audiovisual del Di Tella (CEA) es examinado desde una perspectiva doble: a partir de un enfoque analítico sobre las obras y acciones gestadas dentro de este marco y, por otra parte, concretando un estudio pormenorizado de la trama de relaciones sociales y tomas de posición que fundaron su particular modo de producción y sus reverberaciones en la prensa y el público.

En lo referido al examen inmanente (concentrado principalmente en los capítulos 4 y 5), el principal aporte del texto radica en partir de un presupuesto de base esencialmente dirigido a trascender el *logo-centrismo* que ha caracterizado a los recortes tradicionales sobre el teatro, cuestión que le permite acercar nociones como *intermedialidad*, *postdramaticidad*, *teatralidad* y *performance* para abordar producciones ajenas en todo sentido a las concepciones dramatúrgicas clásicas. De esta elección teórica se desprende también otro valor suplementario de su investigación: la necesidad de pensar a estos fenómenos en su carácter interdisciplinar, legitimando para el campo de los estudios teatrales objetos y acciones como los *happenings*, el *arte de los medios* y acciones como *La familia obrera* (Oscar Bony) o *El baño* (Roberto Plate).

El relato sociohistórico alrededor del establecimiento de un programa de experimentación en el marco del CEA y su eco en la recepción periodística y el público (Caps. 1, 2 y 3) presenta otra cualidad que acerca el libro de Fernanda Pinta a los parámetros de la nueva investigación sobre las artes: la profunda indagación sobre las fuentes. A lo largo de todo el texto se hace visible un trabajo de archivo que brinda sustento a las afirmaciones haciendo dialogar las creaciones con los datos recogidos en diversas publicaciones y permitiéndole trazar un recorrido sobre la red de discursos en torno a la concreción de la

experimentación teatral de los años sesenta. La utilización de *Primera Plana* (Cap. 2), la recuperación de una encuesta inédita de análisis del público (Cap. 3) y el cruce con textos y declaraciones provenientes fundamentalmente del Archivo de la Biblioteca de la Universidad Torcuato Di Tella que atraviesan todo el libro constituyen los puntos más destacables de su trabajo.

Para finalizar, es necesario reconocer que la labor emprendida por la autora representa uno de los puntales de una joven línea, aún en ciernes, ligada a la camada de nuevos investigadores salidos de la carrera de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA que, desde enfoques específicos, intentan barrer con viejas rémoras de la teoría teatral como el logocentrismo y el excesivo inmanentismo. En este sentido, *Teatro expendido en el Di Tella* es una pieza (valiosa, necesaria) entre otras en las que se enmarcan los estudios de Karina Mauro sobre las técnicas de actuación, las propuestas de María Laura González sobre las intervenciones urbanas en la postdictadura, las de Ezequiel Lozano sobre las sexualidades disidentes en el teatro de los sesenta, e incluso mi propio trabajo sobre las relaciones entre el cine y el teatro de esos años en el que propongo repensar categorías que hacen posible huir del corset tradicional del análisis traspositivo como forma excluyente de acercamiento al fenómeno.

María Fernanda PINTA
Teatro expandido en el Di Tella.
La escena experimental argentina en los años 60
Buenos Aires: Biblos
2013

ÍNDICE (ABREVIADO)

Presentación
Introducción

Capítulo 1
El programa de experimentación audiovisual Di Tella
Introducción
El proyecto de modernización cultural argentino
Perspectivas acerca del arte y la técnica

Tres abordajes a las actividades artísticas del CEA
Conclusiones

Capítulo 2
La recepción de la crítica teatral
El caso de *Primera Plana*
Introducción
Primera Plana y la crítica teatral
Cronotopías de la vanguardia y la experimentación teatral

Capítulo 3
Otras perspectivas de la recepción: artistas, públicos, espectáculos
Introducción
Los espectáculos del CEA y sus espectadores
Espectáculos y proyectos artísticos
Conclusiones

Capítulo 4
(Re)lecturas de las (neo)vanguardias
Introducción
La escena de 1968
Conclusiones

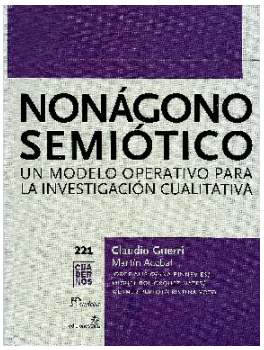
Capítulo 5
El espectáculo teatral y sus dobles
Introducción
El teatro después del drama
Performance, teatralidad, intermedialidad
El teatro y sus dobles
El CEA y sus espectáculos
Conclusiones

Conclusiones
Anexo
Cronología de actividades del CEA
Bibliografía

María Fernanda Pinta es doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Es docente e investigadora en la carrera de Artes, de la Facultad de Filosofía y Letras de la misma universidad, becaria posdoctoral del Conicet, secretaria de *Telon de fondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral* y miembro del consejo directivo de la Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral.

RESEÑAS

Nonágono semiótico: un modelo operativo para la investigación cualitativa



Guerri Claudio, Acebal Martin (comps.)
Lugar: Buenos Aires
Editorial: Eudeba; Ediciones UNL
Páginas: 192
ISBN 978-950-23-2250-6
2014

Peirce según el orden geométrico

MARCOS ALEGRÍA POLO
Universidad de Buenos Aires (UBA)
R. Argentina

Todo se pondría en marcha con un sencillo aunque poderoso axioma: leer a Peirce, no con el fin de «hacer una exégesis de su obra —como ya hay tantas—, sino de entender cómo puede proyectarse el concepto de *categoría* que él consideraba su mayor aporte». Ahora, como sucede siempre, un axioma permanece estéril de no contar con algo así como lo que Deleuze llamaba una regla de producción. Se trata en esencia de un modo de sujeción; una norma para atarse al axioma y, así sujeto, permitirle desplegar, sobre nosotros, sobre nuestro pensamiento y experiencia, su fuerza conceptual. El modelo que Claudio Guerri y Martín Acebal presentan en este volumen constituye la expresión objetiva de dicha fuerza. Una pequeña maquina conceptual producida en razón de comprender que, para hacer con Peirce algo más que una exégesis, había que someter su pensamiento a un acto de traducción. No abandonar, pero sí arriesgar un paso más allá de las sutilezas doctrinales y ontológicas que

permean el vasto cuerpo de su obra lógico-filosófica. Resulta fácil, *a posteriori*, pasar de largo e ignorar el papel de esta regla, de aquello que entre el axioma y el modelo, lejos de ser un medio neutro, da forma a un pensamiento tan riguroso como productivo. Son ya cuatro décadas de indagación semiótica y reflexión epistemológica las que hay que atribuirle, y resulta claro que su deriva está aún lejos de agotarse o siquiera reducir su velocidad.

El año fue 1974 y la ocasión el análisis de un museo. Fue entonces que, ante el reto que planteaba el abordaje de este objeto arquitectónico complejo, Guerri y Magariños de Morentin ensayaron la tentativa de manejar el aparato de las categorías peirceanas mediante un diagrama. La premisa ya no abandonó a Guerri, quién supo ver en ella el esbozo de un método. La organización bidimensional del plano ofrecería el medio y, sobre éste, el trazo de un cuadro de doble entrada, el dispositivo para operar el paso. Hay que admirar la astucia y engañosa simplicidad de lo que así se perfilaba, eso que en el año 2001 adquiriría el nombre propio de nonágono semiótico. El gesto inaugural consiste en disponer, sobre los ejes exteriores del cuadro, una división tripartita; luego hay que dejarlo trabajar. Su propia inercia obligará a proyectar sobre el plano interior tres columnas y tres filas, resultando la construcción de una grilla en la cual se distinguen nueve casillas. Atengámonos a esta presentación aun esquemática y consideremos los componentes primarios del modelo.

Por separado, cada uno puede ser leído en referencia a un desarrollo preciso del pensamiento de Peirce. La división tripartita que se dispone sobe el eje vertical remitirá a los tres correlatos que, según Peirce, participan necesariamente de la constitución efectiva de todo signo. Como tal, traduce un criterio ontológico y postula un condicionamiento material. La división responde a la diferencia que se ha de constatar entre tres modos de ser netamente distintos: la posibilidad, el *factum* y la ley. En tanto que disposición, esta tripartición proyecta entonces una restricción que pesa sobre la organización material del signo: el hecho de encontrarse sometido, necesariamente, a una triple determinación ontológica. Por su parte, la división tripartita que se dispone sobre el eje horizontal remite a la ampliación triádica que opera Peirce sobre cada uno de los correlatos en razón de distinguir tres tipos de relación que los atraviesan por igual: la relación del signo consigo mismo, la relación del signo con su objeto y la relación del signo con su interpretante. El criterio que aquí entra en juego es más bien lógico y sirve para proyectar un condicionamiento formal. La premisa de este segundo orden de particiones triádicas es que en tanto correlatos y, consecuentemente, correlativos al interior de un movimiento onto-semiótico

solidario, la estrecha imbricación que se articula entre los elementos constitutivos del signo obliga a considerarlos bajo tres condiciones formales que resultan, entre sí, lógicamente irreductibles: la inmanencia de la relación consigo, la mediación de la relación con el objeto y la reflexión de la relación con el interpretante. Así, en su conjunto, la división tripartita del eje horizontal dispondría un triple principio de determinación formal. Finalmente, la grilla de nueve casillas que compone el plano interior, remite a los nueve subaspectos del signo decantados por Peirce a raíz de la ampliación triádica de los tres correlatos. La lista es bien conocida y no hace falta decir que la propuesta de disponerlos en una grilla no es nueva —ya el propio Peirce habría ensayado, en el margen de algún manuscrito, una diagramación «en grilla» de los nueve subaspectos, y más de un investigador ha propuesto (quizá inspirándose en este feliz encuentro) trabajar el conjunto de los nueve subsignos mediante una grilla—. Hay que advertir, sin embargo, que en relación a otras grillas, la del nonágono supondría una alteración del orden «canónico». Esta diferencia, aunque en apariencia menor, ha de tomarse en cuenta, ella es el indicio de la distancia que media entre aquellas propuestas, esencialmente exegéticas, y lo que el nonágono arriesga; de lo que se tratará, al final, es justamente del orden, más precisamente, de una potencia ordenadora que toma forma en la taxonomía pero habrá de trascenderla necesariamente —pero aún no llegamos a eso—.

Hasta aquí, todo sucede como si el modelo se encontrase, fundamentalmente, operando una recomposición del proceso de la deducción de los nueve subaspectos del signo. Existe, por cierto, una filiación no sólo explícita, sino confesa para con ese pasaje de la obra de Peirce. Lo que hay que considerar, sin embargo, si es que se quiere ver la inflexión del paso, no son los componentes tomados individualmente, sino el conjunto. Para ser más exactos, lo que pasa cuando estos son conjugados en el espacio bidimensional al que se encuentra confinado el grafo.

Lo primero que se puede notar, en este sentido, es el hecho de que lo que en el desarrollo de la deducción se refiere a dos órdenes sucesivos de particiones triádicas, es traducido por el nonágono como dos rectas, que si bien se distinguen en razón de su posición, no dejarán de describir, en razón de esa misma diferencia, un despliegue estrictamente simétrico. La una es el exacto reflejo de la otra; la reiteración de un mismo motivo, pero sometido a una rotación de noventa grados. No es difícil comenzar entonces a adivinar lo que se pone en juego con ese gesto inaugural. La doble inscripción de la división

tripartita es el medio para pensar la igualdad de razón que permea el movimiento de las particiones triádicas. Como tal, éste acusa una gran virtud metodológica: antes que anular la diferencia que constituye su singularidad e individualidad en tanto que actos del entendimiento, es en la exacta medida en que los distingue que permitirá juzgarlos iguales. Ahora, esto es esencial, pues lo que se debate entre ambos órdenes de la partición triádica no es, en definitiva, una cuestión menor.

La primera partición, decíamos, estipula una diferencia ontológica como condición material. Siguiendo el curso de la deducción, su primicia bien podría atribuirse al hecho de constituir el modo más inmediato en que se torna posible aprehender una determinación al interior del movimiento de la significación. Algo se distingue significativo y lo primero que se advierte es que en tanto tal participa, por igual medida, de tres modos de ser. Una lectura más cuidadosa permite comprender, empero, que si la distinción material viene primero, no es por pura comodidad. Lo que obliga está lejos de reducirse a la contingencia del hipotético proceso mediante el cual un observador imaginario remonta el análisis. Esta primicia, antes bien, resulta estrictamente necesaria, pues sin la condición de una diferencia ontológica, la distinción lógica que corresponde a la segunda partición triádica resulta imposible de determinar. Entendámonos: se trata de comprender que el razonamiento según el cual un signo se encuentra atravesado por tres tipos de relación, se encuentra enteramente predicado sobre la premisa de que en él se encuentran implicados tres tipos ontológicos netamente distintos. Sólo por cuanto se asume como dado que hay tres implicados, que eso que se distingue significativo es de tres modos distintos, es que se torna posible, e incluso necesario, pensar el hecho de su imbricación en la instancia de la significación, como la articulación de tres polos relacionales. Lo cual lógicamente exigirá considerar que tres condiciones formales afectan en todo momento a los consituyentes del signo.

Entre la primera y segunda tripartición se despliega, de esta manera, una necesidad en la forma de la implicación material. El interés del descubrimiento, empero, reside en comprender que tal despliegue no procede unilateralmente. La determinación material que trasciende en la primera tripartición es condición necesaria de la determinación formal que procederá lógicamente en la segunda. Mas, en la medida en que ello se admite, pronto se advierte que la determinación material sólo ofrece una visión parcial del movimiento de la significación tal como deviene efectivo en la constitución del signo. En efecto, para pensar la unidad conceptual del signo no basta con la consideración de la

determinación material, ya que por sí misma ésta sólo ofrece la imagen de una disgregación. A la noción de que si algo es significativo lo es de tres modos distintos, hace falta añadir la constricción formal que permitiría describir, a los tres juntos, un movimiento solidario y, por lo tanto, unitario. Es necesario, para decirlo aún de otra manera, que a la disgregación que adviene con la determinación material, siga la constitución de ese triple principio de determinación formal, merced al cual se desarrolla la imbricación efectiva de los tres implicados.

Se entiende entonces que la diferencia entre estos dos órdenes de la partición triádica es irreductible. A cada uno corresponde encarnar un modo de la determinación específico. La determinación material no se confunde con la determinación formal, pues mientras a la primera corresponde operar la disgregación que permite la concreción, a la segunda corresponde operar la constricción que permite la imbricación. Ninguna, sin embargo, puede faltar, ya que en su oposición, estos modos de la determinación cooperan y, en última instancia, habrán de complementarse para describir la unidad relacional que constituye el signo. En esencia, esto es lo que el nonágono aprehende con su gesto inaugural: los órdenes de la tripartición deben distinguirse, pero sólo para considerarse juntos, pues será en el espacio de su diferencia que darán lugar a la dinámica de correlación que da cuerpo al signo.

Resulta claro, en consecuencia, que para el nonágono la grilla no se concibe aparte, ni puede separarse del trazo de los ejes exteriores tal como permiten la construcción del dispositivo «cuadro de doble entrada». Éste no es un andamiaje exterior, desechable sin perjuicio fundamental una vez que las casillas hayan sido trazadas y los nueve subaspectos repartidos sobre el cuadriculado. Mucho antes de que una remisión a los subaspectos sea siquiera ensayada, el sentido de la grilla se haya fincado en el hecho de constituir la proyección de los dos ejes exteriores, por lo tanto, como el desarrollo (*more geometrico*) de un entramado que describe la organización de la correlación entre los dos modos de la determinación. Así, debemos notar que, por principio, el tratamiento que da el nonágono a los subaspectos es completamente distinto al que ofrece Peirce. En el texto peirceano los subaspectos articulan una serie y si bien puede decirse que organizan un conjunto, en rigor, sólo ofrecerían una expresión extensiva del mismo. Ahí, todo se reduce a la circunscripción de singularidades mediante el desarrollo de propiedades exclusivas. Se trata de escindir cada subaspecto del resto, para determinarlo en su especificidad, como un elemento composicional más o menos autónomo. Aquí, en cambio, la

organicidad del conjunto prima y los subaspectos son, ante todo, el medio por el cual se busca definir una expresión intensiva. En efecto, para el nonágono, los subaspectos no tienen un valor propio, intrínseco; tal como vienen a ocupar las casillas de la grilla, sólo tienen por función indicar un corte de flujo, cierto punto de inflexión que si bien se distingue y opone a los demás, en rigor, sólo se determina en razón de esta oposición, como un puro efecto de posición. Esto se debe al hecho de que, tal como resultan de la proyección, la estructura del dispositivo organiza las casillas como nodos relacionales. A cada casilla corresponde definir un momento en el movimiento general de la correlación, lo cual supone transponer la disposición que opera sobre cada eje a su opuesto. Así, por poner un ejemplo, el «encuentro» entre la tercera posición sobre el eje vertical y la segunda sobre el horizontal, se definirá mediante una doble operación. Por un lado, la segunda columna deberá comprender en sí la tripartición vertical para poder distinguir un tercero frente a un segundo y un primero; por el otro, el tercer renglón deberá comprender en sí la tripartición horizontal para definir un segundo entre un primero y un tercero. Se entiende entonces que la especificidad de esa casilla, tal como traduce un aspecto preciso de la correlación entre los ejes exteriores, es enteramente dependiente, no sólo del conjunto de las casillas que ocupan el tercer renglón y la segunda columna, sino de la totalidad de las casillas que componen el cuadro. Y es que así como la casilla en cuestión exige el conjunto de las que ocupan su renglón y columna, cada una de estas exigirá, a su vez, el conjunto de las que componen sus respectivos renglones y columnas. Ninguna, por tanto, podrá constituirse sin delimitar a un tiempo el conjunto de las nueve.

En razón de este tratamiento holístico, la constitución de los subaspectos se traduce en el nonágono como la ordenación de una distinción de razón. Si bien cada subaspecto mantendrá su especificidad y la propiedad de remitir a una singularidad, su concepción operará siempre a través de una serie de reenvíos que atraviesan el trazo completo de la grilla; de tal suerte que la concepción de uno no se dará, ni al margen de la concepción de los ocho restantes, ni de la concepción del conjunto de los nueve como tal. Esto acarrea una doble consecuencia. Primero, que los subaspectos no se identifican, inmediatamente, con algo dado en la experiencia. En rigor, el concepto de un subaspecto se agota en el deslindamiento de las relaciones que lo tornan necesario para la construcción del conjunto. No trae consigo, por lo tanto, la delimitación de un constructo empíricamente determinable. Lo cual no quiere decir, empero, que la identificación no sea posible. Por el contrario, sólo se trata aquí de comprender que la correspondencia entre el subaspecto y algo dado en la experiencia se

encuentra siempre mediada por una construcción racional; hace falta, para decirlo de alguna manera, establecer en qué medida algo encarna el tipo de relaciones que le darían un lugar, como momento necesario, al interior de la organización del conjunto. El subaspecto deviene, pues, una construcción eminentemente abstracta (Guerri y Acebal hablarán en este sentido de «lugares lógicos») que si bien podrá siempre identificarse con algo dado en la experiencia, nunca equivale, como tal, a una instancia empíricamente determinada. Subsiste y antecede, de derecho —como sucede siempre con una verdad de razón—, a toda corroboración de la experiencia; no obstante, ahí donde sólo uno de ellos pueda identificarse con algo empíricamente dado, solicitará la operación de un relevamiento general. Esta sería la segunda consecuencia, que se sigue de la misma premisa, pero en sentido inverso. Y es que en la medida en que un subaspecto se concibe como el despliegue necesario de un cúmulo de relaciones, establecer que una instancia dada encarna ese cúmulo de relaciones implica, en tanto que éstas revisten necesidad, decantar a un tiempo el conjunto de las determinaciones empíricas que serían entonces correlativas y, por lo tanto, operar en la experiencia un reenvío a toda una serie de instancias alternativas que vendrían así a organizar un conjunto solidario.

Señalemos al pasar que es aquí donde se articula el mecanismo fundamental de la potencia analítica que reviste el nonágono en tanto que modelo operativo. Mas, para comprender cabalmente cómo es que esto funciona, aún hace falta introducir una consideración más.

Guerri y Acebal lo señalan desde el principio: en el nonágono se trata ante todo de las categorías y, en primer lugar, del concepto de *categoría*. Esto es, de un tipo de predicados enteramente particular: aquellos que corresponden a un nivel de la atribución que si bien no dice todavía nada sobre lo que algo es, ya sea formal o materialmente, ordena —en ambos sentidos del término— lo que no podrá dejar de pensarse de algo que se concibe determinado (en cualquier sentido). En el pensamiento de Peirce, por cierto, no hay nada que no pueda, y por lo tanto no deba, concebirse como acusando en sí una *primeridad*, una *segundidad* y una *terceridad*. Estos son los atributos de una pura determinabilidad, que juntos describen una suerte de economía general; mejor, la constitución de un principio económico general que informa y reclama la totalidad del pensamiento peirceano. Ahora bien, lo que el nonágono comenzaría por hacer comprender es que, tomado en sí mismo, el aparato de las categorías es un constructo estéril. Si bien alberga el principio que cifra el

orden del signo, la sola afirmación de la condición triádica no nos ofrece nada de lo que hace a los signos. Para pasar del principio al despliegue empírico, hace falta el resorte de una potencia. Esto es lo que el modelo encuentra en la disposición simétrica de las particiones triádicas. Dispuestas sobre el plano, los modos de la determinación se ordenan como la expresión diferida de un mismo principio ordenador. Cada vez tres, pero (he aquí el descubrimiento) de una a otra iteración, en el lapso de un retorno a sí, la condición triádica se multiplica. Al salvar el lapso mediante el despliegue del plano, describe un movimiento de auto-afección con el cual se estipula a sí misma ley de su devenir; pues, para cumplir con la condición triádica y ser efectivamente tres, habrá que serlo tres veces. Tres veces tres resulta entonces la condición efectiva del signo. De lo cual el modelo deduce, con lucidez, que entre el signo y los signos, para aprehender el ejercicio de un principio ordenador que gobierna el despliegue empírico, sólo hace falta elevar tres al cuadrado. La potencia de tres se volverá concreta en su devenir necesariamente nueve, ni más, ni menos; y nueve, a su vez, encontrarán siempre su necesidad y principio ordenador en constituir —y construir— el cuadrado de tres.

Transponiendo la taxonomía de Peirce al espacio bidimensional del plano, mucho más que una exégesis, lo que el nonágono logra es construir, sobre el principio económico que regula su pensamiento, una regla de producción. Para expresar lo que implica ser un signo, y desarrollar la potencia efectiva de este concepto cuando se posa sobre la experiencia, habrá que multiplicar las determinaciones, formal y materialmente, siempre de tres en tres, hasta llegar a nueve. De igual forma, ante una multiplicidad dada, deberán buscarse las implicaciones, materiales y formales, que radicando nueve en un orden de tres, permitan reducir la diversidad de lo sensible a la unidad, expresándose (como) una potencia del signo.

Mediante esta regla de producción, el nonágono hace del principio de orden cifrado en las categorías un método para semiótica. Su proyección geométrica abre camino. Un camino que le permitirá transitar entre la unidad de sus conceptos y la diversidad de lo sensible, para someter lo segundo al rigor de los primeros y dotar a estos de la potencia que sólo corresponde a la empiria. De las posibilidades que ofrece la vía así abierta, dejan constancia los trabajos que conforman la segunda parte del volumen.

Como lo demuestran los trabajos firmados por Guerri, Alisio y Binnevies, es posible asumir en ella un itinerario analítico. Ya se trate de los resultados de una investigación empírica (*Clase media de Buenos Aires: una cotidianidad dis-locada*

por la crisis), un recorte fenoménico difuso (*Sobre la producción y recepción radiofónica*) o el cuerpo doctrinal de una disciplina entera (*Retórica revisitada*) la multiplicidad de lo dado cede ante la acción del modelo y revela su coherencia en un orden conceptual subyacente. En este polo el modelo no sólo se muestra una herramienta eficaz, cuyo rigor no va en detrimento de su plasticidad; al mismo tiempo, da muestra de algunas de sus ventajas como opción metodológica. Para una postura empírica, acusa la ventaja de decantar un marco sin ceder al riesgo de una perspectiva simplista o unilateral. En tanto, para una postura metateórica, ofrece un abordaje cuya perspectiva no se reduce a la opciones monográficas clásicas; como lo demuestra el texto de Guerri sobre la retórica, el nonágono puede operar sin atenerse a los índices de autor, escuela u obra, apelando solamente a una lógica interna de los conceptos.

Por otra parte, tomando las cosas en el sentido opuesto, con el nonágono es posible trazar un itinerario sintético. El ejemplo lo ofrece un trabajo de Miguel Bohorquez Nates, *Los motion graphics como forma del lenguaje*. Se tratará aquí de hacer comparecer el plano del concepto ante la exigencia de la empiria. Bohorquez Nates se valdrá entonces del modelo para organizar un grupo heterogéneo —digamos por comodidad y no sin reservas— de «representaciones», como la matriz lógica que le permite dar cuerpo a un concepto que haga justicia al estatuto híbrido de los *motion graphics*.

También es posible recurrir al nonágono para ensayar una crítica. Como lo demuestra Cristina Voto en *Propuestas para una cartografía de la imagen-cinematográfica* la grilla puede utilizarse para sacudir los conceptos y hacer surgir, más allá de su encadenamiento explícito, conexiones inéditas y líneas de fuga subyacentes. En este texto, Voto se ocupa puntualmente de las categorías presentadas en *La imagen-tiempo* y *La imagen-movimiento,* sirviéndose del modelo para quebrar la especificidad del «código» deleuziano y decantar, a partir de una reordenación de sus elementos, el entramado que esboza otro horizonte teórico para la imagen cinematográfica.

Inclusive, usando el nonágono a modo de mapa, el modelo se presta a llevar adelante una casuística. Esta es la perspectiva de *Contrapuntos en la prensa gráfica sobre la ley de identidad de género*, firmado por Werner Pertot. Ahí, la matriz relacional que organiza el modelo permite al autor dar un tratamiento sistemático a las diferencias que acusan tres notas de diario y elaborar a partir de ello una comprensión de su situación reciproca como desplazamientos en un espectro dado de la producción de sentido.

Finalmente, sobre estas cuatro posibilidades básicas, todo tipo de combinaciones podrían ensayarse. Martín Acebal da prueba de ello con el texto *Las figuras de la manipulación*. Inicialmente el autor procede sintéticamente para confeccionar el concepto *formas de la manipulación*. Gesto teórico que le permitirá luego operar un reenvío analítico que tras dispositivos manipulatorios identificados por otros autores, hará surgir una matriz que los determina como figuras alternativas, pero construidas sobre un mismo repertorio de formas y reglas combinatorias. Lo cual, a su vez, decanta un filo crítico —aunque la perspectiva habrá de quedar sólo apuntada—. Y es que la solidaridad genética que así quedaría explícita entre, digamos, un argumento persuasivo, una orden y la seducción, obligaría a quebrar el código binario que quiere establecer una distinción axiomática entre una buena argumentación y una retórica maliciosa.

Claudio GUERRI, Martin ACEBAL (comp.)
Nonágono semiótico:
un modelo operativo para la investigación cualitativa
Buenos Aires: Eudeba; Ediciones UNL
2014

ÍNDICE

Palabras Preliminares
Claudio Guerri

Prólogo
Nidia Maidiana

PARTE I
El modelo operativo: nonágono semiótico
Claudio Guerri y Martín Acebal

PARTE II
Retórica revisitada
Claudio Guerri

Las figuras de la manipulación
Martín Acebal

Clase media de Buenos Aires: una cotidianidad dislocada por la crisis
Jorge Alisio y Ana Binnevies

Sobre la producción y recepción radiofónicas
Ana Binnevies y Claudio Guerri

Propuestas para una cartografía de la imagen-cinematográfica
Cristina Voto

Los motiongraphics como forma del lenguaje
Miguel Bohórquez Nates

Contrapuntos en la prensa gráfica sobre la ley de identidad de Género
Werner Pertot

Claudio Guerri es Arquitecto, Investigador y Profesor de *Morfología* y *Semiótica* en la Facultad de Diseño y Urbanismo y Doctor de la Universidad de Buenos Aires donde dirige el Programa de Investigación: *Semiótica del Espacio-Teoría del diseño*. Ejerce la docencia también en la Universidad Nacional del Litoral (UNL) y la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF). Es director de *CFG y Asociados*, consultoría en investigaciones semióticas. Es miembro del comité ejecutivo de varias sociedades científicas internacionales, nacionales y editoriales. Ha escrito numerosos artículos sobre su especialidad en revistas y libros, en español, inglés y alemán. Ha publicado *El lenguaje gráfico TDE. Más allá de la perspectiva* (Buenos Aires: Eudeba, 2012)

Martín Acebal. Es Licenciado y Profesor en Letras por la Universidad Nacional del Litoral (UNL). Actualmente se encuentra realizando su doctorado en la Universidad de Buenos Aires (UBA). Es investigador y profesor de *Teoría de la argumentación* en la Faculta de Humanidades y Ciencias, de *Comunicación* en la Facultad de Arquitectura Diseño y Urbanismo, UNL, de *Semiótica* en la Universidad Nacional de Tres de Febrero UTREF y en la Universidad Nacional del Noroeste de la Provincia de Buenos Aires, UNNOBA. Ha dictado seminarios de posgrado en la Universidad Católica de Uruguay, UCU, y en la Universidad de Buenos Aires, UBA. Es integrante de proyectos de investigación en las áreas de semiótica y retórica. Ha publicado numerosos artículos sobre su especialidad en revistas y libros.

AdVersuS
Publicación del Istituto Italo-argentino
di Ricerca Sociale (IIRS)
ISSN 1669-7588
Año XI, Nº 27, diciembre, 2014

BRUXIUS-SPROTTA, Adamo.
Simonides redivivus, sive Ars memoriæ, et oblivionis, (quam hodie complures penitus ignorariscripserunt) tabulis expressa, Leipzig: Impensis Thomae Schureri; 1610 (folios reproducidos en portadas de secciones)

Copyright 2004 © Adversus.org | Casilla de Correo Nº 3, Sucursal 9 B, CP 1409 |
Ciudad de Buenos Aires | República Argentina
Todos los Derechos Reservados