

figuraciones

1/2

*Memoria
del arte*

memoria

de los medios

LIBROS de
CRÍTICA



CRÍTICA
DE ARTES

figuraciones

Directores:

Oscar Steimberg y Oscar Traversa

Secretaría de redacción:

Mónica Kirchheimer, Daniela Koldobsky, Sergio Moyinedo

Memoria del arte/Memoria de los medios

diciembre de 2003, N° 1/2

versión on-line. ISSN: 1852-432X

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LAS ARTES

Director del Área Transdepartamental

de Crítica de Artes "Oscar Traversa": *Dr. Sergio Ramos*

Coordinación de Publicaciones

de Crítica de Artes: *Rolando Martínez Mendoza*

Diseño y diagramación: *Andrea Moratti*

Recuperación de los artículos: *Laura Amarilla,*

Repositorio Institucional de la UNA

Los números 1/2 y 3 de la revista *Figuraciones* han sido publicados originalmente en soporte papel.

Figuraciones 1/2: Memoria del arte/Memoria de los medios (diciembre de 2003). Asunto Impreso ediciones y IUNA, Área de Crítica de Artes

Figuraciones 3: El arte y lo cómico (abril de 2005). Asunto Impreso ediciones y IUNA, Área de Crítica de Artes

La presente colección recopila y unifica en el número correspondiente de *Figuraciones* los artículos publicados tanto en la versión papel como en la primera versión on line de la revista.

Figuraciones, revista de teoría y crítica de arte, se propone como espacio de indagación y debate en relación con las prácticas sociales que dan lugar a las distintas configuraciones de los objetos artísticos, a las continuidades y cambios de sus condiciones de producción y a los modos de su percepción y empleo por parte de sus distintos públicos. En torno de esos nuevos objetos y de los textos que los acompañan en su circulación pública se ha desplegado la actividad de diferentes disciplinas y el interés de distintas estrategias de búsqueda; en esta publicación se intenta promover la indagación de su carácter y de los efectos de sus nuevos medios y recursos, tanto en sus manifestaciones actuales como en las históricas con las que confluyen y confrontan. Atendiendo, en especial, a la singularidad de nuestro espacio de despliegue de la tensión, vigente en todo el campo del arte, entre universalidad y localización.

Memoria del arte / memoria de los medios.

Editorial

Medios, artes, memorias.

Oscar Steimberg y Oscar Traversa

1. El tiempo de los medios

José Luis Fernández. 15

El hojaldre temporal de lo radiofónico

Jérôme Bourdon. 31

Sobre cierto sentido del tiempo, o de cómo
la televisión conforma la memoria

Mabel Tassara. 45

Las periodizaciones del cine

José Luis Petris. 59

Formas de la memoria de la prensa gráfica

Mónica Kirchheimer. 77

Memoria y recuerdo: las formas del pasado en la televisión

Fabián Beltramino. 87

La naranja mecánica o el tercer período de la historia
del discurso cinematográfico

Gustavo Aprea. 95

La construcción de la memoria mediática
en la Argentina: el registro de la aparición de los medios
de comunicación a través de la prensa gráfica

Gustavo Costantini 107

Las tres revoluciones del registro sonoro

2. Sobre de decurso y la percepción de la escena mediática

François Jost 123

La cotidianeidad como modelo de la realidad televisiva

Eduardo Neiva	137
Tempo, História, Signos: a Partir da Teoria dos Jogos	
Jean-Claude Soulages	159
El formateo de la mirada	
Mario Carlón	173
Sujetos telespectadores y memoria social	
3. Objetos de memoria	
Yves Lochard	195
Novela naturalista y formación de los imaginarios urbanos: el ejemplo de París y sus afueras a fines del siglo XIX	
Sergio Moyinedo	209
Memorias del cuerpo	
Oscar Traversa	219
Las memorias de la publicidad	
Damián Fernández Pedemonte	239
Sobornos en el Senado argentino. El caso mediático y la memoria social	
Sergio Ramos	257
Los temas no políticos en la vieja prensa de facción	
4. Entrejuegos del arte y los medios	
Daniela Koldobsky	269
Escenas de una lucha estilística. La memoria del arte argentino en la prensa gráfica de los sesenta	
Claudia López Barros	283
La figura del comensal en el arte efímero. Acercas de algunas rupturas propuestas por el arte de vanguardia en las décadas del 60 y el 80 en la argentina	
Gustavo Bernardo Krause	291
A arte de escrever com luz: memória, fotografia e ficção	

Michel Costantini	307
Sobre historias y representaciones: pensar la arquitectura pintada	
5. En los inter-medios	
Markus Klaus Schäffauer // Joachim Michael	321
Géneros entre medios y memoria: pasajes cronotípicos	
Markus Klaus Schäffauer	333
El medio como rastro de una memoria ausente	
Oscar Steimberg	349
Las dos direcciones de la enunciación transpositiva: el cambio de rumbo en la mediatización de relatos y géneros	
Entrevistas	
Entrevista a: José Emilio Burucúa	361
<i>Arte, historia, expresiones populares</i>	
Entrevista a: Francisco Kröpl	365
<i>Música, medios y memoria social.</i>	
Entrevista a: Oscar Grillo	369
<i>Dibujar desde una ironía entusiasmada</i>	
Entrevista a: Daniel Santoro	373
<i>Una memoria paradójica, una ambigüedad trágica.</i>	
Bibliográficas	
María Elena Bitonte	377
<i>Espacios mentales. Efectos de agenda II</i> Eliseo Verón	
Domin Choi	381
<i>Efectos de agenda</i> Eliseo Verón	
Diego Peller	385
<i>La Tour Eiffel</i> Roland Barthes	

Oscar Traversa	391
<i>Pourquoi la fiction?</i>	
Jean-Marie Schaeffer	
Sergio Moyinedo	391
<i>El procedimiento silencio</i>	
Paul Virilio	
Gustavo Aprea	393
<i>El ojo - cámara. Entre film y novela</i>	
François Jost	

Medios, artes, memorias.

Oscar Steimberg y Oscar Traversa

Desde múltiples perspectivas teóricas y críticas se ha señalado la *abundancia de memoria* generada por los cambios mediáticos. Los registros del presente muestran no solamente posibilidades de acceso siempre crecientes sino también rasgos de imprevisibilidad ausentes en momentos anteriores, por la expansión de dispositivos con distintos grados de automatización. Se incrementa la posibilidad de discernir los fenómenos del pasado, al mismo tiempo que la de impugnar cada relato histórico; y se expande y fragmenta la mirada metahistórica y metacrítica proyectada sobre esos fenómenos a partir de la generalización de la percepción de la historia como escritura y de la información como construcción mediática.

¿Qué criterios aplicar para asignar un orden a esos datos de origen y dirección múltiples, que ocupan en *tiempo de memoria* una casi equivalente cantidad de *tiempo de lo memorizado*? El “tiempo” de un militar griego de la época de Alejandro se condensa en una inscripción funeraria; el “tiempo” de un héroe contemporáneo, en cientos de páginas de diario y/o en inabarcables horas de registros televisivos y radiales. La condición histórica de un acontecimiento no es discutida en relación con una existencia efectiva -certidumbre acerca de lo que fue- sino colectiva; no sobre la base de documentos específicos, como la historia en su versión institucionalizada, sino a partir de una memoria acumulada por obra de dispositivos técnicos -diarios, radio, TV, registros en la red electrónica-. Y los medios, si son productores de acontecimientos, lo son de manera plural; en principio, al menos, en dos direcciones. La primera de ellas es la de su producción signica cuando se muestra incorporando un objeto externo a ella; la otra, la que siguen las emisiones que producen, ellas mismas, un efecto social extramediático. Un caso en el que las dos direcciones se combinan se produce cuando los medios modifican por su desempeño el curso de sucesos externos a ellos. Y, por otra parte, nuevos géneros televisivos se constituyen en términos de diversos *estatutos de verdad*, que los recorren además fragmentariamente: según el emplazamiento de género, lo que se define socialmente como cierto puede abarcar el momento en que un dispositivo sustituyó al encuadre dirigido de la cámara, o el final de discusión en el que se produjo un cambio enunciativo en uno de los participantes de una discusión en vivo.

Pero estas variantes no son las únicas; y no sabemos tampoco si las principales, en cuanto lugar de memoria desenvuelto por los medios.

La publicidad o la ficción narrativa, vistas como productos de los medios, no participan efectivamente -como los géneros informativos- en la construcción de acontecimientos, pero se incluyen sin embargo en la misma serie discursiva que los produce. Establecen con ellos una contigüidad experiencialdoble: por una parte, información, narrativa ficcional y publicidad, tal cual las conocemos en nuestros días, se imbrican; por otro, se yuxtaponen: el acontecimiento puede ser temade la ficción o la publicidad, o ésta incluirse en un acontecimiento.

Además, y como los procesos de construcción del mundo que operan los medios no son homogéneos, y circulan como una suma de versiones, la memoria mediática termina constituyéndose como una hermenéutica en obra que agrega, a diferencia de las memorias del pasado, una relación de eucronía con los sucesos objeto de construcción-interpretación. Y los dispositivos mediáticos -entendiendo por tales a los modos en que una técnica se modela socialmente para regular un contacto-, reconfiguran las concurrencias y divergencias de la fotografía fija o móvil, la palabra escrita o la ilustración, según modos en los que se reconocen los estilos de época. Así como no hay construcción verbal ajena a un estilo, tampoco la hay en cualquiera de las otras prácticas de producción de la significación. Es precisamente la permanente intersección entre dispositivo mediático y estilo de época la que articula arte y medios, y la que hace imposible descartar en el examen alguno de ambos modos de manifestación. En ambos, los fenómenos de moda dan cuenta de los esfuerzos puntuales y conflictivos por asumir el paso del tiempo y ocupar sus escenarios; el estilo los organiza en conjuntos con palabra estética y política y el dispositivo mediático naturaliza su visibilidad.

Es por esto que cuando formulamos la pregunta: ¿qué pueden aportar los medios -en cuanto memoria tangible- a una inteligencia del pasado?, no estamos proponiendo un inventario de *cosas* recordables -lo que en otro proyecto sería, por supuesto, igualmente valioso-, sino una reflexión acerca de cómo tratar esa memoria. Lo saben bien -y lo han dicho- los historiadores, los antropólogos y los sociólogos del último medio siglo: el atender a la naturaleza discursiva de sus observables conmueve los límites establecidos para sus disciplinas -o, más aún, sus criterios de verdad-. Se trata entonces de discutir la pertinencia de distintos puntos de vista para un objeto que incluye diversos posibles. Nadie duda de que los medios le dicen algo al historiador o al psicoanalista; el problema reside en que ese algo ha sido también conformado por las propiedades del *decir*...

Focalizando diferentes zonas y niveles de esos campos de tensión, los artículos que siguen abordan la relación entre medios y memorias desde perspectivas en las que se cruzan la consideración de las propiedades discursivas de distintos medios y géneros con las de las entradas teóricas y analíticas que han dado cuenta de la historia de su vida social. Pero lo hacen asumiendo la necesidad general y particular de su reformulación, planteada por la irrupción de novedades en los dispositivos

mediáticos y fracturas y superposiciones en su repertorio de géneros, como entendemos se advierte en los campos temáticos abordados:

1. *El tiempo de los medios*, en donde se indagan los modos en que los medios organizan o configuran diferentes tiempos, así como -u opuestamente- diferentes objetos temporales. Así, en los artículos de José Luis Fernández y Gustavo Costantini se despliega el examen del medio como constructor de temporalidades, mientras que en los de José Luis Petris, Mónica Kirchheimer y Gustavo Aprea se procesa el tiempo en cuanto memoria de lo que se va definiendo como las cosas y hechos del mundo. Y en los trabajos de Mabel Tassara y Fabián Beltramino se analiza la memoria de la producción mediática eligiéndose la zona de frontera de las periodizaciones con las que la sociedad organiza su decurso.

2. *Sobre el decurso y la percepción de la escena mediática*. En este ítem el protagonista no es el tema general del tiempo, sino el de la operatoria de los medios como fabricantes de mundos. En la reflexión de François Jost se circunscriben efectos de los medios en la producción de lo entendido como cotidiano; en el trabajo de Jean-Claude Soulages, el objeto es el de una exigencia de la televisión contemporánea, la de un renovado *formateo* de la mirada que se proyecta sobre cambiantes registros y paradigmas de géneros. Los efectos de los mismos desempeños mediáticos son, en el artículo de Mario Carlón, constructores de sujetos cuyas posiciones espectatoriales expresan rupturas entre construcción del medio y memoria social. Y en el trabajo de Eduardo Neiva, transversal a esta problemática, se presenta una apertura al análisis del funcionamiento general de los signos a partir de la teoría de los juegos, como definitorios de la organización del tiempo en los accidentes históricos.

3. *Objetos de memoria*. El tratamiento de esta sección remite a la producción, por parte de los medios, de formas particulares de memoria; alude a momentos en los que irrumpieron, en distintas zonas de la cultura, nuevas formas de figuración compartida. En la presentación de Yves Lochard se despliegan los modos como la novela naturalista construyó los perfiles de la ciudad; Sergio Moyinedo describe modalidades de presencia del cuerpo en las ilustraciones, siempre fuertemente recorridas por los estilos de época, de los libros de lectura; Oscar Traversa circunscribe el carácter singular y cambiante de la memoria construida por la publicidad; Damián Fernández Pedemonte trabaja el acontecimiento mediático y sus formas particulares de establecer la memoria social, y Sergio Ramos examina los cambios en la agenda temática de la prensa política argentina en un período fundacional de esas configuraciones.

4. *Entrejuegos del arte y los medios*. Dos líneas de búsqueda se desarrollan en este grupo de trabajos: uno se orienta a la circunscripción de los tipos de condicionamiento por los medios del surgimiento de nuevas formas artísticas; el segundo, a la determinación de sus tipos de procesamiento y reelaboración de formas existentes. Dentro del primero, Gustavo Bernardo trata la cuestión de la fotografía en tanto agente de

memoria, en sus relaciones de confrontación y confluencia con su condición de generadora de ficción, y Michel Costantini ofrece una exposición abarcativa de las cualidades de la pintura como agente de la memoria histórica de la arquitectura. En el segundo grupo, Daniela Koldobsky recorre las modalidades conflictivas de la construcción por la prensa gráfica de la memoria del arte argentino, y Claudia López Barros analiza dos etapas en el tratamiento de la figura del comensal en el llamado *arte efímero*, con el cambio de estatuto, precursor de otros posteriores, de la posición del participante - espectador.

5. En los inter - medios. Los trabajos de este apartado se proyectan sobre una problemática siempre creciente, a lo largo de la vida de los medios: la de sus cruzamientos e hibridaciones. Joachim Michael y Markus Klaus Schaeffauer estudian las relaciones entre configuraciones genéricas, medios y memoria; Markus Klaus Schaeffauer examina, en un recorrido conexo, el modo en que ciertos recursos mediáticos hacen aflorar u ocultan, confluyentemente con distintas inercias valorativas, fragmentos de la memoria social, y Oscar Steimberg discute los rasgos actuales de la inversión jerárquica ocurrida en la transposición a los medios de relatos y géneros externos a ellos, caídos los tradicionales objetivos de fidelidad al original.

Así, la condición heterogénea pero de coincidente insistencia de los tratamientos de la memoria como construcción o efecto de los textos mediáticos es constitutiva del objeto recorrido -con alcances que de ninguna manera se quisieron exhaustivos- por los trabajos de este número de *Figuraciones*. Se trata de un objeto de existencia aún inestable: en las ciencias sociales existen los objetos de memoria y los mediáticos, pero el cruce entre ambos universos ha alcanzado una existencia textual sólo fragmentaria. La diversidad de las entradas analíticas se corresponde, en parte, con la historia presente de esos modos de manifestación, cambiantes de acuerdo con su emplazamiento o con los rasgos de las operatorias sobre las que se proyectan. Los cinco capítulos propuestos intentan dar cuenta de vertientes de la reflexión contemporánea que mantienen abierta la pregunta por el sentido y los alcances de los modos de contar -y de contarse- de este tiempo mediático y de sus universos discursivos en formación.

Oscar Steimberg y Oscar Traversa

1. El tiempo de los medios

El hojaldre temporal de lo radiofónico

José Luis Fernández

No es fácil construir una memoria de lo radiofónico y a ello contribuyen, seguramente, las complejas temporalidades en las que se inscribe o que genera. En este artículo se abordarán las temporalidades de lo radiofónico teniendo en cuenta, en primer lugar, el inicio de la vida social de la radio como para formular algunas hipótesis acerca de qué ocurrió en el tiempo social como para que se justifique la apertura y permanencia del tiempo de lo radiofónico; luego, se analizarán las temporalidades construidas por sus textos, tanto mediante las posibilidades y restricciones que aportan los dispositivos técnicos radiofónicos, como mediante procedimientos verbales (en su deixis, la palabra radiofónica, como cualquier enunciado verbal, está situada temporalmente) o por la inclusión, regresiva o progresiva, de géneros de la cultura de distintas épocas.

A partir de esa complejidad, que no parece actuar por acumulaciones sucesivas sino por entramado de niveles (la figura del hojaldre que tanto le gustaba a Barthes) es que se puede comenzar a pensar la instancia de la recepción radiofónica en tanto que materia prima para la elaboración de una memoria del medio.

Palabras clave: semiótica, historia, temporalidad, radio, estilo

The temporal puff of radiophonic

Memory about radio is hard to build. In this way, this article will address radiophonic temporalities taking into account, firstly, the beginning of radio social life so as to formulate some hypothesis about what happened in the social time, to justify the opening and permanence of radiophonic time; then, there will be analyzed the temporalities built by its textes, through the possibilities and restrictions provided by radiotechnical devices, verbal procedures, and the inclusion of genres from the culture of different times.

As from that complexity, which does not seem to act by successive accumulations but by an entanglement of levels (the figure of the puff that Barthes liked so much), it is possible to begin to think of radiophonic reception as raw material to elaborate a memory of the analyst of this media.

Palabras clave: semiotics, history, temporality, radio, style.

Como acerca de todos los medios, de la radio se construye una memoria individual y social. Pero no puedo escapar de la intuición de que en este medio el funcionamiento de la memoria es especial: especialmente cargado de afectividad en lo individual, con inevitables referencias a los recuerdos de la infancia, y especialmente cargado de épica en lo colectivo, desde el esfuerzo de los pioneros hasta las batallas con otros medios, en particular la televisión[1].

Me ha llamado la atención ver a adolescentes *recordando* haber escuchado *Radio Bangkok*, un programa innovador de la radio de Buenos Aires en los '80 sin contar con los años necesarios, pero, aun en la reconstrucción del pasado que hacen los especialistas, encontramos extrañas reducciones y datos falsos. Como ejemplos, Fioravanti, un relator deportivo que dominó el escenario del relato de fútbol desde los '50 hasta entrados los '60 del siglo pasado, atribuía su éxito a la novedad de la acentuación del grito de gol en la l en lugar de en la o como se hacía habitualmente –¡gollllllllll! en vez de ¡gooooool!– y en algún libro –al que no vale la pena citar por este error– el autor “recuerda” la performance de la orquesta de Alfredo de Angelis con sus cantores Carlos Dante y Julio Martel en el Glostora Tango Club cuando, de acuerdo con la edad del autor, sólo podría haber escuchado en ese programa, a fines de la década del '50, a Hector Varela con Jorge Lezica y Argentino Ledesma. Más allá de que seguramente existe un sector de la población que ejercita una recepción de cualquier medio, o fantasiosa como en algunos de estos casos, o desmemoriada como en otros, estos ejemplos muestran que, por exceso o por defecto, la memoria radiofónica es especialmente precaria.

Esa precariedad excede a la que se ha postulado para la fotografía basada, entre otros aspectos, según Jean-Marie Schaeffer, en “...el carácter azaroso de la génesis de la imagen...” (Schaeffer 1999: 118). Ese estatuto, relativamente devaluado, no impide su colección, aunque con evidentes dificultades de clasificación, en museos y que podamos conservar cuidadosamente –más allá de sus valores estéticos– una fotografía por representar un momento memorable de nuestra vida; con la radio no existe nada parecido, dejando de lado a algunos coleccionistas que tratan de salvar algunos archivos sonoros.

Es verdad que la radio carece desde hace décadas de metadiscursos específicamente dedicados a ella; es prácticamente imposible, por ejemplo, encontrar un programa impreso en el que se pueda seleccionar el texto a escuchar en las distintas emisoras en los diferentes horarios y no existen espacios fijos, en otros medios, de crítica especializada; no hay nada

Si el ejercicio básico de la memoria es situar un espacio en el tiempo, puede pensarse que también tendrán su importancia los modos específicos de procesar la temporalidad que ejerce cada medio. Debe tenerse en cuen-

ta, entonces, que escuchar la radio implica estar situado complejamente en un entrecruzamiento espaciotemporal de lo discursivo con su contexto de recepción. Si bien se puede recibir situado frente al parlante, mientras se despliega temporalmente el texto radiofónico, esa posición no es la única posible. Como observaba Arnheim (1980: 159) en los comienzos de la radio, los textos radiofónicos acompañan al transeúnte, aun contra su voluntad, mientras se desplaza a través del espacio. La miniaturización y la autonomía que permitieron el desarrollo de la electrónica habilitan, ahora, a elegir –parcialmente: no se controla el flujo discursivo del programa elegido– el texto que acompañe esos traslados.

En el aislamiento del automóvil y, más radicalmente, en el que posibilita el audífono del walk-man, establecemos hoy fronteras de escucha con el contexto cercano. Sin embargo, a pesar de ese fuerte componente de individualización receptora, lo que distingue a un texto radiofónico es su carácter *social*: [2] otros están escuchando lo mismo en lugares posiblemente muy distantes y en posiciones tal vez muy diferentes –o, tal vez, muy cercanos y muy parecidos sin que lo sepamos: a nuestro lado en un lugar público–. Esta es la gran diferencia con el acto de escuchar a quien nos habla por un teléfono celular o con la acción de atender al mensaje íntimo, individualizante, grabado en casete. Y aun es diferente si el escucha selecciona la música grabada; se trata de un texto *social* (producido para muchos) pero del que se controla la instancia de emisión. Es decir que escuchar radio presupone la existencia de espaciotemporalidades muy diferentes en recepción, vinculadas con las espaciotemporalidades, muy complejas también, presentes en los textos radiofónicos: la recepción radiofónica es un campo de tensiones entre *la vida que vamos viviendo* y el *universo de la escucha radiofónica*.

La discusión y puesta en cuestión de las nociones de *espacio* y de *tiempo* estuvo presente en todo el siglo XX, tanto en la física como en las ciencias sociales, en la filosofía en general y en la fenomenología en particular. En ese marco, esta etapa del trabajo deberá estar signado por un sesgo fenomenológico pero aquí, todavía, nos seguiremos moviendo en un terreno que debería denominarse *fenoménico* sólo para acentuar la necesidad de un momento *descriptivo*, aunque debemos tener en cuenta que, según Pierre Schaeffer, “durante años hemos estado haciendo fenomenología sin saberlo, lo cual, se mire como se mire, vale más que hablar de fenomenología sin practicarla” (Schaeffer 1988:159).

En trabajos anteriores acerca de lo radiofónico intenté, inspirado por Arnheim, un enfoque espacial por sobre el temporal, a pesar de que éste es considerado, en principio, intrínsecamente ligado al sonido y a la audición (Fernández 1994a). Ese movimiento tuvo como objetivo la necesidad de constituir el objeto *discurso radiofónico* y ponerlo en situación de igualdad

frente a otros procesos de producción social de sentido. Esa perspectiva espacial nos permitió extraer conclusiones como las que siguen, que conviene rever antes de introducirnos en las temporalidades radiofónicas.

“La radio, tal como existe, pone en cuestión espacios sociales que nos resultan ordenadores en nuestra vida social. Así, si salimos en automóvil de la ciudad en la que vivimos con la radio encendida, nos encontraremos en algún momento en un espacio rural, opuesto claramente en nuestro sentido común a lo urbano, pero seguiremos envueltos discursivamente, todavía, en el clima, las actividades y los sucesos de la vida urbana. La radio actúa, en este caso, extendiendo el espacio social urbano más allá de la efectiva extensión *física*[3].

“Como procedimiento de construcción de textos, hemos definido tres tipos de espacio construidos por la radio: el *social* –externo al medio–, el *ceró* –ninguna indicación espacial acompaña a la voz o a la música– y el *mediático* –sólo atribuible a la presencia del medio–; la utilización dominante de esos espacios en los textos radiofónicos es el germen de nuestra clasificación de *modos generales de enunciación* y de *lenguajes* en la radio.

“En cuanto a la *posición de análisis* frente a lo radiofónico –como veremos, sólo parcialmente asimilable a la posición de escucha–, la hemos descrito como necesariamente inscrita en la tensión entre el *utopismo* que congela el fenómeno para ser deconstruido, y el *viaje* necesario para la captación de fenómenos, como el de la interacción entre espacios urbanos y rurales, que describíamos antes (Fernández 1994b).

Al introducirnos ahora en la perspectiva de lo temporal, describiremos rasgos de su manifestación en lo radiofónico comenzando por la propia existencia social del medio, para luego diferenciar rasgos vinculados a los dispositivos tecnológicos de la radio y a sus textos para, por último, instalarnos en los problemas temporales de la recepción, entre los cuales comenzaremos a circunscribir los propios de la posición de analista, intentando contribuir a una estructuración de su memoria.

2. El tiempo de la vida social del medio: nuevas tensiones entre *abstracción* y *concreción*

Teniendo en cuenta el conjunto de la historia occidental, la radio es un medio nuevo: nace en las primeras décadas del siglo XX. Es, por lo tanto, algo más joven que la gráfica y el cine y algo más vieja que la televisión, la informática y la Internet. Pero la gran diferencia es que los otros medios pueden inscribirse, como suele hacerse en sus respectivos intentos historiográficos, en las extensas genealogías de la imagen y la letra. Aunque reconozcamos la especificidad de cada medio visual y/o escritural, fenómenos como las imágenes de Altamira, los

jeroglíficos egipcios, los manuscritos iluminados, la imprenta, el grabado o la pintura pueden ser citados como antecedentes experienciales de la sociedad con respecto al cine, la prensa, la televisión, etc.

¿Qué fenómenos pueden ser considerados, en cambio, como antecedentes de la radio? Fenómenos como el del *tam-tam* –más parecido, en realidad, al telégrafo por la presencia de un «código intermediario» equivalente al *morse*–, el grito de llamada –que, dependiendo del ambiente, puede llegar a donde no llega la mirada–, la secta de los acusmáticos, escuchando detrás de los cortinados las enseñanzas de Pitágoras, el escuchar detrás de la puerta –pequeña perversión que cobra su sentido porque textos especialmente privados se escapan de su escena original–. Como se ve, poca historia y discutible.

Además, siguiendo una inquietante observación que Oscar Steimberg me hizo hace ya varios años en una discusión personal, el escaso tiempo transcurrido desde que la oralidad y la música se despegaron de los cuerpos emisores en la instancia de recepción obliga a pensar la posibilidad de que estemos frente a un fenómeno transitorio, como tantos otros, en la vida social y cultural. La radio apareció, tuvo su éxito y podrá ser reemplazada en su conjunto, del mismo modo en que ocurrió con uno de sus productos más exitosos, el radioteatro, cuando apareció la telenovela. En última instancia, para muchos, la radio viene defendiéndose de la televisión, exitosamente, desde hace cincuenta años.

Desde ya, aunque sea un objetivo irrenunciable, no podemos exigirnos el resolver en este trabajo la cuestión –que implica nada menos que dar cuenta de las razones de existencia de la radio–, pero podemos, al menos, formular algunas hipótesis acerca de qué ocurrió en el *tiempo social* para que justifique la apertura y permanencia del *tiempo de lo radiofónico*. Hay tres niveles diferentes de desenvolvimiento social que parecen incidir en la apertura del tiempo radiofónico.

En primer lugar, la complejidad de la interconexión en sociedades masivas: la creciente unificación del mundo económico y cultural exige la aceleración del tiempo en los intercambios discursivos; por ello, uno de los modos de entender el espacio social en las grandes ciudades es definiéndolo como inaccesible, como totalidad, al conocimiento del habitante individual. Esto quiere decir que el individuo –más allá de la trama de sus relaciones primarias (familiares, amistosas, laborales– necesita de la existencia de *representaciones mediatizadas* de ese espacio urbano para poder situar su propia posición y establecer, desde allí, recorridos posibles a través del espacio social.

Vinculado con el punto anterior, puede situarse a la radio, tanto como al teléfono, en el camino de desarrollo tecnológico del telégrafo: distintos puntos, distantes entre sí, de la geografía social, son vinculados más rápidamente que, por ejemplo, por medio del correo, constituyendo un complejo sistema de interconexión en distintos niveles –el personal, el social, el afectivo, el laboral, el informativo, etc–.

Pero me parece que hay un tercer aspecto, y clave, en la conformación de un ambiente cultural apto para el nacimiento y la expansión de la radio: *la aparición de un nuevo escenario de concreción/abstracción en la construcción de textos*. Si sintetizamos gran parte de la oferta discursiva de la radio en la fórmula *locutor individualizado* –lo podemos distinguir– + *institución emisora* –todavía, para muchos, escuchar radio es escuchar una radio– + *contenidos generales de la cultura* –previamente metabolizados, digeridos–, vemos que, por un lado, es una gigantesca fórmula transpositiva combina extrema individuación con extrema institucionalización con poca novedad; desaparecen o se ponen en cuestión figuras como las de *autor, obra, creación*, etc.

En el período previo al nacimiento de la radio, la superposición del *romanticismo* con el *positivismo* generó, con efectos que aun perduran, nuevos mecanismos de observación y reflexión, de cercanía y distancia, con respecto al conjunto de los intercambios discursivos. Para tomar un ejemplo de otro campo –que sirve, además, para fundamentar su generalidad–, Wölfflin (1915) comienza una de sus obras claves con un experimento en que cuatro pintores representan el mismo paisaje –género que tuvo su apogeo en el romanticismo y en el que, progresivamente, desaparece la figura humana– por distintos procedimientos –aparición de la individualidad estilística, problemática romántica–; ese ejemplo abre su extenso y sugerente análisis de los procedimientos formales utilizados en la pintura; pero, en sus conclusiones, el autor se ve obligado a aclarar que su intención no era profundizar en épocas o en pintores sino dar cuenta de *esquemas* de los diferentes caminos formales utilizados –gesto positivista equivalente al de Saussure, cuando elude las variaciones del habla para estudiar el esquema de la lengua–. El resultado no pretende situarse, ni en el nivel de las obras o las biografías concretas, ni en el de las grandes construcciones abstractas de la lógica. Esa fórmula intermedia –que intenta dar cuenta de los rasgos generales de construcción específica de imágenes en el arte, que están detrás de las variaciones individuales de cada obra y cada artista– podría sintetizarse como: *problema romántico, solución positivista*.

En el mismo sentido, el tiempo social en el que se inicia la vida de lo radiofónico exige –y debe suponerse que pervivirá mientras esa exigencia esté vigente– la existencia de un “clima” cultural donde sea *verosímil* –y, por lo tanto, necesario– articular la presencia constante de la *maquinaria*

emisora con información genéricamente cultural (procesos y sucesos de interés para, al menos, sectores importantes de la población), balanceadas ambas con la presencia de individualidades locutoras que actúen como encarnaciones de una deixis simultánea, tanto del medio, como de sectores, más o menos extensos, de esa producción cultural; como vemos, procedimientos complejos para articular abstracciones culturales con concreciones individuales.

Ese principio de especificidad es útil también para establecer comparaciones con nuevas situaciones que se van desarrollando. En la actualidad, ya comienza a insinuarse que Internet se presenta como una competencia para la radio; en mi opinión, esa competencia no es importante con respecto a las transmisiones de radio en directo –simple reemplazo del dispositivo de recepción–, ni por la posibilidad de incorporación de imagen –otro caso equivalente al de la televisión–, sino por la posibilidad, que excede a la de la radio, de aglutinar extensa información social. La diferencia es que la Internet, como medio está *despersonalizado*: no hay nada equivalente al locutor/articulador; a cambio, la red exige frecuentemente que para optimizar el uso el usuario/receptor se registre, es decir, que se individualice perdiendo una de las condiciones básicas de la recepción radiofónica: el anonimato. Más allá de que puedan pensarse posibles situaciones de convivencia, me parece importante el lugar que ocuparán en la batalla entre medios, esas nuevas relaciones de concreción/abstracción.

3. Tiempos de los dispositivos: la sucesión del sonido *en vivo y en grabado*

El sonido se despliega absolutamente en el tiempo. Cuando escuchamos un ruido, buscamos con la vista su fuente; si no se repite, la búsqueda se frustra. Por otra parte, cuando no somos la fuente del sonido no podemos controlar su fluir: ni su duración, ni su secuencia. Alguien comienza a hablar, y lo vamos comprendiendo en la sucesión; el texto basado en sonidos tiene un suspenso propio: el suspenso de su desenvolvimiento.

A esta temporalidad *inmanente*, propia del sonido, se agrega la temporalidad instantánea de la *toma directa* que actúa tanto en el teléfono como en la radio. Son los primeros procesos de mediatización discursiva en los que las instancias de *producción, emisión y recepción* son, prácticamente, simultáneas (Fernández 1994a).

La instantaneidad actúa doblemente en ambos casos, por la falta de códigos mediadores específicos, como la escritura y el morse, que obliguen a una separación *lógica* entre *recepción y comprensión*, evidente cuando los códigos intermediarios son criptográficos y obligan a recurrir a una clave imposible de memorizar. La radio, en este sentido, no segmenta como la escritura: por vivir en una sociedad se aprende su idioma, sin instituciones

de enseñanza específicas y, si se maneja el idioma, se comprende, en principio, cualquier texto radiofónico verbal[4].

Por otra parte, mientras la imagen es, por definición, no lineal y admite distintos recorridos de lectura, los textos constituidos mediante el sonido, del mismo modo que la escritura, son lineales pero, a diferencia de ésta, no se puede acelerar la recepción; se está sometido a su propio ritmo de desenvolvimiento temporal, fuera del control del receptor. Más allá de la fuerza de la *toma directa* en la radio, ella convivió desde sus inicios con lo fonográfico, que ya tenía un recorrido social previo[5]. El célebre *memorandum de Sarnoff*, ejecutivo de la RCA, preveía la articulación entre discos y radio y la publicidad de ambos. De todos modos, conviene recordar que uno de los primeros géneros de gran éxito en la radiofonía fueron los *shows musicales en vivo* que actuaban, ellos sí, como difusores de la música grabada; en ese sentido cumplían una función como la que siguen cumpliendo hoy —muchas veces utilizando *play-back*, uso parcial de lo grabado— aunque ahora con la incorporación al sistema del *video clip*.

El uso intensivo de la música grabada en radio se dio cuando perdió importancia el show musical en directo que pasó rápidamente, como el radioteatro, a ser capturado por la televisión. Es decir que lo grabado ocupa un lugar relativamente secundario en el crecimiento de la radio con respecto a lo directo; los intentos de emitir programas grabados, que los hubo y los hay, fueron siempre marginales y siempre deben ir acompañados por breves momentos en directo.

La presencia de lo grabado en la radio implica, teniendo en cuenta lo que hemos visto, una suspensión de la convivencia entre *tiempo de producción* y *tiempo de emisión* e introduce en recepción una disincronía entre *tiempo de vida* y *tiempo de recepción* [6]. Ahora bien, en cuanto al lugar que ocupa, desde el punto de vista del dispositivo, debemos tener en cuenta qué implica esa suspensión. Aquí no puede hacerse nada equivalente a la detención de la imagen cinematográfica o la televisiva. En estos casos, sea cual fuere el dispositivo técnico que se utilice, el resultado es equivalente a la foto fija la que, en primer lugar, es todavía texto, es decir, porta sentido; el resultado de la detención tiene vida discursiva propia —visión, transposición, edición, etc.— y, además, permite descomponer aspectos de la secuencia de la que forma parte. Nada equivalente puede hacerse con el sonido grabado: si detengo el flujo temporal de la secuencia de sonido el resultado es *nada* desde el punto de vista discursivo, salvo algún efecto de *ruido*.

Hay dos planos en los que puede comprenderse las posibilidades que introduce lo grabado en lo radiofónico. El primer gran efecto es el de repetición: cuando se detecta algo grabado en la radio, algo que *ya*

fue vuelve a ser y esto, dependiendo sólo de la tecnología, puede ocurrir infinitamente. El otro gran efecto es el de edición que permite, desde construir objetos sonoros por mezcla de sonidos previamente existentes hasta, con la incorporación de las posibilidades de digitalización, la construcción de objetos sonoros puramente electrónicos. Las posibilidades que otorga la edición han sido, en general, poco utilizadas; recién ahora en la programación de una radio argentina –curiosamente, especializada en la información– se utilizan fragmentos grabado de discursos de políticos, con los que, desde la instancia *en vivo* se discute o se intercambian comentarios –a veces el efecto es de *comentario* desde lo *grabado* hacia lo *en vivo*–.

De todos modos la incorporación de lo grabado al directo introduce múltiples niveles de tensión acerca del saber sobre lo previo, la *memoria* común y el *haber estado ahí*.

Un caso particular de interacción entre dispositivos técnicos es la introducción del contestador automático como modo de incorporación de la voz de los oyentes. Su uso, además de interactuar con circuitos muy específicos entre locutor, interlocutor y oyente (Fernández 1994a) implica una tensión específica entre directo y grabado: el locutor, en directo, tiende a construir un efecto de diálogo falso con el interlocutor grabado aun cuando no se pretende ocultar la presencia del contestador. El directo, sea cual fuere su extensión aparece como una profunda característica del medio, más allá de las posibilidades de la tecnología y de los estilos de época o de sector.

4. Tiempo en los textos: la multiplicidad de niveles

Al observar, desde el punto de vista de la temporalidad, las distintas posibilidades de su manifestación en la vida textual radiofónica, la temática estalla. En primer lugar, la presencia constante del habla introduce todas las posibilidades lingüísticas de construcción de temporalidad. En su *deixis*, la palabra radiofónica, como cualquier enunciado verbal, está situada temporalmente.

Pero la complejidad se hace más evidente en la medida que reconocamos la especificidad del hecho radiofónico: toda conversación en el medio, por más que tenga una lógica interna –los interlocutores hablan y se entienden entre sí– debe ser puesta en relación con el hecho de que está hecha *para que otros la escuchen* aunque los protagonistas lo olviden, o actúen como que olvidan.

Dicho en los términos que hemos venido utilizando, la *temporalidad de emisión* interactúa con la *temporalidad de recepción*, en tensión, a su vez, con la *temporalidad de los sucesos de la vida*. Los juegos de decurso temporal y las manifestaciones estáticas –pasado, presente y futuro y

sus distintas posibilidades internas— deberían ponerse en sistema con las distintas alternativas de recepción. Nos situamos aquí frente a un nivel de complejidad tal, que resulta imposible, en principio, establecer modelos generales; el único modo de no caer en el riesgo del error es comenzar el análisis de estas manifestaciones textuales de temporalidad en un campo genérico-estilístico acotado en el que lo que digamos para el programa periodístico no necesariamente es aplicable a los llamados *de relatos deportivos* o al *show radiofónico*.

Todo texto radiofónico, además de situarse a sí mismo, genera cuestiones de temporalidad en otros planos importantes. En primer lugar con respecto a la construcción del concepto de *actualidad* que, como sabemos, es complejamente construido por la sociedad pero, en esa construcción, los medios masivos en general, y la radio en particular, ocupan un lugar importante. La radio es importante, tanto en la construcción de la frontera general de lo actual, como en la incorporación de acontecimientos que, por un lado, la confirman —la cobertura en vivo de un asalto acentúa el rasgo de inseguridad urbana de una cierta actualidad— pero, por el otro, la van transformando —si el asalto es ahora con rehenes, agrega un rasgo de modalización a la inseguridad previamente construida—.

Ese comportamiento la radio lo comparte con la televisión en la medida en que ésta también funciona en directo, mientras la prensa, y la propia TV cuando funciona en grabado, por ejemplo en los noticieros, tienden a fijar los contextos de la actualidad. Pero, además y obviamente, la realidad excede ampliamente al concepto de actualidad y, por lo tanto, la capacidad de cualquier medio para englobarla. Por ello, el decurso de la vida social suele romper lo preconstruido introduciendo acontecimientos no previstos que ponen en cuestión esas zonas de relativa estabilidad. Para el individuo que —en su gran mayoría— no tiene posibilidades de contacto directo con ese tipo de acontecimientos, la radio es el mensajero de la novedad y, frente a él, los textos radiofónicos deberán exponer, sin demasiado enduido, los procedimientos de incorporación del acontecimiento *inesperado*. Ejemplos de estos procedimientos deberían estudiarse en casos como los atentados a la Embajada de Israel y a la AMIA, pero teniendo en cuenta tanto casos de *fracaso* —como el de la epidemia de cólera que había llegado para quedarse, como endemia, en toda la cuenca del Paraná y del Uruguay y en todo bolsón de pobreza—, como casos de *éxito* como la notoriedad alcanzada por el economista Guillermo Calvo, hasta entonces desconocido entre los argentinos, por haber previsto la, para la mayor parte de los especialistas sorpresiva, *crisis del tequila* y ser de nuestra nacionalidad.

En otro plano, las interacciones entre directo y grabado generan también conflictos en lo temporal vinculado a otros aspectos de la actualidad. Sólo considerando la presencia de música grabada, la inclusión de temas

grabados de cierta antigüedad puede generar efectos tan disímiles como: aportar a la construcción de un *revival* –supervivencia o recuperación en lo actual de lo pasado–, construir la idea de que ciertos textos, por su importancia, exceden al *gusto de época* –efecto de *inmortalidad* que, muchas veces, no es más que un ritmo más lento y diferenciado de *paso de la moda*– o, en otra vía, construir al emisor individualizado en *connaisseur* sofisticado que *consigue lo que otros no*. Vemos, entonces, que sólo con estas observaciones preliminares se ponen en juego cuestiones que tienen que ver con estilos de lenguajes (*altos vs. bajos*), estilos de época y estilos individuales.

Un aspecto de la temporalidad textual, en principio poco vinculable con los anteriores, es lo que tiene que ver con el *ritmo* textual. La problemática del ritmo puede ser abordada, a su vez, desde distintos puntos de vista. Un tipo de problemas tiene que ver con que en un texto radiofónico se emitan muchos géneros *incluidos* –noticias, temas musicales, recetas de cocina, *sketches* humorísticos, etc.–sin demasiados intermedios; en este caso, el efecto producido es de “muchísima información –en sentido amplio– en poco tiempo”. Otro caso, que puede articularse con el anterior pero con el que no debe confundirse, es que el locutor puede hablar *rápido* o *lento*, así como que el efecto producido por la música emitida difiere si se pasa rock o salsa (de ritmo *rápido*), o boleros o baladas (de ritmo *lento*).

En todos los casos, un texto puede ser considerado *agitado* o *sereno*, pero varía absolutamente la atribución de esas características diferenciales –que, por otra parte, no será la misma en distintos sectores o épocas de la cultura– si ellas se depositan, por así decirlo, en el conductor principal, en algún invitado, sólo en las secciones musicales, en el conjunto de la emisora, etc. Un matiz a agregar es el *efecto de edición*, que puede articular elementos directos con grabados, como cuando se cortan temas musicales para hablar o se encima palabra por sobre la música, condensando en el ritmo la superposición de géneros o lenguajes.

5. Tiempos de las recepciones: *oír y escuchar*

Como vimos, la recepción radiofónica no está regulada por un régimen espectadorial como el del cine. Según Metz, el *gran régimen del signifi-cante cine* incluye una posición espectadorial establecida por el diseño de la sala –espectación grupal, a oscuras, en una sala de exhibición pensada como un tubo– y el *tipo discursivo* –film de ficción, de alrededor de 120 minutos de duración– (Metz 1979: 40-43). Ya en la televisión, todo esto se disuelve por los múltiples lugares de instalación del aparato, la espectación individual o grupal y los múltiples *tipos discursivos*.

Para comprender la recepción radiofónica debemos entender que en ella se agrega, a la indeterminación televisiva, la indeterminación de foca-

lización sensorial que permite la audición. Es decir que se puede sostener que alguien está percibiendo plenamente un texto radiofónico en cualquier situación corporal y social, sin dirigir la mirada –orientar el cuerpo– hacia el aparato receptor. Esto no ocurre en la televisión: si el espectador se levanta de frente del aparato para hacer algo, aunque escuche porque deja el aparato en funcionamiento, no puede sostener que está viendo televisión en sentido pleno. Por lo tanto, la recepción radiofónica debe ser pensada *siempre*, en principio, como interactuando con el contexto de recepción.

Esa amplia libertad en el régimen de recepción va acompañada de la *tiranía del texto*: el receptor puede distraerse escuchando radio pero, cuando registre que algo puede interesarle, inevitablemente habrá perdido un fragmento irrecuperable generando el riesgo de que, según el tipo de texto de que se trate, no comprenda el resto. Pero cabe preguntarse ¿esto es algo propio de la radio? Desde el punto de vista de la materia de la expresión y, previamente, del dispositivo técnico, es evidente que no. Ocurre con todos los medios que, como el cine y la televisión, tienen un componente inevitable de secuencia temporal. Ya se hacía con el cine antes de la aparición del videograbador: para tener el poder de controlar en algo la recepción, se obtiene una copia para poder repetir, en una proyección privada, la totalidad o parte del texto.

En ese sentido, el videograbador facilita el procedimiento incorporando, solamente en modelos relativamente recientes, la posibilidad de la imagen fija mientras que en los proyectores cinematográficos se quemaba la película al detener el carrete en un fotograma. Pero, de todas maneras, el videograbador no se utiliza para grabar cualquier texto televisivo; gran parte del discurso televisivo resulta desechable aún para espectadores fanáticos aunque la decisión acerca de qué conservar y qué desechar varíe con cierta amplitud entre individuos; en definitiva, hay muchos espectadores que no graban nada. Con la radio ocurre lo mismo que con la televisión: pueden grabarse todos los programas pero, sin embargo, se lo hace poco –intuitivamente, menos que con la televisión– y es sabido que una de las razones para que hablen los locutores mientras que comienza un tema y antes de que termine es, precisamente, para impedir la grabación y preservar los derechos de propiedad. Sin embargo, a veces, en ciertos programas, se estimula y permite explícitamente que se grabe bien; se trata en general de conciertos no grabados comercialmente o inaccesibles a la compra; por otra parte las posibilidades de digitalización, que permiten reproducir y/o masterizar con mayor facilidad, le van quitando sentido a esa posibilidad.

Es decir que la desechabilidad, su condición de efímeros aún para los gustadores, de los textos radiofónicos no puede explicarse por cuestiones de dispositivo como hace, parcialmente, J. M. Schaeffer para la fotografía. Es verdad que la *falta de imagen* quita rasgos que podrían justificar sucesivas

degustaciones: los movimientos de cámara, el montaje, los paisajes en los que se desenvuelven los hechos, la vestimenta de los personajes, etc. Pero también incide para la desechabilidad de los textos radiofónicos, tal vez en forma equivalente a como debe ocurrir con parte del discurso televisivo, la condición de pura articulación de textos previamente existentes en la cultura y la presencia importante del discurso informativo, especialmente las noticias, que son novedosas solamente al ser conocidas; la novedad sólo la proveen las noticias *nuevas* que serán reemplazadas, con mayor o menor velocidad, pero en plazos siempre relativamente breves con nuevas noticias[7].

Sobre los desechables textos radiofónicos se aplican, con múltiples alternancias individuales, las dos posiciones de recepción auditiva que han sido descritas para el conjunto de la audición: el oír y el escuchar. Definamos silvestremente, de acuerdo a como hemos venido planteando las cosas hasta aquí a ambas posiciones [8]. *Oír* es la pura audición sin la necesaria discriminación detallada de lo oído; se sabe que se está percibiendo radio pero se impone a la audición el contexto de recepción; si bien hemos intentado describir ciertas conexiones estructurales entre características de los textos y el oyente distraído[9], la situación en el contexto –urgencias del trabajo, despliegue de la excitación, importancia de una conversación y, en el extremo, exceso de somnolencia– pueden impedir el controlar la atención más allá de la propia voluntad del oyente, que de pronto descubre que ya pasó la información o el tema anunciado que concitaba su expectativa. *Escuchar*, en cambio, implica que la recepción se impone al contexto de recepción; el oyente se abstrae del entorno y presta atención a la sucesión del texto radiofónico que surge del parlante.

La descripción de la alternancia entre *oír* y *escuchar* corresponde a una fenomenología general de la audición que debe –desde este punto de vista, luego– ser articulada con teorías acerca de lo percibido en el nivel discursivo. Pero, aquí, corresponde ver esa alternancia en términos de «cruces» de temporalidad entre emisión y recepción.

La cuestión puede ser planteada, a mi entender, de dos maneras. Se puede ver la tensión entre oír y escuchar, como una polaridad: o se oye, o se escucha. Así lo hemos descripto, en realidad, en los párrafos anteriores; pero, también puede pensarse la relación entre esos polos como una *escala* que puede tener, en su punto medio, una posición de *atención intermedia*; en este caso si alguien está trabajando o realizando alguna actividad puede tener a la radio como *ruido o música de fondo* sin saber ni quién habla ni qué música se emite o, abandonando el trabajo, *escuchar* lo que se dice o el tema musical reconociendo la versión si se la conoce pero, también, mantener una *atención intermedia* con la que se sabe quién habla y de qué habla, pero no se podría reproducir precisamente la argumentación en

sus detalles; esta posibilidad aparecería durante ciertas actividades como trabajos rutinarios o conduciendo automóviles.

6. Conclusiones: hacia la (re)construcción de una memoria del analista

Podemos comprender ahora algo mejor las dificultades de cualquiera que pretenda situar temporalmente alguna de sus recepciones radiofónicas. ¿Cuándo y dónde escuchó? ¿Cuál parte era en vivo, cuál en directo? ¿De qué época era el tema musical? ¿Se hablaba del pasado, del presente o del futuro? Imposible responder a todo ordenando con precisión esa complejidad que no actúa por acumulaciones sucesivas sino por una especie de entramado de capas equivalente a la figura del hojaldre que tanto le gustaba a Barthes (1987: 158) para describir al funcionamiento del estilo. Pero aquí, en términos lógicos, ya está presente mucho antes que el funcionamiento estilístico que se va a sumar, contribuyendo más a la complejidad, tanto en producción como en reconocimiento (Verón 1987). Se comprende mejor, también, el mecanismo de defensa del oyente que, cuando debe responder acerca de sus gustos o costumbres acerca de la radio, dice que sintoniza un conductor –coartada *individualizante*– o una emisora o un tipo de música –coartada *socializante*–. La memoria silvestre de lo radiofónico es precaria porque es prácticamente imposible.

El analista, en cambio, es alguien que *escucha* para *analizar*. Es imposible pensar que quien *escuche* con atención, aunque sea por breves momentos, no *analice* en algún sentido, pero ese análisis, sin entrar a discutir aquí sus características específicas, se hace, en general, sobre el fluir temporal del texto. El analista que actúe como investigador, por el contrario, siempre interrumpirá el fluir del texto: lo grabará, o transcribirá, para poder repetir incansablemente sus operaciones de análisis. Lo único que frena su trabajo es el cumplimiento de los objetivos de la investigación dado que, en principio, la tarea es, en este sentido, infinita porque el único límite sería la imposible *saturación* analítica del *corpus* según toda perspectiva teórica existente.

El analista, desde el punto de vista que privilegiamos en esta exposición, recorta la temporalidad que va a analizar construyendo un *corpus* y, aunque parezca una obviedad, si recorta cuatro horas de programación, que no tienen por qué ser consecutivas deberá escuchar, al menos, cuatro horas de programación para poder alcanzar una idea aproximada del contenido discursivo de su *corpus*. Por lo que dijimos antes acerca del desenvolvimiento temporal del texto, no podrá ni focalizar ni hacer escuchas *en diagonal*.

A partir de allí el análisis consiste en la destrucción de esa temporalidad mediante múltiples recortes, agregados y repeticiones. El objetivo de esa destrucción del objeto es, por decirlo así, remontar desde las múltiples

secuencias aisladas, el camino que venimos recorriendo aquí hasta situar al *corpus*, en su intertexto sincrónico y diacrónico, tener en cuenta las temporalidades del dispositivo y las discursivas, para construir modelos de interacción con las temporalidades posibles de recepción.

Para desgracia o ventura del analista, los textos radiofónicos no indican su temporalidad de modo transparente. Una cosa es registrar que la radio en su conjunto ha decidido vivir, en definitiva, en directo –la fórmula: emisora X + fecha + hora es la célula mínima de manifestación del directo– y otra cosa es decir que los textos radiofónicos siempre producen efecto de *en directo*. Un ejemplo inventado pero posible: la voz de un político dirigiéndose por radio directamente a quienes lo escuchan, por lo tanto a cada individuo que lo escucha, con efecto de *estar ahí*: ¡Ustedes...!, acerca de acciones a realizar con respecto a fenómenos de *larga duración* –...la lucha contra la explotación...–, en un contexto de *acto público* del que, si fuera importante, deberíamos estar informados y que, si ello no ocurre, remite a un acto *pasado* pero que puede ser reciente, en el que se distinguen rasgos estilísticos verbales de *otra época* –¿antigüedad o *arcaísmos*?–, pero editado sobre música *actual*... Como se ve podríamos seguir extendiendo la complejidad tal vez infinitamente.

La tarea del analista puede consistir en reconstruir las *sucesivas* capas del hojaldre en términos lógicos, pero, luego, si los resultados del análisis lo habilitan, no debe dejar que se pierda el efecto –temporal– de simultaneidad. Esto quiere decir que lo reconstruido no debe ser, como suele ocurrir en análisis superficiales, algo así como: ...en la radio X *se emitió* el discurso del político Y *que tuvo* tales características... sino algo muy diferente, del tipo ...en la radio X *se está* emitiendo *mediante los siguientes rasgos*... El hecho de que ello haya ocurrido en un día y a una hora determinados es sólo una parte del problema.

Como debe ocurrir con todo fenómeno discursivo que incluya la secuencialidad temporal, es la reconstrucción precisa de ese hojaldre de la emisión la que permitirá confrontar lo emitido con lo percibido que, en el caso de la radio presupone, como vimos, procesos complejos también en la temporalidad de la recepción. La falta de *un* estatuto de la recepción no es, entonces, un problema a agregar sino que es parte del problema.

Notas

1. Si bien este trabajo se refiere a cuestiones íntimamente ligadas a estudios de recepción, conviene aclarar que, en general, sólo se formulan hipótesis previas en el camino hacia la formulación de un modelo sólido a alcanzar.
2. Obviamente, desde el punto de vista de la sociosemiótica “todo” es social; aquí oponemos social, en tanto que fenómeno de cierta generalidad a individual, más allá de la sobredeterminación social que lo restrinja.

3. Este fenómeno no actúa de la misma manera en todos los procedimientos de “distribución” de la señal radiofónica: en el marco de la potencia de emisión, es prácticamente ilimitado en el caso de la AM, sensible a los accidentes del terreno en la FM y limitado a la extensión de la red en la distribución por cable que impide, por supuesto, la recepción en movimiento.
4. De todos modos, debe tenerse en cuenta que mientras en la fotografía (Schaeffer 1999) se combina lo indicial del haber estado ahí del objeto fotografiado, con lo icónico de la imagen, en la radio la indicialidad de la toma directa es un pasaporte hacia lo simbólico de la lengua y de la música.
5. A partir de aquí utilizaremos las nociones de “directo” o “vivo” y “grabado” tal como las viene proponiendo Mario Carlón (2001), con respecto a la TV de un modo que resulta fecundo, tanto para comprender su importancia en ese medio, como para establecer comparaciones con la radio.
6. No hace falta aclarar que, en principio y en general, sincronía entre tiempo de vida y tiempo de recepción no implica más coincidencia que esa –nadie se confunde su propia vida con la de la radio–.
7. Puede pensarse, y seguramente existe, un hobby que consista en coleccionar “primeras emisiones de grandes noticias” pero esto exige, otra vez, “grabar todo” y, además, la selección de la importancia es, por supuesto, externa al medio y a la decisión del coleccionista.
8. Para lo que nos interesa en este trabajo, esa perspectiva silvestre es suficiente aunque ya está trabajada por los aportes de P. Schaeffer (1988: 61-74; 165-166) y las discusiones de Chion (1999: 195; 340; 351-356). Especialmente la noción de “escucha reducida” es un intertexto central en nuestras conclusiones sobre el analista de textos radiofónicos.
9. Por ejemplo, el grito del locutor, que acompaña a programas sin estructura general, que actúa como invocación hacia el oyente al que definíamos como derivante (Fernández 1986).

Bibliografía

- Arnheim, R.** (1980) *Estética radiofónica*. Barcelona: G. Gili.
- Barthes, R.** (1987) “El estilo y su imagen”, en *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- Carlón, M.** (2001) “Sobre la desatención del dispositivo. Estudios culturales”, *Zigurat* N°2, Buenos Aires: La Crujía Ediciones.
- Chion, M.** (1999) *El sonido. Música, cine, literatura...* Barcelona: Paidós.
- Fernández, J. L.** (1986) “La radio frente a las derivas del oyente”, *Actas del 1er. Congreso Nacional de Semiótica*, La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- (1994a) *Los lenguajes de la radio*. Buenos Aires: Atuel.
- (1994b) “Utopismo y viaje frente a los textos radiofónicos”; trabajo presentado en el Coloquio sobre “Utopía y viaje”, organizado por las Universidades de Bologna y de Buenos Aires, realizado en la Fac. de Cs. Sociales, UBA, octubre.
- Metz, Ch.** (1979) “El significante imaginario” en *Psicoanálisis y cine*. Barcelona: G. Gili.
- Schaeffer, J. M.** (1999) *La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico*. Madrid: Cátedra.
- Schaeffer, P.** (1988) *Tratado de los objetos musicales*. Barcelona: Alianza.
- Traversa, O.** (1984) *Cine: el significante negado*. Buenos Aires: Hachette.
- Verón, E.** (1987) “El sentido como producción discursiva”, en *La semiosis social*. Barcelona: Gedisa.
- Wölfflin, H.** (1915) *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. Madrid: Espasa-Calpe, 1997.

José Luis Fernández.

Doctor en Ciencias Sociales - UBA. Es Profesor Titular Regular en Semiótica de los Medios en la Carrera de Ciencias de la Comunicación, FCS-UBA. Ha publicado trabajos sobre radio, medios gráficos y de sonido, comunicación institucional e historia de los medios. Dirige actualmente el Proyecto de Investigación con subsidio UBACyT S135 Letra e imagen del sonido. Surgimiento de fenómenos mediáticos en la Ciudad de Buenos Aires. Es integrante de las Juntas Directivas de la Asociación Argentina de Semiótica (AAS) y de la Sociedad Argentina de Investigadores de Mercado y de Opinión Pública (SAIMO). E-mail: j_fernandez@szinfonet.com.ar

Sobre cierto sentido del tiempo, o de cómo la televisión conforma la memoria

Jérôme Bourdon

Basado en un estudio sobre historias de vida de los espectadores de la televisión francesa, este trabajo presenta una tipología de los recuerdos de la televisión. 1. Recuerdos empapelado, referido a una espectación recurrente de programas seriados durante largos períodos de la vida. 2. Acontecimientos mediáticos, referido a momentos sobresalientes de la vida percibidos como eventos colectivos importantes. 3. Recuerdos Flash, referido a “malas noticias”, eventos dramáticos recordados vívidamente. 4. Encuentros cercanos, referido a las interacciones en la vida real entre el mundo de los espectadores y el mundo de la televisión -por ejemplo, encuentros con las celebridades-. Situado en los enfoques sociológicos de la memoria colectiva (Halbwachs) y en un acercamiento fenomenológico a la recepción, el autor sostiene que en la mayor parte de los casos la televisión aparece como un medio de rutina, cuyos contenidos son domesticados tanto en lo cotidiano como en largos períodos de la vida. Esto promueve principalmente dos encuadres sociales, la familia y la nación, suministrando sólo raramente una conexión con el ancho mundo “global”.

Palabras clave: memoria, televisión, vida cotidiana

On a certain sense of time, or how television conforms memory

Based on a life-story survey on French television viewers of, this paper presents a typology of television memories. 1. Wallpaper memories are about recurring viewing of serial programmes as background during moments of the life-course. 2. Media Events are about major live events perceived as important collective events. 3. Flashbulb memories are about «bad news», dramatic events vividly remembered. 4. Close encounters are about real life interactions between the viewers' world and the world of television –e.g. meetings with celebrities–. Drawing on sociological views of collective memory (Halbwachs) and on a phenomenological approach of reception, the author claims that in most cases television appears as a routine medium, whose contents are domesticated into daily life and the life-course. It fosters mainly two social frameworks, the family and the nation, providing only rarely a connection with the wider “global” world.

Palabras clave: memory, television, everyday life

¿Cómo conforma la memoria la televisión? ¿Qué es lo que se recuerda? ¿Acontecimientos, lugares, personas, programas específicos? La investigación de los medios ha demostrado poco interés en estas cuestiones, y sólo por programas específicos, principalmente noticias (Barnhurst y Wartella 1998; Bourdon 1992) o períodos específicos, especialmente los primeros años de la televisión (O’Sullivan 1988). La investigación sobre noticias de la televisión ha analizado la retención a corto plazo del contenido de las noticias (Newhagen y Reeves 1992). Pero el problema más amplio de la relación entre la televisión y la formación de recuerdos no se ha abordado.

La penetración misma de la televisión en la vida cotidiana es un obstáculo importante para el estudio de su poder en la conformación de la memoria. En los países donde se ve televisión, el tiempo dedicado a ello crece constantemente. La televisión, a la que se ha llamado medio para todos los fines, se ha convertido en el único medio para todas las edades, todas las clases, mientras que el cine es el medio de los adolescentes educados, la radio es importante para adolescentes y adultos, y mucho menos para los niños y las personas de edad, y los diarios llegan principalmente a los adultos —en Francia, a los adultos educados—. En el mundo occidental, la mayoría de los ciudadanos han crecido con la televisión. En Francia, en 1997, una vasta encuesta nacional informó que el tiempo de visión semanal es de 16 horas en grupos de todas las edades con un pico de 28 horas sobre 65 (Donnat 1998:77).

La relación de la televisión con la memoria es generalmente el tema de comentarios que proponen dos modelos contradictorios: un modelo destructivo frente a otro hiperintegrativo basado en un único tipo de programa: acontecimientos de los medios. En la televisión de modelo destructivo se la ve promoviendo “el olvido, cuando busca la próxima ‘gran nota’ o nos inunda de imágenes de poca relevancia personal” (Irwin-Zarecka 1994: 16). En el modelo integrativo, se la concibe como instrumento principal en la conformación de la memoria colectiva, especialmente nacional, y a veces global: los acontecimientos televisivos en vivo tales como los funerales de los jefes de estado, las Olimpiadas o las bodas reales reciben el poder de brindar “una sensación de pasado común” que es un puente “entre la historia personal y la historia colectiva”... “a través de la asociación con cualquiera de los traumas a los que sirven de respuesta o la naturaleza excepcional de las gratificaciones que proveen” (Dayan y Katz 1992: 211-212). En síntesis, en su relación con la memoria, la televisión aparece ya sea como una importante “perturbadora” o “sostenedora” de la realidad social, para usar las palabras de Roger Silverstone (1994) y no parece haber forma de zanjar la brecha entre estos dos puntos de vista o proporcionar otros modelos de relaciones entre televisión y memoria.

Zanjar esta brecha y hacer más complejo el cuadro es lo que me propongo aquí. Como prerrequisito, debo especificar el significado que atribuyo a la idea de memoria, así como a la de recuerdos de la televisión. Luego hablaré de los resultados de mi trabajo de campo: una encuesta realizada en Francia en 1993, basada en historias de vida de televidentes. Esto me conducirá a una tipología de recuerdos televisivos que requiere un análisis de la forma en que mirar televisión está profundamente involucrado en la vida diaria.

1. Qué noción de memoria

Más allá del hecho obvio de que la memoria consiste en la acumulación de lo que la gente recuerda, más allá de la increíble popularidad que la noción ha disfrutado en años recientes, en una variedad de disciplinas, la memoria es un concepto poco claro. Sugerimos que el complejo paisaje de la investigación sobre la memoria pueda esquematizarse usando tres pares de oposiciones: los enfoques reconstructivos/reflexivos; los enfoques colectivos/individuales; los enfoques basados en el texto/basados en los agentes sociales.

En la investigación psicológica o socio-psicológica ha tenido lugar un largo debate sobre la naturaleza reconstructiva o reflexiva de la memoria. ¿La memoria tiene el poder de reflejar lo que realmente sucedió —por ejemplo los aspectos visuales o auditivos de un acontecimiento determinado— o es siempre, en cierta medida, reconstructiva, ya sea agregando detalles al recuerdo original o cambiándolo? Creo que lo mejor es adoptar un punto de vista pragmático reconstructivo: todos los procesos de la memoria son, en cierta medida, reconstructivos, pero agregan que esta naturaleza reconstructiva no impide que el recuerdo incluya algún detalle de los datos originales recordados. No es necesario profundizar en este debate puesto que mi objetivo no es ver si la gente recuerda correctamente, sino comprender en qué categorías el investigador puede entender mejor sus recuerdos. Sin embargo, yo no me adhiero a un punto de vista radicalmente reconstructivo: los recuerdos tienen alguna relación con el acontecimiento original, al menos con su mezcla con la vida diaria del individuo en el momento de mirar.

Esto me lleva a una segunda oposición: ¿los procesos del recordar tienen lugar a nivel individual o colectivo? Maurice Halbwachs (1950, 1951) propuso la frase “memoria colectiva” y fue el primero en sostener la noción de que la memoria es siempre, hasta cierto punto, un fenómeno social, incluso cuando se la percibe como individuo; es decir, el contenido de los recuerdos —incluyendo, por ejemplo, el contenido de los sueños— siempre está afectado por nuestras diversas pertenencias colectivas o “marcos sociales” —profesionales, familiares, geográficos, etc—. Este es un punto de vista que comparto. En lo que respecta a mirar televisión, la familia, espe-

cialmente, aparece como centro social “marco de la memoria”. Gran parte del acto de mirar televisión tiene lugar –especialmente en el contexto de nuestra encuesta– en circunstancias domésticas colectivas. El análisis de los recuerdos televisivos debe tener en cuenta este elemento. En realidad, mis entrevistados mismos presentaron este punto y hablaron naturalmente sobre las circunstancias sociales de la recepción, sobre las discusiones y experiencias gatilladas por, o relacionadas con, mirar televisión, mucho más que sobre un coloquio solitario con un televisor.

Finalmente, quiero hablar sobre una tercera oposición que estructura gran parte de la investigación de la memoria: ¿surgerà de los textos –hablando en términos generales de los monumentos, los periódicos, los programas de televisión...– como tienden a hacer los historiadores, y a veces tienen que hacer (Confino 1997), o de informes de agentes sociales –encuestas, historias de vida, entrevistas, la conversación, etc.–, una postura favorecida por los psicólogos sociales y los sociólogos (Middleton y Edward 1990; Pennebaker 1997)? En nuestro campo el intento de usar el texto televisivo para comprender cómo conforma los recuerdos no nos permitirá clasificar la enorme cantidad de programas, a menos que lo hagamos de alguna manera arbitraria, como a menudo sucede en el mejor trabajo basado en textos de la memoria colectiva. Creo que lo mejor, especialmente para una exploración preliminar de un nuevo campo, será comenzar por los informes de los agentes sociales.

2. Investigación de la historia de vida e investigación de los medios

Para entrar en esas categorías, para ofrecer un cuadro lo más amplio posible de los recuerdos televisivos, he usado la metodología de las historias de vida. En la investigación de los medios, el renovado interés en la recepción con Morley (1986) y otros casi nunca ha tomado la forma de la investigación de historias de vida. Se sabe que las diversas etapas del curso de la vida son cruciales para explicar las variaciones cualitativas y cuantitativas en el consumo de la televisión. Morley ha insistido en que pensemos “sobre la familia en el contexto de su medio social y en el contexto de su propio ciclo de vida, es decir, la ‘etapa de vida’ de la familia, la edad de los hijos, etc.” (Morley 1986: 24). En una encuesta basada no sólo en historias de vida sino en diarios escritos por 427 televidentes en cinco años Gauntlett y Hill (1998) han observado como las principales transiciones y cambios –ir a la universidad, casarse, divorciarse, ser despedido, etc.– son presentados por los televidentes como factores que afectan sus prácticas de mirar televisión.

La investigación de la historia de vida se ha usado, en realidad, para géneros específicos: noticias (Barhurst y Wartella 1998) y política televisada (Bourdon 1992). Esta investigación se ha ocupado de los efectos a largo

plazo de la televisión en la formación de representaciones políticas. Ha dado conclusiones un poco pesimistas: el dominio de un mundo público quebrado y opaco en Estados Unidos, incapacidad de los televidentes de descifrar la política televisada en Francia. En ambos países ha demostrado que los recuerdos de acontecimientos dramáticos –en Estados Unidos la explosión del Challenger Space Shuttle en 1986– son importantes para los televidentes.

3. El trabajo de campo

Para comprender mejor la contribución de la televisión a la formación de la memoria colectiva recurrimos a historias de vida de los televidentes en Francia, a comienzos de 1993. Decidimos usar la historia de vida como metodología exploratoria flexible para abordar los recuerdos televisivos, que ofrecían la posibilidad de ganar perspectivas en la relación entre mirar televisión y una variedad de “marcos sociales de los recuerdos” (Halbwachs 1951). Se reclutaron cuarenta televidentes según la edad, nivel de educación, género y región de origen. La estratificación correspondía, en términos generales, a la de la población francesa en general. Al mismo tiempo, tuve que prestar especial atención a ciertas características socio-demográficas. Puesto que “la memoria colectiva” ha sido conceptualizada principalmente como “recuerdos nacionales”, incluí siete inmigrantes que llegaron a Francia como adultos, para controlar el factor de origen nacional como un marco social potencial que afecta la formación de recuerdos televisivos. Pensando todavía en la influencia de las identidades territoriales-políticas en la conformación de los recuerdos, recluté entrevistados en París y en dos regiones provinciales de Francia –con habitantes urbanos y rurales–. Presté atención al estado civil y a las configuraciones domésticas en las que vivía la gente. A diferencia de Morley (1986) que eligió solamente “familias normales” para su encuesta sobre el acto de mirar televisión, yo incluí una variedad de situaciones: adultos jóvenes que vivían solos, viudos, divorciados y padres o madres solos formaban casi medio panel. Además, puesto que en gran parte de la investigación de comunicación “etnográfica” se supone que la familia es un factor importante para explicar los procesos de recepción, era importante saber qué sucedía cuando no había familia. ¿Qué sentido de pertenencia colectiva expresaban los individuos cuando no había una verdadera familia a su alrededor? Basándome en Halbwachs, mi hipótesis fue que la familia seguía siendo un marco importante puesto que es el principal marco social basado en el hogar para mirar televisión.

Mi encuesta trató de obtener historias de vida comenzando con la clave “¿cuáles son sus primeros recuerdos de la televisión?”. Después de una primera entrevista siguiendo los recuerdos televisivos en todo el curso de la vida en forma a la vez cronológica y asociativa, vimos por segunda vez a

los sujetos con un estímulo específico: se les pidió que ojearan una muestra sobre programas de televisión ilustrados relacionada con el período en que el sujeto estuvo expuesto a la televisión. Usé este estímulo no sólo con la esperanza de que nombres e ilustraciones pudieran evocar recuerdos dejados de lado en la primera entrevista, sino también porque en la investigación experimental de la memoria las imágenes y fotografías son consideradas como “excelentes índices de búsqueda” (Lieury 1989: 116).

Los recuerdos de mis entrevistados como los de la mayoría de los televidentes europeos de la época, provendrán principalmente de un pequeño número de canales recibidos en un único televisor en cada hogar. Hasta 1987, la televisión consistía en tres canales públicos –TF1, privatizado en 1986, Antenne2, y FR3–. No se podía interrumpir los programas con avisos. El canal Plus, un canal pago de películas y deportes creado en 1984, y M6, un canal de ficción y música creado en 1986, necesitaron algunos años para llegar a una audiencia significativa. En 1991 (Médiamétrie 1991), sólo el 25% de los televidentes poseía un segundo televisor; el tiempo promedio de mirar televisión para individuos a partir de los 4 años de edad era de 3 horas y 18 minutos; como en otros lugares, el desempleo y la edad explicaban las principales variaciones entre los televidentes: los desocupados miraban 4 horas, versus 2 horas 44 minutos para los que tenían empleo; los televidentes de cincuenta años en adelante miraban 4 horas y 16 minutos, mientras que los que tenían entre 15 y 25 años sólo miraban 2 horas y 20 minutos.

El siguiente cuadro resume las características de nuestra población.

Número total: 40

Género: igualmente distribuido

Grupos de edades:

15-19: 5,

20-24: 5,

25-34: 6,

35-44: 6,

45-54: 6,

55-64: 6,

65+: 6.

Lugar de residencia:

París y suburbios: 10.

Pequeña ciudad provinciana y su región: 15.

Ciudad provinciana grande y su región: 15.

CSP+ (categorías socio-profesionales más altas, aproximadamente ABC1): 9.

Educación superior: 8.

Inmigrantes (en Francia durante por lo menos 5 años): 7.

4. Una gramática de recuerdos televisivos: empapelados, acontecimientos mediáticos, flashes, encuentros cercanos

Para comenzar, una observación general y fundamental. Los televidentes recuerdan muy pocos programas específicos con sus títulos. Texto y contexto, pantalla y sociedad, o, para dar ejemplo específicos, un conductor muy conocido y toda la familia comiendo, un acontecimiento mediático y una conversación sobre eso, alguna mala noticia y el llamado telefónico que la seguía... Todo esto es recordado como inseparable. En síntesis: lo que se recuerda no son programas sino interacciones con el mundo de la televisión, que pueden tener lugar en el momento de mirar –recordar el noticiero que acostumbraba verse en una cierta época de la vida– pero también más tarde. Por eso es que recordar la televisión de ninguna manera es sinónimo de recordar mirar televisión. Recordar la televisión puede incluir recordar juegos de niños inspirados por la televisión, conversaciones sobre celebridades de la televisión, encuentros inesperados con una estrella famosa en un lugar público, que llega existir a través de la pantalla del televisor, pero genera muchas más interacciones que el simple acto de mirar.

Por lo tanto basaré la presentación de mis resultados en una tipología de interacciones con el mundo de la televisión, que tiene en cuenta la variedad de interacciones sociales como tales. Puesto que mi artículo es sobre la televisión en general, he tratado de obtener lo que es general y común para diferentes categorías de televidentes, de manera que las diferencias no se consideran como tales. He dejado aparte sistemáticamente dos categorías de memorias. 1. Los recuerdos de los televidentes mayores sobre los comienzos de la televisión, y la lenta aceptación de “la caja” en el hogar, que por cierto suscitan problemas interesantes, han sido tratados en diferentes encuestas (O’Sullivan 1988; Van Zoonen y Wieten 1994). 2. Los recuerdos de la televisión como institución –leyes, reformas– que, como se advirtió claramente en una encuesta británica (Gauntlett y Hill 1998: 284), son completamente marginales comparados con los recuerdos vinculados con el contenido de la televisión. Son importantes solamente para gente políticamente motivada a comentarlos. Los televidentes de nuestra encuesta se relacionan principalmente con la televisión como aparato doméstico que brinda imágenes y sonidos. Propongo clasificar los recuerdos televisivos en cuatro categorías: empapelados, acontecimientos mediáticos, flashes, encuentros cercanos.

Los empapelados son los únicos recuerdos de hábitos y rutinas, no de acontecimientos individuales independientes como las otras tres categorías[1]. La metáfora del empapelado sugiere el fondo de largos períodos de vida así como una relación distante con ella. Aunque no son necesariamente sobre una manera de mirar distraída, distante, los recuerdos de em-

papelado sin duda están menos cargados de emociones que los otros tipos de recuerdos, aunque estén relacionados. Esos recuerdos a menudo surgen con la ayuda del estímulo de las revistas de programas, aparentemente porque están “inactivos”. Los televidentes olvidan los viejos programas de rutina como los empapelados viejos, se acostumbran a los nuevos que se convierten en parte de lo previsible en el paisaje doméstico, hasta que descubren un viejo pedazo del empapelado en el subsuelo y empiezan a recordar qué diferentes eran las cosas en otra época. A las entrevistas sobre recuerdos de empapelado se les asignan momentos en el día o en la semana que no cambian en períodos significativos de tiempo –varios meses y generalmente más–. El televisor está en cierto lugar, ciertos miembros de la familia se reúnen cierto programa a cierta hora del día, ciertos días de la semana. Cuando decimos “familia” no nos referimos solamente a las personas relacionadas por sangre o matrimonio, sino a la comunidad de personas “que comparten el mismo techo” (Lull 1988: 10). Bajo este techo la televisión proporciona un fondo familiar que no parece cambiar, especialmente los espectáculos diarios de larga duración con formato rígido. Los televidentes hablan de las circunstancias domésticas mientras los miran, la personas con quienes están –que pueden impedir que uno los mire o estimularlo para que los mire–, las cosas que tienen que hacer en el momento del programa.

“Cuando empezaba Santa Bárbara yo todavía estaba en la escuela secundaria (...), cada vez que llegaba, alrededor de las 7 de la tarde, encontraba a todos mirando Santa Bárbara. Lo recuerdo porque yo sentía que tenía que seguir todas esas historias que me parecían tontas al principio, pero una vez que uno se involucra, y cuando toda la familia está involucrada, pasan rápido, y uno se queda pegado al televisor” (hombre, 34).

A veces el consenso es claro: algunos programas parecen reunir a la familia de manera natural. Entonces la sensación de placer comunitario llega al máximo. “Ah, quería decirle que la serie que mirábamos todos los domingos cuando los chicos eran adolescentes y que nos divertía tanto es *The Invaders*, se lo pregunté a mi hija” (mujer, 67, viuda, vive sola – segunda entrevista).

Hace mucho tiempo que los investigadores de la recepción insisten en que “los patrones cambiantes del acto de mirar televisión sólo pueden comprenderse en el contexto general de la actividad de ocio de la familia”. (Morley 1986: 13). Morley trabajaba solamente con patrones semanales o diarios. Pero los cambios en los hábitos de mirar televisión están asociados con cambios importantes en el ciclo de la vida. Ser un chico, llegar a la mayoría de edad, separarse de los padres, casarse, divorciarse, perder al cónyuge: todos estos cambios son naturalmente evocados por los televidentes cuando piensan en los cambios en los hábitos de mirar televisión.

Así, en una entrevista, “mirar televisión de tipo chisme” tiene que ver con ser una madre atareada, y “mirar televisión con más tranquilidad” con ser la madre de hijos grandes.

Una parte crucial del contenido de la memoria de empapelado son los caracteres que regularmente participan en los programas de televisión. “Los amigos mediáticos” (Meyrowitz 1994) parecen ser una parte mucho más importante del contenido de la televisión que el mundo externo extranjero. Los recuerdos mediáticos son principalmente sobre celebridades específicas de la televisión: sobre los animadores, los periodistas y, mucho más escasamente, los comediantes. Cada entrevistado cita más personalidades –y entre ellas una mayoría de animadores y presentadores– que títulos de programas. Los animadores de televisión, en particular, son centrales en los recuerdos de empapelado, con todos los rasgos específicos de su imagen pública (Chalvon y Pasquier 1988). Son una variedad muy nacional y masculina de celebridad. Muchos televidentes están sumamente familiarizados con la biografía fuera de pantalla de los animadores de televisión: saben quiénes son sus compañeros, sus hijos, sus cónyuges, sus relaciones con otras celebridades –especialmente con quienes los apoyaron o los lanzaron–. No evocan la fascinación, más bien un leve vínculo con un viejo amigo de la familia. Algunos televidentes discurren abundantemente sobre la historia de la relación, como predijeron Horton y Wohl (1986) hace mucho tiempo. La celebridad ha “estado con nosotros”, nos ha “dejado”, ha “vuelto”. A veces sugieren una relación más personal: “nos ha apoyado”, nos ha “brindado su sentido del humor”.

Contra este fondo de rutina también aparecen los recuerdos de acontecimientos específicos. Así es el segundo tipo en nuestras tipologías: acontecimientos mediáticos. Los informes sobre los principales acontecimientos mediáticos de los televidentes confirman las hipótesis de Dayan y Katz (1992) sobre el impacto de este “género”. Los recuerdos de los acontecimientos mediáticos incluyen narrativas detalladas, no tanto del acontecimiento mismo como del proceso de recepción y las emociones gatilladas en los televidentes en ese momento. En esos recuerdos, son prominentes los héroes no televisivos de los deportes o la política; y los televidentes expresan su admiración y su vínculo con ellos no como compañeros inmóviles de la vida, sino como héroes de leyenda que la sociedad reverencia.

Para los televidentes que no nacieron con televisión, y que tienen recuerdos de la entrada de la televisión en la casa, los primeros recuerdos de la televisión a menudo están asociados con acontecimientos mediáticos: la coronación de la reina Isabel II en 1953 –cuatro casos–, un discurso de De Gaulle –nueve casos– a comienzos de la década del sesenta, los primeros pasos del hombre en la luna –seis casos–. Los ejemplos de acontecimientos mediáticos de las décadas del 70 y 80 consisten en acontecimientos

deportivos importantes y, especialmente, debates políticos preelectorales entre candidatos a la presidencia. Finalmente, los acontecimientos de caridad nacional –con programas especiales– son mencionados ocho veces –el primer caso ocurre en 1959–.

Los acontecimientos mediáticos parecen ofrecer los mejores ejemplos de la capacidad de la televisión para estimular la formación de una identidad global o una memoria global. Sin embargo, esta postura debe ser refutada por diversos motivos. En primer lugar, la mayoría de los acontecimientos mediáticos mencionados son nacionales: los debates y discursos políticos, la mayoría de los funerales de las celebridades, los acontecimientos de caridad, tienen que ver con personalidades francesas y son transmitidos a nivel nacional. El deporte, como es bien sabido, nunca carece de implicancias nacionales, a pesar de su difusión internacional: la mayor parte de los televidentes recuerdan acontecimientos importantes con equipos o campeones nacionales involucrados, y citan nombres de campeones nacionales cuando se refieren a los acontecimientos deportivos. “La final de la Copa Europea, hace unos diez años, por supuesto, fue algo fantástico; la tensión cuando perdimos con los alemanes en el último minuto... Yo realmente me puse histérico (...). Estábamos de vacaciones con un grupo de amigos y nos divertimos mucho” (Hombre, 34).

En segundo lugar, cuando los acontecimientos mediáticos se transmiten más allá de un país, generalmente son percibidos como ambiguos: emanan de una nación distinta, o de una región distinta, y también podrían tener un significado potencialmente universal.

“Algo que fue magnífico en televisión, es el día en que Sadat entró en la Knesset y habló sobre la paz. Nunca he visto nada tan hermoso en televisión. Era como ver historia medieval en vivo (...). Era un gesto, era humano, por supuesto era entre judíos y árabes, pero también era universal” (Hombre 67).

El recuerdo de malas noticias escuchadas repentinamente es nuestro tercer tipo, que denominé “recuerdos flash”, como los psicólogos (Brown y Kulik 1977) que usaron la metáfora para describir “el recuerdo detallado de un acontecimiento importante que parece persistir sin cambios a través de muchos años” (Winograd 1994: 289); este acontecimiento importante es público y traumático. Para los norteamericanos, el ejemplo paradigmático es el asesinato del presidente Kennedy. Modifico levemente el significado de la frase. No sé si el recuerdo persiste sin cambios. No advertí que fuera particularmente detallado. Por el contrario, la narración del acontecimiento y su recepción no es particularmente larga si se la compara con otros recuerdos en las entrevistas. Pero es notablemente vívida e intensa, y de allí la relevancia de la metáfora.

No todos los recuerdos que yo llamo flashes son tan dramáticos como el asesinato de un presidente, pero todos tienen el poder de evocar fuertes emociones. El programa evocado es una noticia, o un flash noticioso especial –a menudo por radio, más tarde suplementada por la televisión–, como es el caso, en la investigación de Barnhurst y Wartella (1998), los primeros recuerdos de los estudiantes norteamericanos acerca de las noticias por televisión. Hablando de su reacción, la gente usa principalmente la primera persona del singular: “recuerdo, estaba consternado”; mientras que en los recuerdos de empapelado predomina el “nosotros”. Algunos de estos recuerdos son también sobre celebridades, las mismas figuras públicas que participan en algunos acontecimientos mediáticos. Están asociados en este caso, sin embargo, no con la reparación o el desagravio, sino con escándalos, con accidentes y con las muertes generalmente inesperadas de líderes importantes.

“Entonces lo principal, para mí, el verdadero comienzo, en todo caso lo primero que recuerdo, es el asesinato de Kennedy (...) El auto avanzaba, y algunos guardaespaldas corrían junto al auto, de pronto lo mostraron desplomado, Jackie, se agarraba la cabeza y después, no sé cómo lo hizo, se subió al baúl, y después recuerdo imágenes del funeral, pero no son muy claras” (Hombre, 57) [Nota del autor: el funeral de Kennedy no se transmitió en vivo en Francia, sólo se dio en los noticiosos y en los programas de actualidades].

Aunque la narración de estos acontecimientos es emocional, nuestras entrevistas demuestran claramente que el drama no es tan fuerte como un drama personal, como lo observaron muchos autores. En su análisis del poder de los medios para contribuir a la formación de la memoria colectiva bajo el título “memoria instantánea”, Irwin-Zarecka advierte que “La experiencia mediatizada no es la nuestra, la experiencia vicaria puede no ser tan agradable ni tan trágica como la real” (Irwin-Zarecka 1994: 165).

Todos los ejemplos de recuerdos mencionados hasta ahora pueden encontrarse en otras encuestas sobre la recepción de la televisión. Los nombres de las metáforas que he usado (acontecimientos mediáticos, flashes, empapelado) fueron tomadas de otros lugares, aunque yo las haya redefinido. No es el caso para el cuarto tipo que propongo llamar “encuentros cercanos”. Los recuerdos de encuentro cercano son los de contactos reales entre el mundo real de los personajes de la televisión y el mundo de los televidentes. Se centran alrededor de tres tipos de experiencias: participar en un show, ver a un familiar o conocido en la televisión y encontrar a una personalidad de la televisión en la vida real.

Inicialmente, todos estos acontecimientos conciernen a una única persona, generalmente el entrevistado mismo, a veces a un familiar o amigo íntimo –”Me invitaron a participar”, “Mi hermano ganó en este espectácu-

lo de juegos”–. Esto no significa que no puedan afectar a una comunidad (“estábamos todos tan entusiasmados”, “Toda la familia estaba mirando”). Siempre hay un sentido de trasgresión: se construye un puente entre dos espacios que generalmente no están relacionados. Un puente, o una escalera: para las narrativas de recuerdo de encuentro cercano, generalmente implica que el mundo de la televisión está “arriba”, en algún lugar del Olimpo, opuesto a nosotros, televidentes comunes, que estamos abajo, en el mundo corriente.

El tipo más fuerte de encuentro cercano es el recuerdo de estar verdaderamente como miembro del público, o, mejor aún, como opositor o participante. Encontré tres casos de este tipo de participación, narrados con gran emoción por gente de clase social más bien baja. Incluso años después del acontecimiento, expresan gratitud a las celebridades que hicieron posible su actuación. Uno de ellos llama “señor” al director del programa adonde fue invitado, y esto es excepcional: las personalidades de la televisión generalmente se mencionan con más familiaridad.

Yo tenía doce años y, junto con otros seis alumnos de mi escuela, nos invitaron al programa del señor Jacques Martin [Nota del autor: animador de un programa de la tarde durante más de veinte años]. Siempre recordaré la llegada a los estudios, el descubrimiento del set, el personal que era tan amable, el honor de encontrarme con tanta gente famosa (...)” (Hombre, 35).

5. La memoria colectiva y la televisión: familia y nación

En la tipología de los recuerdos televisivos que he presentado, elegí concentrarme en los aspectos temporales y específicamente televisuales de esos recuerdos: género, contenido, lugar ocupado en la vida cotidiana y en la biografía de los individuos. Ahora desearía resumir lo que pertenece al “campo” social, por así decirlo, de los mismos recuerdos. ¿Qué marcos sociales realzan los grupos primarios, los grupos sociales más grandes, o ambos? ¿Qué conclusiones podemos extraer sobre el poder de la televisión para dar forma a los recuerdos en general, o tal vez sólo en circunstancias históricas específicas?

La referencia explícita a los marcos sociales en las memorias de empapelado es sumamente clara: es principalmente la familia. En la mayoría de sus memorias televisivas, los televidentes recordaban mirar en familia, hablar del programa en familia. Esto se aplica a todo tipo de recuerdos: los de empapelado, pero también los acontecimientos mediáticos en reuniones de familia, flashes de los que más tarde se habla en familia, encuentros cercanos que eran importantes especialmente porque los que estuvieron en contacto con el mundo de las celebridades experimentaron un cambio simbólico –al menos temporario– con su entorno social inmediato. Incluso

para los televidentes solitarios, la familia no desaparece completamente. Podríamos decir que la familia es el horizonte social imaginario del televidente solitario. En ese sentido los recuerdos del que mira televisión en soledad tienen un fuerte carácter emocional, como si los solitarios recordaran constantemente su condición por la presencia del aparato. Mirar televisión solo es algo poblado de fantasmas: los fantasmas de los familiares ausentes (o imaginarios) con quien uno desea compartir la experiencia.

La razón por la cual la familia es tan importante en la memoria de la televisión podría explicarse por la importancia del contexto doméstico de la recepción, como hemos señalado de acuerdo con Silverstone. También tiene un aspecto sociológico.

“La razón por la que recordamos ciertos acontecimientos, y la diferencia en los recuerdos del grupo, se ha explicado, entre otras cosas, por una cualidad del acontecimiento llamada ‘de compartir’. Si un acontecimiento resulta ser el campo común para un análisis del grupo, refuerza el proceso de recordar (a pesar de otros factores que estimulan el recordar, por ejemplo lo único del acontecimiento, su capacidad de generar emoción, etc)” (Gaskell y Right, 1997: 178).

Traducción de Domin Choi

Notas

1. Por lo menos desde Bergson (1970 [1919]), la distinción entre recuerdos de rutina y recuerdos de acontecimientos es muy conocida para los investigadores de historias de vida.

Bibliografía

- Barnhurst, K. G. and Wartella, E.** (1998) “Young Citizens, American TV newscasts and the Collective Memory”, *Critical Studies in Mass Communication*, 15, 279-305.
- Bergson, H.** (1919) *Matter and Memory*. London: Allen and Unwin, 1970.
- Bourdon, J.** (1992) “Television and political memory”, *Media, Culture and Society*, 14, 541-560.
- Brown, R. and Kulik, J.** (1977) “Flashbulb Memories”, *Cognition* 5, 73-99.
- Chalvon, S. y Pasquier, D.** (1988) *Drôles de stars*. Paris: Aubier.
- Claverie, E.** (1990) “La Vierge, le Désordre, la Critique”, *Terrains* 14, 60-75.
- Confino, A.** (1997) “Collective Memory and Cultural History: Problems of Method”, *The American Historical Review*: 102-5, 1386-1403.
- Dayan, D. and Katz, E.** (1992) *Media Events. The live broadcasting of history*. New York: Harvard University Press.
- Donnat, O.** (1998) *Pratiques Culturelles des Français. Enquête 1997*. Paris: La Documentation Française.
- Gaskell, G. D. and Wright, D. B.** (1997) “Group Differences in Memory for a Political Event”. En **James W. Pennebaker, D. Paez and Bernard Rime**, *Collective Memory of Political Events. Social Psychological Perspectives*. Mahwah, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates.
- Gauntlett, D. and Hill, A.** (1998) *TV Living*. London: Routledge.
- Halbwachs, M.** (1950) *The collective memory*. New York: Harper and Row, 1980.
- (1925) “The social frameworks of memory”, en *On Collective Memory*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.

- Horton, D. y Wohl, R.** (1956) "Mass Communication and Para-Social Interaction: Observation on Intimacy at a Distance" en **G. Gumpert and R. S. Cathcart** (eds) *Inter/Media. Interpersonal Communication in a Media World*. New York : Oxford University Press. 185-206, 1986.
- Irwin-Zarecka, I.** (1994) *Frames of Remembrance. The dynamics of collective memory*. New Brunswick: Transaction.
- Lieury, A.** (1989) "Oubli et traitement de l'information en mémoire". *Communication* 49, 113-124.
- Lull, J.** (ed.) (1988) *World families watch television*. London: Sage.
- Meyrowitz, J.** (1994) "The Life and Death of Media Friends. New Genres of Intimacy and Mourning" en *S. J. Drucker and R. S. Cathcart* (eds) *American Heroes in a Media Age. Cresskill*, New Jersey: Hampton Press. 62-81.
- Meyrowitz, J.** (1995) *No Sense of Place. The Impact of Electronic Media on Social Behaviour*. New York: Oxford University Press.
- Middleton, D. y D. Edwards** (eds) (1990) *Collective Remembering*. Londres: Sage.
- Médiamétrie** (1991) *Le Livre de l'Audience*. Paris.
- Morley, D.** (1986) *Family Television*. London: Comedia.
- Newhagen, J. E. and B. Reeves** (1992) "The Evening's Bad News: Effects of Compelling Negative Television News Images on Memory", *Journal of Communication* 42 (2), 25-42.
- Pennebaker, P.W., Paez, D., and Rime, R.** (eds) (1997) *Collective Memory of Political Events. Social Psychological Perspectives*. Mahwah, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates.
- O'sullivan, T.** (1988) "Television Memories and Cultures of Viewing 1950-65" en **J. Corner** (ed.), *Popular Television in Britain*. London: British Film Institute. 158-181.
- Silverstone, R.** (1994) *Television and Everyday Life*. London: Routledge.
- Van Zoonen, L. y J. Wieten** (1994) "It wasn't exactly a miracle: the arrival of television in Dutch family life", *Media, Culture and Society* 16, 641-659.
- Winograd, E.** (1994) "Naturalistic Approaches to Memory Study" in **P. Morris and M. Greneberg** (eds) *Theoretical Aspects of Memory* (2nd ed.). London: Routledge.

Jérôme Bourdon

Se diplomó en el Institut d'études Politiques, Paris, 1979. programa del doctorado (Diplôme d'études approfondies) en Semiótica y Lingüística, École des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris, 1984. PhD en Historia Contemporánea, Institute d'études politiques, Paris, 1988. Senior Lecturer en el Departamento de Comunicaciones, Universidad de Tel Aviv, desde 1997.

Anteriormente investigador del Institut national de l'audiovisuel, Paris. Principales publicaciones: Haute Fidélité: Pouvoir et télévision 1935-1994. Paris: Seuil, 1994. Introduction aux médias (Segunda edición actualizada). Paris: Montchrestien, 2000 (Traducción al italiano: Il Mulino, 2000)

heromeb@post.tau.ac.il

Las periodizaciones del cine

Mabel Tassara

Los lenguajes que socialmente se ligan con valores estéticos han presentado siempre dificultades para la configuración de una historia que vaya más allá de la historia de los artistas y las obras maestras de cada época. La construcción de una historia de la literatura o de las artes plásticas centrada en el seguimiento de los estilos emergentes a lo largo de su desarrollo, entendidos éstos como modalidades de expresión particulares de cada momento, no ha sido inicial en el ámbito de la teoría y de la crítica, y ha obligado a encarnizados debates. En la memoria del cine se hace más difícil aún sostener la focalización estilística porque a los obstáculos habituales se suma una fuerte resistencia a la atención de su semiosis específica. El artículo discute algunos intentos de formalización centrados en criterios semióticos y esboza desde esta perspectiva una propuesta de periodización.

Palabras clave: cine, periodización, estilo, memoria

Periodizing cinema

The languages which are socially connected with esthetic values have always presented difficulties for the configuration of a history that goes beyond the history of the artists and of the masterworks of each period. The construction of a history of literature and of the plastic arts centered in the pursuit of the emerging styles along its development, these being understood as modes of expression particular of each moment, has not been initial in the environment of theory and practice, and has led to furious debates. In the memory of films it is still harder to support the stylistic focalization because to the usual obstacles is added a strong resistance to the attention of their specific semiosis. This paper discusses certain attempts of formalization centered in semiotic criteria and outlines a proposal of periodization.

Palabras clave: cinema, periodizing, style, memory

Al presentar sus Conceptos fundamentales de la historia del arte, texto en el que sentaba pautas para distinguir el clasicismo renacentista del barroco, Heinrich Wölfflin (1915) hacía constar su intención de hacer una historia del arte que fuera más allá de una historia de los autores y de las obras cumbres de cada momento, ligada a lo que podríamos entender

como modalidades de hacer de una época; una historia del arte que enfocara en primera línea el estilo, como modalidad de expresión particular, como modo diferenciado de representación. Wolfflin continuaba en cierto modo una preocupación del vienés Alois Riegl (1893) que años antes había defendido en una historia de la ornamentación la presencia en épocas determinadas de una *Kunstwollen*, esto es una “voluntad artística” capaz de instaurar determinadas formas estéticas sobre otras, instauración que se producía independientemente de las condiciones técnicas y de los materiales utilizados en la época.

Menciono estos trabajos fundadores en el estudio histórico-estilístico de las artes plásticas porque, creo, ejemplifican el enfrentamiento a un tipo de cuestiones, las que atañen a los modos de representación epocales, que en algún momento deben atravesar los estudios estilísticos en cualquier arte y que no deja de encontrar siempre resistencias, en la medida que escapa a la historia de los artistas por un lado y a la historia de las distintas perspectivas sociológicas materialistas[1] por el otro[2].

En el cine, este enfoque histórico apenas parece haber empezado a insinuarse. Es cierto que el cine es hoy un lenguaje siglos más joven que las artes plásticas cuando comenzaron a plantearse estos problemas, pero lo es más aún que el peso de los autores y de las obras maestras ha sido determinante en las diversas escrituras sobre el medio, y también que, más allá de las periodizaciones, la memoria del cine parece haber mostrado siempre una ingobernable vocación por eludir las formalizaciones de cualquier tipo. Una comprobación empírica de esta actitud puede hacerse observando el ámbito de la formalización silvestreejemplificada en las tipologías establecidas por los videoclubes y las revistas de tv por cable, en las cuales resulta habitualmente difícil dilucidar cuál ha sido el criterio empleado para la clasificación, en tanto coexisten criterios de género, en algunos casos con utilización de tipologías originadas fuera del ámbito cinematográfico y provenientes de categorías tradicionales del teatro, como drama o comedia, con otras más propias del cine, como policial o ciencia ficción, pero a las que habitualmente acompaña cine de acción, una categoría que muestra evidentes superposiciones con algunas de las mencionadas anteriormente. Otra categoría que también suele aparecer es la de cine clásico; esta denominación, que comenzó conteniendo filmes anteriores a la década del cincuenta, es decir derivando la categoría de lo que en ámbitos de la teoría y la crítica se denominó cine narrativo clásico —el cine americano hecho privilegiadamente entre el treinta y el cincuenta y cinco— incorporó posteriormente a todo el cine mudo y a las películas reputadas como obras maestras anteriores a la década del setenta, pero en los últimos tiempos se advierte que aparece allí cualquier película que se haya hecho más o menos notoria por una alta valoración crítica reciente, con lo que clásico deviene sinónimo de algo bueno que conviene llevarse a casa. Lo mismo

sucede con los criterios manejados por las revistas de cable, aquí no suele aparecer la categoría clásico pero se retoman drama, comedia, acción, etc.

En el reciente festival internacional de cine independiente de Buenos Aires[3], cualquier potencial espectador que buscara acceder a la programación de los cines Hoyts a través del teléfono se encontraba ante una situación muy curiosa, le respondía un contestador automático que supeditaba la información sobre el filme que quería ver a la ubicación del mismo en una lista en la que se desplegaba una clasificación muy similar a la señalada para los videos clubes y las revistas de cable, en la que aparecían conjuntamente categorías como drama y comedia con otras como cine familiar y de acción. Tal clasificación no podía menos que desalentar a cualquier interesado, dado que cómo ubicar filmes de cinematografías diversas del globo, caracterizados en razón de su participación en un festival de cine independiente por su poco conocimiento y su escasa difusión previa en los medios en una tipología semejante; aun dejando de lado incógnitas tales como resolver la índole de un filme que siendo supuestamente familiar no pueda clasificarse ni como drama ni como comedia.

Esta dificultad para adoptar criterios clasificatorios homogéneos, que puede hacer la desesperación de cualquier actitud obsesiva, no es privativa de esos lugares institucionales, que, se dice, sólo clasifican los filmes en razón de su carácter de mercancía, también podría rastrearse a lo largo de intentos propios de ámbitos más especializados, como los de la crítica y la teoría del cine. Valga como ejemplo la trayectoria que ha tenido en el ámbito crítico la noción de “cine de autor” —como remisión a un cine arte— en oposición a la de “cine de género” u otras denominaciones que harían supuestamente referencia a un cine de convocación masiva. En tanto para esta concepción un autor puede ser tanto Jean Luc Godard como Martín Scorsese o Clint Eastwood, la tipología encubre, en términos de factura fílmica, una mixtura tal que podría desesperar cualquier análisis que apuntara a la producción semiótica del filme, independientemente de su grado de obsesividad.

Los criterios de formalización heterogéneos son el primer problema con que se han enfrentado las tipologías en el cine, el segundo es claramente el uso de criterios ajenos a su producción semiótica, como es el caso del autor que reúne un corpus de obras de disímil factura estilística pero cuya producción se aglutina en razón de una psicología o una ideología, o el de las clasificaciones por enfoques temáticos, o por pertenencia a una época o región. En lo que hace a las periodizaciones, en las historias de cine el criterio más habitual es el de la cronología, y dentro de ésta la discriminación por países y, en algunos casos, escuelas, preferentemente cuando ellas pueden asociarse a un país determinado.

En tanto esto es lo acostumbrado, quisiera citar aquí algunas tipologías que se inscriben en caminos diferentes y que, me parece hacen, en razón de su mayor especificidad, una contribución superior al trazado de una historia del cine con mayor centramiento en configuraciones de lenguaje. Una es la utilizada por Noel Burch y Jorge Dana en un trabajo que ya lleva varias décadas, denominado *Proposiciones* (1974); en ella las categorías se establecen a partir de su mayor o menos inserción en el modelo de la narrativa griffithteana, seguramente dominante en la producción histórica del cine. Deslindando algunos aspectos del texto –los autores manejan aquí la noción de código en términos de “códigos dominantes”, noción muy cercana a la primera semiología, y que resulta siempre conflictiva al considerar lenguajes translingüísticos, y más allá de que resonancias marxistas en el enfoque analítico deriven en una asociación entre códigos narrativos cinematográficos dominantes e ideología social dominante[4]–, en lo que respecta al tema que nos ocupa, su taxonomía implica un considerable esfuerzo por introducir un cierto orden metodológico en la consideración de las formas cinematográficas históricas. Burch y Dana distinguen entre filmes “totalmente recubiertos, informados en todos los niveles por los códigos dominantes”, filmes totalmente recubiertos por los códigos pero en los que este hecho se encuentra enmascarado por una estilística –y agregan, “llamada en el vocabulario dominante ‘forma’”–, filmes que escapan intermitentemente a la determinación ideológica de esos códigos, y filmes informados por “una constante designación/deconstrucción de los códigos”. Pero en tanto la primera y la cuarta categorías son claras en su juego de oposiciones, una desde el sostenimiento de la ilusión referencial, la otra desde su quiebra, ejercida a partir de interrupciones en la continuidad espacial y temporal, y la tercera tampoco ofrece problemas, dado que la quiebra se generaría sólo en algunos momentos de los filmes, la segunda categoría invita, creo, a la discusión, por lo que volveremos sobre ella.

El mismo Noël Burch, en un trabajo posterior (1987: 193) recorta otra categoría de filmes, los realizados en los primeros diez o quince años posteriores a la invención de los Lumière, que se encuentran informados por lo que Burch denomina *Modo de Representación Primitivo*, formación que precede a la narrativa clásica –aquí denominada *Modo de Representación Institucional*– definida por el plano autárquico en su significación, conformado a la manera de la boca de escenario, con la cámara en posición frontal. Si bien estas clasificaciones son, claramente, limitadas, y aunque, con excepción del *Modo de Representación Primitivo* de Burch, las categorías no están estrictamente asociadas a períodos históricos, creo que pueden ser útiles para pensarlas en relación con periodizaciones.

La tercera tipología a la que quiero remitirme es la establecida por David Bordwell (1985) respecto de modos históricos de narración. La clasificación de este autor es interesante porque se apoya en el tipo de construc-

ción filmica propia de cada modalidad; Bordwell distingue la “narración clásica”, la “histórica-materialista”, la “narración de arte y ensayo” y la “narración paramétrica”[5]. La primera y la segunda refieren con facilidad a construcciones narrativas definidas y diferenciadas, en la primera nos encontramos nuevamente con la narrativa desarrollada en el cine americano antes descrita y en la segunda con el tipo de narración propuesta por los autores de la escuela rusa aproximadamente entre la mitad de la década del veinte y principios de la del treinta, caracterizada básicamente por la producción de sentido a partir de un montaje que busca quebrar la ilusión realista, ilustrado paradigmáticamente por el “montaje de atracciones” de Eisenstein.[6]

La tercera categoría, según Bordwell, reúne filmes donde el “argumento no es tan redundante como en el filme clásico”, aparecen “lagunas permanentes y supresiones”, “la exposición se demora y distribuye en alto grado”, “la narración suele ser menos motivada genéricamente”; aparece aquí una categoría que también asume aparentemente una quiebra a los parámetros de la “narrativa clásica”, pero que, a diferencia de la “histórica-materialista”, se presenta con parámetros identificatorios más débiles, y a pesar del esfuerzo que el autor hace por asociarla a formas constructivas termina reuniendo filmes estilísticamente bastante heterogéneos —un ejemplo es la inclusión simultánea en ella de filmes de la *nouvelle vague* francesa y el neorrealismo italiano—. Creo que estos problemas no dejan de ser deudores de la propia denominación de la categoría, porque en la clase parece terminar infiltrándose toda una ideología del artista y del filme arte que impulsa a acercar a ellos siempre alguna diferencia con respecto a la obra tipo. Burch y Dana también tropezaban con este problema al hablar de filmes totalmente recubiertos por los códigos dominantes pero en los que este hecho se encontraba enmascarado por una estilística, porque esta estilística es la del autor, y entonces nos encontramos nuevamente con la cuestión del filme tipo —que los mismos autores reconocen como una abstracción— y el filme que se destaca por su nivel artístico; aunque Burch y Dana no se engañan sobre su construcción narrativa, señalan la diferencia en términos de una exasperación de la forma expresiva —énfasis en el uso de los primeros planos, de la profundidad de campo, de los juegos de montaje, de los movimientos de cámara, etc.— respecto al film más transparente en términos referenciales, pero no los apartan de la configuración narrativa clásica. Muchos de los filmes que Bordwell ubica en la “narración de arte y ensayo” están para Burch y Dana en esta categoría., como, por ejemplo, los de Welles, Ophuls o Fellini.

La última clase citada por Bordwell refiere a filmes definidos básicamente por su carácter poético; el mismo Bordwell exhibe las dificultades que plantea esta categoría, en tanto todo filme puede presentar rasgos poéticos, pero su marca diferenciadora sería que ella impondría lo poético —o

lo que Bordwell llama también el estilo—, por encima de lo argumental; sería un “tipo de narración en que el sistema estilístico del film crea pautas diferentes a las demandas del sistema argumental”[7]. Son obras paradigmáticas de esta categoría *El año pasado en Mariemba*, de Alain Resnais, con libro de Alain Robbe Grillet y *Mediterrané*, de Jean-Daniel Pollet, con colaboración de Philippe Sollers, filmes ligados por los autores de los respectivos libros al *nouveau roman* y al grupo *Tel Quel*, inspiradores según Bordwell de este modo “serial” de construcción. Como el mismo Bordwell percibe, esta categoría es altamente inestable, dado que sería muy difícil medir donde termina el predominio del argumento y comienza el del estilo, y, de hecho, filmes que Bordwell incluye en la categoría de “arte y ensayo” podrían estar incluidos aquí. Pero la categoría parece estar indicando, me parece, el lugar dominante que han ocupado la historia y el relato en el cine, tan alta, que los filmes en los que no se notan tanto llaman de manera tan fuerte la atención como para dar lugar a una clase independiente. La cuestión de la forma o el estilo asociada a determinados filmes aparecía también en Burch y Dana, como vimos, aunque ellos la ligaban a titulaciones propias de las “salas de arte y ensayo” y los “cineclubes”; pero en otro momento del texto los autores hablan de forma para referirse a la textualidad que se hace manifiesta en el filme, planteando, finalmente, respecto a la producción filmica, una dialéctica entre lo que denominan, siguiendo a Umberto Eco (1995: 358), el pensamiento estructural —referido a filmes centrados en la producción de un sentido socializado, que remiten a una codicidad— y el pensamiento estructural —referido a filmes que ponen en crisis esa codicidad y no dan lugar a un sentido socializado—.

El aporte de estas taxonomías es innegable; no obstante, hay algo en ellas que no termino de compartir, me parece que algunas de sus conclusiones autorizan a inferir que el estilo se asocia a algunos filmes —no a todos—, los que dan cuenta de un valor estético —o al menos disruptivo—, negándose al rasgo estilístico un carácter meramente diferencial (Steimberg 1989). Ligado a ello, me parece percibir, aunque no esté dicho, una resistencia a la concesión de estilo —o arte— al filme fuertemente convencionalizado en su factura. Conviene no olvidar que he elegido estas taxonomías justamente por su mayor atención a la factura semiótica de los textos fílmicos; en tipologías más inespecíficas esa actitud es clara y enfática, en tanto el estilo está siempre estrechamente asociado a los nombres de autores reconocidos. Me interesa detenerme en este punto porque la negación del estilo como conjunto de rasgos simplemente diferenciales, y no valorativos, obstaculiza, creo, pensar una historia del cine en términos de modalidades de producción de sentido emergentes, sean éstas o no dominantes, independientes de criterios sociológicos o extracinematográficos de cualquier otra índole, y aun independientes de criterios estéticos. Esta historia, claro está, no es nada fácil de encarar, por razones obvias; la más obvia de todas

es la gran diversidad semiótica de las obras individuales que aparecen en cada período, pero esta situación no es sin duda muy diferente a la que debieron encarar este tipo de aproximaciones en otros ámbitos discursivos.

En las tipologías citadas anteriormente aparece de un modo o del otro siempre un juego de oposiciones entre una normativa de la narración transparente y modalidades que, de diversa forma, se oponen a ella. Esta es, por otra parte, habitualmente la dialéctica presente en las artes representativas: a los estilos que hacen uso de la figuración se oponen los estilos que buscan disolverla o sumirla en ambigüedades, pero en el cine, este juego de oposiciones parece haberse dado con un particular desequilibrio, en tanto está definido por la muy alta predominancia de la transparencia narrativa y el realismo frente a una considerablemente mucho más débil emergencia de las formas de ruptura, y es difícil no acordar en ello si se tiene algún conocimiento de la historia del cine.

Pero la pregunta que quisiera hacerme es si esta dialéctica entre la transparencia referencial y su quiebra puede pensarse diacrónicamente, es decir, si pueden señalarse momentos en los que haya habido predominancia de una u otra modalidad. Expresado de otro modo, el interrogante es si pueden asociarse a épocas o a periódicos históricos determinadas construcciones diferenciadas de los textos filmicos. Seguramente no es posible que esta asociación pueda plantearse de manera más o menos estricta, pero ¿podría llegar a hablarse de tendencias? Porque en el cine, más allá de la persistencia del realismo, que ha atravesado todas las épocas –con diferentes matices, propios de autores, escuelas, modas estilísticas, etc.–, el juego de fuerzas que esta modalidad filmica ha establecido con otras modalidades constructivas que se han opuesto a ella no parece haberse desarrollado de la misma manera en todos los momentos históricos, y más allá de las excepciones habituales y los filmes únicos que no dejan de presentarse, podrían observarse, a mi juicio, tendencias epocales en los modos de exposición.

Ahora bien, cualquier esbozo de periodización en esta línea, me parece, debiera antes apuntar a deslindar el territorio de dos operatorias dialécticas del cine que a veces suelen confundirse –tal como surgía a propósito de la categoría “paramétrica” de Bordwell–, la generada por la narración transparente y las formas que articulan quiebras a esta estructura narrativa, y la que existe, recurriendo a Jakobson (1983: 33), entre la preeminencia de lo referencial y la preeminencia de lo poético, esto es la que existe entre los filmes que privilegian el referente, generando un borramiento de la forma de la expresión filmica, en los que la narrativa clásica es sólo una emergencia parcial –aunque muy fuerte–, y los filmes que evidencian sus lugares de producción de sentido, o dicho, en términos de Jakobson, que hacen el lenguaje opaco, lo vuelven sobre sí mismo. Este deslinde me

parece importante porque una historia del cine pensada desde el lugar de configuraciones semióticas dominantes se ve obligada a manejar como criterios ordenadores ambos juegos de oposiciones.

Desde mi punto de vista, una observación muy primera de esa historia muestra que en ella podrían distinguirse los siguientes momentos. Una primera etapa en la cual aparece el plano único, con una puesta en escena similar a la teatral –son ejemplos el cine de Méliès y el film d’art–. Un segundo momento, alrededor de 1900 en que comienza a constituirse la narrativa apoyada en el montaje que busca la ilusión de continuidad espacio-temporal; ésta termina de desarrollarse, al menos así suele plantearse convencionalmente, con las obras más maduras de Griffith, alrededor de 1915. La afirmación de esta narrativa, cuya función primera se presenta como su propio borramiento en beneficio de la clara construcción de un referente diegético, avanza desde entonces hasta la actualidad, con cambios permanentes que no abandonan esta intención de transparencia, sino que, por el contrario, la fortalecen cada vez más.

En la década del veinte tiene lugar la eclosión de una serie de movimientos que, en oposición, y desde diferentes ángulos de ataque, buscan destacar las operaciones constructoras de esa diégesis, como son el expresionismo en Alemania, la escuela rusa, la vanguardia francesa de inspiración surrealista, y, aún, la comedia slapstick americana. Estos movimientos que son muy distintos entre sí, en tanto acentúan el trabajo sobre series significantes diversas –unos apuntan a cuestionar la lógica de lo real que inspira el montaje clásico, otros cuestionan esta lógica en la arquitectura escénica, en los trajes o en la interpretación actoral–, van agostándose poco a poco, unos antes, otros después –por ejemplo, en el caso del expresionismo germano existen sólo un par de filmes que puedan considerarse francamente en esta tendencia–.

En la década del treinta, si pensamos en términos de tendencias mundiales, la búsqueda de quiebra al realismo americano va desapareciendo; Alemania afirmando el *kammerspielfilm* desemboca en el realismo[8], Francia lo hace asimismo con el llamado realismo poético, Rusia cae en el realismo stalinista y EUA desarrolla su política de los grandes géneros codificados, apoyados en fuertes convenciones narrativas que llevan el realismo y la transparencia narrativa a su esplendor. Esos cambios atraviesan las obras autorales, pueden advertirse las diferencias entre un Lang o un Lusbatch alemán y los films de la etapa americana de estos realizadores, y esta diferencia no se explica con la consabida interpretación de un cambio de contexto productivo; de todos modos, ello no importa, el hecho es que los filmes se perciben diferentes en su construcción semiótica, lo que parece estar respondiendo a modos de hacer epocales significativamente diferentes. Puede decirse que los parámetros básicos de este énfasis en la

transmisión clara del referente diegético no es alterada, como tendencia, en las dos décadas siguientes; ésta búsqueda es reforzada en algunos casos por los discursos teóricos y críticos que circundan la producción filmica, pretendiendo siempre ocultar los aspectos constructivos del lenguaje. Un caso evidente es el neorrealismo italiano, movimiento que en muchos ejemplos engendró una construcción fuertemente artificiosa en términos narrativos y de construcción de la imagen –véase, por ejemplo, el Visconti de *La terra trema* o el Rosellini de *Paisá*– y que, no obstante, ha pasado a la historia como la exégesis del film realista-documentalista[9].

Habrá que esperar a finalizar la década del cincuenta y comenzar la del sesenta para que se produzca una segunda reacción contra la transparencia, nuevamente hay una explosión a nivel mundial, desde Europa, a través de un cine con fuertes búsquedas deconstructivas como el francés –básicamente en algunos autores, como Godard o Bresson–, pero también podemos encontrar películas de este tipo en otros territorios, como las primeras de Lester en el cine inglés o las de Skolimowski en Polonia y las de Jancsó en Hungría. Si otras veces el deconstructivismo no es narrativamente tan marcado, al menos existe una tendencia general a resaltar las series significantes asociadas a la imagen –preciosismo compositivo y de iluminación, vuelta al blanco y negro, etc. –[10]. Incluso esta intención de borramiento de la ilusión diegética pueda encontrarse en movimientos que, apoyados en supuestos objetivos documentalistas, recurren a montajes desprolijos o no montajes, a cámaras en mano, al uso de tiempos reales, y a técnicas de filmación que buscan recuperar la espontaneidad de la toma directa televisiva, como pueden ser, entre otros, los del *New American Cinema*.

Nuevamente estas búsquedas de ruptura se tranquilizan a principio de los setenta, y otra vez los filmes de un mismo realizador son espacios donde pueden advertirse estos cambios. Piénsese en el Lester de *The Knack* y el de los *Superman*, o, localmente, en el Torre Nilson de *La casa del ángel* o *La mano en la trampa* y el de *Boquitas pintadas* o *Piedra libre*. Retornan aquí las explicaciones extracinematográficas de siempre, que pasan en estos ejemplos por el paso de la vocación de creación independiente a la inserción en la producción industrial, pero, otra vez, ello no explica las diferencias entre las modalidades de construcción interiores a los filmes propias de una y otra época. Por supuesto que, también, están los casos indominables a las modalidades epocales, como el de J. L. Godard, el de M. Antonioni, el de E. Rohmer y otros. Sin embargo, algunos cambios propios de la época aparecen aun en estos autores –por ejemplo, en los filmes más recientes de Godard, aunque este autor permanece fiel a sí mismo en términos narrativos, puede advertirse una menor preocupación por la esteticidad de la imagen que en sus filmes de los años sesenta–.

Pensando nuevamente en tendencias mundiales, la ilusión diegética vuelve a reinar desde los setenta con fuerza, y si siempre las conquistas en términos tecnológicos habían contribuido a afirmar esta ilusión –léase mayor profundidad de campo, color, perfeccionamiento del sonido, mayor definición de la imagen y del movimiento, etc.–, el impulso recibido de la electrónica y las posibilidades exuberantes del trucaje exacerban de manera ostentosa esta ilusión.

Sin embargo, a fines de la década del setenta, comienza a desarrollarse una tendencia en el cine americano que se afirmará durante los ochenta, continuando parcialmente en los noventa: la adopción de procedimientos muy fuertes de intertextualidad genérica y estilística, que, nuevamente, atentan contra la ilusión plena; obras paradigmáticas de esta tendencia serían algunos filmes de Brian De Palma –como *Blow out* o *Vestida para matar*– y de David Lynch –*Corazón Salvaje*– y, fuera de EUA, de Pedro Almodóvar –*Matador*, *La ley del deseo*–. Ya a mediados de los noventa esta tendencia comienza a debilitarse, mostrándose, como suele suceder, en las obras más adocenadas, pero perdida ya su riqueza semiótica inicial.

Lo demás es historia muy reciente, pero se advierte un muy notorio retorno de la transparencia en la trasmisión del referente y un marcado borramiento de las operaciones constructivas. No obstante, este retorno tiene diferencias marcadas con la época de oro de la transparencia; en ella todo el aparato semiótico se ponía en ejercicio para borrar su presencia –como era evidente en muchos ejemplos de Burch y Dana de la segunda categoría–, pero era un aparato semiótico altamente complejo, ello implica que era una marcadamente falsa transparencia; podríamos decir que las diversas modalidades que este realismo adoptó –desde la planificación muy clásica, con combinación de planos amplios y planos restringidos, más o menos cortos en su duración, hasta el uso privilegiado de los planos largos y los planos generales, o del montaje interno al plano, sin cortes– podrían considerarse como estrategias diversas de borramiento de la configuración narrativa que transmitía la historia. Había también borramiento de la puesta en escena dramática, y muchas veces, asimismo, borramiento de las técnicas de actuación, pero no borramiento de las series fotográfica, de iluminación, de vestuario y escenografía, gestual, de la composición en movimiento, etc., que iban a integrar los elementos significantes constitutivos de la imagen. Podríamos decir que el lenguaje se hacía evidente muy privilegiadamente en el plano de la imagen, y también muchas veces en el montaje de sonido. El hecho es que el cine nuclea un número alto de series de significación y en las anteriores expresiones del realismo ellas eran explotadas prácticamente en su totalidad y en un número muy importante de filmes, de primera y de segunda línea. En la mayor parte de la producción actual la transparencia parece ser realmente transparencia en tanto las series significantes no son en su mayor parte exploradas y, de todas ellas,

justamente, las que resultan menos trabajadas son las que van a configurar el plano como imagen.

Por supuesto, con las excepciones de siempre, que la cercanía hace que se impongan más que las del pasado, donde se destacan menos en las tendencias generales. En un trabajo anterior (Tassara, 2001:44) —donde intentaba, de manera aun más precaria, construir este esbozo de periodización— llamaba la atención sobre un grupo de filmes, a mediados de los noventa, y también en el cine americano, que parecían aportar una nueva forma narrativa —abrupta, interrumpida, con desprecio del psicologismo en la construcción de situaciones y personajes—, representada paradigmáticamente en la obra de Q. Tarantino, pero esta tendencia no trascendió —más allá de, nuevamente, algunos ejemplos adocenados que buscaron continuarla— quedándose en la excepción, como una modalidad estilística de difusión muy circunscripta en la producción.

Las excepciones parecen provenir hoy de manera privilegiada de extremo oriente. En esta producción creo que vale la pena observar la obra de Wong Kar Wei, en ella se asiste a una vuelta a la esteticidad de la imagen construida a partir de una compleja conjunción entre criterios compositivos del clasicismo cinematográfico con tomas, textura y cromatismo derivados de la imagen chatarra de los filmes de producción barata, las filmaciones callejeras de programas televisivos de temáticas amarillistas y los más transitados videos musicales; en la producción de sentido los efectos de distancia e ironismo logrados a partir de esta conjunción, unidos a tiempos narrativos propios de algunas variantes deconstructivas de los años sesenta, generan en el ámbito de la significación complejos efectos de sentido que podrían asociarse al desprecio de toda trascendencia, al pudor ante la manifestación de los sentimientos, y a una actitud entre desaprensiva, desolada y melancólica frente a historias que no dejan de orillar el territorio de lo trágico en términos de la inoperancia de los personajes como actantes de sus propias pasiones; ellas nos retrotraen un tanto a esa imposibilidad del amor narrada en los filmes de Bresson o Antonioni, pero construidas aquí con operaciones filmicas muy diferentes. Se trata de una producción de sentido marcadamente original respecto a lo hecho actualmente. Este autor parece apuntar a superar el desafío de volver a una imagen fuertemente semiotizada, retorizada y estetizada como fue la del cine del pasado, operación actualmente muy difícil; después de la pérdida de la inocencia y el escepticismo provenientes de haber pasado el cine por todas las citas y todos los bizarrismos, y de la timidez con el arte esconde hoy su ideal histórico de belleza. El cine contemporáneo, en este ámbito, se divide entra la imagen aparentemente sencilla, precaria, desprolija —la preferida hoy por los filmes semióticamente más interesantes—, la fotografía de cine club propia de los filmes pretenciosos en términos de dirección de arte, la que practica un revival sobre parámetros del pasado, y la que es

francamente transparente, en tanto sólo muestra lo que la cámara registra, a veces asociada a supuestos propósitos testimoniales, a veces, por franca ignorancia de las posibilidades de significación de la imagen más allá de la analogía referencial. Pero no es fácil tomar distancia sobre lo que está tan presente, es una de los escollos principales del análisis de los estilos de época. Tal vez el de Won Kar Wai quede simplemente en un estilo de autor, lo que no deja de generar valor en términos de las nuevas operaciones de producción semiótica en el filme señaladas, pero sin que sea posible registrarlo dentro de una tendencia.

Finalmente he estado refiriéndome a modalidades fílmicas de producción de sentido, a modalidades semióticas de representación, pero mi pregunta inicial había sido si era posible hablar de una historia del cine apoyada en estilos de época. En las construcciones aludidas parecen existir, a mi entender, particulares maneras de hacer, que pertenecen sin duda al orden de lo retórico, y no pueden negarse distintas propuestas enunciativas, en tanto estas diferentes modalidades retóricas pretenden involucrar de modo diverso al espectador. La noción de estilo contempla también caracteres de orden temático[11] y, por supuesto, el acercamiento a este universo, resulta, cuando se trata de periodizaciones, de una gran complejidad. Por una parte, es cierto que podrían encontrarse algunas constantes en los momentos históricos señalados; por ejemplo, en los períodos de quiebra a la ilusión referencial y de énfasis en la poética fílmica, un mayor descreimiento en la percepción del mundo brindada por los sentidos, acompañado de la negación a confundir verosímil discursivo con verdad social y un mayor énfasis en el poder del arte como creador de realidades; mientras que en los períodos de auge de la transparencia, el arte tiende a jerarquizarse como develador de lo real, como un instrumental que duplica u optimiza la percepción de los sentidos y un lugar donde se discuten los problemas del mundo; y es cierto que estas distintas miradas sobre el estatuto semántico del tema no dejan de teñir de algún modo la elección y el tratamiento de los temas, pero por su alto grado de generalidad esto no es más que una obviedad. El hecho es que, como veíamos, el enfoque estilístico de la historia del cine apenas si ha comenzado a insinuarse en algunos autores, y el estudio diacrónico de los temas integra el debe de esta historia. Se abre acá un amplísimo espectro de investigaciones, porque es posible que los tipos de configuraciones semióticas aquí aludidas no se confundan con estilos de época –sino que atraviesen esos estilos; dicho de otro modo, que esos estilos denuncien las huellas de un tipo particular de operatoria semiótica–, pero, seguramente, albergan algunos –y no otros– estilos epocales. Aquí encuentro que mi pregunta inicial ha devenido, sin quererlo, en tres: si es posible asociar tendencias en los modos de producción de sentido a épocas; si esos modos de producción presentan tendencias tales en el tra-

tamiento de los temas que pueda hablarse de estilos; o, si atraviesan estilos filmicos de época, qué estilos autorizan, privilegian o deniegan.

Notas

1. Estoy pensando en los enfoques derivados del marxismo, pero también en otras perspectivas provenientes de vertientes sociológicas que asocian un cierto determinismo a la relación entre los procesos de orden sociológico y los procesos artísticos. 2. Trazos de estas resistencias pueden advertirse todavía en el prólogo a la edición castellana de los Conceptos fundamentales de Espasa -Calpe, de 1985, en el que E. L. Ferrari, después de dejar a salvo la importancia histórica de la obra de Wölfflin y Riegl, subraya el peligro de llevar al extremo posturas que olviden el lugar del artista, en tanto una historia del arte sin nombres podría ser posible en el ámbito de la decoración pero no en el de la pintura y la escultura donde el elemento humano, “creador”, “diferenciador” es capital.
 3. BAFICI, 2002.
 4. Al pensar los autores la conformación de las articulaciones espaciotemporales desarrolladas por el cine americano desde sus inicios como continuación de la relación espectador -escena propia del teatro a la italiana, de la figuración del espacio surgida de la perspectiva del cuatrocento renacentista y del tiempo narrativo idealmente transparente propio de la novela del siglo XIX, configuraciones todas asociadas a la transmisión de una ideología burguesa.
 5. La denominación “paramétrica” es tomada de Noël Burch (1970: 59) que denomina “parámetros” a las diferentes series significantes del filme; por ejemplo, las de la planificación, las de la fotografía, las del sonido, etc.
 6. Un montaje en el que el sentido final se conforma a partir de una conjunción de efectos de sentido provenientes de diferentes fuentes, aportadas por los significados de distintos planos, pero, a veces, también por los diferentes elementos que integran un mismo plano.
 7. Las palabras en itálica se encuentran en el autor.
 8. En tanto el kammerspielfilm al enfatizar el enfoque psicológico en la configuración de situaciones y personajes afirma el realismo en las actuaciones y en la puesta en escena dramática, realismo que se traslada a la puesta en escena cinematográfica, restringiéndose los parámetros expresionistas al campo de la fotografía y la iluminación.
 9. No estamos considerando aquí análisis más atentos, como por ejemplo, los realizados por A. Bazin (1966: 445). (volver al texto)
 10. No es casual que, finalmente, Bordwell señale que un gran número de los filmes “de arte y ensayo” tienen su origen alrededor de los años sesenta, lo que permite vislumbrar cuáles han sido los movimientos estilísticos que parecen haber informado, en principio, los criterios de esta categoría. (volver al texto)
 11. Sigo aquí a O. Steimberg, que plantea, en el estilo, la reunión de rasgos temáticos, retóricos y enunciativos (1989: 44). (volver al texto)
-

Bibliografía

- Bazin, A.** (1948) “El realismo cinematográfico y la escuela italiana de la liberación”, en *¿Qué es el cine?*. Madrid: Ediciones Rialp, 1966.
- Burch, N.** (1970) *Praxis del cine*. Madrid: Fundamentos, 1979.
— (1983) *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra, 1987.
- Burch, N. y Dana, J.** (1974) “Proposiciones”, *LENGUAjes*. 2. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Bordwell, D.** (1985) *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1996.
- Eco, U.** (1968) *La estructura ausente*. Barcelona: Lumen, 1999.
- Jakobson, R.** (1958) *Lingüística y Poética*. Madrid: Cátedra, 1983.
- Riegl, A.** (1893) *Problemas de estilo*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.
- Steimberg, O.** (1993) “Texto y contexto del género”, en *Semiótica de los medios masivos*. Buenos Aires: Atuel, 1998.

Tassara, M. (2001) “Posmodernidad y... ¿después?”, en *El castillo de Borgonio. La producción de sentido en el filme*. Buenos Aires: Atuel.

Wölfflin, H. (1915) *Conceptos fundamentales en la historia del arte*. Madrid: Espasa-Calpe, 1989.

Mabel Tassara

Se desempeña como docente e investigadora en el ámbito universitario en temas y materias relacionados con el estudio de los discursos mediáticos contemporáneos y, en particular, con el análisis fílmico y la teoría del cine. . Actualmente dicta clases de grado y posgrado en la Fac. de C. Sociales de la UBA, en el área de Crítica de Arte del IUNA y en la UCES. Es, asimismo, autora de trabajos sobre el área difundidos en reuniones científicas y medios especializados. En 2001 publicó *El castillo de Borgonio. La producción de sentido en el film*.

E-mail: magot@ciudad.com.ar

Formas de la memoria de la prensa gráfica

José Luis Petris

Pueden diferenciarse tres grandes formas de memoria de la prensa gráfica: las formas archivo, reproducción e historia. La forma archivo puede a su vez ordenarse según la reproducción sea facsimilar o no, y según esta sea total o parcial.

Para el análisis de estas distintas formas se propone diferenciar memoria texto de memoria discurso. La primera refiere a la conservación de la materialidad circulante en el pasado de los medios gráficos, mientras que la segunda da cuenta de la intertextualidad significativa en la que se inscribió esa materialidad. Debido a la imposibilidad de reconstruir en forma plena la memoria discurso, las distintas formas de memoria propuestas se convierten en distintas estrategias de acercamiento a esa memoria discurso.

Palabras clave: memoria, prensa gráfica, archivo, reproducción, historia

Forms of memory in the press

Three large forms of memory of the graphic press can be detected: the forms called archive, reproduction and history. The archive form can also be ordered according to the reproduction, be it facsimilar or not, total or partial.

For the analysis of these different forms we suggest differentiating text memory from discourse memory. The first one refers to the preservation of the materiality in use in the past of graphic media, while the second shows the significant intertextuality where this materiality was registered. Since it is impossible to reconstruct wholly the discourse memory, the different forms of memory proposed become the different strategies of approach to this discourse memory.

Palabras clave: memory, press, archive, reproduction, history

Nuestra cultura ha imaginado una y otra vez viajes por el tiempo. A la libertad de acción que les brinda a los visitantes del futuro, los viajeros al pasado muestran casi siempre una fuerte preocupación por no alterarlo. En esta recurrencia, y en esta preocupación, parece cifrarse el dolor por tiem-

pos perdidos y la fatigosa construcción de memorias fatalmente parciales. El pasado es así una búsqueda incesante y el error en su reconstrucción un temor constante.

La memoria de la prensa gráfica, entiéndase diarios y revistas, no escapa a esta caracterización. Pero muestra algunas particularidades. Los medios gráficos saben ser simultáneamente objeto de reconstrucciones históricas y fuente de información para la construcción de otros tipos de memorias. Ellos mismos, cada vez más, enuncian reconociendo posibles lecturas diferidas.

Otra singularidad de la prensa gráfica es su doble *temporalidad*. A la temporalidad acotada, e históricamente escasa, de validez de su pacto de lectura se suma para muchos de sus títulos una temporalidad histórica significativa. El carácter de centenarios de varios diarios, como la permanencia durante décadas de otros y de revistas, hace que un título de la prensa gráfica pueda simultáneamente ser presente y fuente de un pasado relativamente distante. Este carácter dual, difícil no sólo de encontrar sino también de imaginar para títulos de otros medios, complejiza la presencia social de los medios gráficos en el campo de desempeño semiótico de la memoria porque permite enunciaciones complejas del tipo: recuperación de, y simultáneamente asombro ante un pasado no vivido del cual se fue testigo y narrador, apropiación de una historia ajena pero legítimamente propia, confusión de la historia del título con las historias contemporáneas a él —externas pero alimentadoras del mismo—, etc.

Esta temporalidad histórica significativa que pueden mostrar algunos títulos permite que existan dos tipos de memorias sobre la prensa gráfica: la *memoria externa* y la *memoria interna*, reservando el primer rótulo para la memoria sobre el título que pueda desarrollarse desde fuera de él, y el de memoria interna para la que puede ensayar el propio título sobre sí.

Una particularidad distintiva de las memorias internas, con respecto a las externas, es que en general tratan de construir la permanencia de una postura, un compromiso y/o un estilo o tipo de adecuación a las variaciones estilísticas de la época: en definitiva, las memorias internas tratan de construir una identidad “atemporal”. Simultáneamente, estas memorias internas suelen instalar al título como testigo privilegiado de la historia continente del mismo, es decir de la historia del espacio geográfico en el cual se desenvuelve y que comparte con sus lectores. Para con sus lectores, por lo tanto, estas historias internas intentan validar y ratificar sus pactos de lectura y sus promesas fundantes. Sirven, también, en algunos casos para reformular esos pactos de lectura o defender posibles modificaciones ya producidas del mismo. Por lo tanto, son memorias de carácter

doblemente argumentativo porque defienden una trayectoria por sus continuidades y regularidades, al mismo tiempo que a partir de esa trayectoria tratan de fundamentar algunos rasgos actuales del título, que al quitarlo de la coyuntura del presente, e instalándolo en su serie histórica, suplementa esa actualidad con una trascendencia legitimadora.[1]

Las memorias externas, por el contrario, privilegian las modificaciones por sobre las permanencias. Estas distintas focalizaciones pueden entenderse por las distintas premisas de una y otra historia, considerándolas como textos argumentativos. En las memorias internas la premisa es la existencia/permanencia del título, desde el cual se revisa y recorre la historia continente; por el contrario, en las memorias externas la premisa es la trayectoria del título pero en una historia dada, es decir, aquí es desde esta historia dada que se revisa la historia del título construyendo su memoria, y esa historia dada es como premisa un desarrollo, una sucesión de cambios.[2]

Hechas estas precisiones, corresponde ahora distinguir entre dos tipos de memorias de los medios, independientemente de que estas sean internas o externas. He decidido denominarlas *memoria texto* y *memoria discurso*. Para ello sigo la distinción entre *texto* y *discurso* realizada por Eliseo Verón (1987: 124-133): texto queda reservado para la materialidad del discurso, y discurso para esa materialidad significando por su puesta en relación con otros discursos, es decir por su lectura intertextual. De acuerdo a esta diferenciación, llamo memoria texto a la preservación y/o reproducción de las configuraciones materiales de ejemplares de la prensa gráfica, mientras que reservo el nombre de memoria discurso a un imposible: la preservación y/o reproducción de la intertextualidad original de esos títulos durante su temporalidad acotada. La utilidad de proponer una categoría imposible es para marcar la deficiencia de toda memoria de los medios, y de esta manera poner el acento en las distintas estrategias existentes para acercarse a esa memoria discurso.

Debido a la imposibilidad expuesta de mantener una memoria discurso plena sobre los medios, hablaré de aquí en más de una *memoria “discurso”*, es decir de una memoria que intenta acercarse a ella, consiguiéndolo fragmentaria e incompletamente.

A partir de esta diferenciación entre memoria texto y memoria discurso podemos ensayar una clasificación de memorias según sus distintas modalidades de construcción:

Tabla 1. Formas de la memoria de la prensa gráfica

FORMA ARCHIVO:	memoria texto tradicional	
FORMA REPRODUCCIÓN:	<i>facsimilar total</i>	<i>no facsimilar</i> memoria texto duplicada memoria texto representada
	<i>parcial</i>	memoria texto fragmentada y representada
FORMA HISTORIA:	memoria “discurso” tradicional	

1. La forma archivo

La *forma archivo* de la memoria de la prensa gráfica refiere a las tradicionales maneras de archivar ejemplares de ella. Este archivo, en principio, puede ser institucional o privado. Pero si hablamos de una memoria concreta de los medios, corresponde circunscribir las colecciones institucionales o privadas con acceso público, aunque posean restricciones a ese acceso. Estas restricciones generarán materializaciones de la memoria más o menos elitistas, sea cual sea el criterio de restricción del acceso; pero esa materialización de la memoria existe, es concreta. Distinto es el caso de las colecciones privadas no abiertas al público. Estamos aquí ante *memorias potenciales*. Mientras estas colecciones mantengan su estatuto de privadas, las memorias potenciales que guardan no se materializan y por lo tanto no construyen o forman parte de la memoria social de los medios.

Las políticas públicas de construcción y mantenimiento de las hemerotecas institucionales son susceptibles de sufrir y/o generar censuras políticas, además de las tradicionales censuras y autocensuras económicas. Estamos, por lo tanto, en el caso de las hemerotecas institucionales, ante colecciones amplias de géneros, con posibles censuras de títulos y/o épocas. Las colecciones privadas, de acceso público, son por el contrario reservorios restringidos de géneros, títulos y/o épocas; pero si bien son restringidas, en muchos casos actúan como sutura de las censuras políticas y/o económicas de los archivos institucionales, “completando” sus colecciones. De alguna manera podemos pensar a estas colecciones privadas de acceso público como generadas por las censuras que sufren las colecciones institucionales; y a las privadas sin acceso público, por su carácter de potencial, pero principalmente por el desconocimiento público de su conformación, como ilusión de que todavía, tal vez, es posible completar la memoria social, faltante, de los medios.

La característica central de simple acopio de ejemplares que poseen estas colecciones hace, en principio, que no podamos hablar para esta forma

archivo ni de memoria texto ni de memoria “discurso”. Es en realidad la organización privilegiada por nuestras sociedades para estas colecciones la que construye una memoria texto. Tradicionalmente la manera de organizar estos archivos es por colecciones de títulos, es decir aislando al título de la intertextualidad en la que significó durante su vigencia social. Por este motivo, estos archivos preservan textos; la intertextualidad de los mismos es una tarea a desarrollar por el investigador –reconociendo de antemano su carácter de factible sólo parcialmente–. Dicho de otro modo, estos archivos tradicionales guardan series diacrónicas de títulos. La sincronía de los mismos es una reconstrucción histórica a efectuar.

Desde este planteo puede ponerse en evidencia que esta organización de los archivos que construye una memoria texto es una decisión social, que podrá ser funcional para la manipulación de las piezas guardadas, pero que no es una limitación esencial de esta forma archivo de la memoria de los medios gráficos. Nada impide imaginar un archivo organizado sincrónicamente, es decir, construyendo series sincrónicas catalogadas por días, en el caso de los diarios, por semanas o por meses en el caso de las revistas.

Aunque el encuadernado de los diarios resulta cómodo a la consulta y guarda de los mismos, que este sea de colecciones de títulos no hace otra cosa que fijar el criterio de organización diacrónica. Sin embargo, no existe restricción técnica a un encuadernado de los distintos títulos contemporáneos entre sí en su momento de vigencia social. Es decir, hay aquí una elección de la memoria texto de los medios por sobre una memoria “discurso” de los mismos. La censura ideológica (Metz 1967 [1970]: 17-30) de esta elección es la de aceptar a la memoria texto como la única posible de toda forma archivo constructora de la memoria de los medios.[3]

–Porque no es tema de este trabajo la conformación de esta censura ideológica, y porque esta censura ideológica no tiene nada que ver con una censura de tipo política, no debe leerse aquí una crítica a los criterios de organización de los archivos de medios gráficos. La búsqueda de esta reflexión es observar el carácter social y no técnico de su limitación, si pensamos como limitación a la memoria texto con respecto a la memoria discurso–.

Podrá sostenerse acertadamente que los actuales sistemas de digitalización que están encarando, o que tecnológicamente están en condiciones de comenzar, los archivos permiten una consulta tanto diacrónica como sincrónica del mismo material. Pero no estamos aquí en presencia de la

materialidad original del título consultado, sino en presencia de una reproducción sobre un soporte material distinto. De acuerdo a la clasificación aquí propuesta, estamos entonces en presencia de la *forma reproducción* de la memoria de los medios gráficos que analizaremos en otro apartado. Separar esta memoria de la forma *memoria texto tradicional* que presentan las hemerotecas es útil porque ambas modalidades generan recuperaciones de pasados enunciativamente distintas.

Terminamos este apartado con sólo una mínima referencia a la novedad que hoy están instalando las revistas de Internet –me refiero aquí no a la versión digital de medios gráficos con soporte papel, sino a las revistas que sólo poseen versión digital, de las cuales no existe versión papel más allá de las impresiones particulares que pueden realizarse de ellas pero que pierden todo el juego hipertextual de las versiones digitales originales–. Estas revistas nos permiten rediscutir qué es un medio gráfico. Si la especificidad del mismo es su soporte papel, las revistas de Internet sólo mantienen la definición *revista* por analogía al carácter periódico del medio. Pero también existen similitudes fuertes en las experiencias escriturales y lectoras que generan; por lo tanto, postergando la reflexión sobre los distintos sistemas perceptivos convocados por un medio y otro, parecen asimilarse con relativa facilidad en la práctica del consumo cultural, y más aún en sus consultas en tanto memorias.

Por lo tanto, queda aquí citada un área actual de debate, cuyo interés para este trabajo es sólo observar que si la especificidad de los medios gráficos la aceptáramos alrededor del protagonismo de la escritura, las revistas de Internet conformarían un curioso e incipiente caso de memoria –aún– texto que fácilmente es imaginar que podrá ser consultada como memoria “discurso” –mediante buscadores que interrelacionen títulos–. En este caso, además, el espacio social de lectura del título es el mismo que el de consulta de su archivo –Internet–. Por lo tanto, estamos en presencia de una forma archivo de la memoria cuya singularidad es que es una memoria contemporánea –material-inmaterialmente, según cómo aceptemos pensar al soporte digital– a la edición presente del título. Un ejemplo es <http://www.poesia.com>, dirección en la que en junio de 2002 podía leerse el número 17 de *poesia.com* y leerse/consultarse la colección completa previa de la «revista».

Como se ve, es un fenómeno nuevo de sumo interés para la reflexión de la construcción de la memoria de los medios. Sugerentemente podemos pensar a estos nuevos desarrollos como “presentes intemporales”, o como “memorias presentes”. Pero esta novedad no invalida en nada la clasificac-

ción de formas de la memoria de los medios gráficos tradicionales –soporte papel– que aquí se está proponiendo.

Podemos decir que si la forma archivo construye la memoria texto tradicional, advertidos ya de su carácter no técnicamente restrictivo, la *forma historia* construye la *memoria «discurso» tradicional*. Independientemente de sus logros o errores, de la perspectiva teórica utilizada en la construcción histórica, todos los trabajos que tienen como objetivo reconstruir una época o un recorrido histórico de los medios, realizando –o no– simultáneamente un análisis crítico del mismo, reconstruyen la intertextualidad del medio o título objeto del trabajo. Esta reconstrucción será inevitablemente parcial, variará en el alcance obtenido y/o buscado de la misma, pero en todos los casos definirá a la naturaleza del trabajo.

La forma historia se caracteriza por ser un discurso descriptivo, analítico o no, sobre los medios existentes en un período histórico, sobre el desarrollo de un título en particular, sobre el “diálogo” –explícito o implícito–, debate, polémica y/o competencia entre títulos, etc. Se trata de un relato que trata de reconstruir la historia de un título, y en esa reconstrucción histórica da cuenta de su época, de su contexto y cotexto –de su intertextualidad–. O puede tratarse del análisis crítico –político, comunicacional, periodístico, semiótico, social, cultural, etc.– de un título o de los títulos de una época, pero que al desarrollar su objetivo reconstruye, aunque sea parcialmente, esa intertextualidad.

Las posibilidades son múltiples, los resultados variados. Lo que nos importa aquí es que esta forma de la memoria de los medios gráficos se caracteriza por no construir una memoria texto, y por proponer, acertada o equivocadamente –a veces intencionadamente– una *versión* o versiones de memorias «discurso». Esta forma historia construyen así memorias «discurso» tradicionales que se encuentran permanentemente en revisión. Comparada con la forma archivo, mientras esta muestra y preserva una memoria texto única, presenta la materialidad que fue, por lo tanto no entra en ninguna evaluación de su carácter de verdad –excepto la posibilidad de fraude– ni corrección, la forma historia propone múltiples versiones de la intertextualidad perdida, argumentando la fortaleza de esas distintas versiones, construyendo discursivamente memorias «discurso» que constantemente serán evaluadas, o permanecerán constantemente abiertas a una evaluación, acerca de la corrección de la reconstrucción ensayada de la intertextualidad ausente.

Esta naturaleza debatible de toda historia no es nueva. Lo que importa aquí es apuntar que frente a la memoria texto, que es única, “cerrada” –salvo la ausencia de algunos ejemplares que no permitan completar la

colección de algún título— e impersonal, la memoria discurso sobre los medios gráficos que existe en nuestras sociedades es una memoria múltiple, “abierta” —en constante revisión y discusión— y de autor.[4]

Estas memorias discurso pueden ser acompañadas por la reproducción de algún fragmento del título o títulos que tienen como objeto/s. Pero estas reproducciones sólo poseen el estatuto de *ilustraciones* de la memoria discurso construida, y/o en algunos casos de prueba de lo sostenido. Cuando estas reproducciones son el objeto central del trabajo de recuperación, estamos en el tercer tipo de forma de memoria aquí propuesto, que pasamos inmediatamente a analizar.

3. La forma reproducción

Llamaremos *forma reproducción* a la memoria de los medios que surge de la reproducción, que puede ser facsimilar o sólo representativa, de la memoria texto guardada por los archivos. Esta reproducción de textos, que entran así en una nueva circulación social, puede ser, aceptando el criterio de organización por título que adoptaron los archivos sociales, total o parcial, es decir que puede reproducir la colección completa de un título o sólo puede hacerlo parcialmente según la tradicional forma de la antología. De esta manera nos encontramos con cuatro subformas distintas que puede adquirir la forma reproducción, según el tipo técnico de reproducción y según cuánto —y qué— se reproduzca de la colección del título. Analizamos cada una de ellas.

3.1 Reproducción facsimilar total

La reproducción facsimilar y total de una determinada publicación implica: la duplicación de una memoria archivo, la actualización de un título mediante su nueva circulación social y la jerarquización del mismo con respecto a su intertexto de origen. Por lo tanto, estamos en presencia de una *memoria texto duplicada*, pero que simultáneamente, al instalarla en un espacio social editorial presente rejerarquiza al título por sobre aquellos con los cuales convivió y “dialogó”.

Si bien es cierto que se trata de una memoria texto, su carácter de duplicación le quita a esta memoria el *aura* del texto original (Benjamin 1936 [1994]). Benjamin propuso la categoría *aura* para dar cuenta de aquello propio de la obra artística que resulta irreplicable para la comunicación de masas y sus sistemas mecánicos de reproducción. A pesar de las diferencias que presenta el caso que estamos analizando aquí, podemos recuperar el concepto. Necesitamos solamente realizar algunas precisiones. Si bien no necesariamente un texto de la prensa gráfica es un texto artístico, un viejo texto de la prensa gráfica se vuelve texto histórico, y como tal, al

igual que el texto artístico original, construye un lugar de recepción que es percibido como irreplicable, y de allí la construcción del aura, por ser comparable al espacio original ocupado por el artista frente a la tela en el caso de la obra de arte —aquí pictórica—, y en el caso del viejo texto de la prensa gráfica comparable al de un sujeto histórico —el lector de ese tiempo— representante del pasado del cual proviene el ejemplar. Por lo tanto, si bien el aura del texto gráfico no es un aura proveniente de la unicidad de toda obra de los lenguajes tradicionales del arte —lenguajes que no implican reproducción mecánica—, paradójicamente también podemos encontrar aura en textos reproducidos mecánicamente, siempre que el tiempo —histórico— haya actuado sobre ellos. Para diferenciarlo del aura de Benjamin hablaremos aquí de *aura histórica*.

Luego, la reproducción, aunque sea facsimilar, construye una memoria texto duplicada, o sea, duplica la memoria texto pero sacrifica/pierde su aura histórico. Así planteado el problema, estamos ante la clásica distinción entre pieza original y copia. Pero para nuestros fines corresponde observar que de la misma manera que la reproductividad mecánica generaba un acceso democrático a las obras de arte según el planteo de Benjamin, la memoria texto duplicada no sólo democratiza el acceso a esta historia de los medios sino que además actualiza títulos particulares quebrando en un tercer nivel el equilibrio del sistema original de medios. El quiebre en el primer nivel —nivel del *reconocimiento*— es el que se produce naturalmente en una sociedad a partir de los recuerdos y olvidos espontáneos de títulos y de sus características, construyendo un relato popular sobre ellos. El quiebre en el segundo nivel, *metadiscursivo*, es el que se opera a partir de las historias sobre los medios que fijan un determinado tipo de memoria sobre ellos. Por último, la reproducción de títulos, su actualización, su nueva circulación social, quiebra en un tercer nivel ese equilibrio inicial al insertar textos en los relatos populares y metadiscursivos existentes sobre los medios. Se trata de un nuevo quiebre porque la duplicación que sólo es —sólo puede ser— selectiva, rejerarquiza al título duplicado por sobre los otros con los que convivió.

De esta manera la memoria sobre los medios se hace heterogénea: al archivo como reservorio para constatación, sumado a las historias como construcción “oficial” de una memoria sobre los medios, se agrega ahora la circulación masiva —o accesible— del documento duplicado. Este sistema heterogéneo de memoria en principio se asemeja al del cine, por ejemplo. También aquí tenemos archivo + historia + reproyección, pensando a esta reproyección como la reposición de títulos, su programación en ciclos, y —no discutiendo aquí la diferencia del soporte técnico— la existencia del videoclub y los canales televisivos de films que actualizan permanentemente

viejos títulos. Pero a diferencia del cine, que no tiene límites para esta actualización –salvo la fortuita pérdida de todas las copias y original de algún título–, para la prensa gráfica la reproducción posee límites económicos. Sólo es posible la reproducción completa de una colección si esta colección es relativamente pequeña, es decir si estamos en presencia de un título de vida breve o poco fecunda en cantidad de números. Esto hace que la memoria texto duplicada que existe en nuestra sociedad es inevitablemente de títulos que se convirtieron en títulos de culto por su brevedad –además de otros atributos– y/o curiosos justamente, imprescindiblemente, por el mismo motivo. La censura económica impide la reproducción total de los títulos formadores de la historia de los medios gráficos como son, para dar un caso, en la Argentina los diarios centenarios *La Nación* y *La Prensa*.

Son ejemplo de este caso de forma reproducción que es la memoria texto duplicada, *Revista Martín Fierro. 1924-1927. Edición Facsimilar* (1995. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes) y *Doña María Retazos. Francisco de Paula Castañeda* (2001. Buenos Aires: Taurus).[5]

Existe una segunda modalidad técnica de reproducción que si bien no es facsimilar, de acuerdo a como habitualmente se utiliza el término, es en algunos rasgos comparable. Se trata del caso del soporte cd-rom.[6] Sin agotar las diferencias que genera a la lectura este soporte distinto al papel, la reproducción en cd-rom permite respetar los rasgos retóricos gráficos de la edición original, pero alterando en muchos casos la dimensión original. Estamos en presencia, por lo tanto, de una *memoria texto “duplicada”*, y aquí las comillas alertan sobre este cambio de soporte. En realidad estamos en presencia de una *transposición* –cambio de soporte– a diferencia de la reproducción facsimilar clásica que sería una versión –porque mantiene el soporte papel, aunque puede modificar, y generalmente lo hace, las características del mismo: gramaje, textura, etc. –.

La principal característica de esta memoria texto “duplicada” es que las posibilidades y restricciones del dispositivo técnico cd-rom, y de la tecnología necesaria para su lectura –pensando principalmente en las pantallas de las computadoras hogareñas–, es que genera una lectura de *detalles*. Las dimensiones de las pantallas de las computadoras no permiten observar la totalidad de la página de casi cualquier publicación reproducida en su tamaño original sino en un tamaño reducido, que generalmente impide la lectura de los textos escritos. Para alcanzar esta lectura se oferta la herramienta del zoom, que reproduce en la pantalla sólo un detalle de la página entera. Como correctamente plantea Omar Calabrese (1987 [1989]: 84-105), leer estos detalles, provenientes de una totalidad disponible, sig-

nifica “leer más” sobre el todo analizado. Por lo tanto, esta memoria texto “duplicada” construye una memoria esencialmente de detalles, es decir, de rasgos generalmente no observables espontáneamente frente al todo. Un ejemplo de este caso es *Crítica. Revista Multicolor de los Sábados. 1933-1934* (1999. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes).[7] Otro ejemplo es la memoria texto «duplicada» que propone la página de internet <http://www.proyctovenus.org/ramona> –soporte semejante al del cd-rom– donde puede leerse/consultarse la colección completa de la publicación *ramona. Revista de artes visuales*.

Otra variante de esta memoria texto “duplicada” son las transposiciones al soporte película que constituyen las microfilmaciones de colecciones que ofrecen las hemerotecas institucionales. Si bien aquí también es posible la construcción de memoria mediante una lectura de detalles, la pérdida de calidad que genera este soporte fílmico relativiza este “leer más”.

3.2 Reproducción facsimilar parcial

La memoria de forma reproducción facsimilar, pero no de la colección completa de un título sino de sólo de parte de ella, implica una selección del material. Esta selección suele diferenciarse en dos grandes tipos: la *selección representativa* de lo que fue el título, y la *selección laudatoria*, es decir de sus páginas más logradas o con mayor repercusión en su época.

Aunque es evidente que la selección laudatoria no da cuenta de lo que fue la publicación, la selección representativa –que en general es más difícil de encontrar– suele adolecer del mismo inconveniente ya que la nueva circulación del material obliga a una selección de textos que permita su comprensión sin necesidad de reconstruir acabadamente el intertexto, que por otra parte sabemos es una tarea imposible. En consecuencia, esta selección es una antología que copia sólo el “diálogo” que ese título tuvo con los hechos históricos que siguen teniendo presencia en el tiempo de la nueva circulación del material. Por lo tanto, la selección sólo recupera lo que para el presente de la reproducción es historia significativa, dejando de lado los fragmentos de la publicación que dialogaron con un pasado que ya casi no se recuerda. La memoria texto así duplicada, recuperada para un público mayor al que concurre a las hemerotecas, construye una memoria texto comprensible para el intertexto actual, que no hace otra cosa que eliminar del pasado de la publicación su cotidianeidad perdida por el actual presente histórico.

La característica de esta memoria así conformada tiene sus consecuencias. Porque de lo descripto surge que se trata de una *memoria texto*

fragmentada. Y citando nuevamente a Calabrese (1987 [1989]: 84-105), hablamos de *fragmento*, y lo distinguimos de detalle, cuando poseemos una parte proveniente de una totalidad que se encuentra ausente. Luego, leer fragmentos implica una operación semejante a la de inducción desde ese fragmento para imaginar la totalidad ausente. Esta lectura “inductiva”, desde fragmentos laudatorios sólo construye una memoria de hitos, mientras que la lectura inductiva pero desde fragmentos representativos, a pesar de su intención, construye una memoria recortada de la cotidianeidad del medio: la cotidianeidad recuperada desde los fragmentos suele ser, por lo dicho, una cotidianeidad comprensible para la mirada actual. Por lo tanto, lo dicho: una memoria de hitos y una memoria de cotidianeidad comprensible que principalmente refuerza la memoria existente en lugar de ampliarla. La recuperación de hechos o cotidianeidades olvidadas de medios es una tarea histórica-analítica que suele ser tratada con la forma historia.

Un ejemplo de esta forma reproducción facsimilar parcial es el ya citado *Doña María Retazos. Francisco de Paula Castañeda*, pero en este caso porque a la reproducción facsimilar completa del periódico *Doña María Retazos* el libro agrega la reproducción facsimilar de sólo dos números de otro periódico escrito por el fray Francisco de Paula Castañeda: se trata del *Despertador Teo-Filantrópico, Místico -Político*.^[8] Esta antología intenta ser representativa, en este caso del estilo literario y personalidad política de Paula Castañeda –recordemos que se trata de un periódico de autor–; así lo propone Néstor Auza en el estudio preliminar de la edición. Otro ejemplo, pero de carácter laudatorio, es *La Nación. Los grandes sucesos del siglo* (2000. Buenos Aires: Editorial Planeta). Se trata de una selección de primeras planas del diario sobre los hechos políticos y sociales más importantes, o más recordados, del siglo XX. Es cierto que la selección es, puede decirse, temática, pero es laudatoria del diario *La Nación* en tanto lo construye como testigo directo de todo el siglo.

Otro ejemplo que quiero proponer para esta forma reproducción facsimilar parcial es un caso atípico. La revista argentina de actualidad *Gente*, al cumplir 35 años de existencia, publicó *Libro aniversario*, una edición que incluyó la edición facsimilar de su número 0, correspondiente al 6 de mayo de 1965, que no había tenido circulación social. Se trata de un caso atípico que “completa” la memoria social de la revista con la circulación pública de su prehistoria privada.

3.3 Reproducción no facsimilar total

Partiendo de la memoria facsimilar total, hemos visto cómo la memoria facsimilar parcial construye la memoria de los medios gráficos a partir de

la lectura inductiva de fragmentos. Partiendo nuevamente de la memoria facsimilar total, el caso que llamamos ahora no facsimilar total propone reproducciones no exactas de los textos originales, donde se pierden las características retóricas originales de los textos reproducidos. Las principales pérdidas son la disposición original de los elementos en la página, la tipografía, en muchas oportunidades –si las había– las ilustraciones o fotografías, las publicidades, los encabezados de página, y en algunos casos también la utilización arcaica del idioma que es reemplazada por un uso correcto, para nuestra contemporaneidad, del mismo.

Estamos en presencia, así, de una recuperación en muchos casos sólo verbal de los materiales originales, que llega en otros casos a ser hasta una especie de *traducción* de los textos originales a las formas idiomáticas actuales.

El resultado de este caso de forma reproducción es una *memoria texto representada*. Y su característica principal es que construye una memoria de los medios gráficos casi exclusivamente de los contenidos de viejos textos de la prensa. Sigue siendo una memoria texto, pero principalmente *contenidista*.

Podemos citar pocos ejemplos. Es lógico que esto ocurra debido a que si el tamaño de la colección completa de un determinado título permite su reproducción total, no existen grandes impedimentos económicos para que su reproducción sea facsimilar. Sin embargo, existen algunos casos. Uno de ellos es *La Montaña. Periódico socialista revolucionario –1897–* (1996. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes).[9] La edición reproduce la colección completa de esta publicación conformada por 12 números. El tamaño original tabloide del periódico fue abandonado para presentar en esta reproducción un tamaño libro. Además fue, como se adelanta en la nota editorial, modernizada la grafía y la puntuación. Se trata entonces de una versión, fiel en contenidos, pero no gráficamente a las ediciones originales del título. Pero se trata además de una versión que presenta un espíritu de tal. Esto es así porque esta reproducción no es una transcripción verbal de los textos según la caja tradicional de los formatos libro, sino que propone un diseño de página en esta caja libro que trata de copiar el equilibrio y distribución del diseño original de *La Montaña*. Claro está que el menor tamaño de la caja genera modificaciones importantes: la principal, el pasaje de ediciones originales de 8 páginas de tres columnas a reproducciones de aproximadamente 25 páginas de dos columnas.

De la misma colección de libros, “La ideología argentina” dirigida por Oscar Terán, tomamos un segundo ejemplo. Se trata de *La voz de la mujer*.

Periódico comunista-anárquico (1997. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes).[10] Las modificaciones retóricas presentes en esta versión de la publicación son semejantes a las descriptas para el caso de *La Montaña*.

Obsérvese en estos dos ejemplos lo expuesto en el apartado “3.1 Reproducción facsimilar total” sobre qué tipo de títulos son los que obtienen reproducciones totales.

3.4 Reproducción no facsimilar parcial

Nos queda analizar un último caso, que no es otra cosa que la suma de las modificaciones ya descriptas en los apartados “3.2 Reproducción facsimilar parcial” y “3.3 Reproducción no facsimilar total” con respecto a la forma reproducción del tipo facsimilar total. Por lo tanto, no se aportará aquí ninguna reflexión nueva, sino que debe analizarse este caso según lo ya dicho. Las reproducciones no facsimilares –versiones– de sólo parte de las colecciones completas de títulos de la prensa gráfica proponen una *memoria fragmentada y representada*. Las antologías resultantes pueden ser representativas o laudatorias, pero sólo del contenido de las publicaciones originales. Por lo tanto, la lectura “inductiva” de fragmentos sólo puede construir una memoria contenidista de estas publicaciones.

Un ejemplo es *Revista de Filosofía. Cultura-Ciencias-Educación* (1999. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes).[11] El ejemplo es interesante porque perteneciendo este libro a la misma colección que las ya citadas reproducciones de *La Montaña* y *La voz de la mujer*, aquí no hay ningún intento de representar el diseño de la revista original. Por lo tanto, la antología sólo pretende representar los contenidos de la publicación.

Otro ejemplo, donde aquí la antología tiene una búsqueda laudatoria, es *El nuevo periodismo* (1987. Buenos Aires: Editora/12). Este libro recopiló artículos aparecidos en el diario *Página/12* en los pocos meses de existencia que tenía hasta esa fecha. Otro ejemplo es *La Nación: Señor Director: Las mejores Cartas de Lectores publicadas en 1997* (1998. Buenos Aires: Espasa). Ambos casos presentan antologías que no son de todos los géneros presentes en estos diarios, sino de sólo algunos. Por lo tanto, la memoria construida no sólo es fragmentada sino que es aún más restringida, y curiosamente, por ejemplo para el caso de *La Nación*, ni siquiera al género que define al medio diario —como es la noticia en el formato crónica—, sino de un tipo de textos que podría estar ausente de este medio. Ambos libros son “automemorias”, que en ambos casos buscan adscripciones a líneas históricas de la prensa gráfica: al “nuevo periodismo” norteamericano en el caso de *Página/12*, a la “tradición de los más importantes diarios del mundo” como dice la misma contratapa del libro en el caso de *La Nación*.

Otro ejemplo de interés es *La novela semanal. 1917-1926* (1999. Argentina: Universidad Nacional de Quilmes y Editorial La Página –cuatro tomos–).[12] A la memoria texto fragmentada y representada base de esta reproducción, la edición agrega la reproducción facsimilar de avisos publicitarios aparecidos en la revista. En la introducción se propone “una doble lectura: la del mundo de ficción que proponen los relatos, junto a la realidad cotidiana que presentan los avisos”. Un último ejemplo, de características parecidas a *La novela semanal. 1917-1926*, pero sin ningún tipo de reproducción facsimilar de la publicación original, o sea exclusivamente memoria texto fragmentada y representada, es *El diario de la CGT de los argentinos* (1997. Argentina: Universidad Nacional de Quilmes y Editorial La Página –cuatro tomos–).[13]

Se habrá podido observar en las descripciones de los ejemplos propuestos para los cuatro tipos de memoria forma reproducción, que en la mayoría de los casos la nueva edición de esos viejos textos va acompañada de notas introductorias o análisis críticos que intentan reconstruir, o dar una mínima noticia de, el intertexto original de esos medios gráficos. De esta manera la forma reproducción se complementa con formas historia que cumplen el papel de mínimos o importantes acercamientos a la memoria discurso de esa prensa gráfica.

4. Otras formas de memoria

En general no se ha prestado la suficiente atención a algunas *formas indirectas* de construcción de la memoria de los medios. Es el caso de las antologías de textos de autores consagrados, publicados originalmente en medios gráficos. Un caso paradigmático en Argentina son las distintas antologías de aguafuertes de Roberto Arlt, publicadas inicialmente en el diario *El Mundo* desde 1928. Estas antologías sirvieron para construir el perfil periodístico, político y literario de Arlt, pero no tuvieron la misma fuerza para construir la memoria social del diario *El Mundo*, o mejor dicho, construyeron una memoria sumamente sesgada.

Arlt no fue *El Mundo*, luego es correcto que estas antologías de aguafuertes muchas veces sitúen y construyan casi anecdóticamente al diario como ámbito de publicación de las mismas. Pero simultáneamente la memoria de *El Mundo* por momentos termina siendo reducida a la presencia de Arlt en sus páginas, a punto tal que tácitamente sólo se recuerde los primeros años del diario a pesar de haber sido editado hasta la década del ‘60.

A este caso paradigmático podemos sumar la antología de escritos de Jorge Luis Borges que tiene por título *Textos cautivos. Ensayos y rese-*

ñas en *El Hogar (1936-1939)* (1986. Buenos Aires: Tusquets Editores) [14] y *Borges en Revista Multicolor. Obras, reseñas y traducciones inéditas* (1995. Buenos Aires: Atlántida).[15] Ambos libros dan cuenta de la conocida participación de Borges en estos medios gráficos. Al igual que las distintas recopilaciones de aguafuertes de Arlt, estas reimpressiones de artículos de Borges tienden, paradójicamente, a fortalecer las asociaciones Borges-*El Hogar* y Borges-*Crítica* y a disociar a *El Hogar* y *Crítica* de Borges. La pérdida de rasgos de estos títulos, en la memoria sobre ellos, debido a la presencia en los mismos de figuras emblemáticas de la literatura argentina, fue expuesta acerca de la relación Arlt-*El Mundo*. Pero sobre el segundo aspecto, la disociación de estos autores de los títulos, circunscribiendo el estilo de los textos a Borges y a Arlt, y rara vez observándolos como componentes del estilo de *El Hogar*, *Crítica* y *El Mundo*, aunque más no sea temporariamente, existe poca reflexión. Al respecto resulta interesante comparar *Borges en Revista Multicolor* con la reproducción de la colección completa del suplemento en cd-rom ya citada. El libro identifica –y reproduce– no sólo los artículos firmados por Borges con su nombre, sino también los firmados con seudónimo y los no firmados. Por lo tanto, la memoria texto “duplicada” de la edición en cd-rom, atribuible al diario, en *Borges en Revista Multicolor* se convierte en una memoria texto representada de Borges escritor, solidificando el lugar común reduccionista de tildar a *Crítica* de «diario sensacionalista donde también escribía Borges».

Por lo tanto, la resultante de esta memoria indirecta con estas características es la construcción de una *memoria estereotipada* sobre estos medios gráficos.

Es necesario realizar una mínima referencia a otras formas de la memoria de los medios que coexisten en nuestra sociedad junto con las ya descritas. Se trata de las *muestras* de publicaciones antiguas, que técnicamente sería un caso de forma archivo pero de duración limitada. Podemos pensar en ellas como una forma de *memoria efímera* que, según cuál sea el criterio de la muestra, puede proponer una memoria «discurso».

Por último, forman parte del espacio social, las casas de venta de publicaciones antiguas. Estos comercios completan la memoria de los medios gráficos con heterogéneas colecciones –a veces completas, la mayoría incompletas– permanentemente en movimiento: retiro de ejemplares, ingreso de ejemplares. Se trata entonces de una particular *forma cambiante* de memoria, que a pesar de su también carácter efímero –en composición– posee una presencia constante en el entramado social.

La diferenciación y ordenamiento de tipos de memorias de la prensa gráfica realizados en este trabajo tiene un objetivo central: poner en evidencia la coexistencia de distintos tipos de memorias con distintas consecuencias enunciativas; observar que la articulación de estos distintos tipos de memorias puede ser revisada desde la diferenciación entre memoria texto y memoria discurso, donde esta última posee un carácter “asintótico”; la convivencia de memorias de algunos títulos con sus presentes, y la consiguiente participación de estas memorias en la consolidación y/o redefinición de sus distintos contratos de lectura, y el peso de estas memorias en la definición de las características de estos medios como fuentes o documentos de distintos tipos de historias que abrevan en ellos.

Notas

1. Un ejemplo son los manuales de estilo de Clarín y La Nación. El estilo es aquí no sólo reglamentado sino también, y tal vez principalmente, justificado. En estas argumentaciones, explícita en La Nación, más implícita en Clarín, es donde se recurre a la historia del título recuperando y reconstruyendo su memoria, y legitimando su presente. –Arte Gráfico Editorial Argentino S.A. Clarín (1997) Manual de Estilo. Buenos Aires: Clarín/Aguilar; Sociedad Anónima La Nación (1997) Manual de Estilo y Ética periodística. Buenos Aires: Espasa Calpe–. (volver al texto)
2. Ejemplo de memoria externa es Sidicaro, Ricardo (1993) La política mirada desde arriba. Las ideas del diario La Nación 1909-1989. Buenos Aires: Sudamericana. (volver al texto)
3. Utilizo aquí la distinción entre censura política, económica e ideológica realizada por Christian Metz para el caso del cine. La misma es extrapolable a otros campos de objetos culturales. (volver al texto)
4. La variedad de casos de forma historia puede ser ilustrada con la siguiente enumeración que no trata de ejemplificar todas las posibilidades pero sí de dar cuenta de las grandes diferencias: Auza, Néstor Tomás (1978) El periodismo de la Confederación. 1852-1861. Buenos Aires: Eudeba; Rivera, Jorge B. (1995) El periodismo cultural. Buenos Aires: Paidós; Steimberg, Oscar y Traversa, Oscar (1985) “Por donde el ojo llega al diario: el estilo de primera página” en (1997) Estilo de época y comunicación mediática. Buenos Aires: Atuel. (volver al texto)
5. De la revista cultural Martín Fierro, dirigida por Evar Méndez, se reproducen los 37 números que sacó entre febrero de 1924 y noviembre de 1927 –debido a los números dobles, la última edición lleva la numeración 44-45–; la edición es completada con un estudio preliminar de Horacio Salas.
Doña María Retazos fue un periódico de autor escrito por el fray Francisco de Paula Castañeda, que tenía como subtítulo o bajada que acompañaba a su nombre: “De varios autores trasladados literalmente para instrucción y desengaño de los filósofos incrédulos que al descuido y con cuidado nos han enfederado en el año veinte del siglo diecinueve de nuestra era cristiana”. La edición reproduce los dieciséis números publicados entre el 27 de marzo de 1821 y el 1º de agosto de 1823, y se completa con un estudio preliminar de Néstor Tomás Auza. (volver al texto)
6. La definición de facsímil es “Perfecta imitación o reproducción de una firma, escrito, dibujo, impreso, etc.” –Real Academia Española (1992) Diccionario de la Lengua Española. Vigésima primera edición. Madrid: Espasa–. De acuerdo a qué alcance le demos al calificativo de “perfecta” podemos aceptar el soporte cd-rom como facsímil de originales papel, teniendo en cuenta que también es aceptado el término facsímil para reproducciones fotográficas y que también es utilizado en el área de la comunicación para la técnica de transmisión a distancia de la composición de diarios para su impresión en lugares alejados –Clarín (1999) Enciclopedia Clarín. Argentina: Plaza & Janes–. Al aceptar, o asimilar, una edición en cd-rom como facsímil estamos haciendo hincapié en su copia fotográfica de originales, a pesar de tratarse de una reproducción digital de esa copia fotográfica. (volver al texto)

7. La Revista Multicolor fue el suplemento cultural del diario *Crítica* que dirigieron Jorge Luis Borges y Ulyses Petit de Murat. La edición en cd-rom está a cargo de Nicolás Helft y reproduce los 61 números aparecidos entre el 12 de agosto de 1933 y el 6 de octubre de 1934. Se completa con un libro que incluye un prólogo de Horacio Salas, textos de Sylvia Saitta, una antología de artículos y la reproducción facsimilar –papel– del primer número del suplemento. (volver al texto)
 8. Los números reproducidos son el 72 y 73 correspondientes al 13 de septiembre de 1821 y al 13 de septiembre de 1822. El periódico circuló entre 1820 y 1822. (volver al texto)
 9. La Montaña fue dirigida por José Ingenieros y Leopoldo Lugones y apareció entre el 1º de abril y el 15 de septiembre de 1897. (volver al texto)
 10. La voz de la mujer fue un periódico feminista anarquista que apareció entre enero de 1896 y enero de 1897. La edición incluye un trabajo de presentación de Maxine Molineux. (volver al texto)
 11. Este periódico fue dirigido por José Ingenieros y Aníbal Ponce. Apareció entre los años 1915 y 1929. El prólogo y selección de textos fueron realizados por Luis Alejandro Rossi. (volver al texto)
 12. La novela semanal fue una revista con relatos breves destinados a los sectores populares. La edición comentada circuló como libro suplemento –gratis– del diario *Página/12*. La selección y el prólogo son de Margarita Pierini. (volver al texto)
 13. El semanario CGT editó 55 números entre mayo de 1968 y febrero de 1970. Fue fundado por Raimundo Ongaro y Ricardo De Luca, y dirigido por Rodolfo Walsh. Igual que La novela semanal. 1917-1926, El diario de la CGT de los argentinos tuvo la forma de libro suplemento –gratis– del diario *Página/12*. La selección de textos es de Ernesto López, Mario Greco y Carlos Borro. (volver al texto)
 14. Edición a cargo de Enrique Sacerio-Garí y Emir Rodríguez Monegal. El libro está ilustrado con la reproducción de páginas y fragmentos de la revista original. (volver al texto)
 15. Investigación y recopilación de Irma Zangara. Recordemos que la Revista Multicolor fue un suplemento cultural del diario *Crítica* aparecido entre 1933 y 1934. Este libro también está ilustrado con la reproducción de páginas y fragmentos del suplemento original. (volver al texto)
-

Bibliografía

- Benjamin, W.** (1936) “La obra de arte en la época de su reproductividad técnica”. en *Discursos interrumpidos*. Barcelona: Planeta-Agostini, 1994.
- Calabrese, O.** (1987) *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra, 1989.
- Metz, C.** (1967) “El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil?” en **AA.VV.** *Lo verosímil*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970.
- Verón, E.** (1987) *La semiosis social*. Buenos Aires: Gedisa.

José Luis Petris

es Licenciado en Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad Nacional de Quilmes, Argentina. Semiólogo e investigador, integra las cátedras de las materias «Semiótica de los Géneros Contemporáneos» de la Carrera de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Buenos Aires y «Teoría de los Estilos» del Área de Crítica de Arte del Instituto Universitario Nacional del Arte. Es autor de crónicas y naciones. *Estilos de diarios/Estilos en diarios* (1998) y coautor de *Telenovela/Telenovelas*. Los relatos de una historia de amor (1996). joseluispetris@arnet.com.ar

Memoria y recuerdo: las formas del pasado en la televisión

Mónica Kirchheimer

Habitualmente la memoria de los medios en los medios suele oscilar entre el homenaje y la nostalgia. Esta memoria se identifica con la imagen institucional de los medios. La imagen de una institución televisiva está dada por los textos que combina y hace convivir: tanto los que son de producción propia, como aquellos que acepta y emite. De este modo, el efecto de sentido que describe el concepto de imagen institucional es un efecto de corpus. En este artículo se analizan dos emisoras (Uniseries y Volver) que, de distinto modo, tematizan una memoria audiovisual. A pesar de compartir esta tematización las estrategias de construcción de memoria difieren. El juego comunicacional que proponen Uniseries y Volver presenta a las emisoras en un lugar de simetría respecto de la audiencia. Lo que usted verá no es nuevo, constituye “un capítulo de su vida” (de acuerdo con el slogan prometido por Uniseries). Este capítulo, desde la programación, refiere exclusivamente a lo ya visto, pero desde las comunicaciones institucionales excede ampliamente lo emitido. Este motivo es trabajado de maneras diferentes: Volver recrea un contexto histórico en el que lo emitido se inserta; el juego propuesto está volcado hacia el afuera, a la identificación de esos objetos y su vinculación con un pasado social. Uniseries propone una competencia similar a la del quiz, volcando hacia el adentro de la programación los separadores. Así, estas lógicas vuelcan enunciativamente a Volver, hacia la condición de memoria de los textos que la habitan; mientras que Uniseries se vuelca de manera juguetona hacia el adentro comentando los textos que se emiten, hacia la condición de recuerdo.

Palabras clave: memoria/recuerdo, televisión, imagen institucional

Memory and remembrance: forms of the past on television

Usually the media memory in the media tends to oscillate between homage and nostalgia. Such memory is identified with the media institutional image. The image of a television institution is produced by the texts it combines and puts together: the texts it produces, as well as those that it accepts and broadcasts. Therefore, the effect of meaning described by the concept of institutional image is a corpus effect. This paper analyzes two broadcast stations (Uniseries and Volver) that, in different ways, thematise an audiovisual memory. In spite of sharing such thematization, the

strategies in which this memory is built differ. The communicational interaction proposed by Uniserries and Volver presents the station in a symmetric place with respect to the audience. “What you see is not new”, it constitutes “an episode of your life”. This episode, according to the program, refers exclusively to what’s already been watched; but, according to the institutional communications, it exceeds widely the TV universe displayed on the screen. This motif is shaped in different ways: Volver “recreates” a historical context in which the broadcast piece is inserted; the proposed interaction is turned outwards, towards the identification of those objects and its bond with a social past. Uniserries proposes a competence similar to the one displayed on quiz shows, turned towards the inside of the programming. By so doing, these logics turn, enunciatively, Volver towards the condition of memory of the texts in which they inhabit. On the other hand, they turn Uniserries, playfully towards the outside, commenting on the emitted texts, towards the condition of remembrance.

Palabras clave: memory/remembrance, television, institutional image

Habitualmente la memoria de los medios en los medios suele oscilar entre el homenaje y la nostalgia. Es una memoria que se construye tanto a través de entrevistas a los protagonistas –considerados pioneros, quienes relatan su experiencia personal–, como en las páginas de las historias de los medios, en las que puede encontrarse las grillas de la programación y un frondoso anecdotario. Los aniversarios suelen ser los momentos privilegiados a la hora de recordar.

En Buenos Aires dos emisoras televisivas de cable, de diferente modo, retoman el pasado de la televisión. Estas emisoras son Volver –que hace su aparición en el aire en 1994– y Uniserries –que comienza sus emisiones en 1998–. Ambas proponen ya desde su surgimiento un trabajo con la historia audiovisual: Volver se presentó en sociedad como el lugar en el que puede encontrarse un archivo audiovisual nacional –incluyendo fuertemente el material de archivo de una productora local y de lo incluido por su emisora, Canal 13–; Uniserries se caracterizó como un canal que sólo emite series norteamericanas de las décadas ‘60 al ’80.³

Nuestra mirada se centrará en estas emisoras que, desde su imagen institucional, se presentan reponiendo una cierta historia mediática, y en ese sentido construyendo una memoria. Esta memoria se encuentra emplazada en diferentes campos de efectos de sentido habilitados por las operaciones presentes en la programación, en los separadores, en la promesa que realizan cada una de estas emisoras. Será necesario entonces dar cuenta

de las estrategias de construcción de imagen institucional[1] presentes en cada caso.

La imagen de una institución televisiva se define por los textos que combina y hace convivir: tanto los que son de producción propia, como aquellos que acepta y emite. Es por esto que el efecto de sentido que describe el concepto de imagen institucional es un efecto de corpus, es decir que la imagen institucional es resultado de un conjunto de mensajes, de una historia discursiva de la institución. Es de este efecto de corpus del que se quiere dar cuenta aquí, ya que toda institución fundamenta su funcionamiento, se diferencia de otras y establece sus particularidades a partir de la acumulación, solapamiento e interrelación de significados.

Desde esta caracterización podemos observar una primera variable: los canales analizados –como otros canales de cable en la Argentina– se sitúan entre los canales de contenido restringido, ya sea por elecciones temáticas, históricas o de registro social, artístico o mediático; la programación acota un cierto registro de lo exhibible y lo decible. Entre otros canales de contenido restringido encontramos los canales deportivos, infantiles, para la mujer, informativos, geográficos, históricos, musicales, etc. Uniseries sería un canal de series viejas, y Volver uno dedicado a films y producciones televisivas de origen nacional. Los canales de aire no presentan estas restricciones de la oferta: a lo largo del día la programación combina géneros y formatos muy diversos. Por lo general las emisoras de aire acotan su imagen más fuertemente en las comunicaciones institucionales –presentación de programación o separadores–, juega además en ellos un rol permanente el slogan –”El sol del trece”, “América: está caliente”, Azul televisión juega con el significante reiterando lo azul, etc.–.

Es a partir de esta identificación que se eligieron como elemento central del análisis los separadores[2] que ponen al aire Uniseries y Volver, dado que en los canales de contenido restringido los separadores, por su variedad y repetición, condensan y articulan con mayor coherencia las propuestas de cada canal. Se considera al separador, como un lugar que privilegia el puro contacto entre la institución emisora y sus televidentes. Este elemento, así definido resulta sumamente rico para dar cuenta de las operaciones que se ponen en juego en la construcción de la imagen institucional, a la vez que permite rastrear una cierta manera de definir la institución, y por ello al enunciario. El “usted está viendo...” que articula el separador reafirma y extiende la imagen institucional o la imagen de emisora en tanto que figura de la enunciación[3].

Así, se entiende el separador como un elemento privilegiado a la hora de indagar el posicionamiento institucional de cada uno de estos canales televisivos. Esto se debe a que, en las emisiones televisivas, los separadores constituyen una suerte de espacio libre, no pautado, dentro de la grilla

de la programación diaria, que indica momentos de cambio de estatuto en el sintagma televisivo, ya que el contenido se refiere más general y especialmente a la institución emisora, creando un lugar que permita su identificación rápida.

1. La especificidad de las emisoras

A diferencia de otros canales, que tienen una programación en la que se articulan diferentes géneros y, necesariamente, diversos universos temáticos, los analizados, habitualmente denominados “temáticos”, se caracterizan por articular privilegiadamente un universo temático, de género, de origen, de supuesta extensión o aplicación. En el caso de Uniseries coincide con un formato, las series, y refiere a un pasado televisivo en el que los enlatados vivían; y para el caso de Volver, un conjunto acotado temporalmente, que habla de la producción audiovisual nacional –programas televisivos y filmes nacionales–. En ambos casos los textos emitidos recrean un cierto pasado y como veremos, la manera en que interpelan la espectación vuelca los contenidos hacia el recuerdo o hacia la memoria.

Las operaciones encontradas en los separadores de las emisoras analizadas no pueden presentarse en canales no temáticos de aire, ya que la pluralidad de temas de los que las emisoras se hacen cargo impiden el desarrollo de una comunicación institucional que privilegie como referente el contenido de la programación, como sí pueden presentarlo algunos canales temáticos, volcando la identificación con la emisora hacia algunas de las características de la programación.

En las emisoras trabajadas, los separadores refuerzan el universo que la emisora construye a lo largo de la programación. Para el caso de Volver los separadores ligan el universo de la producción audiovisual nacional con objetos propios de la vida cotidiana característicos del momento en el que esos materiales surgieron. En el caso de Uniseries los separadores trabajan sobre los personajes y lógicas de un determinado formato –emitiendo principalmente series de los años ‘60 a ‘80–.10

Ambas tienen un punto de contacto: crean una cierta memoria audiovisual. Pero los textos que cada una emite, y sus estrategias comunicacionales, difieren. Analicemos cada caso.

2. Volver: “estos textos están en el pasado”

Volver pone al aire textos de producción nacional, especialmente films y narrativos televisivos. La selección de los textos responde a dos criterios: el primero, a lo emitido originalmente por Canal 13 –ambos canales pertenecen al mismo multimedio–; el segundo, y para nuestra mirada el más interesante, textos que construyen una reflexión sobre la producción audiovisual nacional –por ejemplo El acomodador– y una memoria. Lo emitido es –si no siempre, la gran mayoría de las veces–, material viejo.

En este sentido, comparte con Uniseries la condición de arcón de la memoria.

La atmósfera nostálgica que Volver articula es la resultante del contraste temporal de una programación del pasado que se hace presente. Este mismo contraste se encuentra acentuado también en el pasaje de dispositivo –del cine a la TV–. Ambos pasajes –temporal y de dispositivo– sostienen el emplazamiento temático de la emisora: el recuerdo de una época a través de sus producciones.

La comunicación institucional del canal, desde los separadores, podría caracterizarse por dos líneas: una es la de revivir las catacresis presentes en las metáforas de los separadores. En el separador que da pie al corte se presenta una niña con una tijera muy grande, y se imprime la palabra “corte”; para el separador que finaliza la tanda, la niña hace sonar una gran corneta; para el que da cuenta de la finalización de un programa, la niña pide “no te vayas, y si te vas volvé”. Estas palabras están reforzadas por el movimiento de alejamiento y acercamiento de la cámara.

La segunda se caracteriza por la acentuación temática del kitsch. Pone en escena, de modo descriptivo, algo así como en vidriera objetos propios del pasado que leídos hoy son poco valorados, no utilizados, dejados de lado, despreciados: el “pingüino de vino”, el “elefante de la suerte”, una estrella de mar que predice el tiempo, un recuerdo de Mar del Plata –puede ser cualquier animal de mar –privilegiadamente un lobo marino característico de la iconografía de la zona– o un costurero, etc., decorado con caracolas. El hecho de que la comunicación institucional sitúe los objetos en el campo de las “especies en extinción” habla también de la condición histórica de esos objetos.

Ahora bien, esta mostración, necesariamente distanciada, se presenta de manera irónica, es una mirada suavemente crítica al pasado. Se los presenta mostrando su condición kitsch. Esta operatoria trabaja sobre una de las estrategias irónicas posibles: pone en el separador una voz ajena, un distanciamiento, por lo que el enunciado sería traducible a un “yo digo que el otro es/era kistch”, y decimos esto especialmente por la ausencia enunciativa de un “nosotros somos/eramos kistch”.

3. Uniseries: “con estas series te criaste”

Al igual que los separadores de Volver, los de Uniseries se ubican en el lugar de rescatar elementos del pasado, pero a diferencia del primero, el segundo no rescata objetos, o lo hace sólo para acompañar la lógica general de los institucionales. Los separadores de Uniseries privilegian ciertas acciones que componen el pasado del enunciatario como son: el jugar con juguetes, el preguntarse por qué, el imaginar que vive en la serie, etc. También aquí encontramos operatorias irónicas pero, a diferencia de

Volver, esta ironía es interna y no externa. Funciona de la siguiente manera: la emisora no adopta como propio lo enunciado, pero lo vuelca hacia ella. Podríamos decir que los separadores de Uniseries articulan un “dicen que digo”.

Los institucionales de Uniseries refieren al pasado del enunciatario construido, y desde allí apela a su competencia, tanto en forma de quiz como en forma de recuerdo. Este recuerdo, así como las operaciones de presentación sobre los objetos “especie en extinción” que presenta Volver, aparece de manera irónica. Se diferencia en el tipo de ironía convocada: mientras que Volver construye la distancia temporal desde un afuera del enunciatario, es decir la época, Uniseries sitúa la distancia temporal necesaria en esta ironía en el pasado vivencial del enunciatario. Así, estas operatorias se presentan como similares a las del chiste. Veamos: uno de los separadores que presenta a Los Vengadores está organizado en torno de un tema musical de Ramón “Palito” Ortega, y la compaginación muestra concordancia entre lo que se describe en la canción y lo que sucede en la serie. Se muestra y se canta cómo el héroe, apuesto y atlético, se queda con el éxito y las mujeres. Otro caso es el que retrata las series a través de los fanáticos: en el separador que presenta a Joe 90 se ve a los muñecos de la serie doblados por una voz femenina, la imagen funde a una mujer en su cocina con un batidor de mano con crema que “juega a Joe 90” mientras salpica a su hijo. Este se queja. Sobre la imagen se imprime “¿Fana de Joe 90?”.

Es a través de estos textos que se apela a un enunciatario con conocimiento trivía, es decir un conocimiento enciclopédico, abarcativo, pero sin carácter solemne, –podría decirse que es “serio pero soft”–.

Es esta construcción enunciativa, ligada a operaciones autorreferenciales, la que nos permite vincular Uniseries con otros canales de cable: Cartoon Network y MTV. En estos podemos encontrar las mismas operaciones de presentación de características retóricas y temáticas en los separadores. Las comunicaciones institucionales presentan un trabajo de extrapolación del contenido de la programación al separador, descontextualizando motivos y personajes, que llevados al separador, y mediante una expansión y exageración de estos elementos. Estas operaciones constituyen los separadores de Uniseries, Cartoon Network y MTV.

Ejemplos: en MTV, canal dedicado a la transmisión de videoclips, podemos encontrar separadores que muestran la mirada de una vaca cibernética –vemos desde sus ojos de la misma manera que desde los ojos de Terminator o de Robocop– hacia un joven que intrigado la mira... la mira, se acerca ... se aleja... se acerca nuevamente... logo. El episodio cuasi onírico y sin cierre es similar a los de los clips característicos del canal. En el Car-

toon Network, que emite dibujos animados, podemos encontrar al mandril Jaimiko de espaldas a la audiencia flexionando sus piernas una y otra vez... logo. Es esta una de las maneras de presentación de los personajes de la diégesis. En ambos casos, la apelación consiste en la circunscripción de un motivo característico y su expansión en el separador.

La manera en la que la imagen de la institución se construye en las tres emisoras evidencia la distancia que en la enunciación, tanto el enunciador como el enunciatario, mantienen respecto de lo enunciado. Esta distancia se establece a través de la presentación magnificada, descontextualizada de los elementos, y por tanto los aleja de la lógica televisiva en la que esos elementos viven, predominando en el separador la lógica de la exhibición del dislocamiento.

Esta manera de hacer da cuenta de la imagen institucional de las emisoras, la que se presenta necesariamente como no naif. El juego propuesto está vinculado con un saber de las regularidades, con un saber de las convenciones. Sobre estas se analiza, se conversa.

4. A modo de cierre.

Así, la propuesta institucional que Uniseries y Volver construyen presenta a las emisoras en un lugar de simetría respecto de la audiencia. “Lo que usted verá no es nuevo”, constituye “un capítulo de su vida”. Este capítulo, desde la programación, refiere exclusivamente a lo ya visto, pero desde las comunicaciones institucionales excede ampliamente este segmento televisivo.

Esta simetría no recae sobre los mismos elementos en ambos casos. El guiño cómplice de las emisoras difiere: en el caso de Volver, lo articulado por los separadores está fuera de la programación, son objetos propios de una época —la del material emitido— y de esta manera reconstruye una memoria. Esta operación se completa con una voluntad abarcativa de la época. No son sólo los textos audiovisuales los retomados en esta memoria, sino un fragmento del pasado. Esta propuesta se diferencia de la reconstrucción histórica ya que no propone un relato organizado de hechos, ni tiene voluntad explicativa. Sí se presenta como memoria, ya que hace presente algo ausente, y lo hace de manera tal que caracteriza un momento, lo hace a través de elementos que simbolizan la época. Este reconocimiento de época, necesariamente social, recae en la memoria que el canal reconstruye junto a los enunciatarios.

En el caso de Uniseries los separadores juegan con la propia programación de la emisora, en fase con un pasado lúdico, si se quiere infantil, que al volcarse hacia un yo de la emisora se sitúa jugando esos juegos junto al enunciatario. Estas operaciones se dirigen a un enunciatario individual, experiencial, y no social como es el caso de Volver. Es decir, la emisora

no recrea ya una época sino unas evocaciones ligadas a texturas, olores, sensaciones. Por ello, lo que Uniseries reconstruye junto a los enunciadores es del orden del recuerdo, y, en tanto que recuerdo, se postula como individual e intransferible.

La diferencia entre ambas propuestas puede formularse, entonces, como: “estos textos están en tu pasado” para el caso de Uniseries, “estos textos están en el pasado” para el caso de Volver. Por ello, a diferencia de los separadores de Uniseries, MTV o Cartoon Network, Volver vuelca su enunciación hacia un afuera de la programación. Los institucionales ofrecen la articulación de una propuesta de juego del recuerdo a la audiencia. Se trata de una estrategia que propone el recuerdo, el ayer, que acentúa el carácter de ya emitido de la programación. Este afuera sería la memoria cultural audiovisual.

En el caso de Uniseries, el juego propuesto se traduce también en una articulación relacionada con el recuerdo, con la identificación, pero volcada hacia la emisora y no hacia la audiencia. Este vuelco hacia la programación es habilitado por la distancia entre lo emitido en la programación y lo presentado en los separadores —estos siempre refieren a series emitidas por el canal—. La locución puede presentar a personajes como los de Bonanza fracasando en la tarea de montar a caballo, a la vez que se cita la famosa publicidad de Legui “¿por qué le habrán puesto caballos?—”, o el kit para armar de Uniseries, en el que aparecen a la manera de un juguete, en una plancha troquelada, los personajes de alguna de las series emitidas con sus elementos característicos.

Entonces, mientras que la enunciación de Uniseries es no naïf, no podríamos caracterizar de esta manera la de Volver, ya que trabaja simbólicamente, sin cuestionarla, sobre una memoria del pasado fuera de la televisión. El canal no presenta una distancia de igual cualidad que la de Uniseries con lo mostrado; los objetos dan cuenta de la época sin mediaciones. La enunciación de Volver es más de tipo arqueológica, es decir, recupera el pasado, un pasado a través de una señalización de objetos que lo vincula, como dijimos, con el kistch.

Sin embargo, hay operaciones vinculadas con el humor, con la ironía. Entonces, Volver recrea un contexto histórico en el que lo emitido se inserta; el juego propuesto está volcado hacia el afuera, a la identificación de esos objetos y su vinculación con un pasado social. Uniseries propone una competencia similar a la del quiz, volcando hacia el adentro de la programación los separadores. Así, estas lógicas vuelcan enunciativamente a Volver, hacia la condición de memoria de los textos que la habitan; mientras que Uniseries se vuelca de manera juguetona hacia el afuera comentando los textos que se emiten, hacia la condición de recuerdo.

Notas

1. Se entiende por “imagen institucional” un conjunto de significados relativamente estable, que se asocia con ciertas prácticas sociales, y que determina campos de pertenencia/no pertenencia. Es decir, como el efecto de sentido que es resultado de un conjunto de operaciones. Operaciones que necesariamente definen a la institución y a sus usuarios. Así, este concepto describe efectos de sentido –relacionados con valores, creencias, origen, historia, metas– y por tanto la propuesta enunciativa, que demarca los espacios en los que se asienta la institución: los que convoca, los que excluye, sus promesas, sus competencias. Sobre el desarrollo del concepto de Imagen institucional, especialmente televisiva, ver Kirchheimer (2000).
 2. Los separadores televisivos pueden ser caracterizados, siguiendo una formulación que José Luis Fernández (1996b) realiza a propósito de los separadores de horario de protección al menor, como “... textos en los que se manifiesta, en apariencia, un ‘exceso de discursividad’. Si indagáramos en las razones de ese esfuerzo textual, parecería, por parte de las instituciones emisoras, en primer lugar, el aprovechamiento de un tiempo de contacto con el espectador para el desarrollo de la ‘imagen’ de cada canal”. En todos los casos, la presentación o identificación de la emisora a través de un “yo soy éste” es lo que está en juego.
 3. Los conceptos de la enunciación son trabajados desde las formulaciones de Christian Metz (1991); de José Luis Fernández (1994), en particular el capítulo “La entrada enunciativa”; y desde las formulaciones de Oscar Steimberg (2000).
-

Bibliografía

- Chávez, N.** (1990) *La imagen corporativa*, Barcelona: Gustavo Gili.
- Fernández, J. L.** (1994) *Los Lenguajes de la radio*, Buenos Aires: Atuel.
- (1995) “Estilo discursivo y planeamiento comunicacional”, en *Oficios terrestres 1*, La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- (1996a) “Estilos de imagen institucional en medios gráficos de la Argentina”, Informe de avance del proyecto UBACyT.
- (1996b) “Horario de Protección al Menor: la institución televisiva y la ley”. Equipo de Investigación: Fernández, José Luis (Coordinador), Cereseto, Natalia, García Posse, Sebastián, Gutiérrez, Graciela, Páez, Gustavo y Ramos, Sergio. Ponencia.
- Floch, J.M.** (1993) *Semiótica, marketing y comunicación. Bajo los signos, las estrategias*. Barcelona: Paidós.
- Jakobson, R.** (1963) “Lingüística y poética”, en *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Ed. Planeta Agostini, 1985.
- Jost, F.** (1998) “La promesa de los géneros”, Texto de la clase dictada en la Universidad de Palermo. Traducción: Gustavo Aprea.
- Kirchheimer, M.** (2000) *Pregúntale al Cartón Network. Abordaje semiótico de un caso de construcción de imagen institucional televisiva*. Tesis de Licenciatura de la Carrera de Ciencias de la Comunicación.
- Lourau, R.** (1975) *El análisis institucional*. Buenos Aires: Amorrortu, 1994.
- Metz, C.** (1974) “El estudio semiológico del lenguaje cinematográfico”, *Lenguajes 2*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- (1991) *Lénonniation impersonnelle ou le site du film*, París: Klincksieck.
- Segre, C.** (1985) *Principios del análisis del texto literario*. Madrid: Crítica.
- Steimberg, O.** (1993) *Semiótica de los medios masivos*. Buenos Aires: Atuel, 2° edición, 2000.
- Todorov, T.** (comp.) (1969) *Lo verosímil*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Traversa, O.** (1984) *Cine: el significante negado*. Buenos Aires: Hachette.
- Verón, E.** (1987) *La semiosis social*, Barcelona: Gedisa.

Mónica S. Kirchheimer

es Licenciada en Ciencias de la Comunicación UBA. Docente del Instituto Universitario Nacional del Arte y de la Universidad de Buenos Aires. Ha participado y participa como integrante de investigaciones en el marco del IUNA y de la Universidad de Buenos Aires, y ha publicado artículos en el campo de la semiótica de los medios masivos.
E-mail: monicak@mail.fsoc.uba.ar

La naranja mecánica o el tercer período de la historia del discurso cinematográfico

Fabián Beltramino

Este trabajo intenta plantear una segmentación de la historia del discurso cinematográfico a partir de la relación que en él se establece entre banda de imagen y banda de sonido. El eje explicativo pasa, principalmente, por la relación de convergencia/divergencia que puede establecerse entre ambas dimensiones. La hipótesis fuerte del trabajo surge del análisis de un caso de transposición de la literatura al cine que se expone como ejemplo: el film de Stanley Kubrick *La naranja mecánica*, de 1971, basado en la novela homónima de Anthony Burgess, de 1962. Este caso resulta útil, sobre todo, dada la riqueza de la dimensión sonoro/musical del film.

Palabras clave: transposición, imagen, banda de sonido

A clockwork orange or the third period of cinema discourse history

This paper intends to establish a segmentation on the discourse about film history, from the point of view of the relationship that it set up between the image band and the sound band. The main explanation axis is the relationship of convergence-divergence that it can be posit between both dimensions. The most strong hypothesis of this paper comes out from the analysis of a transposition case from literature to movies, that is taken as an example: Stanley Kubrick's *The Clockwork Orange* (1971), based upon Anthony Burgess' same named novel (1962). This example is useful above all, taking into account the richness sounding/musical dimension of the film.

Palabras clave: transposition, image, sound track

Este trabajo intenta plantear una segmentación de la historia del discurso cinematográfico a partir de la relación que en él se establece entre banda de imagen y banda de sonido. El eje explicativo pasa, principalmente, por la relación de convergencia/divergencia que puede establecerse entre ambas dimensiones.

La hipótesis fuerte del trabajo surge del análisis de un caso de transposición de la literatura al cine que se expone como ejemplo: el film de Stanley Kubrick *La naranja mecánica*, de 1971, basado en la novela ho-

mónima de Anthony Burgess, de 1962. Este caso resulta útil, sobre todo, dada la riqueza de la dimensión sonoro/musical del film.

Uno de los aspectos más interesantes de este caso particular radica en el hecho de que a simple vista el relato de Kubrick parece seguir y reproducir el de Burgess punto por punto. Sin embargo, se intentará demostrar que se abren en él dimensiones de significación nuevas, debidas sobre todo a las posibilidades particulares que brinda el dispositivo cinematográfico.

El análisis que sigue se estructura a partir de una idea-eje: la idea de violencia. No sólo violencia a nivel de contenido —explícita y obvia en ambos relatos— sino sobre todo violencia a nivel de la forma, de la forma de la expresión, para decirlo en términos hjelmslevianos; violencia de los significantes, violencia del modo del relato. En tal sentido, se intentará dar cuenta de las estrategias por medio de las cuales dicha violencia se efectiviza, tanto en la novela como en el film.

Uno de los rasgos más sobresalientes de la transposición que Kubrick efectúa es que no se limita a retomar el tema, los motivos y la trama de la novela de Burgess sino también aquello que podría denominarse el *gesto retórico*, esto es, el modo de decir. Y el modo de decir de Burgess es eminentemente violento. Esto se debe, fundamentalmente, al uso de una jerga particular por parte del personaje-narrador-locutor-protagonista: el nadsat, un léxico compuesto en gran parte por palabras que son o parecen ser de origen ruso. El efecto enunciativo de este rasgo retórico es indudablemente disruptor; atenta contra toda lectura lineal, convencional; obliga al lector a tomar dos caminos: recurrir constantemente al diccionario, que no en todas las ediciones aparece, o bien entrar en el juego de autorreferencias léxicas que el texto impone. En cualquiera de los dos casos, el efecto de choque es enorme. El lector modelo[1] que el texto así construye es un lector exigido al máximo en su voluntad de colaboración; es un lector al que no se le deja opción: o acepta las reglas del texto o se queda afuera. Así, es posible advertir que se realiza a nivel formal lo mismo que se plantea a nivel de contenido temático: el individuo y su conflicto con las reglas que la sociedad le impone, su lucha y su ¿inexorable? fracaso. Dicho de otra manera: el mismo conflicto —el individuo y su aceptación o no de determinadas reglas— se pone en escena en los dos planos del lenguaje: en el de la forma de la expresión y en el de la forma del contenido, para recurrir, otra vez, a la concepción hjelmsleviana. Desde otro ángulo, la exigencia hacia el lector por la utilización del nadsat puede analizarse en función del tipo de memoria que debe poner en juego al afrontar, por ejemplo, una situación descriptiva. En tal sentido, se exige de él al máximo eso que Hamon (1991) denomina “memoria intra-descriptiva”, la cual se caracteriza por imponer el recuerdo de un mismo término a través de todo el sistema descriptivo. Con mayor precisión, puede decirse que se trata, de

entre los tipos que el mismo Hamon establece, del tipo *traducción*, en el cual se cambia una denominación por otra. Esto exige que cada vez deba buscarse la relación entre un término y otro o que, llegado un punto, el lector ingrese en el sistema de autorreferencias lexicales en el que el texto se mueve.

Ahora bien, lo interesante es que el film no se conforma con la reproducción del texto literario, cosa que hace con bastante exactitud. Kubrick sabe que está manejando otro lenguaje y que, por lo tanto, las estrategias para lograr el mismo efecto de violencia retórica deben pasar por otro lado.

Las estrategias disruptivas de Kubrick a nivel de lenguaje cinematográfico pasan, además de por un uso particular del montaje, los encuadres y los movimientos de cámara, por la relación que establece entre imagen y banda sonora, como se intentará demostrar en el apartado siguiente.

Puede decirse, aún a riesgo de simplificar, que Kubrick opera sobre la novela de Burgess fundamentalmente de dos maneras: por *despojamiento* y por *disociación*. Despojamiento no sólo por la supresión de determinadas situaciones y personajes respecto del texto fuente. Se trata de un despojamiento disruptor, que todo el tiempo pone en evidencia que se está frente a un film, sin dejar el menor resquicio para aquella ilusión hollywoodense de una “ventana abierta al mundo”. La puesta en escena es más bien teatral, podría decirse también pictórica, en la cual el cálculo preciso de la disposición y distribución de los objetos y de los cuerpos en el espacio se desnuda a cada momento. Cualquier ilusión naturalista o realista y con ella la posibilidad de una recepción pasiva se encuentran negadas por definición. La disposición simétrica del interior de los planos, un tipo particular de iluminación y el recurso a las oposiciones fuertes de color, tanto a nivel de vestuario como de decorado, hacen que resulte imposible suponer que las imágenes están mostrando algún tipo de “realidad” exterior a ellas mismas.

El término composición, entendido a la manera de la música o de la pintura, sería el más exacto para intentar definir la técnica de Kubrick. Composición que consistiría, básicamente, en que a partir de una serie acotada de elementos discretos —lugares, objetos, cuerpos—, de lo que se trata es de su disposición ordenada en el tiempo y en el espacio, orden que implica un determinado ritmo narrativo, orden que deviene relato.

La característica central de esta composición, además, dados los registros simultáneos que permite manejar el dispositivo cinematográfico, sería la de ser polifónica. Pero es en este punto donde al hacerse evidente el segundo de los modos de operación aludidos más arriba, el de la disociación, más que de polifonía, es decir de un principio de orden convergente para varios niveles que actúan en simultaneidad —por demás habitual a lo

largo de la historia del cine sonoro—, podría hablarse mejor de heterofonía, esto es una simultaneidad de niveles divergentes, cuyo único punto de contacto pasaría, apenas, por la mera co-ocurrencia temporal. Y es sobre todo en este punto donde el film de Kubrick resultaría un caso ejemplar de esa nueva etapa de la historia del discurso cinematográfico que se pretende caracterizar.

Si se acepta la idea de que ambos planos del relato —visual y sonoro— operan bajo el mismo principio, el de sucesión/transformación, organizado de manera “mitológica” según la definición de Todorov (1978), esto permitiría poner énfasis en el hecho de que el film deviene en una especie de composición musical, siempre y cuando se advierta la licencia interpretativa que significa pasar de un nivel de contenido —patrimonio de un lenguaje con capacidad de diégesis como el verbal/visual—, a otro puramente formal: el lenguaje-objeto de la música.

A nivel de contenido del relato verbal/visual nos encontramos con que el conflicto central (el individuo frente al sistema, a la sociedad), no es otra cosa que el conflicto moderno, el del sujeto en la sociedad burguesa moderna. Y esto no se expresa de otra manera a nivel formal que recurriendo a la forma sonata, *la* forma musical de la modernidad a partir del siglo XVIII. Para decirlo brevemente, la forma sonata consiste en la puesta en escena de un conflicto, de una tensión entre dos polos de los cuales el segundo terminará siendo subyugado por el primero —más fuerte, el polo de la tónica, razón de ser del «sistema» tonal— después de un proceso de elaboración, siendo reexpresado al final totalmente despojado de cualquier esencia contestataria.

Tanto la organización de la novela como la del film resultan idénticas en cuanto a esa tripartición: conflicto —proceso de elaboración/transformación— resolución del conflicto. Y esto puede observarse tanto a nivel de construcción de la trama como de configuración de la dimensión sonora en el caso del film.

En lo que hace a la trama[2], el personaje-protagonista, inicialmente conflictivo y violento, pasa por un proceso de regeneración y es devuelto a la escena social transformado en sus características más personales. Es claro que como en ambos casos se trata de textos críticos, el acuerdo final y el éxito del proceso de transformación, pueden ser puestos entre paréntesis.

En cuanto a la banda de sonido, la organización tripartita también se mantiene, con la particularidad de que, explotando la polifonía potencial del dispositivo aludida más arriba, ésta se utiliza para contar una historia paralela: la banda de sonido, más precisamente la banda musical, cuenta la historia del devenir de la música inglesa en la modernidad.

A continuación se tratará de ejemplificar lo dicho teniendo en cuenta el hecho de que la percepción de cualquier particularidad o matiz vinculado con la dimensión musical, no sólo a nivel técnico sino también en cuanto a su historia y su relación con el campo cultural en general requiere de una competencia especial o, por lo menos, no habitual en el espectador cinematográfico promedio.

A propósito de la tripartición aludida, cabe recordar que el film se inicia con un primer plano del personaje-protagonista mirando a cámara. El personaje está en uno de sus lugares de mayor pertenencia –el bar–, acompañado por sus amigos, y el relato lo toma en los momentos previos a sus últimas andanzas. La música que acompaña esta imagen es la *Música para los funerales de la Reina María* de Henry Purcell, último compositor inglés pre-moderno, de fines del S. XVII, también el último compositor inglés célebre internacionalmente, previo al auge de la ascendente ópera italiana. Podría arriesgarse la hipótesis de que el uso de música fúnebre en ese momento representa en el plano de lo sonoro un estado de decadencia, de inminente pérdida no evidente en lo visual. La instancia siguiente, poblada de escenas en las cuales la violencia se hace explícita –la lucha contra la banda enemiga, el viaje a toda velocidad en auto, la lucha del protagonista con sus propios amigos, la confirmación de su victoria después de la pelea, la orgía con las chicas de la disquería y el asalto a la mujer de los gatos– se desarrolla con música de Gioacchino Rossini, el principal compositor italiano de comienzos del S. XIX, paradigma del operista moderno. Esta música intentaría dar cuenta de los efectos de la modernidad en los comportamientos, del tipo de accionar que es posible asociar a la manifestación musical más típicamente burguesa, la ópera. En tercer término, el comienzo de la instancia de regeneración, dado por la visita del ministro y el consecuente traslado del personaje de la cárcel a la clínica, presenta música de Edward Elgar, el primer compositor inglés vuelto a ser reconocido a comienzos del S. XIX, símbolo del renacimiento musical inglés en clave nacionalista, casi pintoresquista, es decir, esencialmente transfigurada, casi tanto, como la personalidad del personaje.

Vinculada con la estrategia de despojamiento mencionada más arriba, no puede dejar de ser destacada una clara operación de *concentración* tanto a nivel material como simbólico.

Existe en ambos textos –fuente y destino– un elemento clave para la cohesión del universo narrativo, tanto a nivel material como de significaciones posibles. Ese pivot, ese punto nodal tiene nombre propio: Ludwig van Beethoven. Si bien en la novela, por lo menos hasta cierto momento, no queda claro este papel clave, Kubrick se ocupa en el film de precisar con claridad la funcionalidad de este elemento. Beethoven juega tanto roles materiales como simbólicos. Será fuente de placer auditivo y elemento

estructurador de la personalidad del personaje al mismo tiempo que herramienta de dominación y de tortura —cabe recordar que el método de regeneración se denomina Ludovico, Ludwig en alemán—. Será también el motivo desencadenante de la ruptura de lealtades en la banda de amigos —la agresión se desencadena a partir de la burla de uno de los integrantes hacia una mujer que canta *La oda a la alegría*—. Será también materialmente, en cuanto objeto, el busto de Beethoven el elemento con el cual la mujer de los gatos intenta defenderse de la agresión agrediendo a su vez al personaje.

Beethoven —su música, su imagen, su nombre—, funciona como un gran motivo en el que la transposición se apoya para dar cuenta del tema con la mayor claridad posible[3]. El tema —por definición anterior y exterior al relato— no es otro que el de la violencia como elemento constitutivo de la modernidad, patrimonio común de los dos polos en conflicto: la sociedad y el individuo. El motivo, Beethoven, su música, su imagen, su nombre, su cuerpo, es ese objeto múltiple y ambiguo a través del cual resuena la multiplicidad y la ambigüedad de la violencia en cuestión.

De lo que se trata, en suma, es de la puesta en escena de la lucha por la apropiación y reapropiación de un mismo signo, entendida esta noción en su pura materialidad. La significación, el efecto semiótico, dependerá del uso que le dé a este signo quien detente su posesión.

Esto significa que un mismo objeto, en este caso Beethoven, es capaz de ejercer múltiples significaciones, según los usos. Asociado a la personalidad del personaje puede representar el espíritu libre, impulsivo, a la vez misterioso y demoníaco, que no es otra cosa que el ideal del sujeto romántico, sujeto opuesto y enfrentado a la sociedad racional, materialista y burguesa que le exige su disolución en lo colectivo, en lo sistemáticamente organizado. Al mismo tiempo, para el sistema socio-cultural, industria cultural mediante, Beethoven puede ser símbolo y herramienta de civilización, de desbarbarización y aculturamiento eficaz, asociable a las ideas más nobles del ser humano. Y esto, precisamente, es lo que hace que el final de ambos textos sea tan inquietante. El Beethoven del final es ambiguo. Ambos, el personaje y el sistema, parecen haber triunfado apropiándose de él. El primero porque demuestra a la sociedad y se demuestra a sí mismo que todo, aún su propio fracaso, puede ser reabsorbido y reaprovechado en función de sus fines. El segundo porque se reencuentra con el mismo tipo de visión experimentada al escuchar esa música en el pasado, antes de la reconversión. Se trata de un final a la vez optimista, de sesgo romántico, que deja al individuo en posesión de algún tipo de bastión subjetivo inexpugnable; y al mismo tiempo pesimista: el personaje está postrado en una cama de hospital y el ministro lo abraza exhibiéndolo como prueba del éxito de su política.

Conclusión

Si bien se sabe que ninguna transposición de la literatura al cine se limita a contar exclusivamente la historia que el texto fuente le propone, el recorrido efectuado permite afirmar que el dispositivo cinematográfico, por definición multicanal, no necesariamente implica que el tratamiento de todos sus niveles deba ser convergente.

Un caso como el analizado demuestra, sin pretensión de establecer una conclusividad fuerte, que las posibilidades de divergencia entre las múltiples bandas que el cine pone en juego –visual, sonoro-verbal, sonoro-musical, sonoro-ambiente– se encuentran aún hoy mayormente inexploradas y, por lo tanto, inexploradas. Recurriendo, como el mismo film, a la historia de la música, sería posible afirmar que, en la historia del discurso cinematográfico, a la monodía –primer momento técnico-musical, caracterizado por el devenir de una única línea melódica–, representada por el cine no sonoro, y a la polifonía –segundo momento técnico, caracterizado por un principio de orden común para las múltiples voces puestas en juego–, propia del cine audiovisual, todavía no sigue –más que en algunos casos eventuales como el analizado–, una polifonía de características heterofónicas, en la cual cada una de las voces o registros en juego siga su propio destino independientemente del resto.

Notas

1. Para Eco el lector modelo es un «lector-tipo que el texto no sólo prevé como colaborador, sino que incluso intenta crear» (Eco 1996: 17), y lo hace mediante «un conjunto de instrucciones textuales, que se manifiestan en la superficie del texto (...) en forma de afirmaciones u otras señales» (Eco 1996: 23-24).
 2. Para White la *trama* es la «estructura de relaciones por la que se dota de significación a los elementos del relato al identificarlos como parte de un todo integrado» (White 1992: 24). Idea similar es la de Paul Ricoeur (1995) *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*, Vol.I, México: Siglo XXI. Para Ricoeur la trama es una operación de mediación dado que “media entre *acontecimientos* o incidentes individuales y una *historia* tomada como un todo», en lo que constituye una «síntesis de lo heterogéneo» (Ricoeur 1995: 132-133)
 3. Las nociones de tema y motivo han sido tomadas de Cesare Segre. El autor define los temas como esos elementos «generalmente metadiscursivos” y “estereotipados que sostienen todo un texto o gran parte de él” y a los motivos como esos “elementos menores (...) que pueden estar presentes en número elevado” y que funcionan como “resonancias discursivas de la metadiscursividad del tema” (Segre 1985: 358)
-

Bibliografía

- Eco, U. (1996) *Seis paseos por los bosques narrativos*. Barcelona: Lumen.
Hjelmstev, L. (1971) *Prolegómenos de una teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos
Hamon, P. (1991) *Introducción al análisis de lo descriptivo*. Buenos Aires: Edicial.
Todorov, T. (1978) *Les genres du discours*. París: Seuil
White, H. (1992) *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona: Paidós
Segre, C. (1985) *Principios del análisis del texto literario*. Barcelona, Crítica.

Fabián Beltramino

Licenciado en Artes con especialización en Música de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Becario de formación de posgrado de CONICET con sede en el área de Estudios Culturales del Instituto de Investigaciones “Gino Germani” de la Facultad de Ciencias Sociales de la misma universidad. Docente de Historia del Arte en la carrera de Ciencias de la Comunicación de la misma facultad. Ha trabajado sobre recepción de música electroacústica y actualmente lleva adelante una tesis sobre el discurso de la crítica musical periodística en diarios. E-mail: fabianbeltramino@arnet.com.ar

La construcción de la memoria mediática en la Argentina: el registro de la aparición de los medios de comunicación a través de la prensa gráfica

Gustavo Aprea

En este trabajo se analiza el modo en que la prensa gráfica de Buenos Aires anuncia la aparición de los medios audiovisuales en Argentina. Los metadiscursos aparecidos durante casi cien años son observados para estudiar la forma en que nuestra sociedad funda la memoria mediática, delimita el tipo de prácticas asociadas a los nuevos dispositivos y define las expectativas producidas ante la emergencia de cada uno de los nuevos medios. Ubicando estos discursos de origen en una serie la construcción de una memoria social puede ser observada en la aparición de nuevos sentidos en los que se registra desde la sorpresa frente a las “maravillas” de la tecnología hasta la naturalización y rápida aceptación de las tecnologías de la información y comunicación.

Palabras clave: memoria, medios de comunicación, historia de los medios, momentos fundacionales, metadiscursos cróticos

Construction of media memory in Argentina: the register of media appearance in the press

This work analyzes the way in which the graphical press of Buenos Aires announces the appearance of audio - visual mass media in Argentina. The meta - discourses appeared during almost one hundred years are observed to study the form on which our society founds its mediatic memory, delimits the type of practices associated to the new communicational devices and defines the expectations produced before the arrival of each new mass media. Placing these original discourses in a series the construction of a social memory can be observed on the appearance of the new means in which it goes from the surprise in front of “wonders”. of the technology to the naturalization and fast acceptance of the technologies of the information and communication.

Palabras clave: memory, mass media, media history, foundational moments, critic meta discourses

1. Presentación

Entre 1896 y 1995 hace su presentación en la Argentina una serie de dispositivos tecnológicos que permite la constitución de nuevos medios como el cine, la radio, la televisión e Internet. El caso argentino presen-

ta una situación particular con respecto al aprovechamiento de nuevas tecnologías de comunicación. Aunque nunca se basa en la investigación local, la sociedad argentina se encuentra siempre entre las primeras en aplicar las innovaciones tecnológicas que dan origen a medios de comunicación.

La prensa gráfica de Buenos Aires registra el momento de la aparición pública de los nuevos medios a lo largo de todo el período señalado. La recopilación de artículos periodísticos que comentan la presentación de cada medio en particular –excepto Internet– ha sido realizada en varias oportunidades tanto en el marco de crónicas que narran la evolución de un medio en particular como estudios históricos que se circunscriben a un solo tipo de medio.

Sin embargo no se han analizado, hasta el momento, estos textos como parte de una serie discursiva. El objetivo de este trabajo consiste en observar estos metadiscursos como un conjunto para estudiar las formas en que la sociedad va construyendo su memoria mediática al delimitar el lugar que le otorga a cada medio y definir sus características particulares. Así, la comparación entre los registros de estos momentos fundacionales da cuenta de las expectativas que generan dentro de nuestra sociedad los medios emergentes. Al mismo tiempo, la lectura de estos registros periodísticos dentro de una serie permite establecer ciertas invariantes en la constitución de los metadiscursos críticos que se construyen sobre los diferentes tipos de comunicación. De este modo se puede precisar el lugar que cada medio ocupa dentro de un sistema mediático y determinar con qué tipo de prácticas sociales se relaciona.

Para lograr el objetivo propuesto se define un corpus de análisis compuesto por los ejemplares de la prensa diaria de Buenos Aires de las fechas cercanas a la aparición de cada uno de los medios considerados: la primera exhibición cinematográfica en julio de 1896, el primer ensayo de transmisión radiofónica en agosto de 1920, el evento fundacional de la televisión argentina en octubre de 1951 y la aparición de los servidores locales de Internet durante 1995.

Las menciones sobre la aparición de los nuevos medios exceden en algunos casos la prensa diaria, especialmente en el caso de la televisión e Internet donde abundan los textos en los que se anticipa la llegada de un nuevo medio. Sin embargo, el único tipo de información presente a lo largo de todo el período es la aparecida en los diarios. Por otra parte el carácter generalista que define a la prensa diaria permite avanzar sobre la consideración del lugar que se le atribuye a cada medio en su momento de aparición pública

Para los fines de este análisis se considera la aparición pública del medio desde el momento en que comienza su desarrollo la primera institución que actúa con regularidad en la Argentina: En algunos casos –televisión e Internet– existen experiencias anteriores que en las crónicas sobre el origen del medio son consideradas como la prehistoria del mismo. Si bien en la mayor parte de los casos la línea demarcatoria parece quedar clara, en el de Internet los límites resultan difusos. Muchas de las prácticas comunicativas que se realizan a través de la red de redes son previas a su establecimiento como una institución de alcances masivos.

Dentro de este marco se pueden delimitar dos momentos diferentes en la descripción de la llegada de los dispositivos tecnológicos que dan origen a los medios de comunicación. Los dos primeros –el cinematográfico y el radiofónico– se presentan en Buenos Aires muy poco tiempo después de su primera aparición en los países de origen cuando las prácticas que definirán al medio de comunicación aún no han sido delimitadas. Por otra parte la televisión e Internet se presentan cuando ya han consolidado los principales rasgos que los definen como medio de comunicación. En función de esta diferencia se desarrolla la exposición de las observaciones realizadas sobre los registros de su aparición. En primera instancia se plantean consideraciones que surgen del análisis de los registros sobre las primeras exhibiciones de los dispositivos que darán origen al cine y a la radio. Luego se procede a la comparación de los diferentes modos en que se describe la llegada de los medios que llegan ya conformados a la Argentina: la televisión e Internet.

2 Los dispositivos cinematográfico y radiofónico se presentan en Buenos Aires

La aparición del cine y la radio en la Argentina ya ha sido abordada a través de varios análisis dedicados a indagar sobre los orígenes de estos medios[1]. Por ello la descripción de ambos casos en este artículo es sucinta y está orientada en función del desarrollo de la serie que permite la comparación con los registros más recientes.

Buenos Aires es la cuarta ciudad del mundo en que se realizan exhibiciones públicas y pagas del cinematógrafo de los hermanos Lumière en agosto de 1896. Según la crónica periodística el cine es presentado como un evento público extraordinario que exhibe una de las nuevas “maravillas” que ofrece la tecnología y permite prever un futuro de cambios importantes dentro de diversos aspectos de la vida social e individual. El nuevo medio es presentado como el producto del *genio* de sus inventores franceses. La descripción de este nuevo fenómeno se construye a partir la fascinación y la sorpresa que produce este nuevo producto de la técnica. En este sentido no queda clara su inserción dentro del campo del espectáculo. La primera función cinematográfica parece ubicarse entre las exhibiciones

de los nuevos productos de la ciencia aplicada como el fonógrafo o los aparatos de rayos X.

La transmisión de la ópera *Parsifal* desde el teatro Coliseo de Buenos Aires del 27 de agosto de 1920 es una de las primeras emisiones públicas de la radiofonía mundial. Este primer evento radiofónico se describe tomando como referencia prácticas comunicativas previas: el uso privado de las ondas para la transmisión de la voz humana y el “teatrofon”, la transmisión de entrevistas, conferencias y conciertos a través de las líneas telefónicas que se desarrolló en algunas ciudades –Budapest y Newark, por ejemplo– durante las dos primeras décadas del siglo XX. Pese a que se continúa con la descripción de la sorpresa frente a la aparición esta nueva tecnología no se desarrolla una visión demasiado utópica con respecto a la emergencia de un nuevo medio. En este primer momento se ve a la radiofonía como un mero agente difusor. Sólo se plantea como posible contenido la transmisión de hechos exteriores al medio. El nuevo dispositivo es descrito como el producto de la iniciativa de un “grupo de pioneros” que manejan una nueva tecnología. Si bien la aparición resulta menos sorpresiva que en el caso del cinematógrafo, el centro de la descripción pasa por la potencialidad que encierra el este nuevo dispositivo tecnológico: un alcance inusitado, unas posibilidades excepcionales.

En términos generales los primeros registros de la aparición de las tecnologías de comunicación que darán origen a medios de comunicación masivos se enmarcan dentro de una visión optimista frente al “progreso tecnológico” que posibilita los avances de la ciencia. Es así como se presuponen efectos de gran alcance y que afectan a todo posible público por igual. La presentación de ambos momentos fundacionales construye una situación paradójica: aunque se describe la recepción de los nuevos dispositivos tecnológicos a partir de las sensaciones de un individuo, se presupone un alcance masivo gracias a la capacidad de transmisión que tienen estos nuevos dispositivos.

3. La aparición de la televisión a través de los diarios de Buenos Aires

Todas las crónicas que historian el nacimiento de la televisión en la Argentina han considerado como momento fundacional a la transmisión del acto del 17 de octubre de 1951, aunque las emisiones regulares comenzaron el 3 de noviembre de ese año. Si se releen los diarios existentes en la ciudad de Buenos Aires entre setiembre y noviembre de 1951 se puede observar una serie de rasgos comunes en el registro de este acontecimiento y señalar ciertas características que determinan una primera ubicación para el nuevo medio.

Vale la pena destacar que las referencias a la televisión son escasas –en algunos casos inexistentes– y bastante laterales. Se pueden identificar tres

tipos de apariciones: las publicidades que cubren el espacio mayor, los anticipos y noticias sobre la transmisión del acto y una “nota de color” sobre los efectos de la televisión.

En el campo de la publicidad pueden destacarse dos modos de referirse a la televisión: las de venta de aparatos receptores en las que el énfasis está puesto en los aspectos tecnológicos y un aviso de la agencia de publicidad Ricardo De Luca[2] en la que se saluda “Este gran acontecimiento, grato por lo que significa como aporte a la cultura y al progreso de la Nación”[3] y anuncia la ampliación de su Departamento de Radio “equipado sobre la base de la experiencia acumulada por otros países”[4] para asesorar sobre el medio que está asomando.

La información sobre la primera transmisión no figura en las páginas de espectáculos sino en la sección política como parte de las actividades relacionadas con el acto oficial del 17 de octubre. Se enmarca tanto dentro de las noticias que anticipan el acto como entre aquellas que describen sus repercusiones. Aquí el lugar de la televisión es el de un nuevo dispositivo técnico que permite difundir el acto y ampliar su público. Los diarios directamente embanderados con el peronismo (*El Líder, Democracia, El Laborista*) ponen énfasis en la recepción entusiasta de los primeros televidentes mientras que los demás destacan la amplitud geográfica de la cobertura. Por lo general es la mirada técnica la que domina el relato del nacimiento del nuevo medio. Se lo ve básicamente como un instrumento transmisor, cuya ventaja es la de contener un efecto multiplicador de la información, que permite ampliar la difusión de prácticas sociales pre-existentes. Si se lo compara con los registros de las primeras apariciones del cine y la radio las expectativas en torno a la televisión lucen mucho más modestas. Ni siquiera parecen haber dejado huella ciertas perspectivas utópicas sobre el futuro de una sociedad con televisión presentes en algunos escritos contemporáneos a este momento fundacional. Inclusive se pueden detectar algunas miradas cáusticas sobre la televisión antes que haga su presentación oficial en la Argentina. En *La Razón* del 11 de octubre aparece en uno de los típicos recuadros del diario una nota en la que se cuenta con sorna el divorcio de una pareja norteamericana provocado por la adicción del marido al consumo televisivo.

A través de una lectura del conjunto sobre la construcción periodística y publicitaria de este acontecimiento se pueden observar ciertos rasgos que prefiguran el lugar que se prevé en 1951 para la televisión: un agente difusor con amplias posibilidades de impacto positivo o negativo sobre el público. A diferencia de las apariciones anteriores de medios audiovisuales se presupone en este primer momento una recepción colectiva. Sin embargo no se establece una proyección del medio como fenómeno cultural ni lo relacionan con otros medios pre-existentes como la radio y la prensa. La

excepción son las publicidades de aparatos receptores que argumentan a partir de la homologación de la imagen televisiva con la cinematográfica. La presentación de este nuevo medio de comunicación pierde el efecto de sorpresa y fascinación que caracterizó la aparición de los primeros medios audiovisuales. Desde su primera exhibición pública oficial en la Argentina el medio televisivo aparece asociado a prácticas ya determinadas: la necesidad de una institución emisora formal con una estructura similar a la de los medios pre-existentes, un tipo de recepción gratuita en el ámbito hogareño, un tipo de programación organizada según pautas definidas de antemano. El dispositivo técnico que permite transmitir imágenes y sonidos no implica necesariamente la adopción de este tipo de prácticas. En realidad, desde su patentamiento en 1923 hasta su comienzo como medio establecido luego de la Segunda Guerra Mundial se intentaron exhibiciones de distinto tipo hasta que se estabilizó un tipo de emisión similar al de la radiofonía. De este modo la televisión es retratada en su momento fundacional como una institución poderosa ligada a la vida pública.

4. La falta de registro directo sobre la aparición de Internet en la Argentina

A diferencia de las crónicas que registran la aparición de la televisión no existe un acuerdo similar para la determinación de un momento fundacional reconocido institucionalmente para la “fundación” de Internet en la Argentina. Una de las causas de este desacuerdo posiblemente sea que bajo la rúbrica de Internet se ubican una serie de prácticas previas que se fueron desarrollando en forma independiente a través de los años: acceso a bases de datos a la distancia, correos electrónicos, foros de discusión (BBS), proto-redes. Tanto en los desarrollos de la “historia de Internet”[5] como en los registros de la prensa diaria no se establece un momento fundacional público para la aparición de «servidores locales de Internet»[6]. Pese a esto, desde el punto de vista institucional se suele considerar como momento inaugural la aparición del primer servidor local en abril de 1995.

Este hecho no fue registrado por la prensa gráfica como noticia. Únicamente existe registro a través de las publicidades de los nuevos proveedores en sólo dos de los diarios de mayor tirada de la ciudad de Buenos Aires[7]. Pese a que no existe la noticia sobre el comienzo de las operaciones abunda la información en diferentes secciones de los diarios sobre el “nuevo fenómeno” que se está expandiendo velozmente a través del planeta. Esta información cubre diversos aspectos. Durante la segunda mitad de 1995 cuatro de los diarios de Buenos Aires dedican un artículo de divulgación sobre el “nuevo fenómeno tecnológico”. Esta serie de investigaciones periodísticas comparte una idea: Internet es un fenómeno imposible de abarcar en su conjunto. Para informar sobre este universo infinito se opta por el fraccionamiento de la información a través de múl-

tiples entradas[8] o a través del testimonio de un «usuario común»[9]. En general los artículos tematizan la multiplicidad de usos, ciertos cambios en la percepción del tiempo y el espacio que parecen estar relacionados a Internet e incluyen principios de clasificaciones o guías para orientara a posibles usuarios.

En estos artículos y en las publicidades se construye un motivo temático[10]: “el navegante” que es el usuario de Internet como una figura con características que la diferencian del resto de la sociedad. Este motivo se repite a lo largo del año tanto en artículos y publicidades dedicados a describir a estos nuevos personajes como en notas de opinión que tematizan cierta dimensión utópica con respecto a Internet como espacio de “libertad total”[11]

Estas no son las únicas referencias que hace la prensa sobre la existencia de Internet. A lo largo del año 1995 aparecen en varias secciones del diario notas sobre usos, inconvenientes y perspectivas de Internet en el país y en el extranjero. Si es necesario plantear una diferencia de criterios para la selección de materiales y la construcción de una mirada sobre la red, éstos no pasan por una distancia de líneas editoriales que sostiene cada medio. Por el contrario parece conformarse un enfoque común para cada sección de los diferentes diarios. Esta diferencia pasa por la serie intertextual en que se enmarcan las secciones de cada diario que en un “contrato de lectura”[12] común para todo el medio.

La mayor parte de las referencias se relacionan con los suplementos de ciencia o computación. En todos estos casos la aparición y los usos de Internet se conectan con la tecnología informática y minimizan o ignoran la relación de la red con otro tipo de medio de comunicación. En este sentido se conectan con una serie de textos de difusión –algunos presentes fragmentariamente en algunos de los propios suplementos como a través de autores como Negroponte o Bill Gates– que plantean a la teleinformática y la aparición casi contemporánea de las tecnologías multimedia como la culminación de un proceso evolutivo tecnológico que producirá ineludiblemente cambios en la vida social.

En relación con la sección económica la red es asociada a la noción de mercado y el motivo del usuario que se construye como un *entrepreneur*, emprendedor económico e innovador tecnológico. En las secciones políticas durante 1995 se conecta la emergencia de Internet con la discusión alrededor de las futuras autopistas de la información y las consecuencias que su aparición tiene y tendrá sobre la vida social. Dentro de las secciones de información general se enumeran los usos nuevos de Internet: desde la psicología a los cibercafés o desde la pornografía a la vida democrática. En este lugar se debate sobre la posibilidad o la necesidad de una censura en Internet. También en las secciones de información general algunos

científicos argumentan sobre la degradación del conocimiento que puede generar la red o se alerta sobre su posible utilización por grupos extremistas. Sólo a través de este tipo de información se problematizan los posibles efectos negativos generados por la existencia de esta nueva tecnología.

Al considerar el conjunto de las referencias de los diarios de Buenos Aires sobre la aparición de Internet y sus usos se pueden plantear algunos rasgos comunes sobre lo que se espera del nuevo sistema de comunicación y sobre su proyección hacia el futuro. En general se presenta a Internet como un dispositivo tecnológico relacionado más con la informática que con otros medios y sistemas de comunicación. En relación con metadiscursos sobre Internet posteriores puede plantearse que se intensifica la diversidad de enfoques en torno a secciones y no posiciones del medio, tendencia que en el caso de la prensa argentina parece extenderse a otras temáticas como el turismo o las secciones culturales.

5. Conclusiones

Al comparar los textos de la prensa gráfica diaria que registran la aparición de la televisión e Internet y observarlos desde una perspectiva que permite su conexión con registros sobre otros medios como la radio y el cine se puede observar una serie de diferencias y cambios al mismo tiempo que establecer ciertas constantes en el registro discursivo sobre la aparición de las nuevas tecnologías informáticas.

El cine y la radio son presentados como agentes difusores del progreso producto de las nuevas tecnologías basadas en la investigación científica. Las experiencias iniciales con estos nuevos dispositivos son narradas desde un punto de vista individual aunque se prevé una expansión en la que el tipo de recepción descripta se generaliza.

En el caso de la televisión, una institución ligada al Estado –o el Estado mismo en la transmisión del acto peronista del 17 de octubre de 1951– difunde una serie de hechos y prácticas independientes y preexistentes a la inauguración oficial del medio. Dentro de este esquema la televisión colabora en la difusión de estos hechos posibilitando la multiplicación del público. Así se describe una relación que se da en el ámbito de lo público entre dos sujetos colectivos: el Estado –o instituciones ligadas él– y un público que se supone masivo e indiferenciado desde el primer momento. Es por ello que el nuevo medio se presenta como un agente igualador y homogeneizador. En ese sentido dentro de la construcción del relato histórico se establece un cambio de estado claro que implica el pasaje de las iniciativas y experiencias realizadas en ámbitos privados para circuitos de público restringidos a una práctica realizada en el ámbito público ante audiencias construidas como masivas.

En los relatos sobre la aparición de Internet se define un sujeto, el usuario individual que se inserta dentro de un campo de prácticas que se definen como “navegación”. Por otra parte alrededor de este sujeto y sus prácticas se consolida uno de los motivos temáticos característicos que se ligan a Internet: “el navegante”. Internet se presenta en este tipo de narración como ayudante en este proceso facilitando la conexión y el desarrollo de la acción. Así se establece una relación entre un sujeto individual y varias opciones comunicativas facilitadas por el medio siempre en el ámbito de las prácticas privadas. Varias de estas prácticas preceden al momento fundacional. Es por eso que no resulta tan sencillo establecer un momento específico en que se constata un cambio de estado –de lo privado a lo público o de lo experimental a lo institucional– y el pasaje de una situación a otra. Por contraposición a la construcción discursiva que presenta a la televisión como un medio unificador, Internet es descrito como un agente divisor y diferenciador. A su vez esto implica desplazar el centro de atención de la institución emisora la construcción de usuarios/receptores individuales.

Las descripciones que van conformando la memoria sobre la aparición de nuevos medios de comunicación se construyen a partir de ciertas tópicos que marcarán parte de su desarrollo posterior: el cine es visto como forma de espectacularización del progreso que produce el avance científico; la radio es imaginada como un agente difusor de eventos significativos para la vida social; la televisión se presenta como una institución que renueva el campo de la comunicación masiva; finalmente, Internet es visto como un agente de un cambio social irrefrenable que se preanuncia y describe al mismo tiempo.

Si se repasan los registros sobre la aparición de los grandes medios en Argentina hay a lo largo del tiempo una tendencia a naturalizar la mirada frente a la aparición de un nuevo dispositivo. El cine es presentado como un evento público extraordinario. La radio es observada a partir de la descripción de ciertas prácticas repetidas que se relacionan con tipos de comunicación preexistentes. La televisión es preanunciada por los diarios a través de anticipos breves y publicidad, y finalmente su aparición pública se informa a través de una noticia subordinada a un evento político externo. Este registro se acerca más a la constatación de un anuncio que a la difusión de una noticia.

La aparición de Internet no puede ser anunciada ni presentada como noticia. Parece ser un puro producto de un proceso tecnológico que evoluciona más allá de la voluntad de unos creadores que, por otra parte, jamás son identificados. La descripción del nuevo dispositivo tecnológico mezcla los efectos que genera Internet con sus posibilidades, las prácticas preexistentes con los futuros usos del medio que son planteados como un

hecho indudable. Muchas veces se discute en qué punto de un proyecto que parece irreversible e inevitable se encuentra Internet en ese momento. En ese sentido se recupera e intensifica la visión utópica que caracterizó el registro de los primeros medios: el cine y la radio. La sorpresa frente al surgimiento de una nueva forma de comunicación se diluye. Ni siquiera se puede describir un momento a partir del cual definir los cambios precedentes. De este modo la descripción de la aparición de los nuevos medios va haciéndose más cotidiana, menos sorprendente y va construyendo una visión naturalizada de la aparición de las nuevas formas que va adoptando la comunicación humana.

Notas

1. Entre los trabajos aparecidos en el ámbito académico se pueden citar las contribuciones de Maldonado (2002: 118-122) sobre las primeras exhibiciones cinematográficas y el de Bosetti (1994: 15-32)
 2. Publicado en *La Razón* el 3, el 16 y el 24 de octubre de 1951 bajo el título “La televisión ya está entre nosotros”.
 3. Ricardo de Luca publicidad: «La televisión ya está entre nosotros» en *La Razón*, Buenos Aires, 3 de octubre de 1951, pág. 3. Este aviso tiene una serie de rasgos únicos dentro del conjunto de textos que se refieren a la televisión en este momento fundacional: se aventuran cambios culturales y se lo relaciona con otros medios
 4. *Ibidem*
 5. Pese a la breve vida que se le atribuye a Internet, en la propia red son numerosas las crónicas que registran en el plano internacional el surgimiento y consolidación de esta nueva tecnología de comunicación. Estas «historias» enmarcadas en las definiciones y explicaciones sobre las características de este nuevo tipo de comunicación. No sucede lo mismo en la Argentina donde no se desarrollan crónicas locales. Sólo algunos trabajos producidos en el ámbito académico como Perrone (1998) y Fejler (1999) marcan la fecha de aparición pública de Internet en la Argentina.
 6. Tal como se los define en “Red de redes” en *La Nación, Suplemento de Ciencia* 23 de setiembre de 1995 o PÁGINA 12: “El internauta. Internet sabe soñar” en *Página 12, Suplemento Futuro*, 29 de julio de 1995
 7. En *La Nación* y *Clarín* entre los de mayor tirada. Los otros 6 diarios de Buenos Aires no tuvieron esa publicidad, aunque algunos de ellos (*La Prensa, Página 12* y *Ambito Financiero*) incluyen bastante información sobre Internet en sus diversas secciones. Solo los diarios que definen su estilo como «prensa popular» prácticamente no consideran el tema durante 1995.
 8. “Red de redes” en *La Nación, Suplemento de Ciencia* 23 de setiembre de 1995 o “La autopista informática” en *La Prensa. Computación*, 19 de febrero de 1995.
 9. «Del telégrafo a la superautopista de la información” en *Clarín. Suplemento de Informática*, 28 de agosto de 1995o “El internauta. Internet sabe soñar” en *Página 12, Suplemento Futuro*, 29 de julio de 1995.
 10. En el sentido que le da Cesare Segre al término en Segre (1985).
 11. Este motivo temático construido a partir de una comparación entre una pequeña comunidad de iguales y la red teleinformática y sus usuarios, en los años siguientes (especialmente entre 1997-1999) tomará un papel predominante en las descripciones sobre Internet realizadas tanto por la prensa, los textos de divulgación como la publicidad. Durante 1995 esta idea sólo aparece en forma embrionaria apareciendo en un par de artículos.
 12. En el sentido que Eliseo Verón le da al término en Verón (1985).
-

Bibliografía

- Aprea, G.** (1998) “Periodizaciones en las historias de los lenguajes audiovisuales argentinos: cine, televisión y video”. Inédito.
- Bosetti, O.** (1994) *Radiofonías. Palabras y sonidos de largo alcance*. Buenos Aires: Editorial Colihue.
- Fejler, E.** (1999): “Las comunidades virtuales argentinas: vida y pasión” en **Finquelievich, S.** (ed.) ¡Ciudadanos a la red! Buenos Aires: La Crujía
- Maldonado, L.** (2001) “El surgimiento y la consolidación de la crítica cinematográfica en la Argentina” en *Zigurat 2*, 118-122. Buenos Aires: Carrera de Ciencias de La Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, UBA.
- Perrone, I.** (1998) “Nuevas tecnologías de la información y consumos culturales en la Argentina”. Inédito.
- Segre, C.** (1985) *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: Crítica.
- Smith, A.** (edit.) (1998) *Television. An International History*. Bath: Oxford University Press.
- Steimberg, O.** (1993) *Semiótica de los medios masivos*. Buenos Aires: Atuel.
- (1996) “Periodización y deshistorización en las historias de los géneros de la imagen”. Inédito.
- Verón, E.** (1985) “L’ analyse du ‘contrat de lecture’ : une nouvelle méthode pour les études des positionnement des supports presse” en *AAVV Les media: expériences et recherches actuelles, applications*. París: Institut d’Études et Recherches Publicitaires.

Gustavo Aprea

Licenciado en Ciencias de la Comunicación, Universidad de Buenos Aires. Docente en la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA, en el Instituto del Desarrollo Humano de la Universidad Nacional de General Sarmiento y en el Área Transdepartamental de Crítica de Arte del Instituto Universitario Nacional de Arte. Publicaciones en los libros: *Tele-novela/telenovelas*; *La cultura argentina de fin de siglo*; *Imágenes técnicas*; *Investigación y desarrollo*; *Imagen, política y memoria*; *Grandes áreas metropolitanas en Latinoamérica*. Artículos en las revistas: *Causas y Azares*, *Sociedad*. Revista de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA, *Zigurat*. Revista de Carrera de Comunicación de la UBA. gaprea@fibertel.com.ar

Las tres revoluciones del registro sonoro

Gustavo Costantini

La posibilidad de dejar fijados los sonidos en un registro introduce una primera revolución en el mundo auditivo, tanto en el aspecto de los medios técnicos como en sus proyecciones teóricas sobre la comunicación. Dado que los sonidos son siempre percibidos en el tiempo -y no hay posibilidad de oír o pensar un sonido fuera del tiempo- la presencia del sonido o música en cualquier soporte, introduce una dimensión temporal o temporaliza a dicho medio en alguna medida. El hecho de que el sonido grabado de algo no difiere de su fuente en cuanto a la manifestación mental que se realiza en el oyente (al no confundirse con la instancia de representación que plantean las imágenes visuales) plantea también nuevos problemas teóricos. La segunda revolución, la constituye la aparición de la grabación y reproducción estereofónica, que trae consigo no sólo la presencia de una dimensión espacial de circulación del sonido sino también una mayor fidelidad que hace que los sonidos se puedan volver casi transparentes respecto de la fuente de donde fueron tomados. La tercera revolución es el pasaje de lo analógico a lo digital. Mientras los dispositivos digitales son todavía usados a través de interfaces visuales que simulan las analógicas, potencialmente transforman la forma en la que usamos y concebimos a los sonidos proveyendo una total renovación de la experiencia auditiva, mucho más radical que lo que se podía imaginar a partir de los viejos mecanismos de transducción.

Palabras clave: registro sonoro, temporalización, digitalización

Three revolutions of sound register

The possibility of fixing sound in record devices introduced the first audio revolution, not only in the media but also in media studies. Since sounds are always heard through Time –and there is no possibility of hearing them outside time- the presence of sound or music in any medium introduce time in different ways. Another consequence of the record device in theoretical perspectives was the fact that recorded sound is not different to the ear than the original source. The second revolution, was the appearance of stereo, not only a way to present a spacialized sound but also a much better quality of reproduction that led sound to be almost transparent regarding the original source –and an improved perception

of spaces of different sizes, material, form, etc.-. Third revolution was the transformation from analog to digital. While digital devices are still used under analog-type interfaces, they transformed the way we use and conceive sounds getting a whole new listening experience, far beyond the way old transducers never imagined.

Palabras clave: recorded sound, temporalization, digitalization

1. La aparición del primer testimonio sonoro

En el principio fue el verbo. Y el verbo portado esta vez por la voz humana. Porque estamos hablando de las primeras grabaciones que el hombre pudo realizar. Sin responder a ningún mandato bíblico el registro de audio nace en 1877 con la invención del fonógrafo de Edison. Y entre las primeras cosas que quedaron grabadas para siempre[1] se encuentra la voz de Gustave Eiffel recitando el poema “La acacia” desde lo alto de su famosa torre. Era de esperar: el hombre entraría en la historia a través de un testimonio sonoro de su paso por el mundo. Con el correr del tiempo, la música tendría un lugar privilegiado y llegaría a dominar casi la totalidad de las grabaciones. Pero es interesante recordar lo que sucedió en el origen.

1.1 De la voz distante a la voz escrita

El invento de Edison llevó el sugestivo nombre de fonógrafo, que significa “escritor de voces”. Este término, está emparentado con el nombre de otro invento –apenas un año anterior–, el teléfono o “voz distante”. Teléfono y fonógrafo, no sólo se incorporaron al lenguaje ordinario y a la vida cotidiana, sino que significaron una verdadera revolución en la experiencia del hombre en el mundo. Porque la existencia de testimonios sonoros comenzó a partir de la posibilidad de transmisión y fijación en un soporte. Aquel mar de palabras congeladas que soñó Rabelais se hizo realidad, pero en lugar de disolver los cristales de hielo que liberaban incomprensibles palabras de un lenguaje bárbaro, los cilindros podían repetir una y otra vez las voces fijadas allí permanentemente.

1.2 Primera revolución

La primera revolución del mundo sonoro la constituyó la posibilidad del registro. Los cilindros y los pioneros discos de pasta que pronto los reemplazaron, fueron los primeros soportes que permitieron tamaña e inédita proeza. A diferencia del registro de imágenes, cuyos testimonios inundan la historia, el registro sonoro es un privilegio de quienes vivieron

el último siglo. Y si bien es cierto que toda grabación implica una pérdida – podría establecerse un paralelo con lo que pasa en la fotografía– el contrato perceptivo con el soporte ha aprendido a restituir la falta. El siglo XX fue el siglo de las imágenes y de los sonidos registrados, archivados.

1.2.1. Aplicaciones prácticas

¿Tenemos una verdadera dimensión de lo que significa el hecho de poder dejar una huella de los sonidos? El propio Edison se entusiasmó con el invento y dejó una serie de indicaciones sobre su utilidad: a) Dictado de cartas y todo tipo de mensajes sin usarestilográfica; b) Libros fonográficos, los cuales podrían comunicar los mensajes a los ciegos sin mayor esfuerzo; c) La enseñanza del habla y las alocuciones; d) Reproducción de música; e) El “registro familiar”, álbum de dichos, frases y demás grabados por las propias voces de los miembros de una familia, así como las últimas palabras de los moribundos; f) Cajas de música y juguetes sonoros; g) Anunciadores accionados por relojes que en lenguaje articulado indicarían el momento de volver a casa del trabajo, ir a la escuela, ir a comer, etc.; h) La preservación de los idiomas por el exacto registro de su reproducción y por la posibilidad de fijar la correcta pronunciación; i) Fines educativos, tales como grabar las explicaciones de la maestra, a las cuales el alumno podría recurrir en cualquier momento; asimismo, suplir eficientemente la memoria; j) Conexión con el teléfono, para que éste pueda superar su condición de transmisión efímera y así poder registrar palabras o sonidos inaccesibles e invaluable. (Chanan 1995: 3). Más allá de la admiración suscitada por las previsiones de Edison –un Leonardo del mundo eléctrico–, sobre todo respecto del último punto (si pensamos que es posible grabar vía internet con igual resultado que en un estudio[2]), aplicaciones del registro cambiaron la vida cotidiana y, por supuesto, replantearon diversas cuestiones teóricas.

1.3. Consecuencias teóricas

La posibilidad de fijación de los sonidos sobre un soporte puso en evidencia ciertos aspectos propios del mundo sonoro muy diferentes al de las imágenes visuales. Porque mientras las imágenes tienen la posibilidad de establecer la instancia de representación, el sonido –aún el registrado– presenta las mismas cualidades que su original. El sonido reproducido a través de un canal puede estar interferido por señales anómalas, pero un sonido transmitido es discriminado del canal. Que no es lo mismo que decir que la imagen se diferencia de su medio de representación: la imagen representada, además, se encuentra sobre un soporte-canal que permite su reproducción. Pero la instancia de reproducción es todo lo que el sonido tiene como posibilidad de distinción.

1.3.1. ¿Es el sonido grabado diferente del sonido de la fuente original?

¡Cuántas veces habremos estado viendo un film en el más simple de los televisores y el sonido de un teléfono se confundió por unos instantes como el sonido de nuestro teléfono! El dato de que este sonido no corresponde a algo de nuestra pertenencia puede ser el mismo reconocimiento de las diferencias entre un objeto y otro, pero esto quiere decir que ya estamos estableciendo una posible correspondencia fuera del soporte audiovisual, confundiénolo con el objeto real. En la mayoría de los casos, más que sonora, la referencia es informada por la imagen, por una interacción entre la memoria de la experiencia anterior y exterior a la recepción sonora, por cuanto se ratifica la homologación de la percepción del sonido transmitido con el real.

1.3.2. Algunas consideraciones sobre la reproducción y la representación

Estas cuestiones que el soporte grabado actualizó y modificó, nos llevan a pensar en ciertos aportes de la filosofía del lenguaje que, al analizar las bases de la experiencia musical, aportan una serie de elementos no sólo pertinentes sino totalmente comprobables a partir de la existencia del sonido cristalizado. El hecho de que la música y el sonido puedan manifestar ciertos aspectos imitados de un objeto no musical no llega a encarnar la posibilidad de representación que tienen ciertas imágenes, pues el hecho de retratarlo se limita a una mera cuestión de semejanza –en el caso de la música esto daría una cualidad onomatopéyica–. Cuando un artista cita en un cuadro la imagen de otro, no se limita a que el espectador perciba aquello que allí se representa como un objeto carente de una connotación, que es imposible reconstruir “onomatopéyicamente” (Scruton 1997: 118-120). Cuando Messiaen desarrolla musicalmente el canto de un pájaro, no por ello suministra pensamiento alguno sobre éste; es decir, la figura que representaría el canto del pájaro se absorbe en la estructura musical y asume un sentido puramente musical. Si los pensamientos que surgen de esa estructura están confinados a su propia naturaleza y no deparan ninguna instancia extramusical no se está frente a una representación. Pues cuando se afirma que cierta pintura sí es un arte representativo se dice que los pensamientos que implica su apreciación no son en su totalidad puramente pictóricos; por el contrario, en el hecho de experimentar un cuadro se implican pensamientos susceptibles de ser verbalizados. Este elemento narrativo constituye un aspecto esencial del fenómeno de la representación, y aún los sonomontajes más intencionalmente descriptivos existen siempre asociados a otro elemento –textual o visual– que les provee sentido. El resto es música concreta, donde todo queda absorbido

por el contexto sonoro en el que se hallan los sonidos reconocibles. Lo que resulta relevante aquí, es el hecho de que el sonido o música grabados no modifican esta situación sobre la representación: lo grabado pone frente al oyente todas y cada una de las cualidades de la experiencia sonora sin establecer más mediación que la de ser el medio transmisor, no su medio de representación. El sonido o la música grabados *son* el sonido de ese objeto o *es* esa música. El estatuto lógico de los sonidos (Strawson 1959: 62-89) está determinado por las propiedades de los sonidos, ajenas a su condición intrínseca o su posibilidad de separarse de aquello que los produce. La afirmación “he escuchado un ruido toda la noche y ahora se ha agrandado en volumen” pareciera encarnar esa independencia. Sin embargo, esta descripción no remite a nada más que a una cualidad del sonido –la intensidad– que no puede generar más que el reconocimiento de una alteración de un elemento que no contribuye a elaborar una representación (Scruton 1997: 118-120). En la música –directa, grabada– no se imita la apariencia de algo, sino el sonido que ello emite. ¿Cómo entonces el sonido de la música –grabada– puede conducir a pensar en el asunto representado? Cuando un sonido es reconocido como sonido de algo, es decir cuando el canal no interfiere lo suficiente como para que el sonido se funda en un único timbre complejo, se evidencia entonces una interesante homologación de la experiencia directa y mediada del sonido, mediación que no altera la capacidad del sonido de confundirse con lo real o lo transmitido. Si bien estas cualidades ya eran reconocibles en música, la grabación las puso de manifiesto.

2. La transformación de la ejecución musical y la aparición de los trazos sonoros

“Se escucha ‘It never entered my mind’, de Rodgers y Hart, con Miles Davis a la trompeta: una delicia de música suave y un sonido como el filo de una navaja... ¿A qué género pertenece esta pieza grabada en 1954 por Miles Davis? La respuesta llega sola: al jazz, que es descrito como una música basada en la improvisación. Haciéndolo se habrá ocultado, como es habitual, un dato importante que consiste en que esta pieza ha sido grabada, y que el músico tocaba sabiéndose grabado. ¿Qué ha grabado? Notas, valores rítmicos, pero también la mínima de sus inflexiones pasajeras, la mínima coloración que daba al timbre, el mínimo efecto de emisión: Miles Davis sabía entonces que él *trazaba el sonido sobre un soporte*, como un dibujante puede hacer de un trazo sobre un papel. Sabía que su acción más sutil sería conservada y fijada, que se desvanecería poco a poco, como hasta entonces, antes del fonógrafo, era el caso de la mínima nota musical emitida, e inmediatamente barrida por el viento.”(Chion 1991: 7)

2.1. La evolución de los dispositivos lleva a los medios los planteos teóricos

Los dispositivos de registro continuaron evolucionando y presentaron otras pequeñas revoluciones. En 1926, la grabación de sonido llega al cine y en 1927 ya puede verse “El cantor de Jazz”, con Al Johnson, donde al margen de unas pocas y aisladas palabras, presenta la primitiva idea de un cine sonoro como cine con banda sonora. La falta de conciencia sobre el mundo nuevo que se abría al espectador hizo que la película fuera extrañamente una película muda —con carteles intercalados para transmitir los diálogos— con el agregado de sonido directo sólo para escuchar las canciones de Johnson. El único momento que rompe la esquizofrenia es la escena en la cual su personaje vuelve a ver a su madre y le canta una canción al piano; cuando éste interrumpe su ejecución para decirle algo, no se incluye cartel alguno, sino que se aprovecha la presencia del micrófono para que quede registrada su voz también en el directo. El intercalado de carteles para este diálogo hubiera resultado absurdo, aunque de todas formas estamos aceptando una película que tiene un único diálogo sonoro y el resto, escritos. El carácter casi accidental de esta grabación evidencia la falta de perspectiva respecto de las posibilidades del cine sonoro y pone de manifiesto la homologación de sonido y música, en el sentido de que en esos años ya es una realidad que casi la totalidad de los registros fonográficos son destinados sólo al cuarto punto de la lista de Edison. El sonido óptico y el registro magnético perforado optimizarían el trabajo del sonido en el cine, pero desde su inicio, el nuevo estadio del lenguaje audiovisual permitía cosas que el cine mudo no podía: escuchar el silencio y temporalizar todas las imágenes, incluso las fijas. El maduro cine sonoro se alejará de la idea de las películas híbridas, o películas sonoras rodadas como si fueran mudas, a medida que los directores fueran descubriendo los efectos inherentes a la propia naturaleza del sonido y a sus diferencias perceptivas respecto de la imagen. Ya en ese nuevo cine, el sonido agregaba una sensación espacial que se proyectaba sobre la bidimensionalidad de la pantalla, pero esa cualidad espacial todavía no se había incorporado en los registros fonográficos, por no dar cuenta de la *biauralidad* del oído humano. Sí había incorporado aquellas sensaciones espaciales relativas a la captación de la reverberación natural presente en la toma de sonido, además de ciertas proporciones entre los planos sonoros, entendiendo a los sonidos más fuertes como próximos y a los más débiles como lejanos, dependiendo del reconocimiento de las fuentes y de la reconstrucción mental de las relaciones de tamaño e intensidad que esas fuentes presentarían en la realidad. Pero no había planteado aún la distribución espacial de los parlantes con información

de canales discretos, cosa que llegará relativamente pronto al mundo de la grabación pero mucho más tardíamente al sonido cinematográfico.

2.1.1. Temporalización otra vez

El simple hecho de percibir sonidos constituye una actualización perceptiva de la presencia objetiva del tiempo. Porque oír cualquier manifestación sonora implica percibir la evolución en el tiempo de las distintas envolventes dinámicas –ataque, decaimiento, sostenimiento– y las necesarias expansiones en el espacio del espectro armónico –que también necesitan extenderse en el tiempo–. Cuando estas manifestaciones quedan registradas en un soporte capaz de reproducir la señal con calidad suficiente como para distinguir el canal del objeto sonoro, esta temporalización se hace evidente y puede ser convertirse en un recurso aplicable allí donde el sonido es convocado para cumplir alguna función específica –tal es el caso de los audiovisuales–. A partir de la década del cincuenta el rango dinámico y el rango de frecuencias audibles registrables en las grabaciones se amplió notablemente, haciendo posible casi la transparencia sonora: por fin, el canal interfería en una instancia mínima y el sonido grabado comenzaba a ser indistinto de su fuente original. Y esta curiosa presencia fantasmal del “sonido de algo” superó su condición efímera, cristalizándose en discos, cintas, pista óptica, etc. A su vez, comenzaron a evidenciarse aquellos elementos propios de lo sonoro, tales como el efecto Doppler y aquellas inflexiones antes señaladas por Chion.

2.2. Saberse grabado

La conciencia del registro sonoro modificó notablemente la forma en la que los músicos empezaron a ejecutar. Pero no sólo por saberse grabados, sino porque el mismo hecho de que el soporte fuera capaz de revelar los más mínimos detalles, hizo que por vez primera los músicos apreciaran su desempeño. Lo que trajo una curiosa sensación de simultáneo auto reconocimiento/desconocimiento. La música no volvió a ejecutarse de la misma manera, y hasta cierto punto, la mayor parte de las experiencias musicales pasaron a ser vividas a través de la radio, el disco, la cinta. Escuchar música en vivo es obviamente diferente a escucharla a través de un equipo de audio. Sin embargo, ¿es diferente en lo que respecta a aquello que debe ser apreciado en la experiencia musical? Salvando el volumen variable y los límites del reproductor utilizado ¿No estamos igualmente frente a la obra musical original en todos y cada uno de sus aspectos?

3. Segunda revolución: espacio y el camino hacia la transparencia sonora

La segunda revolución del audio ocurre en la década del sesenta, con la aparición comercial del estéreo, sonido que reparte en dos pistas discretas la información del registro, pudiendo establecer porcentajes y así tener sonidos totalmente a la derecha, 60/40% derecha e izquierda, 50/50% –equivalente a un sonido que parece provenir de un centro virtual–, etc. El estéreo se hace cargo de esa dimensión espacial presente en toda escucha real y de esa manera impregna de realismo y sensación de presencia –a través de un rango dinámico y de respuesta de frecuencias mucho más amplio que las grabaciones monoaurales, que suenan comparativamente como comprimidas y aprisionadas–.

3.1. El estudio de grabación como dispositivo creador e instrumento musical

Cuando comenzaron a hacerse grabaciones en estéreo faltaron criterios esenciales para el tratamiento de tamaño conjunto de señales y esto llevó a una proliferación de grabaciones que hoy suenan deficientes y exageradas en su planteo espacial. No se tenía conciencia de lo profunda que era esta segunda ola que transformaba radicalmente el mundo del audio, a pesar de que el oyente no tuviera en cuenta hasta qué punto esto influía en la creación misma de la música que escuchaba. Los Beatles fueron uno de los primeros artistas de la música popular que se apropiaron de la tecnología del estudio de grabación como un instrumento más, debido a que era posible grabar en etapas, regrabar, pasar las cintas al revés, alterar la velocidad de la cinta, trabajar sobre el espacio audible, etc., al punto de haber un antes y un después entre la música hecha de manera monoaural y las grabaciones hechas en varias pistas. La aparición del espacio dentro de los discos, la grabación multipista y la mejor reproducción general de la señal, trajeron consigo una nueva forma de arte conceptual popular, más precisamente el llamado álbum conceptual. Los discos de ciertos músicos populares comenzaron a parecerse a las prácticas de los artistas de vanguardia en tanto que concibieron a sus grabaciones no ya como una compilación de canciones o piezas independientes, sino como un conjunto de bandas concebidas y organizadas para el formato larga duración. Por una parte, la ubicación de los tracks en una secuencia narrativa introdujo la noción de obra de autor –más que mera sucesión de canciones–; por otra, el arte de tapa y una idea de poética dominante en varios niveles, reforzó la necesidad de la adquisición de una larga duración completo en todos sus aspectos para la comprensión de un mensaje más complejo. Sin embargo, y si bien todo eso es claramente relevante, tiene como condición de posibilidad una primera aventura puramente sonora y totalmente dependiente de las nuevas posibi-

lidades brindadas por el medio: la grabación multi-track. La capacidad de grabar, sobregrabar, sumar diferentes pistas, mezclar a distintas posiciones espaciales vía estéreo, poner sonidos en reversa, cortar y pegar fragmento de la cinta, grabar a distintas velocidades alterando todas y cada una de las cualidades espectrales y tímbricas, etc., son los verdaderos determinantes de la aparición de una música autoral enarbolada a partir de la conciente utilización del dispositivo no ya como un medio de fijación, sino de transformación y creación.

4. Tercera revolución: el pasaje del soporte analógico al digital

El mismo grado de transformación operado por el estéreo respecto del mono, y una equivalente desorientación en las fases iniciales, se ha producido a partir de la aparición del sonido digital, conversión que no sólo amplía el rango dinámico y el espectro de frecuencias registrables –ahora equivalente a la respuesta del oído– sino que concibe de una manera totalmente diferente los fenómenos sonoros, mucho más radical en su transformación que en las fases anteriores. Si bien comercialmente el sonido digital hace impacto a comienzo de los ochenta, recién en el principio del nuevo siglo se tiene un panorama claro de lo que se puede hacer y esperar de este generoso y democrático formato.

4.1. La tercera ola: entusiastas y detractores

Una de las primeras señales de desorientación que se percibieron cuando se escucharon las primeras grabaciones digitales en disco compacto fue la sensación de frialdad que el soporte transmitía. Dado que aún se realizaban grabaciones destinadas a la vez a CD y vinilo, los criterios de mezcla y masterización generaban resultados dispares. La mejora en la señal se veía desmerecida por la posibilidad del CD de registrar los sonidos en una banda mucho más ancha, de modo tal de que los instrumentos musicales se escuchaban extremadamente separados entre sí. Contrariamente, el vinilo se veía beneficiado por una notable mejora en la señal, pero su propia incapacidad de transmitir una banda ancha determinaba que el oyente escuchara las grabaciones de manera más compacta y homogénea. Una desventaja que se convertía en mérito. En función de esto, muchos oyentes fueron inmediatos detractores del nuevo formato, y su defensa del disco de vinilo mezclaba a la vez una verdad y una suerte de nostalgia imbuida de conservadurismo. Con el correr de los años, una nueva generación de ingenieros de sonido consiguió aprovechar las ventajas de lo digital y los errores del pasado quedaron pronto en el olvido. Lo mismo ocurría con los ataques de los instrumentos: los micrófonos de condensador capturaban los ataques de las cuerdas con una riqueza inusitada que paradójicamente hacía demasiado agresivos a esos sonidos cuan-

do se los grababa digitalmente. La riqueza con la que el sonido digital es capaz de registrar el complejo espectro armónico de ciertas fuentes hacía que por vez primera el oyente tuviera acceso a la audición de fenómenos que los límites de la grabación analógica evitaban. Si bien es cierto que las percusiones –sobre todo los instrumentos de placa, como el xilofón, el glockenspiel, la marimba, etc.– era la primera vez que sonaban con tanta presencia, lo que el oyente notó antes fue la frialdad y el carácter casi metálico que timbres como los de las cuerdas adquirirían en su registro. La recurrencia a otros tipos de micrófonos –como los de cinta–, y el uso de procesamientos de señal como la ecualización y diversas clases de filtros, hicieron que esta gélida cualidad también desapareciera conforme se adquirirían criterios y más experiencia.

4.2. El revival analógico o el sonido digital puede también simularse analógico

El movimiento rock, con su apertura hacia nuevos horizontes, siempre se caracterizó por la incorporación de tecnología; su progresismo hizo que su sonido se transformara conforme se desarrollaba la tecnología. La gran paradoja es que un desarrollo tecnológico excesivo detiene la creación artística dado que la abrumadora impronta que deja el nuevo soporte no es claramente delineada por el músico, o mejor dicho, el músico carece de perspectiva temporal para evaluar la huella que el soporte deja. Cuando hacia 1983 aparece uno de los primeros sintetizadores totalmente digitales, el Yamaha DX7 el músico se encontró con varias y también revolucionarias novedades: su costo era seis veces menor al de sintetizadores de la época que no podían lograr muchas cosas que éste sí permitía explorar –y viceversa, sólo que la síntesis analógica más sofisticada agregaba una gran flexibilidad de construcción a algo ya conocido–; por vez primera, un sintetizador podía emular perfectamente sonidos percusivos complejos como los de las marimbas; duplicaba la cantidad de voces de polifonía –cantidad de sonidos simultáneos que podía ejecutar– de sus competidores; permitía la ejecución de varios programas y, por último, carecía de la inestabilidad de la afinación analógica que poseían sus antecesores. Pero la dificultad para programarlo hizo que se usaran masivamente los sonidos que traía de fábrica, y es por eso que no hay disco entre 1983 y 1986 que no posea algún sonido de DX7. De ahí una suerte de proceso de estandarización y normalización digitales. El proceso de estandarización era tal que los tecladistas de música joven electrónica fueron reticentes a repetir semejantes estereotipos. Evitar este proceso de indiferenciación trajo consigo un retorno a los sintetizadores analógicos, al punto de volverse un caro fetiche. La culpa no es de los medios sino de las mediaciones, claro está, pero el músico sentía que el mundo analógico le ofrecía un lugar cálido y familiar

que respondía también análogamente al control de la fuente sonora. El sintetizador digital marcó un hito dentro del diseño industrial, haciendo sobrias presentaciones de aparatos extremadamente poderosos y flexibles pero donde los principios de economía de recursos y la simplificación que el control digital permitía le negaba a su vez al músico al acceso de interfaces intuitivas en pos de múltiples menús reducidos a una pequeña pantalla y un puñado de botones y perillas.

4.3. La utopía de la música concreta: el sampler o la música concreta, concretada

Hacia mediados de los ochenta, al mundo análogo todavía no le llegaba su segunda chance, y el músico se encontró con una revolución derivada de la revolución del audio digital: el nacimiento del sampler. Sólo cuestión de tiempo, el sampler no es otra cosa que un grabador de señales sonoras que en lugar de grabar canciones graba instrumentos nota por nota y los convierte en un banco de sonidos almacenables en un disco rígido o en la memoria residente del aparato. Esto hizo que los teclados ya no imitaran los sonidos sino que manipularan su copia digital. Como ocurrió con el estatismo generado por el DX7, el sampler logró a la vez que todo músico pudiera prácticamente ejecutar en su casa todos los instrumentos que quisiera y que dejara de explorar la construcción de sonidos nuevos o personales. Como una suerte de máquina de fotografiar sonidos o como una especie de fabricante de clones sonoros, el sampler reinó —y aún lo hace— durante la segunda mitad de los ochenta y todos los noventa. Casi todos los sintetizadores fabricados por entonces se volvieron el equivalente profesional de los órganos familiares con el agregado de más polifonía, calidad de sus *samples* [muestras], efectos, posibilidades de almacenamiento y organización de los bancos de muestras, mayor realismo a partir de más instrumentos de expresión —además de las teclas, perillas, ruedas, bandas de goma, joysticks, y demás, todo en pos de convencer al oyente de que un teclado puede hacer lo que hacen instrumentos que se ejecutan con cuerdas, parches o vientos—.

4.4. La revolución no evita el fetichismo de la mercancía: el modelado físico

El último paso que dio el audio digital para conseguir el dominio absoluto —y dejar disconformes solamente a fetichistas y coleccionistas de antigüedades— es la concreción de una tecnología que no sólo toma muestras digitales de un sonido sino que tiene modelos virtuales de cada una de las partes componentes de cada fuente sonora: boquillas, cuerpos de madera, tubos metálicos, trompas, parches, cajas de resonancia, etc., reproducción digital de cada uno de los elementos materiales que hacen a la creación

de un sonido. Como una suerte de hyper-sampler, el physical modelling –modelado físico–, permite emular sin problemas toda la flexibilidad de los instrumentos acústicos pero también realizar modelos físicos de instrumentos inexistentes –cuerda de guitarra que pase por tubo metálico y caja de resonancia de piano– y de... los extrañados sintetizadores analógicos. La marca sueca Clavia reconoció el potencial del physical modelling y se adentró en la fabricación del potente Nord Lead, que dio origen a un sinnúmero de sintetizadores de analog modelling que evitan la nostalgia por los verdaderos y caros sintetizadores analógicos. El a la vez cálido o agresivo sonido de los tecladistas de hoy es básicamente el producto de una combinación de la capacidad de generar sonidos personales con los sintes de physical y analog modelling, la inmediatez y apertura que brindan los samplers –que permiten registrar tanto instrumentos como sonidos de la realidad, haciendo que cualquier cosa adquiera dimensión musical– y el trabajo sobre la modulación de los sonidos en computadoras unidas a workstations de DSP [Digital Sound Processing: procesado digital de sonido].

5. Conclusiones: ¿nueva música, nueva experiencia audiovisual?

La tecnología es siempre medio y a la vez productora de sentido. En este sentido, no hay una música que la emplee que no reciba su impronta y divulgue su huella. Por tanto, no hay que descartar cierta responsabilidad de la tecnología en la forma de concebirse la música hoy día. Sin embargo, la responsabilidad final es del músico que deberá hacerse cargo de este estado de cosas y compenetrarse con su uso y adaptación y transformación –mutua–. El músico de hoy cuenta con los beneficios ya visibles de la revolución del audio digital y por ello puede: manipular todas las fuentes de sonido existentes, crear nuevos sonidos a partir de modelos físicos de absolutamente cualquier cosa, puede procesar las señales, grabarlas, regrabarlas, agregarle efectos, sustraer aspectos, almacenarla eternamente sin la alteración de calidad, multiplicar la producción sin la pérdida de generación, manipular todas las frecuencias, amplitudes y espectros que el oído es capaz de reconocer. El cine actual y la reproducción casera del audiovisual vía DVD [*digital versatile disc*: disco digital versátil] han replanteado la noción de espacio a través del sonido. Nótese que los avances producidos en la creación de imágenes no le han hecho variar su estatuto, en tanto que su existencia siempre queda confinada a los límites de la pantalla. En cambio, el sonido ha ido pasando de una única pista al estéreo, luego el efímero paso de la cuadrafonía, para llegar hoy a los sistemas denominados Dolby Digital y DTS en el formato de reproducción 5.1. Esta distribución del sonido en un espacio que cubre los 360° está planteada de la siguiente manera: un canal central por el que se escuchan los sonidos cuya fuente

es visible en la pantalla, dos canales –izquierdo y derecho– por los que se escucha la mezcla de la música extradiegética más los sonidos cuyas fuentes se han desplazado hacia esas direcciones, dos canales traseros izquierdo y derecho a los cuales se confinan sonidos ambiente más las fuentes que virtualmente se han dirigido hacia allí, más un último canal –el correspondiente al .1– que sólo se hace cargo de las frecuencias bajas menores a 30 Hz, lo que comúnmente se conoce como *surround*. Esta presencia múltiple y total del sonido en el espacio de reproducción ha generado nuevos códigos de tratamiento del espacio intradiegético, incorporado más cantidad de elementos que suenan –dada la proliferación de canales de alta calidad– y todavía está promoviendo debates sobre su aplicación y alcances. Lo que sí es claro que este nuevo sonido total se está extendiendo a todos los géneros, estilos y cinematografías, y se está apropiando también de la reproducción de música, haciendo que el oyente se encuentre en medio de la banda o la orquesta que está escuchando. Los límites de los desarrollos del sonido digital todavía no se conocen. En muy pocos años de existencia ha logrado conquistar y superar todos los rangos perceptibles por la audición humana, ha conquistado la suma casi ilimitada de canales para la grabación, ha conseguido transmitir vía cable o teléfono audio de alta calidad rompiendo todas las barreras de distancia, ha desplegado el espacio de reproducción hasta cubrir los 360° de la experiencia perceptiva, ha replanteado el espacio diegético y extradiegético en el audiovisual. Si a eso sumamos la aparición de una difusión musical y de material sonoro sin precedentes en la historia –internet, MP3– y la infinita capacidad de creación de nuevos sonidos a través de una asequible síntesis que reproduce y mezcla todos y cada uno de los métodos conocidos, nos encontramos frente no sólo una revolución en la tecnología productora sino en una verdadera transformación de la experiencia, sonora y más allá.

Notas

[1] En realidad, ya veremos que ese «para siempre» es extremadamente relativo en cuanto estamos hablando de un soporte efímero, cuyo deterioro atenta contra la perdurabilidad del mensaje grabado.

[2] Recuérdese el ya célebre disco de dúos de Frank Sinatra, grabado y mezclado a la distancia por cada uno de los participantes dispersos a lo largo del globo y registrando sus partes en los más diversos estudios de grabación.

Bibliografía

- Chanán, M. (1995) *Repeated Takes*. Londres: Verso.
Chion, M. (1991) *L'Art des Sons Fixés*. Trad. Cast.: *El arte de los sonidos fijados*. La Mancha: Universidad de Castilla, 2000.
Scruton, R. (1997) *The Aesthetics of Music*. Oxford: Clarendon Press.
Strawson, P. F. (1959) *Individuals*. Londres: Routledge. Trad. Cast.: *Individuos*. Madrid: Taurus, 1989.

Gustavo Costantini

es Licenciado en Artes y doctorando de la UBA. Su tesis es dirigida por Michel Chion. Ha publicado trabajos en Argentina, Brasil, México, Alemania, Inglaterra y Estados Unidos. Es editor y diseñador de sonido y músico para cine y teatro. Profesor titular de Sonido II y Montaje I en la UBA, también se desempeña en la Universidad del Cine y en UNTreF. Ha sido becado en tres oportunidades por la UBA y por los gobiernos de Italia y Canadá. Es miembro del Advisory Board de The School of Sound y del Consejo Editorial de The Soundtrack (Reino Unido). Publica regularmente en www.filmsound.org y en la revista inglesa Filmwaves. e-mail: gcostantini@hotmail.com

2. Sobre de decurso y la percepción de la escena mediática

La cotidianidad como modelo de la realidad televisiva

François Jost

Para la televisión, la vida cotidiana es ahora la realidad última. Este artículo analiza cuáles son los procedimientos y dispositivos de autenticación utilizados por los *reality shows* para construir la representación de la vida cotidiana y su función en la recepción.

Palabras clave: Reality Show, vida cotidiana, recepción, fingimiento, construcción de lo real

Everyday life as model of television reality. For the television, the everyday life is now the ultimate reality. This article analyzes what are the procedures and the devices of authentication used by reality shows in order to build the representation of the everyday life and its function in the reception

Palabras clave: Reality Show, everyday life, pretense, real construction

Ni el cine ni la televisión esperaron a los años 90 para mostrar lo cotidiano. A su manera, ya era esa la ambición de Flaherty cuando filmaba *Les Inuits* y fue luego la de la mayor parte de los documentalistas, de Wiseman a Depardon pasando por los grandes nombres de la televisión. ¿De dónde viene entonces la sensación de que la preocupación de los medios por lo cotidiano es nueva? Sin duda, en principio de los medios mismos, que repiten en todos los tonos, de una parte a otra del planeta, que la televisión está eximida del yugo del estado y es libre de dar la palabra a todos los que hoy la piden, comprendidos todos aquellos que los mismos medios llaman, con una expresión bastante ridícula, la “verdadera gente”.

Esta promesa de *siempre más realidad* podría sin duda ser recibida con desconfianza, como las promesas de los hombres políticos, si algunos intelectuales no le hubieran otorgado la garantía de seriedad que a los políticos siguió faltándoles. Ya lindando los años 90, en el momento en que los productores lanzan los *reality shows*, los sociólogos les siguen el paso, tomando sin vacilar sus slogans y alabando su autenticidad, que devuelve al telespectador “a su simple cotidianidad” gracias a que esas emisiones no serían más que “una transcripción de lo real”[1]. Diez años más tarde, con el lanzamiento de *Loft Story* en Francia (la versión francesa

de *Gran Hermano*), es la misma cantinela: esta emisión tendría, para sus seguidores, un incontestable valor documental. Nos presentaría el testimonio más justo acerca de la juventud actual.

Antes que considerar lo cotidiano en la televisión como lo dado, intentaré recorrer aquí los procesos puestos en obra por ella para anular el corte semiótico, para hacerse invisible. Si hay un progreso en la representación televisiva consiste, en efecto, en sus logros en el arte siempre renovado y perfeccionado de borrar su trabajo. ¿Cuáles son los procedimientos de autenticación de lo cotidiano puestos en obra por los *reality shows*? Eso es lo que trataré de considerar, para circunscribir después el rol que juega lo cotidiano en la construcción de la realidad por la televisión y, finalmente, su función en la recepción.[2].

1. Tres etapas de la mediación de lo cotidiano

La ilusión de que la televisión transmite lo cotidiano dando a ver la cotidianeidad es indisociable del rol conferido al *testimonio*.

El relato en primera persona

Desde los años 50 la televisión se inclina sobre la vida cotidiana de los campesinos, de los mineros, de los empleados de correo, etc.; pero la mirada del documental, incluso cuando está perfectamente documentado, se mantiene dentro de una lógica de la mostración, en la que el que testimonia no es aquél que está en pantalla, sino el que se desplaza con la cámara sobre el terreno.

Significativamente, uno de los primeros programas sobre la vida campesina en Francia se llamó “Ce que j’ai vu chez vous”[3] (colección *Etat d’urgence*, M. Bluwal, le 07 1 1954). El privilegio conferido al testimonio ocular es todavía el de los expertos que se desplazan a un escenario que es de otros, para testimoniar sobre una vida que conocen por haberla estudiado, pero que no es la propia. Ahora bien, si es posible discutir científicamente los méritos de la exterioridad del experto y los de la interioridad de quien relata su vida o, por otras razones, los de la “observación participante”, eso no significa en cambio que, como lo notó K. Hamburger, desde el punto de vista del efecto suscitado en el receptor, el relato en primera persona tenga también un estatuto aparte.

El *Yo* es menos ficcional que el resto de los pronombres, porque evoca infaliblemente «un sujeto de enunciación determinado, individual, por lo tanto ‘histórico’ en el sentido más amplio, un ‘Yo-Origen’ real». No se trata de que el *Yo* reenvíe necesariamente al autor o al actor de la obra, como podría surgir del adjetivo «histórico»; es simplemente «testimonio de una persona individual» ([1957] 1986: 48). Este anclaje en una persona precisa confiere al texto un interés particular, lo que se debe en gran parte al hecho de que se hace siempre difícil distinguir entre una autobiografía

de la vida de un individuo «histórico», un testimonio vivido, una obra de ficción, una novela. Todo se tiñe de la misma autenticidad. ¿Cómo deshacerse de la idea de que la primera frase de *La Recherche du temps perdu* - «Longtemps je me suis couché de bonne heure[4]» - da cuenta de la experiencia del autor y no de la de un narrador inventado, ficticio?

En esas condiciones, la utilización del Yo nos engaña como las uvas pintadas por Zeuxis engañan a los pájaros: del mismo modo que la pintura no reenvía, en este caso, a objetos ficticios (las uvas forman parte de nuestro universo), sino que lo hace el *trompe l'œil* a objetos supuestamente reales, por su capacidad de *fingir* lo real, el relato en primera persona provoca en el lector el sentimiento de encontrarse frente a una historia vivida, la esté leyendo o escuchando. Para calificar esta zona intermedia entre una ficción, que no se expresa más que en primera persona, y el relato factual, K. Hamburger propone el término de *fingimiento (de lo real)*. Esta oposición entre 3ª y 1ª persona, desde el punto de vista gnoseológico[5], desde el punto de vista de la aprehensión cognitiva de los acontecimientos, es también la que engaña a los sociólogos cuando oponen la veracidad del testimonio a la falsedad supuesta de la mediación ficcional: (ahora) “tendríamos menos necesidad de la imaginación de un autor para introducirnos en una ficción, porque todos podemos, mediante el control del argumento y de la presencia en la pantalla, ser los héroes de nuestra propia vida” (Ehrenberg 1993 : 16).

Esta ilusión de la “presencia” en la pantalla, sin intermediario, sin autor, ha estado en el corazón de muchas de las discusiones en torno de *Big Brother*. Para muchos intelectuales, esos programas han tenido un valor documental, y ninguno ha visto en ellos la mostración de escenas en las que cada participante dispondría de su imagen y obraría astutamente con los sistemas de supervivencia de toda índole, hasta el punto de que cada uno podría afirmar: “La intimidad está allí donde yo estoy y cuando yo quiero”[6].

No obstante, la propensión de cada uno a desahogarse ante la ventana televisiva, a llorar o confesarse no es nueva. En Francia, ya en 1974, un marido explicaba a cámara que le pegaba a su mujer, y que por eso era preciso que ella siguiera ignorándolo (*La vida sentimental de los franceses*). Sólo que esta confesión fílmica ocurría en el corazón mismo del espacio de filmación elegido por el documentalista para encuadrar su testimonio...

El fingimiento escénico

La verdadera ruptura con la herencia cinematográfica se produce cuando la psicología de pareja deviene *espectáculo* enteramente (con *Psys-how*, 1983): las relaciones interindividuales son puestas en escena en el espacio de un estudio, frente a un animador y un psicoanalista. Para presentar sus problemas, pequeños films relatan la vida del hombre y la mu-

jer, encarnados para la ocasión por actores. Tal representación tiende a transfigurar al anónimo en estrella de un día: él es el centro hacia el cual convergen todas las miradas, aquél o aquélla del que se transpone su vida a la pantalla... Estamos bien lejos de la situación del documental que transformaba al entrevistado en objeto de investigación, antes que en héroe.

Con los *reality shows* de los años 90 (*L'Amour en danger*, 1991-1993), se llega todavía más lejos en el pedido a una pareja de que hacer su propia vida para las cámaras. Esta vez, la persona anónima es filmada en su casa, luego de ser conminada a actuar en estudio escenas de su intimidad. Puesta de manifiesto por el dispositivo, esta gente ordinaria se presta de buen grado al ejercicio. Cada uno parece natural y finge olvidar que está bajo la luz del objetivo. Es el reino de lo que denomino el *fingimiento*[7]. La pareja *finge* revivir escenas de su intimidad haciendo como si no hubiera cámara. A pedido de la psicoanalista, en un espacio reservado del estudio, reactúan una discusión recurrente (“¿Dónde pusiste la pasta dental?”). Estos “psicodramas”, sometidos al ojo experto de la analista a pesar de su aparente simulación, no tardan en *revelar la verdad* del hombre y la mujer, que son los actores consentidos; es la verdad que la psicoanalista revelará al público.

Aunque el documental penetra en la vida privada del entrevistado, lo hace a través de una relación dual, fundada sobre la confianza y la comprensión, de modo que la confesión al público de sus secretos es una suerte de consecuencia indirecta, segunda, de la que el entrevistado no es siempre plenamente conciente en el momento de la grabación. En cambio, con los *reality shows* los anónimos colaboran en la empresa televisiva, aceptan *darse en espectáculo*, sea actuando su vida, sea exponiéndose en estudio delante del público. De allí el slogan argentino de *Big Brother*: “la vida en directo”.

La reducción del ser al parecer

A la hora de la webcam, que transforma el espacio privado en estudio de televisión y que ofrece a cada uno la posibilidad de darse en espectáculo, es necesario inventar una fórmula que reúna el deseo de exhibicionismo/voyeurismo con la penetración de una intimidad vivida – y no solamente fingida o reactuada. De allí el doble aporte de *Big Brother*. En primer lugar, el decorado de lo que se llama en Francia el “loft” *naturaliza*, por así decir, el estudio. Aunque todo sea matizado como sobre un plató de televisión, tiene las apariencias de un espacio privado, al punto de que el decorador del programa puede afirmar: “la noción de decoración pierde su valor porque todo es verdadero” (*Le Monde*, 16/6/01). Cierto. A condición de descuidar dos o tres detalles como el hecho de que la arquitectura del loft no escatima ningún ángulo muerto con el fin de ver todas las salidas y llegadas, que arriba de los muros se encuentran las rampas de iluminación,

que los micrófonos penden del techo... Todas cosas que, es necesario venir, existen en no importa cuál... ¡estudio de televisión!

Pero la promesa esencial de *Big Brother* es por sobre todo la de expulsar el *fingimiento*, que está en el corazón de la paradoja del actor. En lugar de jugar un rol, los protagonistas de este programa ¡*serían* ellos mismos! Al igual que los reality shows perdieron su credibilidad cuando los sindicatos de actores italianos reclamaron ser aumentados por las prestaciones que hacían allí[8], la promesa de autenticidad de *Big Brother* en Francia perdió su fuerza cuando un participante confesó que había jugado un juego durante esos días, sin olvidar jamás la presencia de las cámaras a las que se dirigía ostensiblemente. Para no minar el interior de su estrategia de comunicación, la producción no tuvo otra solución que excluirlo autoritariamente.

En este punto se alcanza el escollo de toda representación de la realidad por televisión: se trata de una representación que debe ser visible. Ahora bien, como nos prevenía Diderot hace dos siglos, existe una diferencia fundamental entre el hombre de lo cotidiano y el actor. Mientras uno inventa su texto y deja eventualmente emerger sus emociones, el otro “debe entregar los *signos exteriores* de los sentimientos y elaborar un sistema coherente para expresarlos». Y no es suficiente ser para conmovir al público. Sobre el resultado de ese intento: «Lleve al teatro su tono familiar, su experiencia simple, su porte doméstico, su gesto natural, y verá usted cuán pobre y débil será» (p. 47). Imaginen un habitante de *Big Brother* que exteriorizara todos sus sentimientos; ¡qué catástrofe! Del mismo modo que para Cocteau no existe amor, sino pruebas de amor, la televisión de juegos de rol debe poseer signos de emoción, perfectamente codificados e inmediatamente legibles por el telespectador. De allí el privilegio dado a las lágrimas y a las discusiones y, bien entendido, a todos los gestos más cotidianos en la medida que sean interpretables sin dificultad. Esta nivelación de los signos de la emoción y de la emoción misma, de esos hechos y gestos, por la cual la realidad de la persona se reduce a lo que ella parece, es la última astucia de la combinación realidad/ficción. Esta fusión contaminó a tal punto nuestro modo de ver y de comprender, que la paradoja del actor, concebida como una fábrica semiótica, no está más a la orden del día. En 1999 apareció un film en el que la publicidad se centró sobre el hecho de que la actriz principal había hecho el amor verdaderamente con su partenaire –un star porno– durante el rodaje (*Romance*). Algunos días más tarde, Guillaume Depardieu afirmaba que él había hecho lo mismo con su compañera en el plató de *Paula X*. Que esas confesiones sean argumentos de venta es sumamente revelador del encanto particular que ejerce hoy la confusión del ser y el parecer. Que el testigo haya devenido actor de su vida no es evidentemente una marca del hiperrealismo de la televisión

actual sino, a la inversa, una prueba de la reducción que ella opera de la realidad a lo visible. El estremecimiento último viene de la confusión del Yo-Origen real y del Yo-Origen ficticio. El “buen” programa televisivo es aquél que confunde visualmente el gesto y la cosa.

2. La realidad según la televisión

Este último punto nos pone sobre la pista de lo que se podría denominar la ontología televisiva. Contrariamente a Platón, que veía en la imagen una realidad degradada, la televisión se apoya en efecto sobre:

La reducción a lo visible y lo observable.

Esta confianza absoluta en las imágenes que hablarían solas, que nos harían penetrar en la intimidad de los seres, se funda en la idea de que el conocimiento de los fenómenos se deduce más de la observación que de la comprensión de causas inteligibles. Tesis que confronta con toda la epistemología contemporánea: los científicos saben bien que no es suficiente observar para comprender, que no se comprende el cielo simplemente mirando las estrellas ni el funcionamiento del virus del sida poniendo un ojo sobre el microscopio, sin modelo teórico de explicación. Sin el saber, lo visible no es nada. Ahora bien, la información televisada, para hacer sentir sus mecanismos al telespectador, eligió, desde largo tiempo ya, privilegiar lo mostrable. Las cifras de desempleo o la caída de la inflación deben ser visualizadas hasta el punto de que, en ciertas circunstancias, se altera la representación gráfica por la única razón de que una caída no tiene siempre un efecto positivo en el espíritu del público. La filmación continua de los habitantes de *Big Brother* releva de la misma lógica, se funda sobre una idea simplista de la realidad psicológica: sería suficiente observar los comportamientos para captar la verdad de los seres. Tanto como decir que, en este punto, la televisión está muy lejos del siglo XVII... Mientras el mundo de *La Princesa de Clèves* pone en escena personajes que se ingenian en parecer lo que no son, en esconder los sentimientos que los excitan, el mundo de *Big Brother* reposa sobre la idea de que los individuos son transparentes, de que nosotros vemos en su alma, de que somos capaces de sondear los corazones y los riñones de nuestros semejantes. Uno de los habitantes del loft francés, Kenza, devenida simple telespectadora, manifestó asombro ante tal ilusión: “Hay un gran desfase entre lo que se ve y lo que se vive en la televisión”.

el hombre, medida de todas las cosas.

Esta reducción de la realidad a lo visible es acompañada naturalmente por una puesta al día del viejo precepto de Protágoras: la verdad no está ni en el cielo ni en la universalidad, sino en la singularidad del individuo. Traducido en términos mediáticos, este precepto conduce a la valorización del testimonio. Las cifras nos dicen que el desempleo baja... pero ¿qué piensa la gente? En la televisión actual, un breve recorrido callejero

vale mil palabras de expertos desde el punto de vista de la creencia. A los políticos, estadistas, profesores, se les hace el mismo reproche: palabras, palabras, palabras... ¡Palabras, reflexión, pero no realidad!

Aún se privilegia el testimonio, no importa cuál. Y el testimonio ocular vale más que todos los otros... incluso cuando las ciencias humanas del siglo XX nos enseñaron a desconfiar de él. De otro modo, ¿por qué confiar en las discusiones de salón entre adolescentes, mucho más que en los estudios argumentados de los sociólogos sobre la juventud?

el borramiento de los medios.

La epistemología contemporánea ha insistido en el rol de las herramientas de experimentación para los resultados de la experimentación. Se recuerda el principio de Heisenberg: resulta imposible medir simultáneamente la posición y la velocidad de un objeto cuántico, porque al iluminarlo para observar, se varía su velocidad... En oposición de esta integración de un principio de incerteza en la construcción de un resultado científico, los productores hacen como si veintiséis cámaras y cincuenta micrófonos observando continuamente individuos perfectamente al corriente de este espionaje no cambiaran nada de su comportamiento. Como si, finalmente, los medios no mediatizaran, más bien nos ubicaran directamente en contacto con la “realidad”;

la cotidianeidad como realidad última.

En la construcción de la realidad por los medios, existe otro criterio de importancia, el de la jerarquía. Éste deriva naturalmente del precedente que reza que, para los medios, lo más real es la apariencia y lo más verdadero es aquello que abreva de la cotidianeidad. La idea no es nueva en la televisión y destaca el privilegio exorbitante acordado al testimonio: el individuo concreto se definiría menos por su posición social, por sus ideas, por sus relaciones, que por su vida cotidiana... e incluso ese cotidiano estaría desligado de todo anclaje social. Para que tal reducción sea posible, es necesario considerar finalmente que la experimentación *in vitro* no difiere de la experimentación *in vivo*, lo que ningún científico podrá confirmar. ¿En qué aspecto gente que no tiene trabajo ni preocupación por buscarlo, ni contacto con el exterior, vive una cotidianeidad próxima a la nuestra? Los espejos de *Big Brother* han reemplazado a las probetas de la biología... Hay que ser productor de televisión para pretender no ver la diferencia entre la vida y esta vida en conserva. Este pensamiento ha debido atravesar el espíritu de alguno de ellos, ya que, después de *Big Brother*, un nuevo “concepto” ha sido propuesto y ya ha sido realizado en Argentina, *El Bar*. Los habitantes de un loft pueden, a espacios regulares, si lo desean, reencontrarse en un bar-estudio con los habitantes del mundo exterior (¡es el vocabulario de *Alpha-*

ville!). Dispositivo que permite a una cadena de televisión argentina hacer publicidad así: “El único reality show que no lo abandona en el exterior” (!).

3. El rol de lo cotidiano en la recepción

¿Por qué lo cotidiano reducido a lo visible atrae tanto a los espectadores? Para intentar responder a esta pregunta clave partiré del criterio aristotélico de la altura del personaje. Todo relato, ficticio o no, pone al telespectador frente a dos tipos de personajes que él juzga siempre en relación consigo mismo[9]. Por una parte, héroes que aparecen como superiores a los otros hombres porque tienen cualidades o comportamientos que los superan (*modo mimético alto*): policías con agudo sentido de la deducción (*Columbo*), o individuos dotados de un coraje excepcional (*La Noche de los héroes*, 1991). En ese caso la adhesión a los personajes comporta respeto y admiración. El espectador sufre de algún modo lo que Bergson llama “el llamado del héroe”, que “arrastra al otro por la fuerza de la emoción al juicio al que sometemos imaginariamente nuestra conducta[10]”. Incluso si el funcionamiento es el mismo si se trata de un relato de realidad o de un relato de ficción, los efectos no son semejantes. Cada uno puede aceptar, por placer, ser superado por héroes de pura invención, pero nunca es muy agradable verse remitido a su lugar por héroes de lo cotidiano: a fuerza de presentar superhombres, *La Noche de los héroes* culminaba por reducir al telespectador ordinario a una «pequeña cosa».

Segunda categoría del relato, aquéllos que cuentan la historia de personajes a la vez iguales al entorno y a otros seres humanos: policías habitados por la duda y confrontados a dificultades personales (en Francia: *PJ o Police District*) o jóvenes abogados obsesionados por sus problemas de solteros (*Ally Mc Beal*). Nosotros nos identificamos con los héroes gracias a su humanidad y nos entretenemos con ellos en connivencia.

Hay todavía otros modos, seguramente, de situar a la ficción en relación con su espectador, pero esos dos modos echan suficiente luz sobre la manera de ser de esa relación en los amateurs de *Big Brother*. Esta oposición entre series en modo mimético elevado –que giran alrededor de un individuo excepcional, ficticio o no– y las series en modo mimético bajo, que privilegian los grupos y las relaciones entre individuos (*Helena y los muchachos*, *PJ*) aporta a en la imagen de desafección de la que son víctimas los expertos y de la valorización progresiva del vulgum pecus.

Todo ocurre como si los discursos sobre la proximidad hubieran actuado en profundidad sobre la televisión: se trate de *polars*, de *talk shows* o de *reality shows*, los programas se interesan cada vez más en personas que se nos parecen en sus defectos y angustias. *Big Brother* o *Expedición Robinson* magnifican aquello que es más cotidiano y a la vez más banal:

levantarse, vestirse, comer, seducir... el acto más heroico de todos. Al observar a esos habitantes que no tienen problema en tirarse en la cama y discuten sobre el modo de preparar un jugo de naranja, nos convertimos, en consecuencia, en héroes de lo cotidiano. Verlos celebrar lo que no tiene nada de excepcional eleva a todos aquellos que piensan que la notoriedad mediática es un golpe de dados y que es suficiente el azar para ser promovido a la primera plana.

Habría que cuidarse de pensar que el modo mimético bajo —esta atracción por lo banal— ha sosegado definitivamente toda otra aspiración. Cuando *Big Brother* triunfaba en Francia, la cadena líder, TF1, seguía logrando las más altas puntuaciones de audiencia mediante la difusión de series policiales con héroes positivos. Y mirando de más cerca, este reparto de público entre modo mimético alto y modo mimético bajo no sería del todo azaroso; mientras las series del segundo tipo atraían en mayor cantidad al público de más edad, las del primero captaban a los más jóvenes. Resta interrogarse sobre este punto.

4. Lo cotidiano como reino del lapsus

El intento de comprender la atracción del espectáculo de lo banal nos lleva a interrogarnos, una vez más, sobre el estatuto de la realidad mostrada por *Gran Hermano* y *Operación triunfo*. En apariencia, lo propio del dispositivo de estos programas es la abolición de la separación entre las “regiones anteriores”, en las que se desarrolla la representación social, con sus actores y su público, y las “regiones posteriores”, los “bastidores” en las que los actores, escapando a las miradas del público, tienen “toda la libertad de contradecir a sabiendas la impresión producida por la representación[11]”. Según este criterio, el decorador tiene razón al afirmar que el loft es un *verdadero* departamento, ya que también él comporta espacios en los que se produce la representación —el salón— y bastidores (sala de baño, toilettes). Tal comparación es más bien, evidentemente, una salida ingeniosa, ya que, más allá de que las cámaras están en todos lados, todo espacio está deviniendo, parece, una región anterior (de allí la primera discusión mediática sobre *Big Brother*: ¿hay una cámara en los cuartos de baño?).

¿Por qué ese deslizamiento hacia la anterioridad regocija a una parte del público? En la escena de la vida social, el actor debe ser responsable «de todo lo que se produce en la representación», nos dice Goffman. Y en la medida en que el público se ha habituado a “interpretar los signos”, continúa, el actor debe evitar todo gesto o comportamiento cuyo efecto sea dañoso para la significación de conjunto de su rol, del mismo modo que una nota falsa provoca una ruptura de tono a veces fatal durante la ejecución de una pieza.

Estas torpezas se deben evitar particularmente: “En primer lugar un actor puede dar accidentalmente una impresión de incompetencia, de inconveniencia o de falta de decoro perdiendo momentáneamente su control muscular. Puede tropezar, titubear, caer, eructar, bostezar, tener un *lapsus*, rascarse, emitir flatulencias o atropellar a otra persona sin advertirlo. Y en otros casos el actor puede comportarse de manera tal que dé la impresión de interesarse demasiado, o demasiado poco, en la interacción. Puede hablar en forma atropellada, olvidar lo que quiere decir, mostrarse nervioso, mostrar un aire culpable o avergonzado; puede dar libre curso a estallidos de risa o de cólera, o a otras manifestaciones de emoción que le impiden momentáneamente participar en la interacción[12]”.

Confronten este texto con las acciones reunidas en los resúmenes de *Big Brother* o de *Operación Triunfo...* y no necesitarán mucho tiempo para encontrar una ilustración visual o sonora. Uno de los ocupantes del castillo de *Star Academy* (Jean-Pascal) parece especializarse en “torpezas” de primera categoría, suscitando la cólera de ciertos periodistas y el afecto de una parte del público, para el que se mantuvo como uno de los participantes más populares. En cuanto a las torpezas de segundo tipo (farfulleos, risas descontroladas, etc.), el éxito de las tonterías prueba hasta qué punto ellas tienen, también, el favor de los telespectadores.

Proponiendo pruebas destinadas a esta exhibición en las regiones anteriores (cf. el llamado de la productora de *Star Academy* a sus alumnos: «ustedes está en *prime time*”), los productores favorecen todos los comportamientos que deberían quedar en las regiones posteriores y, es evidente, los editores ponen especial atención en la elección de los extractos a difundir: ¿cómo explicar, si no, que el peor momento vivido en la “star academy” por Jenifer, la ganadora, fue, según sus dichos, ese en el que uno de sus habitantes olvidó cerrar la puerta del baño en el que se encontraba? Estamos en lo que Andacht llama “*the melochronicle of the human backstage*”.

Si *Big Brother* es el reino del lapsus –en el muy amplio sentido que le da Goffman–*Operación triunfo* se funda enteramente sobre la idea de que es necesario poner por delante lo que es habitualmente escondido. Contrariamente a la norma social que busca esconder al público la *parte sucia* del trabajo, *Operación triunfo* decide consagrar una emisión a los bastidores del oficio de cantante. En lugar de no permitir aparecer más que la facilidad de la canción interpretada en play-back (como en los años 60), se muestra la dificultad.

En suma se trata menos de mover todos los espacios a las regiones anteriores que de llevar a ellas los aprendizajes, con sus fallas y su sudor, para ofrecer una triple victoria simbólica al espectador. En primer lugar la de un reaseguro de autenticidad: al privilegiar la mostración

de las torpezas, el montaje sugiere que los habitantes están de este lado de las normas sociales, que no juegan ningún rol, contrariamente al telespectador en su vida cotidiana. De este modo, el mundo del loft, sin “fachada”, con su decorado impostado, sería más verdadero que el nuestro. El privilegio acordado a actos que van contra el concepto de decencia de las regiones anteriores, al mismo tiempo, hace participar al público en una suerte de carnaval en el que todo se invierte. Lo que se evita en sociedad deviene aquí en norma y el pasaje a la televisión –región anterior, si la hay– ya no aparece invadido por convenciones de uso. Goffman remarca que “el comportamiento de bastidores presenta lo que los psicólogos podrían denominar un carácter de regresión[13]”. Al poner en primer plano los “bastidores”, al permitirnos acceder al espacio televisado, *Big Brother* y *Operación triunfo* legitiman esta regresión, lo que explica en parte el placer que siente el público joven siguiendo estos programas. Mientras los niños son a veces apartados de la escena social por los padres en razón de la inconveniencia eventual de sus comportamientos (por ejemplo, en una cena con invitados importantes), los juegos de rol televisados les proponen un mundo a imagen de lo que ellos viven en las regiones posteriores, un mundo en el que los seres dejarían caer las máscaras y serían *tal como son*, sin fachada. La popularidad mediática de los participantes o de los aprendices de cantante se debe menos a sus cualidades profesionales o a sus dones, que a su capacidad para devenir familiares gracias a comportamientos reservados normalmente a la zona de los bastidores. A los placeres de la regresión se suma el de la transgresión que representa el pasaje de la frontera que separa las regiones posteriores de las anteriores. La televisión evidentemente no inventó este placer: la contemplación de imágenes robadas por los paparazzi a estrellas de cine o a personalidades políticas proviene del mismo mecanismo. La silueta de una princesa que hace el amor a bordo de la piscina o la desnudez de un presidente de la república atrae al público porque humaniza a las estrellas, esos seres que nos superan. No obstante, tomadas por teleobjetivos, esas imágenes mantienen a los héroes a distancia: sus comportamientos se parecen a los nuestros, pero no su mundo. En eso, a pesar de todas las incursiones en su vida privada, las estrellas no son ni más ni menos humanas que los Dioses del Olimpo, tan cercanas a nosotros por sus pasiones y tan lejanas por sus poderes.

Los actores de *Big Brother* y de *Operación triunfo* no son héroes en el sentido de la mitología griega, hombres que resultan de la inmortalidad: en la imagen del espectador – como todos los personajes del modo mimético bajo– ellos seducen tanto más cuando muestran sus defectos y torpezas. La mediocridad de los comportamientos íntimos como la proximidad del mundo cotidiano filmado con el universo del telespectador lo reasegura sobre su propia capacidad en devenir una celebridad, si la ocasión se

presenta[14]. De allí una simpatía a la vez para aquéllos que se mantienen “naturales” (Jean-Pascal en *Operación triunfo*) o para los que se elevan (Loanna).

Lo que se denomina pomposamente “tele-realidad” o “reality show” va al encuentro de la aspiración siempre creciente de cada uno de pensarse como actor de su cotidianidad, y de la del telespectador que desea no solamente disfrutar de su posición de observador, sino reencontrar además en la vida de otros los esquemas narrativos que lo conmueven ordinariamente en la ficción. Lejos de constituir una ventana a la realidad, este tipo de programas tuvo la habilidad de construirla, a imagen de la que la televisión produce también a través de sus ficciones de modo mimético bajo y de sus reportajes. Transformación de grado de esquemas existentes, importación de desarrollos probadas, vitrina de la diversidad de los programas, *Big Brother* y compañía son un catálogo de todos los éxitos televisivos de la última década. *Last, but not least*, al poner en escena chismes de recreo supieron atraer tanto a los niños que los reviven como a sus padres, que quieren comprenderlos, o a los aficionados al género, que se divierten en segundo grado...

Traducción de Daniela Koldobsky y Oscar Steimberg

Notas

1. Alain Ehrenberg, 1993.
2. Este artículo se basa en una investigación que ha dado lugar a la publicación de dos libros: Jost, 2001 y Jost, 2002.
3. Podría traducirse: “Lo que vi allá en lo de ustedes”.
4. El célebre comienzo de *En busca del tiempo perdido*, de Marcel Proust: “Largo tiempo he estado acostándome temprano...”
5. Parte de la filosofía que estudia los fundamentos del conocimiento.
6. Tisseron 2001: 76.
7. Ver particularmente *La Télévision du quotidien*.
8. Contrariamente a lo ocurrido con la denominación en muchos países de América del Sur, la expresión *reality show* ha sido empleada en Francia para designar los programas de los años 90, como *L'Amour en danger* (El amor en peligro), y no los formatos del tipo *Big Brother*; designados mucho más frecuentemente a través de la etiqueta «tele-realidad».
9. En las líneas que siguen retomo una oposición de N. Frye en *Anatomie de la critique*, Gallimard, 1967.
10. Bergson [1932] 1958, p. 30.
11. Goffman 1973: 110.
12. Op. cit., p. 56.
13. Op. cit., p. 125.
14. Una encuesta realizada luego de la difusión de los primeros episodios de *Operación triunfo* mostraba que el edificio no parecía tan moderno a los ojos del público.

Bibliografía

- Andacht, F. (2002)**, “On the irresistible index-appeal of a global attraction: Big Brother is touching you”, Paris: Forum-INA, juillet
- Bergson** ([1932] 1958) *Les Deux Sources de la morale et de la religion*, Pufdiderot, D. Le paradoxe du comédien.

- Ehrenberg, A.**, “La vie en direct ou les shows de l’authenticité”, *Esprit* 1, Les reality shows, un nouvel âge télévisuel ?, Paris: Esprit, janv. 1993.
- Goffman, E. (1973)** *La Mise en scène de la vie quotidienne*, Tome I, trad. franç. Ed. de Minuit.
- Hamburger, K. ([1957] 1986)**, *Logique des genres littéraires*, trad. franç. Seuil.
- Jost, F. (2001)** *La Télévision du quotidien. Entre réalité et fiction* Louvain: De Boeck-INA – (2002) *L’Empire du loft*. Paris : La Dispute éditeurs.
- Tisseron, S. (2001)** *L’Intimité surexposée*. Paris: Ramsay.

François Jost

es profesor en la Sorbonne Nouvelle Paris III, donde dirige el Centro de Estudios sobre la Imagen y el Sonido mediáticos (CEISME) y donde enseña análisis de la televisión y semiótica audiovisual. Ha sido profesor invitado en la UBA, en la universidad de Rosario y en la universidad de Palermo. Entre sus últimos libros publicados están *Le Téléprésident. Essai sur un pouvoir médiatique* (Ed. de l’Aube), junto a Denise Muzet, *Le culte du banal. De Duchamp a à la télé-réalité* (CNRS editions) y *L’Empire du loft (la suite)* (La Dispute), y entre los editados en español: *El relato cinematográfico* (Paidós) y *El Ojo-cámara* (Buenos Aires, Catálogos). <http://mathias012.vox.com/frjost@club-internet.fr>

Tempo, História, Signos: a Partir da Teoria dos Jogos

Eduardo Neiva

“Tempo, História e as Regras do Jogo” reconceptualiza la idea del tiempo humano como la fundación de la historia, desde el punto de vista del conflicto entre los actores individuales. Se revisa la noción de historia no siendo ya la progresión lineal dentro de un grupo, ni mucho menos la acción de un todo sobre las partes. El principal argumento del texto forma parte de una revisión crítica de las doctrinas convencionales acerca del signo y de la historia como elementos de las ideologías totales del tiempo histórico. El supuesto teórico central del artículo se desarrolla sobre los argumentos del juego teórico. Considerando la tesis de John Nash acerca de los mecanismos de los juegos no cooperativos, el artículo afirma que los momentos históricos siempre son reglados por un equilibrio precario. Se presenta una defensa radical de la libertad y de la falta de certeza como núcleo de la historia y de la vida misma. En este caso la regla no puede prevalecer; por lo tanto, la semiótica debe abandonar las doctrinas convencionales. La conclusión es que no hay tendencias previas que actúan bajo la apariencia del destino o de las leyes históricas precediendo la acción concreta de los actores individuales.

Palabras clave: tiempo, historia, signo, teoría de los juegos, reglas

Time, history, signs: from theory of games

“Tempo, História e as Regras do Jogo” reconceptualizes the idea of human time, as the foundation of history, from the viewpoint of the conflict between individual actors. It reviews the notion of history as either the linear progression within a group, or else the action of a whole predating the parts. The main contention of the text is part of a critical revision of conventional doctrines of sign and history as elements of total ideologies of historical time. The main theoretical assumptions of the article are grounded upon the contentions of game theory. Considering John Nash’s thesis about the mechanisms of non-cooperative games, the article claims that historical moments are always ruled by precarious equilibria. It presents a radical defense of freedom and precariousness as the core of history and life itself. If that is the case, no rule can ever prevail, thus semiotics must abandon conventionist doctrines. The conclusion is that there are no

prior tendencies acting under the guise of destiny or historical laws, antedating the concrete action of the individual players.

Palabras clave: time, history, sign, theory of games, rules

As conceitualizações do tempo natural e humano, que predominaram no recém-findo século passado, precisam ser vigorosamente repensadas. Até há pouco, a temporalidade que constituía os seres humanos parecia-nos estranho e externo à vida natural. A natureza era vista como imutável e permanente, enquanto que aos seres humanos lhes cabia um outro destino. Com Platão, alguns viram o curso da história como degradação e perda; para outros, é aí que se manifestava tudo que fosse liberdade e de invenção. Entretanto, qualquer que seja a resposta final, as perguntas desdobravam-se a partir de uma intuição que era tão inquestionada como equivocada. Isso aconteceria até com os que, como Heidegger, criticavam o pensamento ontológico pós-platônico, mas mantinham a separação entre a temporalidade natural e humana. É dentro desse espírito que Heidegger argumentava contra o que lhe parecera nocivo na representação da dimensão temporal a partir da ordem da natureza. Heidegger vociferara oracularmente contra o tempo entendido a partir das coisas e dos objetos, o que nos condenaria à irremediável perda do que nos constituiu enquanto seres humanos. A temporalidade dos seres humanos não pode ser aquela que se seguia no passo dos intervalos idênticos de horas, minutos e segundos, indicados pelos ponteiros dos relógios. Para o misticismo heideggeriano, a dimensão sagrada da temporalidade transcende os limites das coisas. Reduzir o tempo à seqüência dos relógios significaria uma perda irremediável para os seres humanos. A história humana se encaminharia para uma errância aterradora e perigosa, afastando-nos progressivamente da dimensão verdadeiramente ontológica da existência. Tempo era uma coisa, história outra. Ainda assim persistia, no cerne das afirmações heideggeriana, uma cisão entre tempo natural e tempo humano.

Na verdade, essa concepção do tempo natural em oposição ao tempo efetivamente humano é uma ilusão. As idéias evolucionistas de Darwin mostraram que os corpos naturais, sejam humanos ou não, carregam uma inscrição temporal comum. Como nunca fora vista até Darwin, a separação entre natureza e humanidade mostrava-se uma fronteira arbitrária e caprichosa. Se compararmos uma mosca, como a drosófila, com a estrutura genética humana mapeada pelo Genome Project, o que vemos é uma semelhança surpreendente entre o que nos parecera sem a menor convergência. A novidade e o vigor desse entendimento não podem ser minimizadas: Não é a toa que alguns dos edifícios teóricos dominantes no século XX, como a psicanálise e o marxismo, acabaram tão sujeitos a críticas, enquanto que as intuições darwinianas floresceram incessantes no entendimento das mecânicas da vida. E tudo isso apesar de um dos grandes desastres in-

telectuais do século XIX, o fato de que as teorias evolucionistas de Darwin tivessem sido feitas no vácuo da monografia de Mendel que ficara intocada na biblioteca darwiniana. Ainda assim e apesar dessa lacuna, Darwin, em *On the Origin of Species* (1979 [1859]), tocara num ponto fundamental ao dizer que a vida era marcada por *descendência comum com modificação* –*common descent with modification*–. Cada organismo vivo luta para manter-se vivo, devorando, evitando ser devorado e reproduzindo-se. Ainda que tenha demorado algum tempo para estabelecer-se como princípio da vida, a unidade seletiva e essencial da existência evolutiva passara a ser o indivíduo e não a totalidade da espécie. Por isso mesmo, o organismo individual carrega no corpo a história dos antepassados que o precederam e dos quais emergiu. Olhando para frente, cada organismo individual se ramificará em outros que são modificações dele mesmo; mas olhando para trás, na direção de uma origem, o que se vê é unidade.

Para mim, essa sim é a crítica mais radical que se fez às idéias tradicionais de tempo, história e memória. A história não é mais o progresso linear no interior de um grupo, e muito menos a ação de um todo sobre a parte. É da parte que o todo será progressivamente desenhado, e pela ação das partes, em sua extrema individualidade, é possível desfazer o que fora todo até então; logo, sem dar nenhum privilégio ao humano, a vida natural, sem nela nada excluir, caracteriza-se pela liberdade. Tanto o mundo natural como o humano são universos em aberto. No curso do desenrolar histórico, o que se vê é uma incessante renovação. De um lado, o que se têm é o reconhecimento inevitável de que os produtos da cultura humana são constantemente modificados; caso contrário, não haveria diversidade de costumes e instituições através das culturas. De outro lado, o mesmo acontece, ainda que a um ritmo diferenciado e mais lento, no reino da natureza. Não somos completamente como os outros animais, mas cada organismo vivo carrega consigo e faz avançar a história de sua espécie, como de outras formas de vida; o DNA que nos faz é, em sua estrutura, o mesmo para outras espécies; nosso cérebro traz, por exemplo, a herança do cérebro dos répteis. Se cada um dos organismos vivos individuais carrega consigo a história da vida biológica, tanto a sua como a de outros, não há como mais se aceitar a idéia holística de que haja uma perspectiva que anteceda e determine o que se passa entre os indivíduos em interação. Seria um absurdo teórico e uma incoerência factual aceitar um tipo de história como esse que não passa de uma forma das ideologias totais típicas das ciências humanas até o século passado.

1. Crítica às Ideologias Totais

Seja sob a forma de história ou de sociologia do conhecimento, as ideologias totais postulam que os produtos culturais e as práticas humanas são determinados por causas e interesses que atuam sobre os indivíduos, fazendo com que as idéias geradas no curso da história não passem de

reflexos passivos do momento e dos lugares onde se vive. Na sua crítica radical a Hegel e Marx, Popper (1974: 220) representou o que se chama de ideologia total como a crença que “o habitat social do pensador determina todo um sistema de opiniões e teorias que lhe surgem como inquestionavelmente verdadeiras por si mesmas”.

As ideologias totais consideram que forças maiores do que os indivíduos determinem, consciente ou inconscientemente, o que se produz num determinado período histórico. Trata-se de algo unificante e presumidamente monolítico como o espírito de uma época, de uma nação e de um povo, na interpretação hegeliana, ou então de ideologias de uma totalidade menor, mas ainda assim holísticas, tais como as ideologias de classe, feitas na crítica de Marx a Hegel. Por serem ideologias totalizantes, Hegel e Marx representam dois lados de uma mesma moeda.

Afinal, em *A Ideologia Alemã*, Marx (1970 [1846]) se dera ao trabalho de apontar como a filosofia idealista derivada de Hegel justificaria interesses e práticas políticas conservadoras. Através da conveniência de classe é que se compreenderia, por exemplo, o significado das idéias de Max Stirner (1805-1856) e seu individualismo anárquico, ou de Ludwig Fuerbach (1804-1872) que, sem a ênfase correta, apenas sugerira o papel determinante e central das condições sociais e econômicas para a consciência dos seres humanos.

Qual o problema com ideologias totais? De uma certa forma, a sociologia do conhecimento, de cunho marxista, não é completamente desprezível como explicação de circunstâncias históricas. Seria uma tola abstração achar que o conhecimento humano ocorre num vácuo histórico e social, que o ímpeto de conhecer e os efeitos práticos das idéias estejam livres dos interesses e das repercussões em sociedade, e que, também, as condições e problemas de uma época não tenham impacto sobre o pensamento. Ou então que as teorias estejam imunes de apropriação com propósitos escusos ou nefastos. O caráter histórico e social da atividade intelectual humana é uma perspectiva impossível de se negligenciar. Entretanto, uma outra coisa bem diferente é acreditar que a totalidade dos conhecimentos produzidos em situações sociais e momentos históricos o sejam *apenas* através dos interesses, conscientes ou inconscientes, dos sujeitos em sociedade. Se assim fosse, não haveria como criticar um conjunto qualquer de noções. Os produtos cognitivos ficariam estagnados e seria inviável apresentar alternativas a conhecimentos dos quais discordamos e que nos parecem intelectualmente equivocados. Até uma crítica como a que acaba de ser apresentada seria igualmente a expressão inequívoca de interesses e de intenções conspiratórias principalmente para quem as formula.

A consideração meramente cronológica de como a história humana se desenrola mostra como não se sustenta essa minimização, até a impotência, das funções críticas dos atores sociais. Assim sendo, as barreiras sociais e históricas seriam o que há de mais forte no exercício das idéias, trazendo consigo o efeito de que os sujeitos em sociedade sejam teleguiados, em todos os seus aspectos. O que parecia ser uma concepção social do conhecimento é, de fato, um argumento que nega o que há de conflito, contradição e competição nos formigamentos históricos, já que cada sistema de idéias viveria num universo próprio, fechado em si mesmo e autônomo. É nesse sentido que se deve entender a qualificação de ideologias totais.

Tal vez com o objetivo de matizar a rigidez dessa postulação, não é incomum que se considerem as idéias a partir não mais do todo, mas das partes, portanto segundo as eleições e crenças que, ainda assim, determinam e são determinadas pelas posições dos atores em sociedade. Se, por um lado, tal matiz reduz a força unificante da época e do todo social diante dos sujeitos históricos, por outro lado, permite que se vejam as recusas e críticas como algo que possa ser posto de lado, com o argumento de que os interesses pessoais ou de classe predominam. Aqui, o holismo interpretativo inicial, característico das ideologias totais, não foi completamente dizimado. O holismo histórico é uma tendência teórica surpreendentemente forte que atravessa muitas concepções de conhecimento que vão, recentemente, desde o primado de um espírito e estilo de época no caso de Hegel e sua afirmação de que a história desenvolve-se racional e inexoravelmente na direção do que ele entendia ser a vontade substancial do espírito do mundo, ou seja o ideal de liberdade, até a idéia de *epistemes* organizadas em camadas descontínuas e existentes em torres de marfim cognitivas, pairando sobre as individualidades dos atores sociais, que são, por sua vez, sempre vistos como títeres. Essa é a idéia de história defendida tanto por um pensador influente como Michel Foucault, bem como anteriormente a ele, o marxismo e a psicanálise freudiana.

Mesmo que se adote a perspectiva do indivíduo, nada muda sem uma reformulação radical dos pressupostos holísticos e historicistas que infestam as ideologias totais. Assim, nenhum traço das ideologias totais é mais evidente do que aquilo que a psicanálise de inspiração freudiana entende ser o fenômeno de *Verneinung*, traduzível tanto como negação ou denegação. A psicanálise freudiana afirma que o paciente que recuse uma interpretação de seus sentimentos ou desejos está tão somente defendendo-se de uma verdade teurapêutica. Antes de prosseguir, deixo bem claro que não quero com isso dizer que as reações e críticas do paciente sejam isentas e sempre corretas. Tanto o paciente como o terapeuta podem estar tanto certos como errados. Mais saudável seria admitir a possibilidade comum do erro. Mas é surpreendente que os terapeutas se outorguem o papel de autoridades inquestionáveis e que a a contra-argumentação seja suprimida

e silenciada como resistência. Para a psicanálise, o que era negação vira, de imediato, confirmação e concordância, sejam lá conscientes ou inconscientes. Trocando em miúdos, e independente de circunstância, o terapeuta terá sempre razão. Ao paciente caberá, na grande maioria das vezes, senão o tempo todo, o papel subalterno de aderir à interpretação oferecida. No fundo, nem isso importa: Concordar ou discordar significam dar razão a seu intérprete. É espantoso que não se veja o caráter e as possibilidades autoritárias do credo freudiano, com base numa presumida resistência *a priori*. Por esse motivo se pode dizer que a teoria freudiana não é nem um pouco distinta do totalitarismo marxista que, também, de cara, desqualifica o desacordo com base no interesse de classe –portanto não necessariamente psicológico– de quem o critica. Sabe-se muito bem que, ao se tornar num chavão de época, o freudismo espalhou a noção de que a história pessoal do indivíduo é holística. Marxismo e freudismo tem em comum fundamentos holísticos e historicistas. Para o freudismo, não apenas os eventos da infância passada forjam a vida futura de um adulto, mas também o inconsciente individual é organizado por regras e dilemas comuns à totalidade dos sujeitos que vivenciam os dramas e traumas próprios da sexualidade infantil.

Estamos diante de uma concordância surpreendente, que certamente é um dos motivos pelos quais, do interior das humanidades, não se vê facilmente uma saída para pressuposições holísticas. Se olharmos o problema da história, seja a partir da posição social ou o do lugar psíquico de quem fala, o resultado serio sempre subserviência a fontes de autoridade tradicionais, que se estabeleceram no legado do tempo e na prática da memória. Se isso fosse como realmente se sugere, os marxistas, por exemplo, que defendem uma sociologia rígida do conhecimento, deveriam rejeitar o sistema teórico que esposam. Não se tratando de um proletário, Marx estaria imediatamente comprometido com sua classe de origem, e logo excluído do direito de crítica à exploração quase criminosa dos trabalhadores, que denunciara impiedosamente em sua análise dos primórdios da revolução industrial. De maneira semelhante, as as idéias de Freud nem sequer poderiam ser formuladas, já que estariam ao contrário das noções dominantes na época a respeito da vida sexual dos indivíduos. Tanto um como outro modelo interpretativo teria sido sufocado por imposições sociais ou históricas. Caso as ideologias totais fossem teorias indiscutíveis, tudo, na história, seria o mesmo, e o passar do tempo se reduziria a um conformismo imutável, pois as épocas não passariam de cemitérios das noções exclusivas daqueles que controlam a circulação de idéias. Tudo dependeria, em última análise, de atos de força histórica e social. Abre-se, então, a porta para a justificativa de uma inaceitável naturalização do poder social e político, que realmente não se sustenta quando, observando a história, vemos que, por mais fortes que uma vez tenham sido, os impé-

rios, os regimes, os líderes, e as sociedades acabam, cedo ou tarde, desfeitos e abandonados às suas ruínas. O curso real do tempo vivido falsifica os pressupostos historicistas das ideologias totais.

O tempo sequencial e holístico da ideologia hegeliana se transformou, aos poucos, num tempo igualmente holístico, mas agora em solidariedade sincrônica. A linha reta da história movendo-se para a realização de um valor universal e coletivo fora substituída por uma idéia de tempo como círculos concêntricos, que se expandem segundo a imagem do que faz uma pedra lançada no espelho intocado de um lago. A marcha da história como efeito da Razão, antes proposta por Hegel, transforma-se numa seqüência descontínua de epistemes cercadas pelas ondulação concêntricas de suas fronteiras. Aqui surge uma exigência metodológica que só aparentemente subverte a noção anterior de história progressivamente racional. O tempo diacrônico deve ser precedido pelo tratamento sincrônico de uma época. Falar em sincronia é o mesmo que postular os momentos históricos solidários, totais e sistêmicos.

Já que a prioridade é a de um sistema total e sincrônico, os indivíduos pouco importam. Cada interação pessoal reflete o todo que permite e determina o modo pelo qual os atores sociais lidam uns com os outros; e cada um desses fatos sociais desdobra-se a partir de fatos sociais, totais, solidários, sistêmicos, e principalmente irredutíveis à psicologia individual dos sujeitos. Por isso, em *As Regras do Método Sociológico* (1960 [1895]: 102), Émile Durkheim escreveu que: «o todo não é idêntico à soma de suas partes: o todo é alguma coisa diferente e suas propriedades não são iguais às das partes que o compõem». Agora, a autonomia da dimensão sincrônica é mais do que evidente.

Diferentemente de outros pensadores sociais, que também nasceram no século XIX, Durkheim considera infrutífera a reflexão sobre o que impulsiona o progresso histórico. Para ele, pouco importa o estabelecimento das leis que movem progressivamente o motor do tempo, o que para os teóricos da época ocorreria através de estágios de desenvolvimento na esfera das idéias, nas trocas de valores e nas interações sociais. Segundo Durkheim, o que, de fato, interessa é o entendimento das causas geradoras de estados sociais específicos. A escola sociológica francesa, de inspiração durkheimiana, advoga o abandono metodológico do que fora diacrônico em favor do tratamento sincrônico das sociedades. O legado da tradição explica o que hoje se passa, mas isso se efetiva graças à coação de grupos sobre os indivíduos. Os grupos sociais se constituem ao articularem representações que guiam aqueles que neles atuam. As representações coletivas, portanto, coagem as consciências individuais que acabam se alinhando no passo do todo. A submissão ao pensamento coletivo é condição para que o indivi-

duo exista e permaneça no grupo. Por outro lado, o grupo perpetua-se na medida exata do seu sistema de regras e de convenções. As representações coletivas refletem-se diretamente nos signos que circulam em sociedade, sedimentando-a ao dar-lhe forma e identidade comuns.

Assim, de Durkheim chega-se ao que Ferdinand de Saussure sonhara ser o destino de uma ciência geral dos signos nas sociedades humanas, ou seja uma semiologia. No *Curso de Lingüística Geral* (1949 [1914]), Saussure afirmara que cada signo trocado nas interações humanas é o resultado da atualização de regras que, existindo em solidariedade sistêmica e sincrônica, antecedem, por serem estruturas, a produção comunicativa dos indivíduos. Para a lingüística, enquanto ramo de uma semiologia geral, o objeto privilegiado de seu estudo seria não a fala [*parole*] dos indivíduos, mas o sistema de regras convencionais que a antecede e a determina. Os traços holísticos da escola sociológica francesa estão bem delineados na preferência terminológica de Saussure pelos termos que emanam de Durkheim e de Marcel Mauss, como exposto na definição saussuriana de que a língua [*langue*] é um fato social total.

Muitos dos que leram Saussure sem ter em mente as raízes durkheimianas de seu pensamento lingüístico e semiótico acabaram acreditando que a teoria dos signos, no *Curso de Lingüística Geral*, fundamentaria uma visão relativista e supostamente libertária da vida social. Mas afinal, como seria isso possível, se as representações coletivas coagem as consciências individuais? A idéia emerge no capítulo sobre a natureza do signo lingüístico, onde Saussure entende que a arbitrariedade caracteriza o signo. E isso seria provado pela simples comparação das línguas humanas. O mesmo animal, por exemplo, em toda as partes do mundo, recebe a designação de signos os mais diversos, de fato tantos quantos existem línguas. O que faz com que os signos sejam reconhecidos pelos que os utilizam é apenas o fato de que são produzidos a partir dos sistemas de regras partilhados pelos membros de um grupo social.

Os efeitos da confluência de Durkheim e Saussure foram bem além das fronteiras da sociologia e da lingüística. Parece que, a partir de então, entender as práticas dos seres humanos reduz-se à identificação dos códigos que as determinam e autorizam. Com Claude Lévi-Strauss, que lera tanto Durkheim quanto Saussure, a antropologia passa a discutir se seu trabalho intelectual é reconhecer os códigos sublinhando as representações sociais; e a própria disciplina da história acaba encantando-se com a tarefa de identificar as regras e as convenções dominantes nos períodos analisados. Carlo Ginzburg, um dos mais interessantes historiadores recentes, entende que a interpretação histórica é sempre inferencial e hipotética, pois o passado só nos é acessível através dos signos que ficam do passado no presente. E mesmo assim, os signos só fazem sentido se interpretados. O

historiador só lidaria com representações. A historiografia parece ser capaz de suportar apenas uma semiótica convencionalista e simbólica. Por isso mesmo, vemos claramente que o convencionalismo domina dois estudos importantes de Ginzburg (1989: 60-95); “The high and the low: the theme of forbidden knowledge in the sixteenth and seventeenth century” e “Titian, Ovid, and sixteenth century codes for erotic illustration”. No primeiro artigo, predomina uma matriz opositiva próxima do que fazem as análises estruturalistas. No segundo artigo, a noção de código é prima da categoria de estrutura e sistema. Tanto num como noutro exemplo, fazer história é fazer uma antropologia convencionalista do passado.

A idéia de coação, que fora formulada explicitamente por Durkheim, não é mais tão evidente quando o fora em *As Regras do Método Sociológico*, mas suas raízes continuam intocadas. Ainda se crê que no domínio do coletivo sobre o individual, na força das convenções sobre cada um dos atores sociais. É também verdade que não mais se fala em espírito de época, determinação de classe, ou função formadora do inconsciente. O centro das reflexões passa a ser os conjuntos de regras e convenções que forjam as práticas sociais e assim estabelecem as condições da produção signica.

2. O Conventionalismo Refutado

O continente teórico convencionalista vem desde muito antes de Hegel, Freud, Marx, Durkheim ou Saussure. Suas camadas originais remontam às discussões de Sócrates e Hermógenes no *Crátilo* de Platão; e também ao moralismo contratual de Santo Agostinho que proclamava, como obrigação das criaturas humanas para com seu Criador, a tarefa de viver segundo as normas e princípios das escrituras divinas, precisamente onde se encontram as prescrições eternas e inquestionáveis, bem como as determinações da verdadeira religião que seria o cristianismo: É um contrato que não pode ser rompido pelos seres humanos porque doado pela graça divina, e assim trata-se de uma convenção que antecede e determina as nossas escolhas morais. Mais recentemente, as doutrinas de fundo convencionalista se expandem das maneiras as mais diversas pelos trabalhos e textos de Martin Heidegger, Michael Foucault, Thomas Kuhn, Paul Feyerabend, os estruturalistas, e pós-estruturalistas franceses (Hirsch 1983).

No caso de uma ontologia do tempo, as teses convencionalistas caracterizam-se por serem marcadas pelos traços da descontinuidade. Hegel imaginara o caminhar progressivo e racional do tempo no sentido de realizar a idéia de liberdade que culminava no estado prussiano, mas cada passo do caminho fora traçado por um ato de negação racional do que viera antes. Para Marx, a negação que concretamente move a história superava os limites da razão ideal hegeliana e expressava-se na ação política revo-

lucionária da classe dominada que acabaria tomando posse dos meios de produção, Qualquer que fosse o ponto de vista político, tanto o hegelianismo de direita como sua versão marxista de esquerda partilhavam de uma idéia de tempo estruturalmente descontínuo.

Da mesma maneira, seguindo a doutrina das discontinuidades, um portal separa obrigatoriamente a historia natural da humana. Isso é óbvio no tipo de história hegeliana que equipara o movimento da história ao progresso da razão, faculdade que parece-lhe estar ausente tanto nos animais como no tempo que caracteriza a vida na natureza. Por que outra razão, ao analisar as religiões animistas, em *A Fenomenologia do Espírito* (1971 [1807]: 703), Hegel vê a vida animal como tendo uma auto-existência puramente negativa, sem traço da universalidade consciente, que é o destino dos seres humanos? Isso acontece também na interpretação marxista que reduz a história ao conflito de classes sociais humanas que se enfrentam pelo posse dos meios de produção econômica. Nem uma coisa nem outra poderia se dar no reino da natureza. Certamente é por causa dessa tradição descontinuista que os defensores do convencionalismo recusam-se a ver a continuidade que impregna a vida de todos os organismos, humanos ou não. Graças à preconcepção dominante de descontinuidade, os convencionalistas acabam reduzindo a vida humana ao acompanhamento de regras que se organizam como sistemas autônomos, auto-suficientes e descontínuos, antecedendo as formas de existência individual dos seres humanos. Separa-se radicalmente a natureza e a cultura. As culturas humanas vivem em estado de segregação. As regras são, no interior das culturas humanas, o que importa. Aos seres humanos individuais só lhes resta o destino de submeter-se à força das convenções e das regras.

A questão que agora se apresenta é se o convencionalismo se sustenta da maneira que sua tradição estabelece. Portanto, devemos considerar se as regras e as convenções existem de modo autônomo na esfera humana. Caso contrário, deveremos recusar as conclusões postuladas pelas doutrinas convencionalista e, simultaneamente, repensar a natureza das regras na comunicação e nos seus desdobramentos históricos e sociais.

Quando as convenções são o exclusivo ponto de partida para análises de signos, essa escolha teórica leva a argumentos circulares. Já em 1762, Jean-Jacques Rousseau (1978) percebera a armadilha lógica, a qual ele se encarregou imediatamente de fechar. Em *Sobre o Contrato Social*, Rousseau traçara uma linha nítida, separando a natureza das convenções. Segundo o argumento de Rousseau, a necessidade e o determinismo são o que dominaria no mundo natural, enquanto que a liberdade e a consciência, condições típicas da vida humana, responderiam por convenções. Razão e vontade, não força, são as fundações do pacto social. Seria, portanto, impossível aceitar as teses dos proponentes do despotismo que con-

cebem a tirania e a subjugação social com base em presumidos direitos naturais. Rousseau aponta que o despotismo e a tirania não são sustentadas pela força apenas, já que dependem e mantêm-se graças a deliberações políticas contratuais. Portanto, para a teoria política de Rousseau, a sociedade é um pacto, o produto de um contrato, expresso através de um sistema de convenções que derivam de outras convenções. Convenções remetem, sem cessar, a outras convenções, mas isso não deve ser entendido como o domínio ou a vitória de teses convencionalistas. Trata-se, pelo contrário, de uma fraqueza teórica. Quine (1969) já argumentara que as convenções seriam, nesse caso, alcançadas por algo semelhante a um conselho de síndicos, que se reuniriam em torno de uma mesa, valendo-se, para estabelecer o contrato, de um sistema de convenções, ou seja a linguagem. É o mesmo movimento circular que assombrara Rousseau, por um instante: Um sistema anterior de convenções é sempre exigido para estabelecer um outro contrato. Estamos diante de uma situação de recorrência interminável: convenções desenvolvendo-se em outras convenções que produzem mais convenções. O convencionalismo, em sua expressão robusta, é teóricamente insustentável em sua própria estrutura. Os argumentos convencionalistas apresentam uma solução que reproduz o problema que procurara resolver.

3. Através dos Jogos

Se nada disso é aceitável, resta examinar se regras e convenções podem estabelecer e determinar, por completo e de que modo, a ação dos indivíduos. Será que, ao seguir regras, os indivíduos o fazem, obedecendo a coações do todo sobre as partes, ou será que obedecem a interesses de cunho estritamente individual? Nesse último caso, o da predominância do interesse individual, o todo não se sobreporia às partes; a situação seria completamente diferente daquela que Durkheim imaginara. Portanto, se os indivíduos agem estrita e universalmente conforme seus interesses egoístas, a idéia de que as regras são eficazes por que expressam os interesses da coletividade não é de forma alguma válida; e o convencionalismo, na sua postulação mais forte, acaba sendo, mais uma vez, falsificado.

Em todos os casos aqui examinados os indivíduos terão as mesmas capacidades de discernimento e de raciocínio racional. Ao presumir igual poder de discernimento racional, não quero dizer que isso seja o que acontece na vida real. O que aqui se pretende é identificar um modelo que deveria estar presente na realidade. De fato, na vida real dá-se frequentemente o contrário: Os indivíduos concretos não tem a mesma capacidade de discernimento racional e nem sempre fazem escolhas e agem de acordo com princípios racionais. Meu propósito aqui seria ver apenas como se atingem escolhas efetivamente racionais para mais de um indivíduo, enfim saber se existe e qual é a estratégia coletivamente racional no embate entre

jogadores, pois o tipo de interação mais interessante é aquele regido pelos interesses não convergentes de ambos os jogadores.

Nesse caso, a interação presume conflitos de interesses: Afinal, os dois jogadores seguirão suas preferências egoístas. É preciso ter um outro ponto de partida que as convenções. Caso contrário, acabaremos na mesma situação de circularidade que vimos anteriormente. Portanto, numa situação de conflito de interesses, cada um dos jogadores tentará esconder-se do outro, a ponto de tentar enganá-lo, adotando sempre que possível uma estratégia que se valha de deslizos e dos equívocos de seu oponente. Como ambos sabem que o outro fará o mesmo, pois têm a mesma capacidade de discernimento, qualquer ação adotada nesse jogo levará necessariamente em conta os possíveis movimentos do outro. O resultado do jogo dependerá não só da ação do jogador A, mas como B reagirá à ação de A: O mesmo princípio de escolha racional estará em vigor para ambos os oponentes. O drama do jogo se desenvolve a partir do conflito entre os jogadores e do que, vindo do exterior, resistirá ao movimento de cada dos jogadores individualmente.

A idéia de jogo, apresentada inicialmente por John von Neumann e Oskar Morgenstern (1944) em *Theory of Games and Economic Behaviour*, sugere que uma situação de jogo seja algo mais do que vulgarmente indica a palavra jogo. Jogo é sempre uma situação de conflito de interesses, onde as partes que interagem o fazem de tal maneira que suas escolhas determinam o resultado da interação, ou seja quem vence e quem perde. Na formulação de von Neumann, o conflito de interesses é claramente representado pela fato de que a vitória de um implica a derrota de outro. O mais intrigante na teoria dos jogos é a hipótese de que exista sempre uma maneira certa e ideal de proceder jogando. Por isso, a teoria dos jogos não trata exclusivamente das interações recreativas, mas também de outras atividades que aparentemente nada têm a ver com o que se entende por jogo, tais como leilões, barganhas no balcão de uma loja, compra e venda de imóveis, a corte de um sedutor a uma pessoa que seria resistente à sedução, negociações trabalhistas, debates políticos, flutuações dos índices nas bolsa de valores como resultado da compra e venda de ações, escaramuças entre países, minuetos diplomáticos, enfim situações que se caracterizam por interesses antagônicos e conflitantes. Em todas essas situações, os pensamentos das partes em conflito se desenvolvem de maneira complexa, um raciocínio levando ao outro pensamento, baseado na suposição do que o oponente fará.

Conflito de interesse não pode ser um conceito absoluto, expresso apenas pela vitória de um que leva à derrota de outro. A situação de vitória ou derrota é apenas o grau maior de conflito de interesse, mas existem formas sutis de interesse, e também gradações complexas de conflito. Num torneio

de copa do mundo de futebol, por exemplo, um time joga as eliminatórias com outro país que já fora eliminado pelo resultado de uma outra partida que acontecera antes. Não apenas a derrota não lhes importa, como talvez coubesse e fosse interessante vingar-se do país que os eliminara. Devido à regra de saldo de gols, se o país já derrotado sofresse uma goleada espantosa, o time com o qual estaria jogando nesse momento não só venceria a partida, como prejudicaria a equipe que o eliminara do torneio. Quem se lembra, sabe que falo do jogo Argentina e Peru na copa de 1978, que sucedeu à partida Brasil e Polônia, no qual a Argentina goleou o Peru de 6 a 0, eliminando o Brasil das finais, pois o saldo de gols nesse jogo ultrapassava os 4 gols necessários para classificar a Argentina. Não se pode dizer que o Peru, apesar de derrotado e por muito, perdeu. Ou, também, no caso de um pai que deixa-se derrotar num jogo de xadrez por seu filho com o propósito de incentivá-lo a continuar praticando o jogo, ou para mostrar à criança que perder é corriqueiro e que se trata de uma experiência tolerável que não merece uma lágrima sequer.

O caráter de conflito de interesse é determinado pela intenção do jogador, pelo que ele quer, e isso chama-se de *utilidade* que são «as preferências dos jogadores expressas em escala numérica» (Poundstone 1992: 51). John von Neumann e Oskar Morgenstern sabiam, desde sempre, que a noção de utilidade apresenta um espectro amplo de decisões, com a possibilidade de ser expressa por variantes complexas e contraditórias. A complexidade da idéia de utilidade exige simplificação. Entretanto, se a noção de utilidade era difícil de traduzir-se em valores computáveis nas trocas econômicas humanas, um biólogo, John Maynard Smith (1982), notou que utilidade poderia expressar-se em termos biológicos bastante simplificados: O organismo sobrevive replicando-se geneticamente com maior frequência. O que era em economia um critério de racionalidade virou, no universo da biologia, dinâmica populacional e estabilidade evolucionária. Esse seria o pagamento [*pay-off*] biológico básico e o mais desejado em sua utilidade. Num outro ponto extremo do problema, as preferências individuais talvez possam até ser estritamente subjetivas a ponto de parecer impossível computá-las com facilidade. Entretanto, é com base no princípio de utilidade que uma decisão individual, tanto humana como nos animais, será tomada. Só então, após o estabelecimento da utilidade, outras questões importantes começarão a surgir, como as maneiras de implementar obrigatoriamente [*to enforce*] uma decisão. É a partir do conceito de utilidade que se estabelece a convergência dos interesses individuais dos jogadores.

Mesmo que não seja preciso, agora, entrar nas minúcias estonteantes das interações concretas de jogadores, com diversos critérios de utilidade, cabe um comentário inicial sobre um tipo de jogo que, por ser considerado o mais básico conflito de interesses, encantava e, portanto, mereceu a maior parte da atenção de John von Neumann: os jogos de soma-zero [*ze-*

ro-sum games]. Os jogos de soma-zero são aqueles em que o ganho de um ponto só é possível porque o oponente perdeu um ponto. A utilidade de um jogador está em direta contradição com o que definível é como utilidade para outro. O modelo é o do pôquer que tanto interessava a von Neumann. Logo, se somarmos o ponto ganho (+1) com o ponto perdido (-1), o resultado será zero. O sentido desse fato, de que somados os pontos indicam zero, é que nada é criado no curso do jogo, apenas o vencedor apropria-se do que está disponível como prêmio da partida. Nesse modelo, o que há é transferência de valores e nunca a criação de riquezas. Toma-se o que já existe e nada é acrescido ou posto no lugar. Mas esse não é apenas o único defeito e problema que se pode ver no modelo de soma-zero. A prática da interação de soma-zero é extremamente belicosa, porque, aparentemente, nela inexistente qualquer cooperação, ainda que von Neumann tenha concedido que, durante o jogo entre n -pessoas [*n-person game*], os participantes poderiam fazer alianças, acordos, comunicar-se, mas com o propósito exclusivo de vencer o embate. Na verdade, situações de confronto extremo, como uma guerra, podem ser perfeitamente compatíveis com instâncias de cooperação, seja no caso de armistício, trégua, ou um fenômeno que se deu na Primeira Guerra, quando tropas inimigas, estacionadas em fronteiras bem delineadas que não avançavam, deixavam de atirar nos inimigos para matá-los. As objeções que acabam de ser levantadas não são de maneira alguma menores e indicam que o pensamento presente no modelo de soma-zero está em franca contradição com o objetivo de toda atividade econômica, que é o esforço de criação de abundâncias, e também com o fato de que a vida biológica está diretamente associada regularmente às práticas cooperativas.

4. Os Jogos e as Regras

Sem querer aprofundar-me em polêmicas sobre as possíveis tipologias de jogos, acredito que a princípio seja produtivo identificar a existência de pelo menos duas espécies de jogos: um dominado pelas regras, outro pelas qualidades individuais dos jogadores.

Um tipo de jogo –como bridge, pôquer, xadrez– parece ser definido por regras que estabelecem, em maior ou menor grau, as estratégias que se desenrolam durante o desenrolar a partida. Nesse caso, as regras podem ser apressadamente identificadas com as descrições, a tal ponto que os convencionalistas confundem regras com descrições. Por isso, o desenvolvimento da estratégia –em outras palavras, a descrição de todos os movimentos possíveis de um jogador– cria a impressão de estar sendo determinado ou gerado completamente pelas regras. Num quadro assim, o que parece haver de individual é apenas a capacidade que um jogador têm de enganar e manipular o oponente. A força das regras parece ser tal que em referência a normas implícitas e antecedentes corrigem-se os atos dos

jogadores desviantes. A onipresença das regras é tamanha que existiriam regulamentações previstas até para os desvios. Separa-se o blefe, que é um engano previsto por regras, da trapaça e do roubo que fogem à ação legitimadora das normas.

Entretanto, é prematuro concluir que as regras antecedam, permitam, ou justifiquem o jogo. O papel das regras é bem outro e não é necessariamente como o modelo semiótico de Saussure insinuara, ao postular que a língua antecede a fala, assim como a partitura estabelece a execução de uma peça musical a ponto da semiótica saussuriana considerar o sistema de regras como o objeto exclusivo do estudo dos signos.

O que há de errado nesse raciocínio é a crença de que as regras precedem e determinam as nuances e os sentidos do ato de jogar. Por acreditar que as regras são a razão de ser, a essência do jogo, alguns acabam concordando com o que a leitura antropológica que Claude Lévi-Strauss (1962: 48) faz da semiótica saussuriana no capítulo 1 de *La Pensée Sauvage*. Lévi-Strauss equipara os jogos aos rituais porque ambos seriam realizados segundo regras que os permitem, mas com uma diferença: os jogos distinguem sub-grupos no interior de um grupo mais geral, identificando, após o resultado, quais são os vencedores e os perdedores. O ritual seria o inverso do jogo, pois teria a missão de unir, por comunhão, os indivíduos no interior do grupo. O jogo divide. Através do ritual unifica-se. A interpretação de Lévi-Strauss, que privilegia o todo social, está equivocada ao perder de vista que seguir regras rituais se dá para que os indivíduos que participam das cerimônias exibam sua excelência pessoal e assim afirmem seu prestígio e seu valor no interior do grupo. Afinal, seguir regras é sinal de qualidade biológica individual. Não há outro motivo para que o indivíduo desperdice tempo, energia, talento numa cerimônia ritualizada. Fazê-lo pelo bem do grupo seria uma idealização imotivada, mais próxima da imaginação holística e durkheimiana do antropólogo do que da realidade concreta dos atores sociais que se exibem, com o propósito de auferir prestígio, o que os levaria a espalhar seus gens através do grupo, aumentando sua taxa de sucesso genético. Até na organizações sociais que dão maior ênfase ao todo sobre as partes, o indivíduo acaba emergindo com suas dimensões próprias de excelência. Na Índia, o renunciador, o *sannyasi*, recusa a esfera mundana, e devota-se à liberação extremada de cunho individual (Dumont 1970: 45) e é por isso um homem santo.

A dimensão individualista dos jogos é ainda mais clara se considerarmos os jogos como manifestações de talentos e habilidades individuais. Agora estamos falando de uma outra espécie de jogo que difere dos jogos mais normativos como pôquer, bridge, e xadrez. É muito conhecida a afirmação de John von Neumann de que o xadrez não era um jogo no sentido que ele atribuía ao termo. Para Jacob Bronowski (1992: 432), von

Neumann dissera que o xadrez não passava de “uma forma bem-definida de computação. Você pode não ser capaz de encontrar a solução correta, mas, teoricamente, sempre há uma solução, um procedimento correto para cada posição”. O jogo de xadrez dramatiza os limites dos jogadores. Perde quem não acha a solução ideal e perfeita para o que se passa no tabuleiro, enquanto que o melhor será sempre aquele que identificou o movimento e a posição corretas, ou se não a mais correta, para aquela configuração de pedras. Nos jogos como o basquete e o futebol, as estratégias, como programas de ação para o conjunto dos jogadores, podem ser bem menos importantes do que o talento individual do jogador. Um jogo com participantes medíocres, sem Michael Jordan, Pelé, ou Maradona, reduz-se apenas ao exercício tépido das normas.

De fato e rigorosamente, a divisão em espécies de jogos que acabo de apresentar é falha. O que importa tanto numa como outra espécie de jogo é sempre a ação do indivíduo. E por que digo isso? Para os jogos aparentemente dominados pela força das normas, como bridge, pôquer, e mais que todos o xadrez, não se pode deixar de reconhecer que a maneira de vencer as partidas é sempre seguindo os programas de ação que são determinados por uma estratégia de cunho estritamente individualista que von Neumann e Morgenstern chamaram de Mini-Max. Mini-Max é um teorema matemático que soluciona os jogos de soma-zero. Se a cada ponto ganho pelo jogador A significa um ponto perdido pelo jogador B, o jogador A tentará sempre o que ao mesmo tempo minimize os ganhos do oponente, pois isso será o que maximizará os seus próprios ganhos. Para o jogador que opta pela estratégia Mini-Max, caberá enfrentar o oponente que deverá implementar uma solução estratégica que seja simétrica e especular, portanto seguindo uma estratégia Maxi-Mini, ou seja maximizando os seus ganhos ao minimizar os do outro contendor. Afinal, um jogador deve antecipar-se sempre ao outro. A estratégia Mini-Max/Maxi-Mini precede o jogo; é o que permite o desenlace das partidas e o que caracteriza caracteriza o propósito do embate; ela domina toda e qualquer decisão no processo da partida, daí ser fundamental identificá-la. É até mesmo anterior à existência de regras, pois essas variam de jogo para jogo, enquanto que a estratégia, otimizada sob a forma Mini-Max, é sempre a mesma.

Muito mais interessante do que o reconhecimento da existência de regras, pois seria algo como reconhecer o óbvio, é produzir uma explicação porque as regras manifestam-se com tanta frequência em interações econômicas e sociais que deveriam se caracterizar prioritariamente por interesses interesses estritamente individualistas. Por que situações tão diversas como as negociações nas bolsas de valores e nos balcões modestos de um bazar oriental exigem que “as instituições relevantes, sejam relativamente estáveis e bem estabelecidas, de forma que possam ser vistas como tendo regras fixas de operações, diante das quais os jogadores não

tenham necessidade ou desejo de violar”)? (Binmore 1990: 8) . A princípio, não me parece convincente que isso aconteça com o objetivo de favorecer a estabilidade, a constância, ou até a identidade do grupo. O grupo se faz a partir das interações dos indivíduos. Se não cairíamos no vício teórico que considera o todo mais do que o que acontece no encontro das partes. A estabilidade das instituições e a permanência de regras relativamente fixas é uma condição para que todos percebam que o indivíduo à tentação de ganhar a todo custo. Só os atores sociais de maior qualidade podem dar-se ao luxo de não ceder ao encanto imediatista das fraudes.

Para os intérpretes afeitos ao convencionalismo, só há mesmo a conclusão de que as regras são o que importa. Mas, olhando bem para a questão, pode-se ver que a função das regras é melhor entendida do ponto de vista do objetivo individual. As regras existem para que os indivíduos possam definir-se como jogadores. Aquele que vence, sem burlar as regras, ou blefando dentro do que as normas permitem, é de fato um vencedor legítimo. Nos jogos, um outro fenômeno pode ser observado. Para que o intercâmbio seja nivelado e assim a competição ser justa, as diferenças entre os jogadores devem ser diminuídas. Por isso, lutadores de box disputam por categorias de peso. Algo semelhante ocorre nas interações econômicas. Suponhamos que alguém queira comprar um carro usado de uma agência de automóveis, que não é apenas um agente econômico que conhece muito o que sejam carros, mas que está bem a par do estado do veículo que interessa ao comprador. Oferecer uma garantia de qualidade por um determinado período de tempo é uma maneira de reduzir o desequilíbrio de informação que caracterizaria essa troca. Reduzido o risco da compra o vendedor oferece garantia para mostrar que é correto, honesto e digno de confiança. Nessa transação econômica, onde tanto quem compra como quem vende precisam sentir que o intercâmbio os favorece, o vendedor reduz sua vantagem natural voluntariando uma segurança, que é baseada na informação que teria sobre aquele automóvel. A assimetria de informação diminui e a transação flui com mais facilidade. Por isso, a instituição de garantias se transforma numa regra que promove equilíbrio entre os interesses conflitantes de quem vende e de quem compra algo. Deixar o mercado livre, a ponto de não viver por outro princípio do que o lucro predatório e a todo custo, acaba sendo uma autofagia. A venda irrestrita e inconseqüente de produtos ruins prejudica não só aos compradores, mas também aos vendedores ainda que, nesse caso, mais a longo prazo. Os vendedores veem os limites do mercado encolher até o seu desaparecimento, pois só restarão, no mercado de venda de carros, os mais consumidores abastados que possam comprar carros novos. A instituição de pontos de equilíbrio beneficia singularmente os dois pólos da interação econômica, sejam eles vendedores ou compradores com potencial conflito de interesse: uns querendo a maior margem de lucro possível, enquanto que outros almejam comprar

pelo preço mais baixo, o que significa uma menor margem de lucro para o vendedor. Akerlof (1970) iniciou sua análise sobre o efeito da qualidade e da incerteza nos mercados com considerações sobre carros usados, expandindo-a para os ramos de seguro, contratação de mão-de-obra em grupos desfavorecidos, até empréstimos de risco em comunidades sem maiores recursos financeiros. Para cada situação de conflito, surgem instituições que reagem ao desequilíbrio criando pontos de estabilidade. Aqui, o que se vê é uma transformação importante da estratégia Mini-Max, que parecia a von Neumann e Morgenstern, o princípio exclusivo de todos os jogos. Tudo isso está de acordo com a necessidade de se reconhecer que, mesmo adotando uma perspectiva individualista, a cooperação evolui.

5. As Regras e o Equilíbrio

Para que vejamos como surgem as condições e regras que favorecem os pontos de equilíbrio cooperação, tomemos a situação que John Nash chamou de jogos não-cooperativos, em frontal diferença com as especificações de von Neumann. Para von Neumann, as alianças, as coalizões e os acordos eram perfeitamente factíveis. Ele previa que, mesmo nas interações de soma-zero, haveriam alianças, comunicação e acordos partilhando benefícios os contendores. Mas o acordo e a aliança trazem consigo um problema que enfraquece o seu papel nos jogos: Quem haveria de obrigar a realização dos acordos? Isso presumiria um super-jogador, que acumulasse a função de feitor, governo ou de polícia, o que forçaria um novo acordo e assim apareceria mais um outro controlador, *ad infinitum*. Entretanto, a solução para o problema existiria se os jogos tivessem pontos de equilíbrio e de estabilidade que se implementassem no curso do intercâmbio entre os jogadores. Para ver se isso era possível, Nash (2002 [1951]: 51-84) considerou a existência de jogos onde não se pudesse estabelecer alianças, comunicação, ou mesmo fazer acordos que beneficiassem os jogadores. Paradoxalmente, um cenário altamente altamente conflituoso, como o dos jogos de não-cooperação, acaba expondo que, em jogos finitos –portanto com conclusão à vista– haverá, como postula o teorema 1 do paper de Nash, pelo menos um ponto de equilíbrio e também, segundo o teorema 2, que em qualquer jogo finito existem pontos de equilíbrio simétricos. Antes de considerarmos uma ilustração do que seja um equilíbrio Nash, vejamos o porquê desse fenômeno.

O primeiro argumento será teórico. O jogador A sabe o que quer ganhar no jogo, mas também percebe que seu oponente B tentará minimizar os seus ganhos ideais. Isso significa que, realisticamente, o que deverá esperar é um ganho médio, o maior possível, mas distante do ideal. Claro que os jogadores tentarão auferir o lucro máximo, mas se, por um lado, cederão nessa expectativa, por outro não se darão por satisfeitos com menos do que o ganho médio. Seus objetivos são no sentido de, pelo menos, garantir o

ganho médio. Simetricamente, o jogador B fará tudo o possível para não ganhar menos do que a média almejada por A. Como a suposição da teoria dos jogos é a de que estamos sempre lidando com jogadores igualmente racionais, e com a mesma capacidade de discernimento, um ponto de equilíbrio insinua-se, lógica e naturalmente, em jogos não-cooperativos.

Agora, vejamos uma situação prática que ilustra o que acaba de ser formulado. Tomemos um exemplo muito simples dado por Poundstone (1992: 37-64). Dois jogadores têm por objetivo extrair o máximo possível de um bolo à sua frente. O ideal seria levar o bolo todo, mas isso não é possível porque existe um jogador oponente, da mesma maneira ativo. Qual é a expectativa razoável dos dois jogadores? Qual o máximo que podem esperar, já que existe um conflito de interesses? O conflito de interesses que estava sempre presente nos jogos de soma-zero expressa-se na divisão de funções que cabem a cada um dos jogadores. Jogador A cortará o bolo, enquanto que jogador B escolherá, em seqüência, a fatia. O cortador pensa no que fazer. Pode cortar o bolo em fatias desiguais, mas isso será uma estratégia fraca, facilmente invadida pelo oponente que, escolhendo, levará o pedaço maior. A solução ótima para A é cortar o bolo o mais próximo possível do meio. Assim diante de fatias iguais, o que escolhe terá o seu ganho minimizado o mais possível. O interesse de quem corta em levar o máximo possível coincide com o que minimizará as vantagens do jogador que escolhe. O mínimo para um é a maior vantagem para o outro. Se o jogador B, ou seja quem agora escolhe, fosse quem corta, certamente faria o mesmo. No caso do bolo dividido entre dois jogadores, o ponto de equilíbrio está na divisão que seja a mais perto da partilha igual, não por causa de sentimentos elevados de altruísmo e compaixão, os quais é sempre arriscado supor, mas porque atende aos interesses individuais e egoístas tanto de A como de B. O equilíbrio Nash se dá quando a resposta de cada jogador é uma solução ótima tanto para um como para outro, apesar de seus interesses conflitantes. Enquanto equilíbrio, não há mesmo motivo para que nenhum dos jogadores se desvie da estratégia que é ótima para ambos. É da situação de equilíbrio que as regras se desenvolvem, segundo o princípio social da reciprocidade. Sem ponto de vista de equilíbrio, não haverá sequer a possibilidade de que regras recíprocas evoluam. É preciso agora observar que a estratégia Mini-max, de cunho radicalmente competitivo, funciona como o centro em torno do qual será possível que se gere um ponto de equilíbrio do interesse direito de cada jogador. Outra explicação que desconsidere o interesses egoístas dos contendores é irreal porque idealizada.

Na ilustração da partilha do bolo por dois jogadores com utilidades que se excluem, um cortando, outro escolhendo a fatia, a solução do problema, ou seja a descoberta do ponto de equilíbrio, é a divisão na metade. Com três jogadores, caberá a solução de partilhar em três partes iguais. E

progressivamente, com mais e mais jogadores, portanto com um conjunto de n -pessoas, o bolo diminui até a indiferença. Mas esse não é a única questão com o crescimento de pontos de vista individuais múltiplos. A multiplicidade de contendores nos jogos revela um argumento poderoso contra as teses holísticas. Se a utilidade dos jogadores se torna progressivamente complexa, as utilidades mostram-se incomparáveis. Haverá inevitavelmente um jogador que não goste de bolo de banana, ou outro que seja diabético e assim por diante. O crescimento do número de jogadores traz consigo a multiplicação dos pontos de equilíbrio, de tal maneira que tais jogos só possam existir através das comunicações incessantes que conectem os jogadores e estabeleçam pontos múltiplos e instáveis de equilíbrio. A existência de um ponto de equilíbrio constante, unificado e inalterável não passa de uma idealização que, a rigor, só existe nas simplificações dos modelos.

No estudo que se seguiu ao paper sobre jogos não-cooperativos, Nash (2002 [1953]: 99-114) notou que o plano de ação racional na barganha presumia a discussão de pontos de vista individuais, seguidos da identificação de ameaças que seriam tanto decididas como comunicadas ao outro contendor. Num estágio final do processo, as ameaças terão que ser obrigatoriamente executadas pelos jogadores pois são o fundamento decisivo, de fato o movimento que decide esse jogo de barganha. As ameaças, enfim, definem os pontos possíveis de equilíbrio. Ainda que Nash tenha-se mantido, no texto, a partir da perspectiva de duas pessoas cujos interesses não são necessariamente opostos ou coincidentes, é possível imaginar que os equilíbrios se refazem conforme a multiplicidade dos pontos de vista individuais e instáveis.

Será viável chegar a um ordenação coletiva a partir da somatória dos pontos de vista dos contendores? Como se definem utilidades que se excluem e não são comparáveis, a menos que se instaure, á força, um centro de controle e convergência dos múltiplos interesses dos jogadores? Trata-se de uma solução semelhante à idéia durkheimiana de sociedade como técnica de coação moralizante dos atores sociais. Não há como, do ponto de vista dos indivíduos, se chegar a um todo que paire e domine as partes, sem que se instaure uma forma qualquer de tirania. A conclusão é semelhante àquilo que Arrow chama de teorema da impossibilidade de se tomar uma decisão social que expresse um ponto comum de interesse coletivo. A partir dos indivíduos, não há como se chegar a isso, seja pelo voto ou pela ação do mercado. O método de decisão política tanto pelo voto acumulado como pela mão invisível do mercado será o mesmo: computam-se as preferências individuais, ao mesmo tempo que se projeta a aparência fantasmática de uma preferência unificadora. Não é difícil ver que o que, então, sobra é uma impossibilidade ou no máximo a admissão de um equilíbrio instável que se refaz sem cessar, como são as flutuações

inevitáveis das democracias ou as oscilações dos mercados: “Se excluirmos a possibilidade de comparações interpessoais de utilidade, então os únicos métodos de se passar dos gostos individuais para as preferências sociais que sejam satisfatórios e que se definam por um amplo conjunto de ordenações individuais serão ou impostos ou ditatoriais” (Arrow 1983 [1950]: 24). Isso não pode ser entendido como defesa de controles ditatoriais. Pelo contrário, trata-se de um argumento que favorece a liberdade como parte integral do destino de toda a vida, através do reconhecimento humilde de que é impossível implementar, com eficácia e em definitivo, uma ordenação coletiva e unificadora.

6. Conclusão

Se é verdade, como acredito, que as teses darwinianas sobre a vida estejam corretas, é preciso pensar as formas do tempo e da história do ponto de vista do indivíduo, pois neles está inscrito o tempo natural. E isso implica a recusa das suposições holísticas que predominaram até agora em muitas interpretações da história, da sociedade e dos signos. Com a derrocada do convencionalismo, não há mais motivo para se adotar um ponto de vista unificador centralizado em torno do qual as narrativas históricas se desenvolverão. O tempo e a história, num espriar constante, são incessantemente refeitos e reinterpretados. O precário predomina; As regras cristalizam-se e indicam pontos de equilíbrio para os jogadores. O que parecia estável não vai durar, pois inexistem tendências históricas todo-poderosas, que atuem sob a forma de destino e de leis históricas, antecedendo a ação concreta dos indivíduos.

Bibliografia

- Akerlof, G. A.** (1970) “The Market for Lemons: Quality Uncertainty and the Market Mechanism”, in *The Quarterly Journal of Economics* 84, 488-500.
- Arrow, K. J.** (1983) “A Difficulty in Social Welfare”, in *Collected Papers of Kenneth J. Arrow*, volume 1: Social Choice and Justice. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1-29.
- Binmore, K.** (1990) *Essays on the Foundations of Game Theory*. Cambridge: Basil Blackwell.
- Bronowski, J.** (1992) *A Escalada do Homem*. São Paulo: Martins Fontes.
- Darwin, Ch.** (1979) *On the Origin of Species*. New York: Gramercy.
- Durkheim, É.** (1960) *Les Règles de la Méthode Sociologique*. Paris: Alcan.
- Dumont, L.** (1970) *Religion, Politics, and History in India: Collected Papers in Indian Sociology*. Paris and Hague: Mouton.
- Ginzburg, C.** (1989) *Clues, Myths, and the Historical Method*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Hegel, G. W. F.** (1971) *The Phenomenology of Mind*, translated with an introduction and notes by J. B. Baillie. London: George Allen & Unwin.
- Hirsch Jr., E. D.** (1983) “Beyond Convention”, in *New Literary History* 14, 389-397.
- Lévi-Strauss, C.** (1962) *La Pensée Sauvage*. Paris: Plon.
- Marx, K.** (1970) *The German Ideology*. Lawrence & Wishart.
- Maynard Smith, J.** (1982) *Evolution and the Theory of Games*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Nash Jr., J.** (2002) *The Essential John Nash*, edited by Harold W. Kuhn and Sylvia Nassar. Princeton: Princeton University Press.
- Popper, K.** (1974) *A Sociedade Aberta e seus Inimigos*, volume 2: A Preamar da Profecia: Hegel, Marx e a Colheita. Belo Horizonte: Itatiaia/Edusp.
- Poundstone, W.** (1992) *Prisoner's Dilemma*. New York: Doubleday.
- Rousseau, J. J.** (1978) *On the Social Contract*, with Geneva Manuscript and Political Economy, edited by Roger D. Masters. New York: Saint Martin's Press.
- Saussure, F.** (1949) *Cours de Linguistique Générale*; publié par Charles Bally et Albert Sechehaye, avec la collaboration de Albert Reidlinger. Paris: Payot.
- Von Neumann, J. & Morgenstern, O.** (1944) "Theory of Games and Economic Behavior". Princeton: Princeton University Press.

Eduardo Neiva

es Professor of Communication Studies na University of Alabama at Birmingham, en Estados Unidos. Fue professor dde la Universidade do Estado do Rio de Janeiro, de la Pontificia Universidade Católica do Rio de Janeiro y de la Universidade Federal Fluminense. Escribió la entrada para la Encyclopedic Dictionary of Semiotics, editado por Thomas A. Sebeok y la entrada "Perspective, Pictorial" para la Blackwell/International Communication Association Encyclopedia. Sus últimos libros son *O Racionalismo Crítico de Karl Popper* (Rio de Janeiro: 1999) e *Mythologies of Vision: Image, Culture, and Visuality* (New York: 1999). Fue director del programa de maestrado del departamento de estudos da comunicação de la University of Alabama at Birmingham. E-mail: eduardo_neiva@hotmail.com / neiva@uab.edu

El formateo de la mirada

Jean-Claude Soulagés

Este artículo intenta establecer los aspectos originales de la visibilidad de la televisión. En los programas de TV, la multiplicidad de formas visuales se encuentra lejos de la mirada homotética dominante del cine. Introduciendo nuevos modos de representación, estos regímenes escópicos cambian las normas de construcción de la imagen. Están emergiendo cuatro tipos. El *cadre-scene* heredado del cine dominante que actúa como una pantalla transparente y trabaja en la construcción de narrativas. El *cadre-fresque* o pantalla opaca que propone una superficie simple para pintar el mundo o escribir un discurso encadenado. El *cadre-fenêtre* es un espacio comunicativo abierto a la apelación directa al visualizador que está mirando hacia allí. El *cadre-parcours* rompe con las leyes del perspectivocentrismo de la visión clásica. La propulsión y las secuencias no lineales construyen una representación videográfica alucinante. Este ensayo es parte de un proyecto de libro que explora la retórica televisiva e intenta dar una alternativa a los estudios académicos basados en la narratología, frecuentemente prisionera del sistema de la novela y del giro lingüístico.

Palabras clave: televisión, retórica televisiva, narratología, novela, giro lingüístico

The forming of memory

This article attempts to establish the main originality of television's visibility. In TV programs, the multiplication of visual forms is far away from the homothetic gaze of the dominant cinema. Introducing new modes of representation, these scopic regimes change the norms of image building. Four types are emerging. The *cadre-scene* inherited of the dominant cinema acting like a transparent screen and working to build narratives. The *cadre-fresque* or the opaque screen that proposes a simple surface for painting the world or writing the chain's discourse. The *cadre-fenêtre* is a communicative space open to the direct address to the viewer who is then looked at. The *cadre-parcours* is breaking the laws of the perspectivocentrism of classic vision. Propulsion and non-linear sequences are building an hallucinate videographic representation. This essay is a part of a book project that explores television's rhetoric and tries to bring an alternative to academic studies based on narratology and often prisoner of the novel's system and the linguistic turn.

Palabras clave: television, television rethoric, narratology, novel, linguistic turn

Plantear la cuestión de las formas de la televisión significa inevitablemente distinguir las de sus contenidos, sus géneros, sus estilos, pero, al mismo tiempo, implica recorrer de manera transversal todos sus objetos. Está claro que una de las principales características del medio televisivo, y que lo aleja sin duda del cine, es la multiplicación de las formas a la que nos confronta. En efecto, la imagen televisiva, que construye en sus procedimientos de figuración sus propios grados de acceso con respecto a lo mostrado, desborda sin cesar la mirada homogénea que cierto cine ha impuesto. Porque como constata Roger Odin: “Una buena parte de la historia del cine puede ser leída como una tentativa de ajuste, cada vez mayor, de la técnica (invención del sonido sincrónico), del lenguaje (cf. la historia del montaje) e incluso de los lugares de espectáculo (la disposición de las salas) a las exigencias de la ficcionalización.” (Odin, 1988: 121-139). Es necesario agregar, además, que esta interrogación sobre las formas de la televisión sigue estando generalmente, incluso si no se explicita, en deuda con lo desarrollado para este género cinematográfico. Como si aún persistiera, tanto entre los profesionales como entre los investigadores, ese “superyó evaluador” encarnado por este último. Reiterado discurso secundario que oscurece considerablemente los debates sobre la televisión y constituye como un rito los preliminares obligados para entrar en el debate. Prueba de ello es el punto de vista de numerosos investigadores o críticos, para quienes una estética televisiva no existiría más que en una periferia muy alejada del séptimo arte[1] o únicamente cuando los cineastas se dignan a comprometerse con la pantalla chica. Por tanto, más que limitar dogmáticamente la observación de las formas televisivas a esta postura evaluativa, más vale adoptar una actitud abierta y federativa planteando como principio una circulación continua de las formas, de los estilos y de los géneros audiovisuales; y postular la permeabilidad de las formas culturales y estéticas privilegiando una aproximación decididamente transmediática y transgenérica.

Esta interrogación es hoy todavía rara, si exceptuamos los primeros escritos de Herbert Zettl (1980, 1981), el artículo aislado de Jean-Marc Vernier (1988), la aproximación “mediagénica” de Philippe Marion (1997) y el trabajo original de Oscar Steimberg (1998). La mayoría de las contribuciones teóricas se orientan principalmente privilegiando los contenidos o las intenciones comunicacionales del medio. Por tanto, mi perspectiva consiste en circunscribir aquí una intervención a esta cuestión de las formas de la televisión, en su más amplia extensión. Interrogación que se acerca inevitablemente a ciertas proposiciones adelantadas por los investigadores citados, pero también a las cuestiones que la pintura, la fotografía y el cine han encontrado en su momento y que son reactivados

hoy por otros espectáculos o producciones audiovisuales; cuestión de las formas que atraviesa, es necesario recordarlo, a todos los componentes de la comunicación televisiva y concierne al mismo tiempo a la dimensión estilística, enunciativa y referencial del propio medio televisivo, y en primer lugar, a la cuestión de los géneros televisivos.

1. Formas, géneros, estilos

En su trabajo sobre la evolución de los géneros populares y su transposición a los medios de masa, Oscar Steimberg adelanta que los géneros se despliegan en una dimensión esencialmente sincrónica en el corazón de la esfera de la discursividad social de donde surgen. Cada género ocupa de este modo un nicho mediático circunscrito por su “coexistencia” con otros géneros – “el horizonte de expectativa” de Hans Robert Jaus–. Algunos de ellos presentan una disposición particular a la circulación propia de aquello que él designa como *transgéneros*, capaces de transitar varios medios –así, una forma del género ficcional puede atravesar la novela, el film, el telefilm, etc. –. En contrapartida, lo que el investigador argentino llama estilos va a desplegarse en una dimensión mucho más diacrónica –el estilo de los años 60, 70, 80, etc. –. Podemos constatar así que el estilo de los primeros noticieros televisivos ha sido marcado, durante cierto tiempo, por el de las actualidades cinematográficas, dominado este último por un *dispositivo enunciativo de puesta en espectáculo* al que sucederá gradualmente el *dispositivo enunciativo de mostración*[2] del mundo que hoy conocemos.

Los estilos se presentan para Oscar Steimberg, sobre todo, como maneras de hacer, de producir, de escribir, que se cuelan fechados en el interior del espacio residual constituido por los códigos estructurales del género (1998:61). Todo estilo remite a esta economía estética y cultural elaborada por los propios productores que lo dotan de un cierto número de “normas subjetivas” (Houdebine 1986.), que desembocan progresivamente en estándares reguladores transferibles. De este modo, un estilo puede atravesar todo un abanico de géneros para derivar hacia un caso adecuado a las expectativas histórico-generacionales –esto hace decir, por ejemplo, a Jean-Pierre Esquenazi que mirar MTV o MCM por algún tiempo se vuelve insoportable para sus ojos, no así para los adolescentes–.

Por tanto, una de las características de las formas y de los estilos es esta aptitud para la circulación y para la contaminación. Esta cuestión la podemos verificar, en lo que concierne a la televisión, constatando que ésta se ha apropiado frecuentemente de las formas visuales para reactivarlas –como el plano detalle, el campo-contra campo convertidos en *patrones* de la entrevista o del debate televisado–. A tal punto que la herencia de las formas significantes acumulada por el cine subsiste hoy en ciertas categorías de imágenes televisivas, mientras que estos mismos

procedimientos están, a veces, desgastados por el uso –si no son incluso totalmente inactuales– en el cine contemporáneo[3]. Sin embargo, es necesario reconocer que la televisión ha inventado muchos de los procedimientos que utiliza y que a veces exporta[4]. La mayoría de las formas nuevas, o aquéllas que persisten, son portadoras, al cabo de un trabajo de reciclaje, de cuestiones que pueden confirmarse como determinantes. En efecto, más allá del simple colorido particular de una emisión, de un estilo o de la tonalidad singular conferida por una puesta en imágenes, estos diferentes regímenes de representación coinciden con la activación de diversos efectos de sentido.

Ahora bien, tratar de aislar formas que serían *puramente* televisivas equivale por lo general a intentar delimitar algo que suele disgregarse en las tentativas de formalización, para aflorar en categorías imprecisas que califican frecuentemente a la televisión contemporánea: la «tonalidad» de una emisión, un «montaje clip», una «imagen pulsación», la «rítmica del spot publicitario», etc. Focalización por lo demás interesante ya que moviliza de manera recurrente dos formas textuales importadas –el video clip y el spot– que se han constituido hoy en verdaderos géneros televisivos e inundan a los programas con su *propio estilo*. Su emplazamiento intersticial en el interior del flujo televisivo, y el hecho de constituir accesoriamente producciones exteriores, pero sobre todo el peso de la *meta de captación* en sus intenciones comunicacionales[5], explican la maleabilidad y la apertura a la innovación formal de estas producciones. Su logro y su conveniencia al medio televisivo –ex-scopitone, ex-réclame cinematográfico– nos obligan a hacer intervenir otro factor, esta vez, estructural, que testimonia que el estilo, más que el género, se apoya y se nutre del depósito expresivo de formas y de materiales semióticos que le propone cada medio.

2. El componente mediático

Esta *mediatividad* del soporte, según la expresión de Philippe Marion, circunscribe el potencial semiótico propio de cada tecnología mediática. De ello resulta la capacidad de apropiarse activamente, transposición mediante, antiguas formas expresivas, pero también una aptitud para inventar formas nuevas. Esta base expresiva reposa sobre algunos rasgos estructurales ligados, por un lado, a la dimensión sociológica del medio, y por otro, a su componente plástico-formal. En esta doble perspectiva, la mayoría de las imágenes televisivas no puede en ningún caso ser observada como si fueran iconos aislados. Son doblemente dependientes. En primer lugar, de una red de difusión-recepción sin la cual no tendrían existencia concreta y que fuera de la cual no tendrían autonomía –transmediática[6]–. En segundo lugar, las imágenes televisivas dependen simultáneamente de los “mundos posibles” que exhiben; estos mundos proponen diferentes

“cuadros participativos”[7] a los telespectadores. El espectador de cine narrativo puede confundirse fácilmente con el «lector ideal» esbozado por Umberto Eco (1981) que únicamente se revela por defecto ya que ninguno de los deícticos del texto lo designa directamente. Mientras que, de modo más prosaico, el telespectador nunca deja de ser espectador de una grilla de programas. En el interior del dispositivo televisivo, la unidad de los mensajes está asegurada por esta presencia individualizada –y desmultiplicada–. Indirectamente, es la configuración mediática que, distribuyendo ante cada terminal un hogar aislado, estructura el conjunto de los dispositivos de enunciación. Mientras que el cine dominante apunta, de alguna manera, a olvidar su espectador y a disolverse en la orientación ficcional de un mundo mostrado y figurado, la televisión por lo general produce un vuelco en la relación que mantienen con la imagen la pulsión escópica y la enunciación enmascarada –nutriendo “la identificación secundaria” tal como lo definía Christian Metz (1979)–, orientándola en el sentido de una *pulsión fática* y una *enunciación enunciada* –»la acentuación de la relación discursiva con el interlocutor, ya sea éste real o imaginario, individual o colectivo» siguiendo la propia definición de Benveniste (1979)– que funda e individualiza a su destinatario. El universo «diegético” que propone la televisión constituye así, estructuralmente, la prolongación de nuestro mundo, el del individuo inscripto en su cotidianeidad y en una comunidad cultural dada.

3. Un formateo permanente de la mirada

Esta “parte del medio” verifica las tesis de un cierto paradigma tecnológico; si el cine reúne un colectivo, un espectador plural, la televisión se constituye, ante todo, como un dispositivo individualizante por el lado de la recepción. La excepción –televisiva– que persiste es el género –”transgénero”– ficcional que deja siempre una puerta abierta para una subjetividad abstracta capaz de penetrar y de proponer todos los mundos posibles[8]. Contrariamente a esto, la mayoría de las imágenes televisivas se esfuerzan en proponer un posicionamiento con respecto a lo mostrado apoyándose en un *formateo permanente* de la mirada, agregando a los estratos de lo percibido la inscripción de su espectador. Esta presencia vacía del telespectador –mediante imágenes dirigidas y trayectos visuales programados– ha hecho que yo hablara de *punto de vista espectadorial* (Jost 1989:28, Soulages 1999) para caracterizar el régimen escópico de las producciones televisivas. Porque este tipo de punto de vista constituye una de las características del dispositivo escópico de la imagen televisiva. Esta particularidad es resaltada por Daniel Dayan (1984: 137-149)[9] cuando sitúa la televisión a medio camino entre lo que llama “los espectáculos de público”, y los “espectáculos de espectador”, entre los que se inscribe el cine.

Por ende, es necesario examinar con cuidado esta “práctica social –y cultural– programada”, que es la comunicación televisiva, y los mecanismos de su “puesta en fase” (Odin 1988: 121-139)[10] para retomar los términos de Roger Odin. Para ello es necesario un cuestionamiento de las formas mismas de la representación televisiva, es decir, la especificidad de un *dispositivo enunciativo de mediatización* (Soulages 1999: 69) que, en muchos casos, ya no es el del género –estilo– cinematográfico dominante. Haciendo intervenir nuevos modos de representación, estas formas televisivas modifican algunas de sus “normas” de puesta en imágenes, como el *manga*, que ha renovado de alguna manera los relatos de animación; las nuevas estéticas televisivas hacen estallar los modos de representación y trastornan a veces algunas de sus reglas constitutivas.

4. El cuadro-soporte

En su uso sociológico, la televisión se presenta, por lo general, como una terminal relacional y como una “relación social” (Chambat 1987), según la expresión de Pierre Chambat y Alain Ehrenberg. En su dispositivo de recepción la televisión cumple el papel de cuadro-soporte bajo la apariencia de ese mueble familiar que evoca Philippe Dubois. La pantalla televisiva representa la culminación de un vasto proceso de individualización y puesta en cuadro de la representación que se viene realizando en Occidente desde el Renacimiento, y ha logrado individualizar la mirada del espectador de la imagen animada. El cuadro televisivo posee, además, la misma presencia remanente que el marco del cuadro pictórico con sus funciones de clausura, de borde y de encierro de la imagen. Como este último, permanece siempre visible, aspirado por un fuera de cuadro y sobresignificado por la co-presencia doméstica del medio y de su usuario[11]. Esta presencia, y el tamaño de la pantalla –tanto en términos de recepción, mueble, como de producción, monitor–, hacen que las imágenes integren este cuadro-recipiente de manera más significativa que en el cine, ya que en éste el cuadro se borra a causa de su virtualidad en tanto que simple proyección. Es necesario agregar que si adquiere semejante importancia ello es sin duda asimismo porque la televisión hace referencia sin cesar al fuera de cuadro, a sus destinatarios, a los telespectadores. Este entredós –el cuadro-soporte– representa una frontera entre dos espacios –público/privado o privado/mediático– y se convierte en agente activo, un catalizador en el proceso de producción de imágenes. A veces se metamorfosea en ventana, otras veces en tribuna, en vehículo, en lupa, en mensaje escrito para su destinatario lejano. Asociación empática entre este cuadro instrumentalizado y su contracampo situado fuera de cuadro que es el ojo del telespectador. Estas variaciones escópicas de la pantalla chica activan simultáneamente en su usuario todo un espectro de actitudes espectatoriales. Los parámetros mediáticos de este cuadro-soporte *polimorfo* se sedimentan alrededor de cuatro figuras dominantes que no se

excluyen entre sí; éstas se fundan y se aglomeran proponiendo cruces de diferentes posturas escópicas. Estos tipos de cuadros corresponden a otros tantos estilos de disposición filmica.

Tipo de cuadro espectatoriales	Actitudes
El cuadro-escena unipuntual El cuadro-escena pluripuntual El cuadro-escena desmultiplicada	La observación
El cuadro-fresco El cuadro-fresco mosaico	La contemplación
El cuadro-fresco estuche	La lectura
El cuadro-ventana El cuadro-despacho	La destinación
El cuadro-tribuna	La interpelación
El cuadro-recorrido	La propulsión de la mirada La omnividencia

4.1. El cuadro-escena o el cuadro transparente

El cuadro-escena toma prestado una de sus formas al cine narrativo; corresponde al modo de representación dominante de la imagen animada. En efecto, desde sus orígenes, el cine impuso a su público este cuadro transparente que, al tiempo que se borra, se abre a la observación-recomposición de un *mundo posible*. Eisenstein, que ha llevado esto al límite en su obra, lo describe de este modo:

“...mientras que en el teatro la puesta en escena no puede desarrollarse más que sobre el espacio de la escena, es decir, en un nivel constante frente al espectador, en el cine, la cámara, y por lo tanto el espectador con ella, se encuentra en cierta medida en el centro de los acontecimientos representados. Así, la cámara puede representar una puesta en escena desde cualquier punto. De este modo, el espacio unitario de la escena teatral se ve de alguna manera “expuesta” en varios lugares escénicos diferentes.” (Eisenstein 1989:93)

Este caso de cuadro-escena, el *cuadro-escena desmultiplicado*, se apoya en la dinámica diegética del relato asegurado por un mantenimiento de la coherencia del punto de vista del espectador, basada en la arquitectura invisible de la puesta en imágenes; reglas de sutura en las variaciones en el espacio y el tiempo, *raccords* sobre el movimiento, *raccords* formales, variaciones normativizadas de los ángulos de toma de vista ($30^\circ < 180^\circ$), etc. Este estilo de relato filmico se presenta como una vasta red de cuadros-escenas provista y clausurada por un conjunto de vectores de espacialidad y de temporalidad. Continuum filmico que se nutre permanentemente de

un fuera de campo que sustituye deliberadamente los bastidores del rodaje –el fuera de cuadro– por un espacio filmico imaginario.

Desde que se recluyó en un régimen narrativo particular, el *cuadro-escena desmultiplicado* corresponde al modo de representación del cine dominante. El análisis estructural del film y la «Gran sintagmática» (Metz 1972) se han esforzado en poner al día estos vectores de linealización de los enunciados audiovisuales sobre los que han hecho reposar la arquitectura narratológica del film. Estas aproximaciones –explícitamente para Metz que no aborda más que “el film diegético representativo-narrativo”– se han detenido en uno de los momentos del proceso de la representación filmica, excluyendo los otros objetos filmicos –los films no narrativos o el dibujo animado–; esto significa, a la vez, el borramiento y el aplazamiento de la cuestión de las diversas concepciones del cuadro.

Ahora bien, si la televisión hereda este tipo de cuadro-escena del cine, conjuga muchos otros. Así, nos propone frecuentemente el *cuadro-escena unipuntual*, en este “panorama” de los Deschiens, o en el servicio meteorológico, cuyo estilo de representación está profundamente marcado por la fotografía o la forma teatral: la cuarta pared de la escena a la italiana que enfrenta al punto de vista único y fijo del espectador. O bien, un *cuadro-escena pluripuntual* restringido a un anclaje topológico, típico del dispositivo televisivo de las emisiones de estudio o de algunos sit-coms: un número limitado de tomas parametradas que trabaja en una recomposición-mosaico y en una cobertura de un mismo espacio interlocutivo. Este formateo de la mirada delinea por defecto el lugar del destinatario, miembro virtual de uno de estos círculos de participación propuestos por la escena televisada. Mediante la aparición iterativa de las mismas escenas, el dispositivo televisivo siempre interviene ordenando la estructuración de la puesta en imágenes[12]; de tal modo funda allí la posibilidad de sedimentación y ritualización de estas clases de emisiones.

4.2. El cuadro-fresco o el cuadro opaco

El cuadro-fresco se apoya, en cambio, sobre un cuadro vuelto opaco. Aquí, lo que prevalece y bloquea la mirada es la dimensión estrictamente tabular de la imagen. En esta imagen sin profundidad todo se concentra en la superficie de la pantalla. En este caso lo que va a ser determinante, como para el espacio pictórico, será la organización interna del cuadro, la disposición de las masas, de las formas, de los movimientos, del espacio figurado. Esta imagen autoriza todos los desplazamientos, los *crawls*, los *scrolls*, las cortinas que se ajustan al espacio circunscripto por el cuadro. Algunas de estas imágenes son explícitamente para leer y se dan como textos –las pizarras, los gráficos, los esquemas, los títulos, etc.– y otras para contemplar –las pausas en el flujo como los pregenéricos de la publicidad, algunas imágenes intersticiales de las cadenas de cable, MTV, Euronews, Cannal

Jimmy, etc.—. Diferentes vectores de lectura activan allí efectos de diferenciación o de jerarquización de los componentes de lo mostrado a través de distintas disposiciones formales; efectos ópticos y cromáticos de subrayado, sobre-encuadre de las operaciones de lectura, presentes en imágenes balizas de JT, los juegos televisados, los semanarios, etc. Se trata de una imagen sin mirada antropomórfica, sin Sujeto, una imagen chata, como la de las incrustaciones y los anuncios de tanda, pero es también el dominio de la anamorfosis o de la multiplicación y fragmentación de los cuadros y de las tomas —como la pregnancy del cuadro mosaico en un realizador como Jean-Christophe Averty—.

Este tipo de cuadro televisivo reactiva los procedimientos del dibujo animado y de la historieta: el cuadro en el cuadro, el desfase, el juego con la superficie y los bordes del cuadro. Pero esta imagen puede ser habitada por una intención referencial y proponer un cuadro-fresco. Se trata entonces de un simple dato visual limitado a una exhibición frontal que se reduce a poner juntos unos rostros o unos objetos, impidiendo toda profundidad narrativa —la de las simulaciones en imágenes de síntesis o de ciertos formatos breves a medio camino entre el clip y el noticiero, como así también algunos temas de *Archimèdes* en el canal Arte—. Gracias a tales potencialidades expresivas —plástico-escrituarias—, este cuadro-fresco se ha convertido en el lugar de inscripción privilegiado del discurso televisivo ofreciendo una superficie de enunciación específica: representa el territorio de la toma de palabra de la cadena —logo, títulos, tandas comerciales, etc.—, un espacio, atisbado por la escritura y el grafismo, que detiene la mirada.

4.3. El cuadro-ventana o el cuadro agujereado

En cuanto al cuadro-ventana, éste moviliza una dinámica de aspiración que se da sobre un eje frontal, proponiendo una interacción entre el sujeto que mira y el sujeto mirado. Este cuadro “agujereado” que permite la interpelación del otro conoce múltiples casos que va de la ventana tragaluz —la del aparte de Jamel, *Nulle Part Ailleurs*—, a la ventana despacho —las noticias televisadas— y la ventana tribuna —programas de variedades y juegos—. Este eje frontal sustituye al eje sintagmático del montaje continuo —el del *cuadro-escena desmultiplicado*— por una nueva unidad de cohesión de los planos, que autoriza, a veces, la multiplicación de los *rac-cords* en el eje —los clips de rap, las secuencias de presentación de MTV o MCM, etc.—. Los enunciados visuales ya no se encuentran ligados por una argamasa diegética sino que están orientados hacia el espectador, que participa de esta apelación discursiva, característica del medio televisivo y que Rick Altman llama “for-me ness” (Altman 1987) que tiende a disolver la distancia, la mediación, pero también el decorado. En este sentido, esta imagen antropomórfica propone no ya una mirada sobre el mundo

sino un emplazamiento efectivo para su espectador, mirado a partir de ese momento. El cuadro ventana se presenta por lo tanto ante todo como un dispositivo de mediación activo que pone bajo llave el acceso al mundo imponiendo un nivel de acceso obligado.

La enunciación audiovisual se convierte de este modo en un deíctico, un juego de polaridad asimétrica. El cuadro no hace más que ajustarse a la mirada del otro, el telespectador. Este conjunto de deícticos y de señales convencionales va a constituir una arquitectura para la mirada, una armazón para la expresión pero también va a construir lo que Verón llama “el espacio umbilical” (Verón 1984: 67-78). Esta relación se construye en un doble nivel. En primer lugar, por la imposición de un hacerse ventana del cuadro, pero simultáneamente por la exhibición de la esfera indicial de la gestualidad de los mediadores: de la simple mirada a cámara hasta, a veces, el énfasis propio de las salas de espectáculos –rituales de apelación, señales cooperación, gestos deícticos, etc. –. De este modo, el enunciado televisivo se disuelve en el contacto de ambos procedimientos por él conjugados.

4.4 El cuadro-recorrido o el cuadro móvil

El *cuadro-recorrido*, que ya estaba en germen en el travelling del cine, y cuyos efectos son desmultiplicados por el tamaño de la pantalla televisiva, está basado en una dinámica propulsiva. Reconstruye una escena sin fronteras a través de un parcelamiento y una proliferación de imágenes que trastorna y vacía el fuera de campo. En la televisión, este procedimiento nació de la puesta en imágenes de los video-clips y de los spots publicitarios, y penetra lentamente en múltiples secuencias de programas de interés general –deportes, informaciones, noticieros, etc. –. El cine lo ha utilizado muy poco aunque haya sido resaltado tempranamente por Dziga Vertov, que en su momento lo describía de este modo: “soy el cine ojo, el ojo mecánico, la máquina que os muestra el mundo como sólo ella lo puede ver. A partir de ahora me libero de la inmovilidad humana. Estoy en perpetuo movimiento, me acerco a las cosas, me alejo de ellas, me deslizo por debajo de ellas, entro en ellas; me desplazo hacia el hocico de un caballo de carrera, atravieso las multitudes a toda velocidad, me adelanto a los soldados en el asalto, despego con aeroplanos, me recuesto, caigo y me levanto al mismo tiempo que los cuerpos que caen y se levantan...” (Sadoul 1971:11)

La unicidad de la mirada es sustituida por una multiplicación de puntos de vista “surreales”[13] y un desmigajamiento de la escena televisada. El cuadro-recorrido logra así quebrar la rigidez de la arquitectura clásica del cuadro-escena con su frontalidad, su estabilidad, su perspectivo-centrismo. Esta instrumentalización del ver encarna la omnipotencia de la mirada que

hace estallar, al mismo tiempo, la trayectoria impuesta por la escena narrativa en provecho de una secuencialización no ya lineal, esperada, sino aleatoria, incoherente. Este zapping “cubista” y omnidimensional de la representación –“falsos raccords”, transgresión de las normas de suturas espacio-temporales– niega el fuera de campo intentando vaciarlo y quiebra toda estructuración del espacio y de la narración. Sólo falta en estas imágenes la interfaz de control para que el telespectador construya por sí mismo su trayecto en el interior de estas nebulosas visuales. En un sentido, este cuadro ya tuvo su época, la de un sujeto pegado a la representación, que ahora ha dado paso a una mirada propulsada, que hace zapping: la mirada de la imagen electrónica y de ese ojo conectado a la máquina de los juegos de video o de los mundos virtuales.

Como podemos constatar, las formas de la televisión reactivan a veces formas que han pertenecido a ciertos momentos de la historia del cine. Esta dinámica de mestizaje y de antropofagia transmidiática que caracteriza a la televisión alcanza hoy el corazón mismo de sus programas. La inyección en ciertos programas de este cuadro-recorrido, descrito más arriba, alcanza al propio género ficcional –la filmación fuera de las *normas estándar* de la serie *New York Police Blues*– y dota a la narración de una aparente característica de imprevisibilidad que repercute sobre la interpretación de los personajes, desligados, en apariencia, de los carriles del relato fílmico tradicional. Es el estilo de disposición fílmica que apunta, entonces, a desembarazar al relato del universo diegético dándole una apariencia de autonomía y de autenticidad. Indiscutiblemente, la estructura del film «diegético representativo-narrativo” retrocede ante el estilo. Vemos igualmente intervenir en esta acumulación de imágenes que caracteriza el tenso flujo de las cadenas de información continua, estos cuadros-frescos que funcionan como interludios diseminados en el corazón de la programación. Pero esta apertura sobre el pasado se duplica en una apertura sobre el presente y podemos pensar en otras formas y estilos que se esbozan sobre la pantalla televisiva, las de otra pantalla: la terminal informática que apunta, esta vez, a individualizar no la mirada sino el programa y las trayectorias de su destinatario convertido en usuario activo y actor en la génesis de los textos.

Traducción de Domin Choi

Notas

1. Es el caso, sobre todo, de Pierre Sorlin (1992).
2. Para el desarrollo de esta oposición ver Jean-Claude Soulages (1999).
3. Es el caso del fundido encadenado que abunda en los clips y en los spots publicitarios, mientras que este procedimiento tiende a aparecer como una excepción en el cine contemporáneo.

4. La irrupción de la cámara lenta como procedimiento de visualización en los films de acción contemporáneos fue precedida por su uso intensivo en las retransmisiones televisivas de los espectáculos deportivos.
 5. Para el desarrollo de estas nociones ver: Lochard, Guy y Soulages, Jean-Claude (1998).
 6. Difícilmente podemos imaginar la exportación del flujo televisivo sobre otro soporte mediático, mientras que tal cosa es totalmente posible para la producción cinematográfica (a la televisión o al video).
 7. Esta noción desarrollada por Erving Goffman (1994) fue reactivada para el análisis de las emisiones de estudio por Livingstone, Sonia y Lunt, Peter.
 8. Esta excepción la volvemos a encontrar en el estatuto industrial de los productos de ficción, que en lo esencial son programas almacenados, mientras que la mayoría de los programas televisivos son sobre todo programas de flujo.
 9. Daniel Dayan explica: “Podemos distinguir dos tipos de espectáculos. Los espectáculos de público se basan en una performance del espectador como miembro de un público, es decir, en una *performance* pública del espectador. En los espectáculos de espectador dicha performance desaparece y es tomada a su cargo, simulada, por el mismo texto (todo pasa como si la participación de este último no fuera más que una interiorización, una transposición sobre un registro privado de una performance social)».
 - 10.”La semio-pragmática del cine se propone estudiar la realización y la lectura de los films como prácticas sociales programados” (...) “Desde este punto de vista, la puesta en fase puede ser descrita como una operación que intenta hacer funcionar todas las instancias filmicas como ayudantes del narrador. Si la operación de puesta en fase tiene un sentido, ésta reside en movilizar todo el trabajo plástico, rítmico, musical, toda la dinámica del montaje, todo el juego sobre las miradas y los encuadres... etc., para hacer “vibrar” al espectador al ritmo de los acontecimientos narrados”. Roger Odin, (1988: 121-139).
- Los pioneros de la televisión se deleitan contando las anécdotas de viejas damas que tapaban la pantalla de la televisión a la hora de desvestirse.
11. Ver para este tema Lochard, Guy y Soulages, Jean-Claude, “Faire voir la parole” en *La télévision, Les débats culturels, “Apostrophes”*, bajo la dirección de Charaudeau, Patrick, Paris, Didier-Érudition y Lochard, Guy y Soulages, Jean-Claude, “Talk show : la part de l’image”. En *Paroles en images, images de paroles*, bajo la dirección de Charaudeau, Patrick y Ghiglione, Rodolphe, Paris, 1999, Didier-Érudition.
 12. Ver a este respecto Lochard, Guy y Soulages, Jean-Claude, “Faire voir la parole”.
 13. Ver a este respecto Lochard, Guy y Soulages, Jean-Claude, “Faire voir la parole”.

Bibliografía

- Altman, R.** (1989) “Television / Sound”, en *Studies in Entertainment, Critical Approaches to Mass Culture*, Tania Modleski (edit). Iowa University Press.
- Benveniste, É.** (1979) *Problemas de lingüística general II*. México: Editorial Siglo XXI.
- Chambat, P. Y Ehrenberg, A.** (1987) “Télévision: retour a une sociologie de l’objet”, *Espaces et sociétés* 50.
- Daylan, D.** (1984) “Le spectateur performé”. *Hors Cadre 2*, Cinénarrable.
- Eco, U.** (1981) *Lector in fabula, la cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Ed. Lumen, Barcelona.
- Eisenstein, S. M. Y Nijny, V.** (1989) *Leçons de mises en scene*, FEMIS.
- Houdebine, A. M.** (1986) “L’imaginaire linguistique”, en Charaudeau, Patrick (Comp.) *Média et enseignement*. Didier Érudition.
- Jost, F.** (1989) “Ocularización espectadorial” en *L’Oeil-Caméra, entre Film et Roman*, Lyon: Presses Universitaires de Lyon.
- Livingstone, S. Y Lint, P.** (1994) “Se faire entendre dans l’espace public, les femmes, la télévision et le citoyen-téléspectateur”, *Réseaux* 63, CNET.
- Lochard, G. Y Soulages, J. C.** (1998) *La communication télévisuelle*, Armand Colin.
- Marion, P.** (1997) “Narratologie médiatique et médiagenie des récits”, *Recherches en Communication*, 7, Université Catholique de Louvain.
- Metz, C.** (1972) “Problemas de denotación en el film de ficción”, en *Ensayos sobre la significación en el cine*, Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo

- (1979) Cine. *El significante imaginario* Barcelona: Gustavo Gili.
- Odin, R.** (1988) “Du spectateur fictionalisant au nouveau spectateur: approche semio-pragmatique”, *Iris*, vol 5 n° 1, Cinéma et narration 2
- Sadoul, G.** (1971) *Dziga Vertov*. Champ Libre.
- Sorlin, P.** (1992) *Esthétique de l’audiovisuel*, Paris: Nathan.
- Soulages, J. C.** (1999) *Les mises en scène visuelles de l’information*, Collection Médias Recherches, Ina Nathan,
- Steimberg, O.** (1998) *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*, Buenos Aires: Atuel Colección del Círculo.
- Vernier, J. M.** (1988) “Les trois ordres de l’image télévisuelle”, *Quaderni* N° 4, Paris I Sorbonne, Éditions Laura Wind.
- Verón, E.** (1984) “Le séjour et ses doubles: architecture du petit écran”, *Temps Libre* N° 11.
- Zettl, H.** (1980) “The rare case of Television Aesthetics”, en *Journal of the University Film Association*, Vol. 30 (2).
- “Television aesthetics” en *Understanding Television*, essays on Television as a Social and Cultural Force, Richard P. Adler (Edit.) New York: Praeger.

Jean-Claude Soulages,

filósofo de formación, es Profesor des universités en el Institut de la communication en la Universidad Louis Lumière de Lyon. Es director del equipo lyonnaise de recherche en information et communication (ELICO) y participa en diversos proyectos de investigación en México, Brasil, Chile y Alemania. Ha trabajado sobre distintos aspectos de la televisión contemporánea, en especial en el área de la información y de la publicidad y del efecto de la irrupción de nuevos géneros. Entre sus últimas publicaciones se cuentan: Les rhétoriques télévisuelles ou le formatage du regard ed De Boeck; “Faire voir la parole “, con Guy Lochard, en Paroles en images et images en paroles, 3 talk-shows européens (dir. Patrick Charaudeau); La télévision et la guerre. Déformation ou construction de la réalité ?, con Charaudeau P., Croll A., Fernandez M., Lochard G., “le tiers interdiscursif dans le discours publicitaire” in la voix caché du tiers, des non-dits du discours (dir. Patrick Charaudeau, Rosa Montes). E-mail: jean-claude.soulages@wanadoo.fr

Sujetos telespectadores y memoria social

Mario Carlón

La posibilidad de generar una memoria de las imágenes de la televisión está en discusión. Se les ha adjudicado una condición amnésica, y se ha postulado que, al revés de lo que ocurriría en el cine, en el acto de ver televisión hay una disolución del sujeto de la mirada. Se formula en este artículo -a partir de una serie de hipótesis acerca de la televisión y la memoria, partiendo de la consideración de la condición específica de la televisión en directo- la proposición de que, más que una disolución del sujeto, hay en el contacto con el medio una multiplicación de sus perspectivas de mirada.

Palabras clave: sujetos telespectadores, televisión en directo, memoria

Subject viewers and social memory

The possibilities of generating a memory of television images are under discussion. They have been considered amnesic and it has been held that, unlike the cinema, in the act of watching television the subject viewer is dissolved. This article suggests a series of hypotheses on television and memory, starting from the specificity of direct television (live) and the proposition that, rather than the dissolution of the subject, there is a multiplication of subject viewers.

Palabras clave: subject viewers, direct television (live), memory

1. Memoria, formas y medios de transmisión

No creo que sea exagerado plantear que, en un lugar privilegiado de la reflexión sobre la memoria y la historia en nuestra contemporaneidad, se encuentra la pregunta acerca de sus *formas y medios de transmisión*. Desde que la visión tradicional de la relación entre *memoria e historia escrita*, según la cual “la memoria refleja lo que ocurrió realmente y la historia refleja la memoria”, fue puesta en discusión, se hizo evidente que esta problemática no puede ser fácilmente soslayada[1]. –Así, al discutirse el lugar de la historia escrita, se ha insistido, en que “Cuando leemos escritos dictados por la memoria, es fácil olvidar que no estamos ante la propia memoria, sino ante su transformación por la escritura”–. Como expresa Peter

Burke (1997 [2000]: 70) en “La historia como memoria colectiva”: “Los recuerdos se ven afectados por la organización social de la transmisión y por los medios empleados para la misma”. En cuanto a la organización social de la transmisión, Burke (1997 [2000]: 66) había citado anteriormente el lugar de Maurice Halbwachs, quien argumentaba que “los grupos sociales construyen los recuerdos”

“Son los individuos los que recuerdan en sentido literal y físico, pero son los grupos los que determinan lo que es ‘memorable’ y cómo será recordado. Los individuos, se identifican con los acontecimientos públicos importantes para su grupo. ‘Recuerdan’ muchas cosas que no han experimentado directamente. Una noticia, por ejemplo, puede convertirse en parte de la vida de alguien. De ahí que la memoria pueda describirse como la reconstrucción del pasado por parte de un grupo”. En cuanto a los medios, reseña cinco “entre la enorme variedad existente”: las tradiciones orales; los recuerdos y los registros escritos –el ámbito tradicional del historiador–; las imágenes; las acciones que transmiten recuerdos y habilidades –del maestro al aprendiz, por ejemplo– y los rituales; y el espacio –por ejemplo, el espacio urbano–. Entre las imágenes, hace referencia a “tanto pinturas como fotografías, de escenas estáticas o en movimiento”. Con lo cual, como no podía ser de otra manera, encontramos en el centro de la reflexión sobre la memoria y la historia, el vínculo entre los grupos sociales y los medios y las formas de transmisión.

2. Televisión y memoria social

Al señalar Burke que los individuos hacen suyos acontecimientos públicos importantes para su grupo, que recuerdan muchas cosas que no han experimentado directamente, y que una noticia puede convertirse en parte de la vida de alguien, se abre de algún modo la discusión sobre el lugar de los discursos mediáticos en la vida social. Hay en relación con la televisión, en principio, dos aspectos a considerar.

El primero es que cada vez que *emite* algo, opera como tradicionalmente lo hacía el historiador, cuya función primera era la *seleccionar* sobre qué iba a hablar. Al operar así lo hace, entonces, como los grupos sociales que determinan qué discursos merecen ser memorables – Burke (1997 [2000] : 67) indica que “numerosos estudios recientes de la historia de la escritura histórica la consideran de manera muy semejante a como Halbwachs trataba la memoria: producto de grupos sociales como los senadores romanos, los mandarines chinos, los monjes benedictinos, los profesores universitarios”, etc.–: por el mero hecho de ser emitidos por televisión esos discursos adquieren una visibilidad pública que, potencialmente, les permite ser recordados. Y qué duda cabe de que desde su emergencia la te-

levisión ha dado cuenta, a través de su principal novedad, la toma directa, de acontecimientos que pueden calificarse, indudablemente, como históricos. Acontecimientos sociales, como las bodas monárquicas que con tanta riqueza describió Eco. Políticos, como el discurso de George W. Bush en el Congreso de los Estados Unidos con presencia de Tony Blair, en el que declaró la guerra al terrorismo luego del atentado del 11 de setiembre. Deportivos, como el triunfo de Pete Sampras en Wimbledon (2000) con el que se convirtió en el campeón con más torneos de Grand Slam ganados. Del mundo del espectáculo, como la polémica entrega de un premio a la trayectoria a Elia Kazan a cargo de Martin Scorsese en la ceremonia de los premios Oscar, etc. Este proceso no es otra cosa que la construcción de la *agenda pública*, principal efecto de los medios según mi entender, que ha recibido estudios específicos –al respecto se ha sostenido que los medios son constructores de acontecimientos socialmente compartidos (Verón, 1987)–.

El segundo aspecto a considerar es que estos acontecimientos pueden luego venir a formar parte de la memoria colectiva. Pero la relación de las imágenes televisivas con la memoria es, cuanto menos, conflictiva. Paul Virilio[2] (1996 [1997]: 45-50), ha insistido en que las imágenes televisivas se vinculan más que con la memoria, con el olvido. Y Philippe Dubois, autor del notable *El acto fotográfico* (1981 [1994]) sostuvo en «Máquinas de imágenes: una cuestión de línea general» (Dubois 2000: 9 - 30), en una trayectoria como él mismo expresa “hecha a hachazos”, pero no por eso menos rigurosa y fecunda, que la imagen generada por el directo televisivo es una “imagen amnésica” y que, como producto de la transmisión televisiva, se produce la disolución del sujeto espectador. Es la segunda afirmación, la de que se produce la disolución del sujeto espectador, la que considero vital discutir a la hora de considerar el vínculo de la televisión con la memoria social e individual.

3. Sobre las “imágenes amnésicas” del directo televisivo

Para Dubois las imágenes del *directo* televisivo son sin memoria debido a que “nada tienen de recuerdo porque no contienen pasado”. Transcribo el párrafo de Dubois –que nos introduce además en la discusión sobre el sujeto espectador–: “La propia maquinaria televisiva es la *transmisión*. Una transmisión a distancia, en directo y demultiplicada. Ver en todo lugar donde exista un Receptor, el mismo objeto o acontecimiento, en imagen, en tiempo real y a distancia... La imagen-pantalla de la transmisión directa de televisión, que nada tiene de un recuerdo porque no tiene pasado, viaja ahora, circula, se propaga, siempre en presente, donde quiera que vaya. Transita, pasa por transformaciones diversas, corre como un flujo, una ola, un río sin fin, llega a todos lados, a una infinidad de lugares, es recibida con la ma-

yor indiferencia. Imagen amnésica cuyo fantasma es el directo planetario perpetuo, abre las puertas a la ilusión (la simulación) de la co-presencia integral.” (16 - 17)

Si el señalamiento de que las imágenes del directo televisivo son “amnéscas” está indicando, principalmente, que no contienen pasado, no se puede más que estar de acuerdo. Es lo propio del *directo* televisivo: son imágenes, a diferencia de las de las modalidades del *grabado* –llamo así a las secuencias de imágenes y sonidos cinematográficas, videográficas, etc., que dan a ver algo ya sucedido– producidas y recepcionadas en simultaneidad en tiempo presente. En cambio, si así se expresa, como también se puede interpretar –y el tratamiento condenatorio de las imágenes del directo televisivo que realiza Dubois no vuelve a esta exégesis exagerada– que la “imagen-pantalla del directo televisivo” no genera memoria sino indiferencia u olvido, puesto que “es recibida con la mayor indiferencia”, es necesario someter ese argumento a un examen mayor. ¿Por qué las imágenes transmitidas en directo habrían de ser generadoras de indiferencia u olvido? Si es sólo porque no encierran pasado, no me parece: que no encierren pasado no implica que no puedan ser recordadas y que generen, así, recuerdo y memoria. Pero la argumentación de Dubois va más allá: es recibida “con la mayor indiferencia” porque, como veremos enseguida, para Dubois, “ya no hay relación intensa”, y así como “el tiempo de la identificación espectral se diluyó”, el sujeto espectador ha estallado[3].

A continuación examinaré estas proposiciones de Dubois y presentaré una serie de hipótesis sobre televisión y memoria a partir de la atención a la especificidad constitutiva del discurso televisivo.

4. Primera hipótesis sobre el sujeto espectador: antes que una disolución, se produjo una transformación

El análisis de Dubois (1981 [1994]) sobre el sujeto fotográfico, conceptualizado como sujeto productor, claramente diferente del de la pintura y los lenguajes icónicos –xilografía, litografía, etc. – es, a mi juicio, notable. Es en relación con el enfoque que desarrolla sobre el “espectador construido” que creo necesario discutir sus proposiciones. Dubois opone lo que entiende que sucede con el espectador del dispositivo cinematográfico –apoyándose, en distintas fuentes, pero también en Christian Metz (1977 [1979]) – con lo que a su juicio acontece con la expectación del directo televisivo. Dice sobre el cinematógrafo y su sujeto espectador:

“Después, con la aparición del cinematógrafo en el mismo final del siglo XIX, se superará una etapa suplementaria en el avance hacia el maquinismo: esta vez será, por decirlo de algún modo, la tercera fase del dispositivo que se hará ‘maquinístico’: La fase de la visualización... (...)... el

cinematógrafo introduce, esta vez más cerca nuestro, una máquina de *re-cepcción* del objeto visual: no se pueden, en efecto, ver las imágenes del cine sino por intermedio de las máquinas, es decir, por y en el fenómeno de la *proyección*. Sin la máquina de proyección (y su entorno) sólo se ve la realidad-película del film (la cinta, hecha de imágenes fijas), es decir, que no se ve más que su parte fotográfica. Para acceder a la imagen misma del film (a la imagen-movimiento propiamente cinematográfica) hay que pasar por el mecanismo tan particular del paso de la película así como por todos los condicionamientos que la rodean: la sala oscura, la gran pantalla, la comunidad silenciosa del público, la luz a espaldas, la postura de ‘hiper-percepción’ y de ‘hipo-motricidad’ del espectador, etc. Mucho se ha escrito sobre ese dispositivo de base del cine, sobre las posibilidades y las paradojas de la proyección, sobre el lugar del espectador en esta organización... Señalaré simplemente que lo que resulta de esta fase cinematográfica, es que, si bien el maquinismo aumenta en ella su presencia de un estrato en el sistema general de las imágenes, esto no significa una pérdida acentuada de aura o artisticidad. Al contrario, se puede inclusive considerar –es precisamente lo que constituye la singularidad ejemplar y la fuerza incomparable del cine – que la maquinaria cinematográfica es en su conjunto productora de imaginario, que su fuerza no reside solamente en la tecnología sino antes y sobre todo en lo simbólico: es una maquinación (una máquina de pensamiento) tanto como una maquinaria, una experiencia psíquica tanto como un fenómeno psíquico-perceptivo, productora no solamente de imágenes sino generadora de afectos y dotada de un fantástico poder sobre el imaginario del espectador. La máquina cine reintroduce de ese modo el Sujeto en la imagen, pero esta vez del lado del espectador y de su inversión imaginaria, no del lado de la firma del artista” (15-16)

Y luego de haber señalado que en el directo televisivo hay *transmisión*, *no proyección*, expresa:

“Asegurando maquinísticamente la multitransmisión en tiempo real de la imagen (de cualquier imagen) la tele, en el fondo, transformó al espectador –que en la oscuridad y el anonimato de la sala cinematográfica tenía por lo menos una fuerte identidad imaginaria– en un fantasma indiferenciado, hasta tal punto estallado en la luz del mundo, que se volvió totalmente transparente, invisible, inexistente como tal (es en el mejor de los casos una cifra, un blanco, un rating: una omnipresencia ficticia, sin cuerpo, sin identidad y sin conciencia). Pasar a través: el mundo es nuestro; los cuatro horizontes en tiempo real y nosotros sincrónicamente en todos los rincones del mundo mediante ese ‘real’ mediatizado...”

“¡Qué simulacro! En realidad asistimos a la desaparición de todo Sujeto y de todo Objeto: ya no hay relación intensa, queda solamente lo extensivo; ya no hay Comunión, sólo queda la Comunicación” (17)

Creo que Dubois, como efecto de una argumentación excesivamente generalista, absolutamente común cuando se habla de televisión, sobrelabora ciertos aspectos de lo que considera la “máquina de recepción” –entendiendo por ella la *proyección* y “todos los condicionamientos que la rodean– en la constitución del sujeto espectador. Es decir, creo que estos aspectos constituyen al sujeto espectador cinematográfico, pero que no son los únicos ni los más importantes, y que la ausencia de ellos no permite por sí sola pensar en una disolución de esa categoría que es la de sujeto espectador. Es cierto que, debido a la *transmisión* televisiva, ya no hay *proyección* –del tipo de la cinematográfica–, y que en la escena de la expectación televisiva no existe necesariamente la contención de la sala oscura ni los demás aspectos señalados; pero estas modificaciones, me parece, no bastan para considerar que el sujeto espectador ha estallado, se ha disuelto, ha desaparecido, o que haya perdido, definitivamente su identidad. Por consiguiente, no me queda más que plantear la siguiente hipótesis: antes que una disolución del sujeto, se produce, en la expectación televisiva una *transformación*, producto de una *nueva especificidad* –debido, obviamente, a que las condiciones ya no son idénticas a las de la expectación cinematográfica–. Metz (1997 [1979]) entendió, y Dubois lo reconoce, que la expectación cinematográfica genera un *sujeto espectador* específico. Ese sujeto es una instancia supraindividual o trascendental, configuración psíquica adoptada por todos los que ven una película para entenderla. Implica tanto cierto conocimiento de las diferencias que existen entre esa experiencia milenaria que es la ficción teatral y la cinematográfica, como cierto tipo de desarrollo psíquico imprescindible para seguir un film: por ejemplo, haber pasado por el estadio del espejo. Este aspecto es clave. La película, dice Metz, es como el espejo, pero difiere de él en que hay algo que nunca refleja: el cuerpo del espectador. El sujeto espectador se constituye como tal porque pasó por el estadio del espejo y puede reconocer, por consiguiente, objetos del mundo aunque su cuerpo esté ausente –dice Metz que “lo que *posibilita* la ausencia del espectador en la pantalla –o más bien el desarrollo inteligible de la película pese a esta ausencia–, es que el verdadero espectador ya ha conocido la experiencia del espejo (del verdadero), y que entonces ya es capaz de constituir un mundo de objetos sin tener que empezar reconociéndose a sí mismo”. Entonces, se pregunta “¿a qué se identifica el espectador durante la proyección de la película?” La identificación, que para Freud era el ‘sentimiento social’, “¿qué forma reviste en el caso de una práctica social entre otras, la proyección cinematográfica?” Descarta entonces que sea con el *personaje* de ficción por dos motivos: primero, porque hay largos pasajes «inhumanos» –con paisajes, objetos inanimados, etc.– y la película, sin embargo, sigue siendo inteligible; segundo, porque «la identificación con la forma humana que sale en la pantalla, incluso cuando tiene lugar, todavía no nos dice nada en lo que atañe al *lugar del Yo* es-

pectatorial en la instauración del significante.» Metz dirá finalmente que el sujeto, que nunca ocupa la pantalla y está ahí sólo para percibirla, es omnipercibiente y que

“al identificarse a sí mismo como mirada... no puede hacer más que identificarse también con la cámara, que ya ha mirado antes que él lo que él está mirando ahora, y cuyo *puesto* (encuadre) determina el punto de mirada. Durante la sesión de proyección esta cámara está ausente, pero tiene un representante que consiste en otro aparato justamente llamado ‘proyector’. Aparato que está detrás del espectador, *detrás de su cabeza*, o sea en el lugar exacto ocupado, fantasmáticamente, por el ‘núcleo’ de toda visión”.

¿Acaso es absolutamente distinto lo que sucede al mirar una transmisión televisiva en directo? No lo creo. Para abordar plenamente esta problemática hay una primera cuestión a despejar. Necesito ejemplificar, pero como Dubois no lo hace, no sé a qué se refiere exactamente cuando habla de transmisiones en directo. Supongo que no se está refiriendo a ver un film por televisión, ejemplo más cercano, aunque no idéntico, a la expectación cinematográfica y en relación con el cual, imagino, difícilmente hubiera sostenido con la misma determinación la disolución del sujeto espectador. Escojo, por eso, un ejemplo en el que el dispositivo del directo se muestra de frente: la transmisión de un evento no ficcional de carácter deportivo. Lo hago, además, porque creo que es uno de los campos en los que la televisión vino a intervenir con mayor fuerza en la vida social. En mi opinión, la emergencia y difusión de los deportes contemporáneos desde el siglo XVIII hasta principios del siglo XX, así como de reinstalación de las Olimpiadas, forman parte del proceso de expansión de las multitudes en la sociedades contemporáneas, y establecen, junto con otros procesos sociales, *las condiciones que prefiguran la instalación del directo televisivo y su sujeto telespectador* en la vida social en el siglo XX, que se produjo en perfecta articulación con estos grandes espectáculos masivos. Pero este tipo de eventos no comenzaron, por supuesto, entre fines del siglo XIX y principios del XX; tienen como antecedentes los grandes eventos competitivos de la sociedad de masas romana, de la cual somos, en cierta forma, herederos. En su *Historia de la arquitectura universal* Fernando Chueca Goitia (1979, 1: 138) observó que, en Grecia:

«... nunca existieron multitudes que funcionaran, como en Roma, con apetitos y exigencias colectivas. En primer lugar, porque lo reducido de los sistemas políticos, la atomización de los pequeños Estados, impedía toda masificación. En Roma empieza a actuar la masa con sus comportamientos y apetitos propios y de esto se hicieron cargo los emperadores, que atendieron siempre cuidadosamente a estas exigencias. Las diversiones pertenecen a este capítulo y reclamaron una serie de edificaciones varias, teatros, anfiteatros, circos, etc., planteados con un criterio y una escala

desconocidos hasta entonces. Lo que se hizo en Roma al servicio de una sociedad expansiva no se superó nunca hasta que la industrialización y la sociedad tecnológica de nuestros días no preparó una nueva ascensión de las grandes masas al primer plano de la escena histórica. Ni el mundo medieval, ni siquiera el renacentista y el barroco, conocieron nada semejante en complejidad y dimensión a lo que Roma había alcanzado”.

¿Cómo se «superó» la sociedad de masas romana? ¿Porque se construyeron estadios más grandes? No. Según Chueca Goitia (1979, 1: 146) el *Circo Máximo*, por ejemplo, escenario de las carreras de carros romanas, “llegó a medir 670 metros de longitud y 215 de anchura y pudo contener 380.000 espectadores” –es decir, muchos más que los escenarios de las competencias de Fórmula 1 actuales, que rara vez superan los 100.000; aunque, por supuesto, *la diferencia* reside en que las carreras de Fórmula 1 llegan a tener hoy miles de millones de espectadores gracias a su televisación en directo—. ¿Cómo es ver una carrera en directo por televisión? Creo que la pantalla televisiva “en directo” afecta un carácter singular, con semejanzas y diferencias tanto con el espejo como con la pantalla cinematográfica, y que de esas semejanzas y diferencias se deriva una particular construcción de su sujeto espectador. Se diferencia del espejo y se asemeja a la pantalla cinematográfica por dos razones: por un lado, nunca refleja el cuerpo del espectador; y por otro, interpone un elemento con el cual el sujeto, como instancia trascendental, se puede identificar: la cámara –ausente en el espejo—. Así, el espectador de una carrera automovilística en directo puede identificarse con un *piloto* –personaje no ficcional– en particular, pero no se identifica nunca plenamente con él, sino con la *cámara*: sabe muy bien que no es él quien está corriendo, que no está pasando a otros competidores, etc. Pero se asemeja al espejo y se diferencia de la pantalla cinematográfica en que funciona “en directo”, es decir, en que no hay hiato temporal. Por eso, la principal diferencia con la pantalla cinematográfica es que, al identificarse con la cámara, sabe que la cámara *no ha mirado antes que él lo que él está mirando ahora, sino que ambos, cámara y sujeto, lo están haciendo a la vez*, porque esa es la *esencia del directo* –otra diferencia, como que hay *transmisión* y no *proyección*, no es a mi juicio tan importante: es evidente que, para que la transmisión sea inteligible, el sujeto debe identificarse con la cámara aunque el proyector, ese “representante”, esté ausente—. No debe asombrarnos, dice Metz, la constitución del sujeto espectador cinematográfico, porque como *dispositivo*, el cine, *aparece mucho después* que el espejo –tanto en la historia del sujeto como en la de los dispositivos—. Tampoco debería asombrarnos la constitución del *sujeto telespectador del directo*, capaz de seguir emisiones con y sin figuras humanas, en condiciones distintas de las de la sala cinematográfica, que incluyen *transmisión* y no *proyección*, porque como dispositivo, apareció

cronológicamente después que el cinematógrafo y el espejo, y su sujeto se construyó a partir del conjunto amplio de saberes que ambos habían instituido en el seno de la vida social –se abre aquí, en verdad, un complejo campo de estudio: acerca de la constitución de los sujetos, posteriores a la instauración social de la televisión, que tomaron y toman contacto *antes* con la diversa oferta de la televisión que con la cinematográfica–. Esos saberes que moviliza son tan sofisticados que el sujeto espectador del directo televisivo que ve una carrera y se identifica, por ejemplo, con un piloto, puede, incluso ¡ver la pista prácticamente desde su subjetiva en directo a 300 kilómetros por hora, como sucede ahora gracias a las microcámaras!, y sin embargo, sabe que, pese a que ve la pista *a la vez que el piloto*, él ocupa el lugar de la cámara y no el del piloto; y que, si el auto se va de pista, e incluso acontece un accidente mortal, no es él quien corre verdaderamente riesgos.

Sé que la exposición que acabo de realizar es polémica porque viene a inscribirse entre análisis disímiles, pero igualmente negadores de la existencia de un sujeto espectador en la expectación televisiva. Digo esto porque se ha sostenido, desde perspectivas diferentes, una semiótica (Dubois) y otra culturalista (Morley, 1992 [1996]: 234) la ausencia de un sujeto telespectador. Morley lo hace preocupado porque el modelo que considera esa presencia en cine sea transplantado al estudio del consumo en los estudios sobre televisión - en Carlón (2001) discutí esta posición, no volveré aquí sobre ella porque en mi opinión se basa en una lectura errónea de Metz; sólo señalaré que la consideración de la problemática del sujeto espectador desde la vía metziana no sólo no obtura la realización de un análisis en recepción sino que es, en mi opinión, un instrumento imprescindible para su diseño; Dubois, como hemos visto, directamente niega su existencia tras comparar a la televisión con la expectación cinematográfica. Lo notable en Dubois es que tras sostener que el sujeto espectador se ha disuelto y que se ha perdido esa relación “intensa”, concluye lo peor: en vez de señalar, por ejemplo, contra lo que el sentido común y buena parte de la crítica filosófica han sostenido, que la expectación televisiva no es capaz de atrapar a ningún sujeto y que quizás los espectadores no sean pasivos, es condenada por ello. La razón de fondo ya la hemos transitado: el cine es arte, la experiencia valorada por excelencia, a punto tal que todas las demás pasan a ser rápidamente condenadas. Como el discurso cinematográfico es artístico, la “Comunión” del sujeto espectador con la pantalla es buena. Entonces convengamos que lo que se rechaza es, por un lado, la televisión en su conjunto, porque no se valora siquiera la expectación de films por televisión; y por otro –y ante todo– la expectación de productos no artísticos de acuerdo a la valoración del autor.

5. Segunda hipótesis sobre el sujeto espectador: antes que disolverse, se ha multiplicado

Es decir que, pese a que la expectación televisiva introdujo una serie de modificaciones en relación con la experiencia cinematográfica, no advino la desaparición del sujeto espectador. Lo que ha acaecido es, más bien, *una multiplicación de sujetos telespectadores*; algunos de los cuales tienen pocas diferencias con los que eran conocidos desde antes de la emergencia de la televisión –como sucede con el espectador de filmes y productos ficcionales por televisión– y otros constituyen *novedades casi absolutas en la historia de la humanidad, como acontece con el sujeto telespectador de eventos y acontecimientos no-ficcionales transmitidos en directo*[4]. Esta multiplicación se debe a que la televisión contiene, como mínimo, dos registros representacionales diferentes y dos dispositivos distintos. Me explico.

Distingo principalmente dos registros representacionales, que en su versión *no mediatizada* tienen una vida milenaria: ficción/no ficción. Ejemplo de ficción es, por supuesto, el teatro griego. Como ejemplo de no ficción ya elegí: opté, en el marco de este trabajo, por su semejanza con los eventos deportivos contemporáneos, en particular con las carreras automovilísticas, por las carreras de carros romanas. Un sujeto espectador semejante a la ficción cinematográfica está presente cuando se ve ficción por televisión –con diferencias, pero para entender un film o para ver ficción por televisión, incluso para ver *Columbo* o *Dallas*, se convocan estos saberes– aún si la escena de expectación en el hogar no es exactamente igual que la de la sala cinematográfica –aunque muchas veces el espectador televisivo intenta replicarla en su hogar dejando la sala oscuras, tratando evitar ser interrumpido, arrellanándose en su sillón preferido[5], etc.–. Asimismo, nada impide que el espectador de ficción televisiva siga una película aún si hay comerciales que la discontinúan, la luz está encendida o si –aunque es raro– tuviera que verla de pie. Porque, para Metz, tan importante como el desarrollo psíquico del espectador en la definición del sujeto espectador cinematográfico, lo es el hecho de haber diferenciado la ficción teatral de la cinematográfica, dado que consideró especialmente el régimen espectral construido –técnica ficcional denomina a la expectación ficcional en teatro haciendo referencia a una distancia específica, que puede interpretarse como las “condiciones de expectación”– observando que, de acuerdo a las características de cada técnica ficcional, varía incluso el régimen de creencia del espectador. Dice Metz:

“En la base de toda ficción está la relación dialéctica de entre una instancia real y una imaginaria, dedicada la primera a *imitar* a la segunda: hay la representación, que incluye materiales y actos reales, y hay lo representado, que incluye propiamente lo ficcional. Sin embargo el

equilibrio que se establece entre estos dos polos, y por consiguiente el exacto matiz del *régimen de creencia* que ha de adoptar el espectador, varía medianamente de una técnica ficcional a otra. Tanto en cine como en teatro, lo representado es por definición imaginario; es lo que caracteriza a la ficción como tal, independientemente de sus significantes asumidos. Pero, en teatro, la representación es plenamente real, mientras que en cine es a su vez imaginaria, dado que el material mismo es un reflejo. Por eso, la ficción teatral crea una mayor sensación - sólo se trata de una «dosificación» diferente, de una diferencia de economía, para ser más exactos, aunque ésa sea precisamente su importancia- de conjunto de conductas reales orientadas activamente a la evocación de una irrealidad, mientras que la ficción cinematográfica repercute más bien como la presencia casi real de esta misma irrealidad; el significante, ya imaginario a su manera, es menos sensible en su propia materialidad, actúa más en provecho de la diégesis, presenta mayor tendencia a sumirse en ella, a ingresar abonado en su cuenta por el crédito espectadorial.” (65)

El otro eje es el de los dispositivos. Trataré brevemente sus diferencias, pero considérese que ésta es una síntesis brutal de una discusión mucho más amplia y compleja. En mi opinión la televisión alberga dos dispositivos distintos, *grabado* y *directo*, que generan imágenes diferentes –aunque morfológicamente, por decirlo de algún modo, tengan a veces pocas o casi ninguna diferencia entre sí: la distinción la realiza, a cada momento, el sujeto telespectador, gracias al *saber del arché*[6] (Schaeffer, 1987 [1990]: 11-13) de la televisión–. Son dos dispositivos porque así como la fotografía tiene su propio *noema* –me apropio por un momento de la conocida noción barthesiana– cada uno de ellos posee un *noema* singular. El de la fotografía, dice Barthes (1980 [1992]: 193) es *Esto ha sido*. El *noema* del *grabado* es: *Esto ha sido, pero se da a ver ahora, con las «marcas» del estar vivo* –porque la cámara, «ya ha mirado antes que él lo que está mirando ahora»–. Y el del *directo televisivo*, en mi opinión, es: *Esto es un real ahora* –que se da a ver, también, con las marcas del estar vivo; es decir que es semejante, en este nivel, al del espejo–.

6. Primera hipótesis sobre televisión y memoria: nuevos regímenes espectadoriales, nuevos sujetos, nuevos campos de la memoria

Así, como resultado de los cruces entre los registros representacionales – ficción/no ficción– y los dispositivos –directo/grabado– surgen cuatro regímenes espectadoriales que construyen, como mínimo, cuatro sujetos telespectadores diferentes. Cada uno de estos regímenes deben ser pensados como situaciones prototípicas y extremas, en relación con las cuales el sujeto telespectador se posiciona permanentemente –preguntándose: ¿qué estoy viendo, televisión en directo o en grabado? ¿ficción o no ficción?, etc. –, considerándose que entre ellos hay múltiples situaciones intermedias.

1) *Ficción/grabado*: campo de las telenovelas, soup operas, series, cine por televisión, etc. El sujeto telespectador moviliza saberes cercanos a los del espectador de cine ficcional.

2) *Ficción/directo*: ejemplo menos común pero no por eso excepcional. El sujeto telespectador moviliza saberes cercanos al espectador teatral: en lo temporal, por el directo; y a veces en lo espacial, por la disposición de los actores en la escena, pero no por las restricciones de cámara - ángulos, montaje en directo, etc.

3) *No ficción/grabado*: incluye la transmisión de eventos deportivos en diferido, de discursos políticos grabados, etc. El sujeto telespectador moviliza saberes cercanos a los del histórico noticiario cinematográfico.

4) *No ficción/directo*: los hay *reglados* - eventos deportivos –golf–, sociales –bodas–, del espectáculo –entregas de premios–; y *no reglados*, como las transmisiones en directo de toma de rehenes. Sujeto telespectador: si al espectador construido en 2. debemos compararlo, por los saberes que moviliza, con el espectador teatral; al de *no ficción/directo* hay que compararlo: a) en la dimensión temporal, con ver un partido en un estadio, una boda en una iglesia, una entrega de premios en un teatro; y b) en lo espacial, a nivel del lenguaje, con ver eventos de ese tipo filmados.

Entonces, sobre la base de la *expectación ficcional* cinematográfica y teatral, y de la *expectación no ficcional*[7] en general, en articulación con las modalidades del *grabado* y del *directo* ha acontecido una *multiplicación de campos y de sujetos telespectadores*, y con ellos, *una ampliación del campo de la posible memoria compartida*.

7. Segunda hipótesis sobre televisión y memoria: una nueva posición espectadorial, la memoria del testigo mediático

De esa ampliación se deriva que *nuevas posiciones espectadoriales, habilitadoras de nuevas experiencias*, han acontecido. Ejemplificaré nuevamente con uno de los campos circunscriptos, el del directo y la no ficción. Creo que nada impide el recordatorio de las transmisiones en directo no ficcionales –o de parte de ellas– por distintas razones. La primera puede plantearse como pregunta: ¿cómo sostener que son recibidas con «la mayor indiferencia» transmisiones que exigen una expectación de horas –como sucede con los partidos de fútbol, tenis, golf o las carreras automovilísticas–, que emiten eventos que forman parte de las *pasiones* de la humanidad desde hace miles de años, que habitualmente son vistos por simpatizantes o fanáticos de un club o un deportista, construyendo relatos cambiantes, imprevisibles, polémicos y dramáticos, y que generan identificaciones como las descriptas en relación con la carrera automovilística?[8]

La segunda es que producto de la emergencia de estos nuevos regímenes y sus sujetos telespectadores, *nuevos posicionamientos espectraloriales*, sin antecedentes en la historia de los contactos con imágenes compartidas generadas por dispositivos, han surgido: por ejemplo, el del *testigo mediático*. Así, continuando con la reflexión anterior, las transmisiones nos permiten *ver y asistir*, cada tanto, a cómo simples mortales –Maradona, Michael Jordan, etc. – se convierten en *héroes* que serán recordados por generaciones. En estos casos, al igual que al verse un accidente en el transcurso de la transmisión de una carrera automovilística, se asiste al devenir del suceso en el mismo eje temporal que los espectadores situados en el lugar en el que se desarrollan. Retomo un ejemplo dado por Jean Marie Schaeffer (1987 [1990]: 49), en el que compara una fotografía de un asesinato con su registro realizado en la modalidad del *grabado*:

“Todo el mundo conoce la célebre foto de un soldado vietcong a punto de ser ejecutado por un militar sudista. Es atroz, pero al menos, cuando la miramos, podemos defendernos de ella gracias a la distancia temporal provocada por la imagen inmóvil: esto ha ocurrido, luego definitivamente acabado ahora. Pero, existe también una grabación cinematográfica de la misma escena: por mucho que sepamos que, en ese caso, también se trata de la grabación de un acontecimiento pasado, cada vez que volvemos a ver ese trozo de película el presente nos pone un nudo en la garganta: el hombre que se desploma, la sangre que brota de un agujerito en la sien, perfectamente redondo, como el agua de una fuente. La imagen fotográfica abre la distancia temporal: hace surgir el tiempo como pasado, mientras que la imagen fílmica, siempre una vez más, cierra el abismo y abre el tiempo como presencia”.

La diferencia con el directo televisivo es que, si viéramos esa misma la ejecución por televisión, en directo, sería espeluznante, porque estaríamos constituidos, incluso, en *testigos del horror*. Es cierto que con la imagen fílmica debemos, cada vez que la volvemos a ver, volver a revivir la tragedia. Pero también sabemos que ha ocurrido. Con el directo televisivo no hay distancia posible: *es su presente absoluto el que nos vuelve testigos*.

8. Tercera Hipótesis: recordamos de acuerdo a la singular construcción y desarrollo que el discurso presenta

La intervención de Dubois en relación con el directo televisivo, su sujeto espectador, y la memoria, es ejemplar, pero en absoluto excepcional. Basta con revisar lo que se ha escrito sobre el *directo televisivo* para constatar que, excepto en los escritos originales de Eco sobre la toma directa y en algunos pocos lugares más, tiene *mala prensa*. ¿De que se lo acusa en general? ¿Qué advierten los autores? Que debe tenerse cuidado, porque no es *directo pleno*. ¿Pero qué es *directo pleno*? ¿La expectación humana en el lugar? ¿Somos aún la medida de todas las cosas? ¿Acaso no está irreme-

diablenamente limitada al punto de vista espacial de la expectación singular, rica en muchos aspectos, pero en otros más pobre que la multiplicidad de registros de un dispositivo capaz de captar el movimiento con acercamientos desde múltiples ángulos a la vez e, incluso, luego ralentizarlos? Si no hay razones de peso para pensar que asistir a un espectáculo en directo favorece al olvido porque se desarrolla en presente, tampoco lo hay cuando se lo está viendo por televisión, porque si bien es cierto que la percepción es menor en una serie de dimensiones –por ejemplo, en la olfativa y en la auditiva– no es menos cierto que en otros aspectos –como la construcción espacial de la visibilidad, de tan importante incidencia– es mayor. De un fenómeno de este tipo di cuenta en el análisis que realicé de la pelea Tyson-Holyfield (Carlón: 2002), en la que el registro de los mordiscos que cambiaron el curso del acontecimiento lo hizo principalmente la transmisión televisiva que fue repetida en la pantalla del estadio.

9. Cuarta hipótesis: la televisión es una máquina de la memoria. Y su memoria es infinita y nunca se contradice

Dubois, cuando abre su intervención sobre la televisión haciendo referencia a cómo ha avanzado el maquinismo desde la emergencia del dispositivo fotográfico, dice, citando “El público moderno y la fotografía”, que Baudelaire (1859 [1996]: 229-233) tiene razón en revolcarse en su tumba. No creo que de se revuelque en su tumba. Su temor, claramente romántico, era que la fotografía “supla al arte en algunas de sus funciones pronto, gracias a la alianza natural que encontrará en la necedad de la multitud” y que se le permitiera “invadir el terreno de lo impalpable y de lo imaginario”. Pero no tenía dudas acerca la función del dispositivo en relación con la memoria, porque para él, la fotografía era ante todo una *máquina de la memoria*:

“Es necesario, por tanto, que cumpla con su verdadero deber, que es el de ser la sirvienta de las ciencias y las artes, pero la muy humilde sirvienta, lo mismo que la imprenta y la estenografía, que ni han creado ni han suplido a la literatura. Que enriquezca rápidamente el álbum del viajero y devuelva a sus ojos la precisión que falte a su memoria, que orne la biblioteca del naturalista, exagere los animales microscópicos, consolide incluso con algunas informaciones las hipótesis del astrónomo; que sea, por último, la secretaria y la libreta de cualquiera que necesite en su profesión de una absoluta exactitud material, hasta ahí tanto mejor. Que salve del olvido las ruinas colgantes, los libros, las estampas y los manuscritos que el tiempo devora, las cosas preciosas cuya forma va a desaparecer y que piden un lugar en los archivos de nuestra memoria, se le agradecerá y aplaudirá. Pero si se le permite invadir el terreno de lo impalpable y de lo imaginario, en particular aquel que sólo vale porque el hombre añade su alma, entonces ¡ay de nosotros!” (233).

Y casi lo mismo puede decirse sobre la televisión, que desde 1956, desde se pueden grabar las emisiones en directo, es una extraordinaria *máquina de la memoria* del acontecer social. Desde entonces *quien recuerda, quien rememora lo ocurrido convirtiendo a los vivos en fantasmas*[9], *que vuelven a aparecer con las marcas primarias del “estar vivo” de acuerdo a su singular construcción discursiva, no es quién sino qué: es la televisión*. Y su recuerdo, como antes lo fue la escritura para las palabras, es mucho mejor que el humano, porque *cada vez que se lo consulta vuelve a decir/ mostrar exactamente lo mismo*. Si queremos recordar mañana *cómo* ganó Sampras en la final frente a Patrick Rafter su séptimo Wimbledon y logró su récord histórico, no le preguntemos a nadie: no habrá nada mejor que ver una grabación de la emisión –en directo. Si queremos saber *cómo* fue el atentado al World Trade Center –¿olvidaremos alguna vez las imágenes televisivas? – lo mejor será volver a ver la secuencia registrada –al igual que en el caso de la pelea Tyson-Holyfield más que por voluntad del operador, por su funcionamiento *automatico o no previsualizado*[10]–. Si deseamos estudiar el proceso electoral de cualquier país en los últimos años ¿podremos evitar ver los programas televisivos periodísticos, los debates entre los candidatos, en los que, como ha mostrado Verón (1984 [2001]: 13-40), *la puesta en escena espacial es tan importante?* Se abre aquí el verdadero problema que la historia hoy enfrenta: con la cantidad de canales que emiten veinticuatro horas, *los documentos que registran lo que acontece han producido una expansión de la memoria* que la han tornado inabarcable. Si un problema habitual de los historiadores de otros períodos ha sido encontrar documentos, el principal problema que hoy se enfrenta es la conservación de documentos; y para los que deseen estudiar esta época lo será, o mejor ya lo es, su selección, *porque el registro de la memoria, al menos potencialmente, se ha vuelto infinito*.

10. Quinta hipótesis: los discursos televisivos habilitan un nuevo tipo de memoria social e individual. Memoria e historia

Retomo, para cerrar, por qué es importante la proposición de que no se ha disuelto el sujeto espectador. Es interesante revisar *descripciones* producidas a partir del *recuerdo* de transmisiones en directo, porque se recuerda de acuerdo a la singular construcción que presentan. Y porque las operaciones de lectura sociales e individuales que se ejercen, que luego darán origen a la historia, no sólo son específicas sino que, además, son tan o más complejas que las que se han postulado en relación con otros dispositivos, como el fotográfico. Vuelvo por eso a una descripción originaria, conocida por todos: la que realiza Umberto Eco (1962 [1984]: 205 - 206) de la transmisión del casamiento de Grace Kelly y el Príncipe Rainiero III de Mónaco, que quizás Eco haya visto desde Italia, pero en todo caso lo importante es que no dice desde dónde, porque ¿qué importa? si se presupone que todos los telespectadores, a diferencia de lo que suce-

de cuando un evento es visto en la escena en que se desarrolla, accedieron exactamente a la mismas imágenes. Eco, quien abre su testimonio diciendo *recordemos*, pone acento en la mancha del pantalón del Príncipe:

“Aquí los acontecimientos ofrecían verdaderamente la posibilidad de diferentes enfoques. Estaba el acontecimiento político y diplomático, la parada fastuosa y vagamente operística, la novela sentimental agrandada por los periódicos, etc. Ahora bien, la toma televisiva se orientó casi siempre a la narración rosa-sentimental, acentuando los valores ‘románticos’ del acontecimiento y, en cualquier caso, dando una narración de color carente de intenciones más rigurosas.”

“Durante una parada de bandas militares, mientras un grupo americano de evidentes funciones representativas ejecutaba una pieza, las telecámaras se fijaron en el príncipe, que se había manchado de polvo los pantalones contra el barandal del balcón al que se asomaba y que se inclinaba para sacudírselo y sonreía divertido a la novia. Es razonable pensar que cualquier director habría hecho la misma elección (hablando periodísticamente, se trata de un ‘golpe’), pero, al fin y al cabo, era una elección. Con ella, toda la narración subsiguiente quedaba determinada dentro de cierta tonalidad. Si en ese momento se hubiera transmitido por onda la imagen de la banda americana de uniforme, incluso dos días después, en la toma de la ceremonia nupcial en la catedral, los espectadores habrían debido seguir los movimientos del eminente prelado que celebraba el rito; en cambio, las telecámaras permanecieron casi continuamente sobre el rostro de la esposa, destacando su manifiesta emoción. Es decir, por coherencia narrativa, el director mantenía el mismo tono en todos los capítulos de su narración y las premisas de dos días antes seguían condicionando su discurso”.

Ahora, si interrogamos este discurso, por ejemplo, a partir de la oposición categorial de *punctum* y *studium* propuesta por Roland Barthes –entre otras que podríamos elegir–, es lícito preguntarnos: la mancha en el pantalón, ese registro automático o no previsualizado, específico del directo televisivo, casual, a partir del cual desarrolla su hipótesis de que este fragmento definió el tono de toda la transmisión, ¿es un *punctum* de Eco –es decir, un elemento que salió de la escena y vino a pincharlo; ese azar que en ella lo *despunta*; o más que un *punctum* es un *studium*– campo que percibe en función de su saber, de su cultura- porque “la novela sentimental agrandada por los periódicos”, se encontraba ya, según Eco, en la lista de los posibles registros a adoptar? Más allá, creo, de cómo respondamos esta pregunta, lo que nunca debemos olvidar es que este tipo de recuerdos, a partir de los cuales se escribe la historia, con contactos con los que permiten desarrollar las imágenes fotográficas pero con diferencias propias de su especificidad –porque se recuerda una acción como la construyó el discurso televisivo– son habilitados por este tipo de transmisiones, y pueden

ser compartidos gracias a la existencia del sujeto telespectador no ficcional del directo, instancia social o supraindividual.

Así, la memoria de lo visto por imágenes televisivas en directo no es individual –o sólo individual– sino colectiva, porque junto con un discurso compartido, se ha construido una instancia supraindividual, el sujeto telespectador. Gracias a la vida de esa instancia que compartimos, individuos de las más diversas geografías y culturas nos contactamos –y entendemos– los mismos discursos. Y podemos recordar los mismos discursos. Que los entendamos no significa que para todos signifiquen lo mismo –por ejemplo, las imágenes del atentado de las Torres Gemelas significaron seguramente cosas muy distintas para los miembros de Al-Qaeda que para otros, entre los que me incluyo– porque *la historia la escribimos y la contamos individual y colectivamente a partir de la memoria de lo ocurrido*. Este fenómeno en relación con acontecimientos sociales no tenía antecedentes – sólo la fotografía se inscribe en la misma dirección– y es distinto del recuerdo de una noticia al que hice referencia al inicio de este artículo citando a Burke, porque una noticia puede recordarse porque es importante para el grupo, *pero el grupo no se constituyó necesariamente como tal accediendo al mismo discurso*. Desde entonces, las *conversaciones* – que en el caso del directo televisivo son simultáneas y posteriores a la recepción– *ese espacio en el que*, podríamos decir inspirándonos en Katz (1993 [1997]: 317-327), *se define el sentido*[11], *han cambiado indefectiblemente*.

Notas

1. A lo largo de este artículo, la memoria aparecerá principalmente cercana al recuerdo de lo ocurrido, y la historia poniendo en juego sobre esa memoria un proceso de puesta en sentido que, como se ha señalado muchas veces, aparece habitualmente bajo la forma de una narración.
2. Virilio ha sostenido esta posición en distintos lugares a partir de cierto apocaliticismo de base que domina su reflexión. En relación con la televisión, lo ha hecho, por ejemplo, en “La vanguardia del olvido”, (1997: 45-46).
3. En otro lugar (Carlón, 2001) me ocupé del otro argumento que conozco, sostenido por David Morley, que puso en discusión la fecundidad de la noción de sujeto espectador en los estudios sobre televisión. Para los culturalistas (el artículo posee carácter grupal), la noción de sujeto proveniente de los estudios producidos por la tendencia cine-psicoanalítica presenta dificultades a la hora de ser trasladado al estudio del consumo de los productos televisivos debido a que “quienes trabajan en esta dirección en general se limitaron a deducir las respuestas de la audiencia de la estructura del texto” (Morley, 1996: 92).
4. En «La nueva visibilidad de los gestos: sobre el mordisco televisivo de Mike Tyson» (Carlón, 2002), desarrollé un análisis situado en este campo, es decir, que atiende al entrelaje entre del sujeto telespectador de no ficción en directo con el de no ficción en grabado.
5. Aquí las investigaciones de audiencias tienen mucho para decir. David Morley (1992 [1996]), por ejemplo, detectó en el segmento de público que indagó que la práctica de expectación femenina era distinta de la masculina a partir de que el hogar significaba algo distinto para el hombre y la mujer – para el hombre era el lugar del ocio y para la mujer el del trabajo; que vinculada a esa diferencia constitutiva mirar televisión era algo distinto también para hombres y mujeres – para el hombre “algo que pueden disfrutar en plenitud”, para las mujeres

algo que “sólo pueden disfrutar distraídamente y con culpa” o en soledad; que hombres y mujeres poseían estilos distintos de mirar televisión - los hombres “atendiendo en silencio, sin interrupciones, ‘para no perder nada’”, las mujeres conversando y desarrollando generalmente alguna actividad doméstica o alguna otra cosa, etc. Así, podría postularse que en el segmento indagado el hombre tiende a ver televisión construyendo una escena y una práctica más cercana a la cinematográfica, pero que paradójicamente lo hace manifestando ver menos programas ficcionales que las mujeres. Y que, en cambio, un proceso inverso se produce con la expectación femenina.

6. La noción de *saber del arché* fue desarrollada por Schaeffer en su trabajo sobre la fotografía. El saber del arché es un saber sobre el dispositivo, que en el caso de la fotografía implica, por ejemplo, que la imagen fotográfica es resultado de una impresión. En el caso de la televisión el *saber del arché* del sujeto implica que la televisión puede, a diferencia del lenguaje cinematográfico, transmitir imágenes en directo.

7. La no ficción se constituye a partir de la existencia de un espacio como el que José Luis Fernández (1994: 69), en su trabajo sobre la radio, llama social: «de existencia previa y externa a la radio (un concierto en una sala, un acto político, etc.)».

8. Aquí, es interesante considerar desarrollos como los de Norbert Elías y Eric Dunning (1986 [1996]: 83-115), quienes en “La búsqueda de la emoción en el ocio”, reflexionaron sobre el lugar de la emoción que los espectáculos despiertan en las sociedades contemporáneas desarrollando conceptos como el de “emoción lúdica”: “En una sociedad en la que han disminuido las inclinaciones hacia la emoción de tipo serio y amenazador, aumenta la función compensadora de la emoción lúdica. Con la ayuda de ésta, la esfera ofrece, por decirlo así, la oportunidad muchas veces repetida, de ‘refrescar el espíritu’ en el curso por lo demás imperturbable de la vida social ordinaria... Es una excitación que buscamos voluntariamente. Para sentirla, muchas veces hemos de pagar. Y, a diferencia de la otra, ésta es siempre agrada

Bibliografía

Baudelaire, C. (1996). “El público moderno y la fotografía”, en *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid: Visor.

Barthes, R. (1992). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.

Burke, P. (2000). “La historia como memoria colectiva”, en *Formas de historia cultural*. Madrid: Alianza.

Carlón, M. (2001). “Sobre la desatención del dispositivo. Estudios culturales”, en *Zigurat* N°2. Buenos Aires: La Crujía.

– (2002) “La nueva visibilidad de los gestos: sobre los mordiscos de Mike Tyson”, *deSignis* 3, Mónica Rector (ed), Los gestos. Usos y significación, Barcelona, Gedisa.

– (2002a). “Dispositivos, indicialidad y vida cotidiana”, en *Semióticas de la vida cotidiana* (V Congreso Internacional de la Federación Latinoamericana de Semiótica), inédito.

– (2002b). “Sobre las imágenes del atentado a las Torres Gemelas”, en Yoel, G. (ed.). *Imagen, política y memoria*. Buenos Aires: Libros del Rojas.

Chueca Goitia, F. (1979). *Historia de la arquitectura occidental*. Madrid: Dossat.

Dubois, P. (1994). *El acto fotográfico*. Barcelona: Paidós.

– (2001), “Maquinas de imagen: una cuestión de línea general”, en *Video, Cine, Godard*. Buenos Aires: Libros del Rojas (UBA).

Eco, U. (1984). *Obra abierta*. Barcelona: Planeta-Agostini.

Elías, N. Y Dunning, E. (1996). “La búsqueda de la emoción en el ocio”, en *Deporte y ocio en el proceso de la civilización*. México: Fondo de Cultura Económica.

Fernández, J. L. (1994). En “La entrada enunciativa”, en *Los lenguajes de la radio*. Buenos Aires: Atuel.

Katz, E. (1997). “La herencia de Gabriel Tarde. Un paradigma para la investigación sobre la opinión y la comunicación”, en Dayan, D. (ed.). *En busca del público*. Barcelona: Gedisa.

Metz, C. (1979). *Psicoanálisis y cine* (El significante imaginario). Barcelona: Gustavo Gili.

Morley, D. (1996). *Televisión, audiencias y estudios culturales*. Buenos Aires: Amorrortu.

Schaeffer, J. M., (1990). *La imagen precaria (del dispositivo fotográfico)*. Madrid: Cátedra.

Verón, E. (1987). *Construir el acontecimiento*. Buenos Aires: Gedisa.

– (2001). “El living y sus dobles. Arquitecturas de la pantalla chica”, en *El cuerpo de las imágenes*. Buenos Aires: Norma.

Virilio, P. (1997). “La vanguardia del olvido”, en *Un paisaje de acontecimientos*. Buenos Aires: Paidós.

Mario Carlón

es Licenciado en Historia del Arte egresado de la Universidad Nacional de la Plata. Actualmente, es Profesor Adjunto en las asignaturas Semiótica de los Géneros Contemporáneos (UBA) e Historiografía de las Artes Visuales (UNLP). Está realizando el doctorado de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA y su tesis se titula: “Televisión: toma directa, estetización y nuevas construcciones de los acontecimientos sociales”. Ha publicado *Imagen de arte/imagen de información* (Carlón, Buenos Aires, Atuel, 1994) y presentado numerosos trabajos sobre televisión en congresos nacionales e internacionales. E-mail: mariocarlon@fibertel.com.ar

3. Objetos de memoria

Novela naturalista y formación de los imaginarios urbanos: el ejemplo de París y sus afueras a fines del siglo XIX

Yves Lochard

Al invadir y redistribuir los elementos preestablecidos por el discurso social, las novelas naturalistas contribuyeron a la construcción de ese lugar mental formado por la periferia urbana de la *Belle Époque*. “Juntando lo que la lengua va dejando atrás” (R. Barthes), los suburbios de aquellas novelas contribuyeron a registrar y legitimar la violencia simbólica comúnmente producida en estas áreas urbanas.

Palabras clave: novela naturalista, imaginario urbano, violencia simbólica

The building up of urban imaginary through naturalistic novels. The example of Paris and its suburbs at the end of 19th century

By taking over and redistributing preformed elements of the social discourse, naturalistic novels contributed to the construction of this mental place shaped by urban periphery in the Belle Époque. “Gathering what language drags on” (R. Barthes) suburbs, those novels contributed to record and legitimate the symbolic violence commonly made to these urban areas.

Palabras clave: naturalistic novels, urban imaginary, symbolic violence

Cuando salimos de una galería de arte, y nos encontramos a orillas de un río, en la entrada de un parque, o en el bullicio de la calle, nos hallamos todavía bajo el efecto de la sociedad de los pintores [...] y vemos las cosas no tal como son, sino tal como aparecen a los que se esfuerzan solamente en reproducir su imagen.

Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*.

Se atribuye por regla general a los escritores naturalistas el haber levantado la “prohibición literaria” que pesaba sobre los medios populares. Ya no habría, proclamaban los Goncourt en el prefacio de *Germinie Lacerteux* (1864: 24), «clases indignas, desdichas demasiado bajas, dramas demasiado groseros» para merecer tal ostracismo. La novela, «gran forma seria, apasionada, viviente, del estudio literario y de la investigación social»

daría a partir de entonces un lugar a las «clases bajas». Esta dignificación de lo popular viene acompañada de una renovación del espacio artístico, y de una dignificación concomitante de territorios largamente vedados hasta entonces a la representación novelesca. Es cierto que en la primera mitad del siglo los espacios de la pobreza no habían estado ausentes de la novela: las «cortes de los milagros», la *île de la Cité* y sus callejuelas de mala fama constituyen, más que un simple decorado, un personaje de pleno derecho en *Les Mystères de Paris*. Una vez que Rodolphe y Fleur-de-Marie abandonan París, se ha podido señalar que “la novela ha dejado de existir” (Bory 1979: 255).

Sin embargo, se puede advertir un desplazamiento de los imaginarios urbanos con el advenimiento del naturalismo y el igualamiento de motivos que lo acompaña –Yvetot deja de ser, según una fórmula de Flaubert, un tema menos digno que Constantinopla, y lo mismo ocurre con las afueras respecto del París monumental–. Mientras que la novela-folletín privilegiaba la Cité, la Place de Grève, el centro de París, los Goncourt, Emile Zola, Alphonse Daudet, la escuela naturalista en términos más generales, traen consigo otra topografía de la alteridad social. Los territorios de la miseria que da a ver la novela naturalista son principalmente lugares ex-céntricos, las “*barrières*”, los “*fortifs*”, todo un espacio en los límites de la gran ciudad cargado de todas las desvalorizaciones que habían tenido antaño su sede en el corazón de la Cité. Asimismo, parece haber desaparecido de la literatura “seria”, más ávida de efectos de realidad que de emociones baratas, toda asimilación de las barriadas miserables con territorios salvajes, recurso fácil del que se había nutrido incansablemente la novela francesa[1].

Tal privilegio concedido a partir de entonces a la periferia por parte de la ficción naturalista acompaña al movimiento de éxodo de las clases populares del corazón de París hacia los distritos de la periferia, y más tarde hacia las afueras (Faure 1977: 91-102). En este sentido, la literatura parece tomar nota de la mutación sociológica que tiene lugar en París bajo el efecto de la haussmannización[2] y de las políticas higienistas. Pero sería ilusorio –además de epistemológicamente infundado– plantear una correspondencia mecánica entre el espacio referencial y su representación novelesca. Entre el contexto y el texto existe un espacio de mediaciones que no se puede desconocer. El género novelesco respeta un «pliego de condiciones» –elección del género, del registro estilístico, etc. – que impone sobre el espacio referencial su propia lógica artística: es sobre esta escena semiótica que se produce una mutación decisiva. Las afueras, los barrios desheredados de la periferia urbana, acceden a lo *representable*. Se hallan a partir de ahora entre los objetos dignos de ser representados en la novela naturalista, según las convenciones –la postura “seria”, sobre todo, y la voluntad de científicidad– propias de este género. En esto, los novelis-

tas naturalistas realizan su programa de pintura exhaustiva de lo real –no excluir ningún “mundo”, promete Zola, ninguna clase social– y de neutralidad axiológica. No hay lugares indignos de la representación naturalista.

De modo indisociable, más allá de este proyecto proclamado, una búsqueda de la trasgresión los lleva a elegir lo sórdido, lo descalzado, los “bajos fondos”. En los conflictos que atraviesan el campo literario, el movimiento naturalista, en efecto, construye su identidad a partir de un rechazo de la literatura bien pensante. Ésta, caracterizada por una conformidad respecto de las normas, continuaba defendiendo en sus novelas una concepción esencialmente sociocéntrica del espacio urbano, ignorando deliberadamente, si no tratando a título de reverso negativo, las zonas periféricas y socialmente descalzadas. Este rechazo de un conformismo esclerosante conduce al naturalismo a desafiar a los gustos dominantes en materia de representación urbana. Descentra el espacio novelesco, ubica comúnmente sus relatos en las zonas inciertas que rodean a la gran ciudad, conduce allí a sus personajes, y esto ya no meramente para emprender breves exploraciones a modo de viajes etnográficos. Los barrios “condenados al ostracismo” se han beneficiado también del reconocimiento de la ficción. Aún si apela a una neutralidad axiológica cara al naturalismo, este acceso de la periferia urbana a la dignidad literaria, no carece sin embargo de efectos sobre los imaginarios urbanos. Se quiere tomar en serio la paradoja de Oscar Wilde según la cual sería la vida la que imita al arte y no a la inversa. Se supone que la novela es capaz de inducir representaciones, de proponer coordenadas de lectura, de reticular el espacio, pero también de oscurecer ciertas realidades y de sobrevalorar otras. Además, el género novelesco parece estar en condiciones de inducir en el lector puntos de vista sobre la realidad social, y sobre el espacio urbano en particular. Las representaciones son parte integrante de lo real y por ello no carecen de efectos sociales sobre la realidad urbana misma. Más que un “punto de vista”, una “focalización” en el sentido de la poética, se trata de verdaderas *posturas* respecto de lo real, y hacia las que la novela parece susceptible de invitar a sus lectores. Así, el pintoresquismo social y sus estereotipos acechan a menudo al novelista desde el momento en que se inclina sobre temas populares y amenaza con llevar hacia allí al lector[3]. Prolongando una literatura de coleccionistas de curiosidades urbanas[4], ciertos escritores de fines del siglo XIX fueron empujados hacia una exotización de las afueras, sobre todo a través del género de “*tableaux parisiens*” [cuadros parisinos] o sus variantes –“*croquis de banlieue*” [bosquejos de las afueras], colección de “cosas vistas”– (Huysmans 1886; Goudeau 1878; Richepin 1883). Del período anterior, el viaje más allá de las “*barrières*” conserva un aire de exploración peligrosa de *terrae incognitae*, de expediciones en medio de barriadas de costumbres desconocidas a veces peligrosas, y que suscitan siempre la curiosidad[5].

Roger Caillois había notado que “existe [...] una representación de la gran ciudad, lo bastante poderosa sobre las imaginaciones como para que jamás llegue a plantearse la cuestión de su exactitud, *creada de cabo a cabo por el libro*, lo bastante difundida sin embargo como para formar ya parte de la atmósfera mental colectiva, y poseer en consecuencia una cierta fuerza coercitiva” (Caillois 1972 [1938]: 156). Es la fuerza y las modalidades de acción de esta eficacia social de los discursos lo que se trata de apreciar y estudiar en este caso. Al igual que el discurso social que sustituye, la novela naturalista produce legitimidades, validaciones, publicidades. Hace públicos gustos, opiniones, informaciones. Adelantamos la hipótesis de que ha contribuido a confortar saberes –a menudo pseudo-saberes–, a confirmar mentalidades, representaciones del espacio urbano. Que ha jugado, en una palabra, el rol de instrumento de difusión y de legitimación del discurso social. Caillois asociaba esta “capacidad de persuasión” (Caillois 1972 [1938]: 174) con el desarrollo de la lectura luego de la “institución de la instrucción primaria obligatoria” que la hace eficiente. Se podría agregar el poder conferido a la cosa impresa.

Los textos de los observadores sociales, las investigaciones sociales, los escritos de los polígrafos (D’Haussonville, Du Camp), los reportajes, pero también los géneros literarios que tienen lazos privilegiados con la ciudad –los “cuadros”, las “fisiologías”, el “reportaje social”–, forman un conjunto discursivo que constituye un mismo espacio de significación –atinente al mismo propósito discursivo–. “Este espacio construido no ‘refleja’, por naturaleza, algún dato societal preexistente. Representa por el contrario el lugar originario a partir del que lo social, como sistema de relaciones entre sujetos, se constituye al pensarse.” (Landowski 1989: 14) Así, no existe correspondencia unívoca entre referente espacial y estigmatización social. Centro y periferia pueden ser investidos con valores opuestos según las culturas; el centro de las ciudades norteamericanas, por ejemplo, puede ser un lugar de pobreza. “La comunidad social se da en espectáculo, de modo especular, a sí misma, y al hacerlo, se dota de las reglas necesarias para su propio juego.”

El discurso naturalista cumple su parte en la construcción del mundo social, en este caso, la ciudad y las afueras, como universo significativo. A través de sus enunciados, sus dispositivos textuales, sus personajes, los valores que distribuye, la novela contribuye a la existencia de las afueras como espacio significativo y las ciencias sociales nacientes autorizan a esta pretensión a no ser leída únicamente como un objeto de contemplación estética.

Desde fines del siglo último y el comienzo de éste, numerosos analistas han fundado su documentación sobre obras literarias a partir de las que

intentaban describir la sociedad contemporánea o su pasado apenas reciente. W. Lepenies ha analizado el movimiento que llevó a la literatura a ciertos discípulos de Durkheim, tomándola como una perspectiva abierta sobre la realidad. Los autores de *La société française sous la troisième République d'après les romanciers contemporains* (1905) justifican así el recurso a la novela como fuente de la descripción social: “no se trata ya de la penetración de un historiador, de un especialista, encerrado en su gabinete y recluso en su especialidad, que analiza, juzga, sintetiza con prejuicios de clase, de oficio y de doctrina; son veinte novelistas, seres íntimamente mezclados con la vida, que la gozaron y la sufrieron, testigos y sujetos, fieles y sinceros por la ingenuidad o la vanidad...” (Leblond 1905: VII) *La Société française d'après l'œuvre d'Alphonse Daudet* de Lorley A. Ashleman (1910), las obras algo posteriores de Maxime Immergluck (*La question sociale dans l'œuvre des Goncourt*, 1930) o de J.-Y. Dangelzer (*La description du milieu dans le roman français de Balzac à Zola*, 1938) obedecen a los mismos principios.

Todo ocurre como si se tratara para estos actores y sus continuadores de cambiar una materia documental juzgada lacunar o inerte, prefiriendo en su lugar la riqueza de la ficción. Más expresiva, más “parlante”, ella entrañaría riquezas que los documentos tradicionales de la investigación histórica serían incapaces de entregar. Sería además la garante de una fidelidad a la realidad que “la deformación profesional a la que ni un solo estudioso puede escapar a lo largo de su carrera” vuelve ilusoria. (Lepenies: 83) Pero esta transferencia se efectúa al precio de una ingenuidad epistemológica que confunde —a la vez amalgama y toma uno por otro— el personaje ficticio y la persona real, y que desconoce los “pliegos de condiciones” de la mediación semiótica por un lado, y de los diferentes géneros literarios por otro. Continuamente se mezclan las observaciones que han podido hacer los autores en las calles de la ciudad, y las imágenes presentes en las novelas.

Tal cuidado de ampliar las fuentes de la ciencia histórica y la atención dirigida a las mentalidades y a la historia cultural ha promovido a la ficción al estatuto de reservorio documental que viene a compensar la austeridad de los materiales habituales del historiador. Pero, y esto es lo que aquí nos interesa, este crédito dado a la novela realista-naturalista y la circulación intertextual en la que entra, da cuenta de las riquezas que ocultaba la ficción para los imaginarios urbanos. La literatura es un “buen documento social” afirma uno. (Ashleman: 138) Las novelas de Goncourt “son sociales [...] porque son cuadros de costumbres”, confirma el otro. (Immergluck: 11) “Cuadros de conjunto... muestran ‘la iluminación’ general del barrio [...] prueban que la embriaguez es característica del medio social popular”, declara un tercero. (Dangelzer: 237)

De tal modo, la novela ha contribuido a sustituir y redistribuir elementos preformados del discurso social. De hecho, se circula entre los estereotipos del discurso social y su recuperación por parte del texto novelesco. No se abandona el nivel de los signos, del intercambio entre instancias semióticas. Estos autores creen acceder al conocimiento de lo real, cuando de lo que en verdad se trata es de un reconocimiento de lo ya-dicho, de lo ya-pensado.

El contexto, en principio, permite dar cuenta de una tal pregnancia de la ilusión referencial. W. Lepenies ha estudiado estas interacciones entre una “novela de costumbres” que ambiciona un conocimiento casi sociológico del mundo y una sociología siempre pronta para nutrirse de ejemplos literarios. “Para Durkheim, la literatura pone a nuestra disposición todo un arsenal de tipos, y la sociología puede servirse de ellos para sus propios fines.” (Dangelzer: 84)

Una convergencia de ambiciones, un zócalo epistemológico común –los mismos a priori epistémicos: lo real es cognoscible gracias a métodos tomados de otros campos del saber, la medicina, la química; es pensado como un “medio activo”– favorecen esta circulación intertextual. En un movimiento paralelo a la marcha sociológica, la “crítica por frescos” renuncia a la singularidad del “caso” para “abrazar la complejidad de los medios”[6]. Los «frescos sociales» a los que pretende llegar estarían enriquecidos por «datos de la experiencia», en tanto que la ciencia sociológica «se habría alejado de la realidad cada vez más». (Lepenies: 83) Lo que equivalía a reconocer a los novelistas naturalistas ese “sentido de lo real” del que Zola hacía la piedra de toque de la calidad de las obras, y en función del que deseaba él mismo ser juzgado. Y equivalía simultáneamente a conferir a la literatura un estatuto nuevo; con la “novela de observación y de análisis” (Zola: 34), exige ella ser tomada en serio. “Uno de los méritos de la literatura realista es el de haber hecho que se tome al arte en serio.” (Leblond 1905: VI) Esta seriedad es un factor de acreditación de la literatura. Como reproduce lo real se tiene el derecho de convocarla a título de prueba. Zola, Daudet, J.-H. Rosny, Octave Mirbeau, “ven con exactitud” y ofrecen una pintura precisa de la sociedad. Dicen el mundo tal cual es, de modo que es posible construir sobre la base de sus descripciones de la ciudad una sociología científica de ésta.

Esta continuidad entre ficción y estudios sociales se encuentra en las revistas en que se codean ficciones naturalistas –nouvelles y cuentos– y artículos de inspiración sociológica o profesional[7]. También el reportaje es un género híbrido en el punto de convergencia entre relato y objetivación científica. El naturalismo ha contribuido a establecerlo sólidamente en el corazón de la prensa, legándole al mismo tiempo sus cualidades de expresión y su fe en el abordaje positivista de los hechos sociales. Por

esta nueva práctica periodística, sobre todo, se va adelgazando la distancia entre el pacto de ficción y el pacto periodístico, hasta el punto de que a menudo sólo a duras penas puede el lector diferenciar verdad literaria y verdad sociológica. Queda claro que todos estos elementos cumplen su parte en la atribución a la literatura de una legitimidad que no radica sólo en la supervivencia de una época en que la sensibilidad literaria y la atención prestada al estilo impregnaban a la ciencia. Sus testimonios merecen crédito menos por sus cualidades estilísticas que por la ejemplificación que ella procura. Ha encontrado crédito incluso entre los abanderados del positivismo sociológico.

Hay en los estudios sociales un rumor subterráneo de resonancias novelescas. (D’Haussonville 1886: 40-45) Los lugares deben su caracterización tanto al registro ficcional como a la medida estadística o a la geografía social. Entre los polígrafos, la referencia literaria mantiene una autoridad que comienza a disputarle ahora la cuantificación, con la nueva preeminencia de la sociología de Durkheim sobre la “ciencia social” de Le Play y sus discípulos. “Por más que sean ciudadanos del mismo país y habitantes de la misma ciudad [...] la observación no basta [...] para describir bien la existencia de las clases inferiores, es necesaria también la imaginación: sus creaciones pueden ser más fieles que la reproducción chata y necesariamente incompleta de la realidad.” (D’Haussonville 1886: 124)

Tales trueques interdiscursivos entre los dos sectores parecen validar la hipótesis de Marc Angenot, según la cual existiría una instancia “novelesca general”, de la que la novela realista-naturalista no sería más que una especie. “El siglo XIX tuvo la idea *de la* novela, así como la de la enciclopedia de las ‘situaciones’, de los tipos humanos, de los documentos vividos. Pero no hay novelas, hay una gran Novela, en parte crónica, en parte ficción, a la que contribuyó todo el mundo.» (Angenot 1989: 196) Esta “cognición novelesca” reposa sobre principios axiomáticos comunes que autorizan el recurso a las mismas categorías explicativas y dan su unidad al gran texto polimorfo sobre la ciudad que teje esta gran “novela indivisa”. La exploración etnográfica a las “barrières” (Delvau 1865), la escena tópica de la novela “de costumbres” en los mismos lugares, el reportaje del *Magasin pittoresque* hablan con una misma voz.

La representación novelesca de la ciudad es asimilable a la ciudad misma. La geografía que delinean *La Curée*, *Le ventre de Paris*, *L’assommoir*, y tantas otras novelas contemporáneas ha adquirido la misma autoridad que la de los geógrafos. La sistematización [*découpage*] del espacio de propone, las fronteras que traza, los valores concomitantes que distribuye son recibidos como otras tantas objetivaciones del espacio urbano.

Esta asimilación confina a una identificación entre ciertos observadores sociales que califican al referente urbano de “naturalista”. Las afueras,

sus paisajes, sus habitantes mismos, pueden ser etiquetados como “naturalistas”. Las imágenes del territorio aportadas por la ficción, su modo específico de fabricación –las reglas propias de puesta en texto a las que son sometidas– sustituyen la percepción de lo real. A partir de ahora, la representación naturalista de las afueras tenderá a confundirse con una representación de las afueras reales. A partir de ahora las afueras serán “naturalistas”. Los observadores sociales –y sin duda más ampliamente el público– han hecho suyas las imágenes construidas por las ‘novelas de costumbres’, hasta el punto de extraer de ellas su calificación del espacio urbano mismo.[8] Por una inversión sorprendente, el observador toma de la ficción novelesca la caracterización de la realidad que se supone que debe observar él mismo, y describir con sus propios útiles teóricos. La realidad urbana es lo que dice de ella la ficción de la escuela naturalista. Se trata entonces de una realidad naturalista.

Pero esta contribución de la ficción a las representaciones colectivas no es solicitada solamente por los sociólogos y otros observadores sociales. También es reivindicada por los escritores. La apostura enunciativa propia del pacto realista-naturalista oculta en su seno un proyecto pedagógico. Reposa a la vez sobre “la voluntad de describir exhaustivamente lo real” y sobre “la voluntad didáctica de transmitir una cierta información objetiva”. (Hamon 1983) “Si del medio nace el libro, qué puerilidad negar que el libro, expresión más tangible de las tendencias, reaccíe sobre el medio.” Declaración de J.-H. Rosny, que desea por otra parte que su libro “colabore a la formación de un estado moral”, a la que podría suscribir, ciertamente con mayor o menor nitidez, la mayoría de los escritores de esta corriente, y el mismo Zola, que hacía votos por una “República naturalista”. “La República será naturalista o no será”, proclama con cierta solemnidad.

Además del paratexto, se encontraría esta intención educativa hasta en los *incipit* de los relatos de esta escuela[9], y más generalmente en las descripciones, cuya estética naturalista las convierte en soporte privilegiado de tal intención. “La descripción,” señala P. Hamon, “puede ser considerada siempre, más o menos, como lugar de una reescritura, como un operador de intertextualidad.” (Hamon 1981: 51) En los cuadros de la ciudad y sus afueras los novelistas recopilan, demarcan, plagian, disimulan apenas sus préstamos, los tratados sociológicos, las investigaciones y reportajes sociales. Ciertos polígrafos como Maxime Du Camp reutilizan sus investigaciones en formas apenas narrativizadas. El género de las “fisiologías” sobrevive en el periodismo, pero también en el corazón de la literatura naturalista. Como en este género, “el lector no aprende nada, o muy poco, que ya no sepa: es su vida dispuesta en un espejo”. (Oster et Goulemot 1989: 22) Esta literatura recicla incansablemente ‘saberes’ tomados en otro lado, vuelve a poner en circulación, catalizándolos, los grandes estereotipos del imaginario urbano.

“El antiguo París, que no comprendía antaño más que doce distritos, está rodeado hoy de un cinturón de miseria que lo envuelve por todas partes y que ocupa el espacio comprendido entre los antiguos bulevares exteriores y las fortificaciones. [...] Hay un hecho constante en esta tendencia de la miseria a pasar del centro a la periferia...” (35); la miseria “se ha instalado en la llanura Saint-Denis, esta llanura horrenda e infestada, justamente cara a las descripciones de los naturalistas, con sus caminos de cascote sembrados de restos de botellas, sus jardines de legumbres regados con aguas de estiércol, sus pilas de basura...” (D’Haussonville 1886: 37)

A esta descripción extraída de una investigación social, parecen responder los pasajes novelescos que siguen:

“Sentada ante la ventana, ella consideraba el innoble arrabal, extendido hasta las fortificaciones, salpicado de baldíos, surcado por canteras y excavaciones. Nínive crecía, siniestra y caótica; islas de casas descoloridas o de chozas podridas se perfilaban en torno a la calzada de Tolbiac, animada por la arteria de tranvías eléctricos; se discernían a lo lejos las humaredas venenosas de las usinas, la iglesia de Santa Ana, de color de pizarra, vegetales porfiados y famélicos, perros roídos por la peladera, trabajadores rojos de tierra o negros de limaduras.” (J.-H. Rosny, *Marthe Baraquin*: 180) “Esta siniestra y sórdida fisonomía del barrio popular en que las jóvenes caminaban entonces, a través de las calles estranguladas de altas casas negras, con ventanas guarnecidas de andrajos, y cuyos pasillos, que bullían de sucios chiquillos, estaban atestados de objetos lamentables, etc.” (H. Fèvre, *La traversée de l’enfer* : 64) “De todas partes, bajo el cielo oscurecido uniformemente por este cálido vaho del trabajo, se abrían las mismas perspectivas a través de altas y sórdidas callejuelas de casas sucias y arrinconadas: aspecto de tugurios, hoteles de mala fama, esquinas para el degüello, cortadas abyectas. Y en ninguna parte se ampliaba el espacio, ningún horizonte; en todos lados el mismo sombrío aire de prisión, incluso en la calle, y como en un presidio, ese aire ceñudo y patibulario en las cosas y los seres...” (Fèvre: 65) “En torno [a una taberna] se extendía una tierra frenética, una tierra humana y brutal, casuchas de podredumbre, talleres, fábricas, depósitos, casas de renta erigidas en la soledad, cultivos espectrales, baldíos –boscajes vírgenes, melancólicas sabanas, vaciaderos de inmundicias, hasta donde alcanza la vista. En la sombra estrellada de reverberaciones, el sitio era apasionante, enérgico e indecente.” (J.-H. Rosny, *La vague rouge*: 4)

Procediendo así, la ficción contribuyó a naturalizar categorías de percepción, clasificaciones, jerarquizaciones, una topografía investida de valores en la que la imagen encantada del campo –o de la plaza pública, su equivalente urbano– adopta la figura de un contra-espacio reparador.

“Cuando el obrero laborioso y desahogado termina su jornada es para él bueno y sano encontrar, a pocos pasos de la callecita en que mora, un bulevar bien iluminado, en el que podrá pasearse alegremente, o bien una plaza plantada de árboles, en la que sentado en un banco con su mujer pueda vigilar el juego de sus hijos.” (*Études sociales, Misère et remèdes*: 35) “Por fin, se abrió el bosque, cargado de frescura y de leyenda, de vaho y de penumbra. Las hojas se quemaban al sol en lo alto, pero había lugares en que éste no podía descender más que gota a gota; había en todos lados una fuerza viva, joven, activa, que producía oxígeno. [...] Y fue ése un momento admirable, pues el almuerzo campestre es un símbolo para millones de pobres criaturas.” (*Marthe Baraquin*: 115). “Para [las buenas mujeres que no han franqueado jamás el círculo de las fortificaciones, que jamás sintieron curiosidad por el otro lado], la creación de un parque como Buttes-Chaumont es un beneficio que jamás se celebrará lo suficiente. Allí la madre, de paseo con Cécile, iba a buscar su región de Bretaña, sus recuerdos de infancia.” (Gustave Geffroy, *L’apprentie*: 283)

Coopera para conferir un estatuto de evidencia a estos recortes del espacio urbano. La ficción naturalista cumple una función de exposición: muestra y presenta estas configuraciones espaciales, a la vez que las explica, las narra en categorías compartidas con la proto-sociología, las investigaciones sociales, los reportajes. Esta apropiación del intertexto contemporáneo y de sus modalidades dóxicas –los escritos sociales sobre la ciudad, la “cuestión social”, son innumerables en esta segunda mitad del siglo XIX– se verifica la mayor parte del tiempo a espaldas de los novelistas, en el transcurso de una puesta en texto y de sus procesos más íntimos.

A través de un léxico, en principio; de la recuperación de palabras clave, en particular. ‘*Barrières*’, ‘*banlieue*’ [afueras], ‘*faubourg*’ [arrabal], pero también ‘*zone*’ [zona: eufemismo por zona de casillas], ‘*terrains vagues*’ [baldíos], funcionan como verdaderos operadores de depreciación. ‘*Barrières*’, sola o interviniendo en sintagmas fijos –‘*rôleurs de barrières*’, ‘*cabaret de barrières*’... [roedores, taberna de extramuros, respectivamente]–, aparece en contextos en los que connota la idea de amenaza, o, en el mejor de los casos, desencadena una curiosidad por lo pintoresco. ‘*Banlieue*’ juego muy pronto (a partir de 1840) un rol de calificativo desvalorizador: un ‘*cabaret de banlieue*’ [una taberna de las afueras], un paisaje, un artista, ver un ‘*Othello*’ calificados como tales son así confinados a la indignidad.

De tal modo, la novela retoma y redistribuye elementos preformados del discurso social. El naturalismo mantiene una relación compleja con el estereotipo. Como se trata de un componente de lo real, lo integra en lo “real ficticio” para obtener el efecto de realidad que se halla en el principio de su proyecto novelesco. Pero, como ya vimos, se veda a sí mismo

simultáneamente todo lo que podría pasar por un alineamiento en función de la *doxa*, o toda complacencia respecto de los valores burgueses. La delegación enunciativa, el “decir indirecto”, autoriza a la vez esta presencia verosimilizante del *cliché*, pero con un estatuto de cita que preserva una identidad discursiva distinta, autónoma –inasimilable a una conformidad cualquiera con los valores citados–.

Por la “suspensión retórica” que funda su práctica novelesca, estos escritores estiman haberse liberado de formas estéticas perimidas –han desterrado los “plumeríos románticos”, afirma Zola– y, en el mismo movimiento, códigos explicativos obsoletos. De repente, han terminado invocando no sólo la preeminencia de la “verdad indiscutible de los hechos”, de los “documentos verdaderos”[10], sino también de la neutralidad axiológica que parece correlativa de aquéllos. Esta presunta objetividad en la base del “pliego de condiciones” naturalista –el novelista se atiene, de hecho pretende atenerse, al documento, desimplicando al sujeto escribiente– y no otra cosa es lo que merece ser interrogado a propósito de la descripción de la gran ciudad. Si hemos de creerle a Zola, el novelista de esta escuela trabaja bajo la garantía del “documento” (Zola 1989: 38)[11]. La obra se engendraría por sí misma al cabo de un trabajo de toma de notas, de recolección de informaciones, de trabajo de campo. La “caducidad de la imaginación” correlativa a este procedimiento sería una garantía de objetividad. La calidad maestra del novelista es a partir de ahora el “sentido de lo real”, el sentido que permite sentir la naturaleza y reflejarla tal como es.” (Zola 1989: 37)

¿Qué efectos pudo producir tal ilusión positivista, tal certeza ingenua, en la puesta en ficción de las afueras? Estas certezas exponen, me parece, al peligro de pasar por alto las lógicas cognitivas implicadas en los procedimientos naturalistas. Así, la teoría del medio que juega el rol de verdadero leitmotiv explicativo en los escritos sociales (Du Camp 1892: 409)[12], conoce una transposición en la ficción bajo la especie de la metonimia, figura de la contigüidad. Los textos multiplican los ejemplos de deslizamiento entre la desolación de los lugares y la degradación de sus habitantes.[13] J.-H. Rosny resume de manera emblemática esta relación: “el habitante de este tugurio [...] resumía el entorno con exageración.”(Rosny: 112) Los calificativos pasan libremente del marco vital a los seres humanos que lo ocupan, con un espacio que recibe rasgos antropomorfos y personajes que asumen características propias de objetos: los “grupos de granujas” tienen “rostros rayados, moteados”, y la callejuela es “desdentada”, las casas “hipócritas”, los “vidrios opacos” están “alternados de cataratas” y las puertas son “mendigantes”. (Rosny 1886: 60)

Por su parte, la metáfora propone correspondencias sugestivas, atajos lógicos que son otras tantas inducciones implícitas cuando los investigadores sociales se ven obligados en principio a movilizar todo un aparato

de administración de la prueba. Una vez puestas en secuencia, felizmente agrupadas en series, las notaciones informativas con estatuto documental de los escritos sociales acceden a un simbolismo no exento de efectos imaginativos. Cuando el París real es incapaz de “sostener” la ficción que elaboran los naturalistas, incluso el mismo referente puede verse sometido a las exigencias del proyecto. Señala P.M. Wetherill que en *L'Assommoir*, “Zola parece haber vuelto a trazar el mapa del barrio de la Goutte d'Or en función de las exigencias temáticas de su novela. Procede consciente y deliberadamente a la esquematización topográfica y temática –todo es uno– del espacio parisino.” (Wetherill 1998: 158.)

Zola construyó “El Esbozo” de la novela sobre los a priori de una burguesía animada de preocupaciones de la beneficencia republicana. En el trabajo de documentación que sigue, sólo retendrá los elementos propios para sustentar estas elecciones preliminares, en particular los detalles que cristalizan “a sus ojos, la tristeza del hábitat obrero: las persianas negras, el arroyo bajo el porche, las puertas uniformes.” (H. Mitterand 1550) Se ha podido señalar que Zola era tanto menos proclive a liberar a sus personajes de las cargas de su destino sociológico cuanto más baja era la posición de éstos en la escala social. De hecho, el novelista se emancipa en mayor medida de la conformidad estadística cuando describe personajes elevados socialmente. Asimismo, parece más prisionero de esquemas preconcebidos –y esto ya desde la fase de documentación– cuando trata de los arrabales y afueras, que cuando se aplica al París del Segundo Imperio. Se cae en estereotipos con aquello que uno desconoce. La generalización suele venir en socorro del desconocimiento. Se toman prestados entonces los esquemas dóxicos, el cliché, el lugar común, a los modelos acreditados por la comunidad. “Nada menos banalmente fotográfico que estos trazos rápidos”, agrega H. Mitterand; “lo real se encuentra allí ya interpretado y traspuesto.” Como vemos, esta representación del espacio asocia constantemente lugares, maneras de ser en el espacio y valores.

Así, la ficción naturalista participa de la construcción de una geografía mental, de un “modelo espacial” que forma un “elemento organizador, en torno del cual se construyen también características no espaciales”. (Lotman 1973: 313) Los conceptos espaciales, en su apropiación por parte de la ficción, se cargan de connotaciones morales, de depreciaciones y apreciaciones. Funcionan como otros tantos operadores axiológicos en torno a los que se elabora una modelización indisolublemente espacial y moral del espacio urbano.[14] La novela naturalista aportó su cuota-parte a la construcción de este lugar mental que forma la periferia urbana en la Belle Époque. «Juntando lo que la lengua va dejando atrás» (Roland Barthes) sobre las afueras, este género contribuyó a registrar y a ratificar la violencia simbólica que inflige el prejuicio a estos espacios urbanos.

Traducción de Domin Choi

Notas

1. Cf. A. Dumas, *Les Mohicans de Paris*, cuyo título es suficientemente evocador de este punto de vista; o la promesa de E. Sue de abandonar las “salvajes tribus primitivas pintadas por Cooper en favor de los bárbaros que viven entre nosotros [y con los que] podemos codearnos si nos aventuramos por las guaridas en las que habitan.” (*Les Mystères de Paris*, cap.1) O también este preámbulo de *Les dessous de Paris* (A. Delvau, 1860: 8-9): “por cierto, es bueno saber [las] cosas que nos han sido reveladas por esos numerosos viajeros oficiales o fantasiosos que se llaman Cristóbal Colón, Hernán Cortés, Pizarro [...]. Pero ¿no sería también bueno saber cómo nacen, viven, comen, aman y mueren los caribes y pieles rojas de París?”
2. Se refiere al Barón Georges-Eugène Haussmann, prefecto del Departamento del Sena entre 1853 y 1870, cargo desde el que promovió un enorme programa de obras públicas y la remodelación en gran escala de la capital francesa. [N. del T.]
3. “El aficionado a lo pintoresco social exige a la novela realista que lo haga vivir la ‘verdadera’ vida del Pueblo, sin perder sin embargo su conciencia y su identidad burguesas”. (Grignon, C. y Passeron, J.-C. 1989: 212).
4. “Allá, bien lejos, en el fondo de un arrabal imposible, más lejano que el Japón, más desconocido que el interior de Africa, en un barrio donde jamás se internó nadie, existe algo increíble, incomparable, curioso, terrible, encantador, desolador, admirable. Se ha hablado de *carbets* de caribes, de *ajoupas* de negros, de *wigwams* de salvajes, de tiendas de árabes: nada se parece a esto. Es más extraordinario que todo lo que se pueda decir. Los campos de Tarares deben ser palacios en comparación. Y sin embargo, esto, que haría temblar a un habitante de la calle Vivienne, está en París, a dos pasos del ferrocarril de Orleans, a diez minutos del Museo de Historia Natural, en la *barrière* de los Deux-Moulins para decirlo pronto.” (Privat d’Anglemont, *Paris anecdote* 1854: 217).
5. Es un verdadero género literario que conoce una difusión internacional. “Se multiplicaron en efecto, a partir de los años 1830 y 1840, tanto en Gran Bretaña como en el extranjero, ficciones, reportajes e investigaciones que conducen al lector burgués hacia el mundo exótico de los obreros de las ciudades. A fines de la década de 1880, las figuras textuales de esta tradición ya antigua habían terminado por fijarse sólidamente. El autor toma al lector de la mano para una visita guiada por los barrios populares, franqueando primero la frontera, luego recorriendo las calles, explorando los patios y cortadas, a veces las casas y talleres. Se vuelve un testigo de episodios singulares o penosos, que suscitan emoción o indignación. Se descubre otra raza humana, sus costumbres, sus taras, sus esperanzas.” (Topalov, 1991: 25-26).
6. M.A. Leblond, *op.cit.*, p.XIV. Por la misma época, en Inglaterra, Charles Booth intenta someter las monografías a las exigencias de la cuantificación. “En cada uno de nuestros cuadernos de notas hay abundante materia para historias sensacionales; pero aun cuando tuviera yo el talento de usar mi material con tales fines –ese don de la imaginación que llaman ‘realismo’– no quisiera utilizarlo aquí.” Ch. Booth, “The Condition of the People of East London and Hackney, 1887”, citado por C. Topalov, *op.cit.*, 8.
7. *La Revue philanthropique*, sobre todo.
8. Cf. d’Haussonville, *op.cit.*, “la llanura de Saint-Denis, esa llanura horrorosa e infestada, justificadamente cara a las descripciones de los naturalistas” (37); “el pueblo de París no es naturalista, y conserva, a pesar de las circunstancias, un cierto sentido del ideal que todas las tosquedades de su existencia no alcanzan a destruir” (146).
9. “Como un mar tiene París sus arenas, baldíos arrasados, las dunas peladas de los ‘*fortifs*’, con residuos innumerables, desperdicios de cosas o de seres que arroja cotidianamente sobre sus bordes el tumultuoso flujo urbano, la gran marea urbana.” (Fèvre, H. 1904:5).
10. Es conocido el trabajo de investigaciones casi etnográficas conducido por Zola (1987).
11. Podría objetársele quizás lo que él mismo reprocha a muchos novelistas contemporáneos: “¿cuántos novelistas creen ver la naturaleza y sólo la perciben a través de todo tipo de deformaciones!”, *Du roman*, *op.cit.*, 38.
12. “...la influencia de un medio apacible hizo maravillas; los accesos pasajeros de locura han desaparecido; el niño es ahora sumiso y da muchas satisfacciones.” “Une petite famille à Ménilmontant”, *La Revue philanthropique*, (1898: 865). “Sé que las almas generosas se preocupan por la infancia y buscan elevarla por encima de los medios contaminados en que la fuerza a vivir y la compromete para siempre la promiscuidad de las grandes ciudades.” M. Du Camp, (1892: 409).
13. “Las existencias de los locatarios de esos tugurios se leen de antemano en la vetustez y la

mugre, y hay como una honradez de estandarte en estos decorados de emboscada. Aquí, en el interior, las cosas estaban en lógica concordancia con la fachada.” (*L'apprentie*, op.cit., 131); “Una buhardilla desnuda, a modo de corredor, larga y estrecha, cuyo enlosado resulta tan áspero como el empedrado. [...] Emanada de toda una insulsa ingenuidad, una impresión de infancia y de gravedad, profesoral y entusiasta, risible y sombría.” (J.-H. Rocin 1889:96); “Una calle como ésa hacía comprender el drama social en suspenso, la desesperación y la revuelta posibles, y también la triste belleza de la aceptación, la larga serenidad del camino a ras de tierra, la pobre vida material, alegrada por placeres comprados en las tiendas.” (279)
14.He desarrollado este aspecto en “Les espaces de la pauvreté dans le roman français du XIXe siècle”, *Images of the City in nineteenth-century France*.(137-149).

Bibliografía

- Angenot, M.** (1989) 1889, *Un état du discours social*, Montreal: Le Préambule.
Bory, J.-L. (1979) *Eugène Sue dandy mais socialiste*, Paris: Hachette.
Caillois, R. (1938 [1972]) *Le Mythe et l'homme*, Paris: Gallimard, Folio-essais.
Delvau, A. (1860) *Les dessous de Paris*.
– (1865) *Histoire anecdotique des barrières de Paris*.
D'Haussonville (1886) *Etudes sociales*, Misère et remèdes, Paris.
Du Camp, M. (1892) *La Charité privée à Paris*, Paris.
Faure, A (1977) “Classe malpropre, classe dangereuse?”, *Recherches* 29.
Fèvre, H. (1904) *La Traversée de l'enfer*, Paris.
Goncourt, E. Y J., (1979) *Germinie Lacerteux*. Paris: UGE.
Goudeau, E. (1878), *Fleurs de bitume, petits poèmes parisiens*
Grignon C. y Passeron, J.-C. (1989) *Le savant et le populaire*, Paris: Hautes Hamon, P.
Analyse du descriptif, Paris: Hachette.
– (1983) *Le personnel du roman*, Ginebra: Droz.
Huysmans, K.J. (1886), *Croquis parisiens* Etudes/Gallimard-Le Seuil.
Landowski, E. (1989) *La société réfléchie*, Paris: Seuil.
Leblond, M.-A. (1905) *La société française sous la troisième République d'après les romanciers contemporains*. Paris.
Lotman, I. (1973) *La structure du texte artistique*. Paris: Gallimard (traducción francesa).
Mitterand, H. (1550) “Etude sur l'Assommoir”, *Les Rougon*.-Macquart. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. II.
Oster, D. et Goulemot, J. (1989) *La vie parisienne*, Paris: Sand/Conti.
Richepin, J. (1883) *Le pavé*, Paris.
Rosny, J.-H. (1886) *Nell Horn*, Paris.
– *L'impérieuse bonté*. Paris.
Topalov, C. (1991) “La ville, ‘Terre inconnue’”, *Genèses* 5.
Wetherill, P.M. (1998) “Madame Bovary et L'Assommoir”, *Images of the City in nineteenth-century France*, West-Sooby, J. (ed.), Adelaida: Boombana Publications.
Zola, E.(1989) *Du roman*, Bruselas : Ed. Complexe.
– (1987) *Carnets d'enquêtes*. Paris: Plon.

Yves Lochard

Investigador en el IRES (Institut de Recherches Economiques et Sociales), ha focalizado en sus trabajos las interferencias de discurso entre los escritos sociales (encuestas sociales, ensayos políticos y presociológicos...) y la literatura de la segunda mitad del siglo XIX en Francia, las novelas realistas y naturalistas en particular.
E mail : lochard@iresco.fr

Memorias del cuerpo

Sergio Moyinedo

La memoria de los medios consiste en la posibilidad de convertir los mensajes en documentos de su propia historia textual. Una historia de los cuerpos es inseparable de los dispositivos de representación en los que la corporalidad se hace presente. El espacio abierto a la memoria por una mirada analítica sobre los medios, está relacionado con la recuperación de una corporalidad que va más allá de la mera representación figurativa de los cuerpos. Se trata aquí de considerar cómo, en los mensajes gráficos de las diferentes épocas, aparece inscrita una corporalidad como previsión de uso del mensaje. Los libros escolares, construyen un cuerpo de la lectura cuyo gesto convocado es la confianza como postura cognitiva frente a los aspectos del mundo representado. Estamos en presencia de tres dimensiones de la corporalidad: el cuerpo representado, el cuerpo de la representación y el cuerpo del análisis.

Palabras clave: memoria, historia, cuerpo, representación, medios

Memory of the body

The memory of media consists in the possibility to take turning the messages into documents of their own textual history. A history about bodies, is inseparable from the representation devices where the corporality makes itself present. The space opened to the memory by an analytic sight about media, is related to the recovery of a corporality beyond the pure figurative representation of bodies. It deals with considering how in the graphic messages from different eras, there appears a corporality inscribed as a prevision of using the message. The scholar books, make up a reading body whose acclaimed gesture is the confidence like a cognitive posture facing the aspects from the represented world. Here we are in the presence of three dimensions of the corporality: the represented body, the body of the representation and the body of the analysis.

Palabras clave: memory, history, body, representation, media

1. Recuperación

Abordamos aquí la memoria de los medios no en relación con su referencia al pasado, en una estrategia de lectura que busque restaurarlo, sino en la medida en que se nos presentan como representando otra cosa que

los sucesos históricos, siendo esa otra cosa la situación de lectura que les es contemporánea. Una pieza de gráfica publicitaria, por ejemplo, cuya pragmática de lectura no comporta la restitución del pasado, comparte con un documental histórico la posibilidad de ofrecerse al análisis como un “documento” de la época en que apareció al consumo colectivo; la memoria de los medios, más allá o más acá de la representación explícita de un pasado restaurado en clave de semejanza, conserva para la mirada analítica las trazas de una contemporaneidad. Entonces, ¿qué nos dicen los medios acerca del pasado al que ellos mismos pertenecen? Pensamos que un texto de circulación mediática es susceptible de convertirse en documento histórico. Pero, ¿qué es lo que ese texto documenta?

En el desplazamiento representativo, la cosa aparece restaurada al costo de su conversión en objeto. Se empobrece ausentándose frente al lenguaje que la torna disponible[1] y huye definitivamente de las palabras que buscan recubrirla para restituir un origen. Con la llegada de la cultura, vemos al mundo desaparecer para siempre en sus sucedáneos[2]. La empresa del conocimiento se funda en la persecución de ese mundo como un vano intento de alumbrarlo en su plenitud; la cosa se resiste, a la vez que se ofrece, a la actividad cognitiva que se afana en restaurarla como verdad en la historia de los signos. Una restauración precaria que se definirá imperfectamente en medio de la lucha histórica que pone en juego la imagen de un mundo que busca desplazarla continuamente en el esfuerzo de mostrarse como pura existencia, no como versión sino como origen.

En la observación de estados locales, aquel mundo se nos presenta en medio de un movimiento paradójico entre la transitividad y la reflexividad que hace que el signo lo revele a la vez que lo oculta (Recanati 1979 [1981]: 15); no hay observación –incluso la observación “a simple vista”–, que no se encuentre regulada por las limitaciones de la interfaz puesta en juego. Sabemos que la percepción actual de un fenómeno no se restringe al arribo de estímulos externos “luego” procesados en el interior del organismo, no hay externo ni interno, hay la codeterminación, ni recuperación de “un mundo exterior pre-dado (realismo)” ni “proyección de un mundo interno pre-dado (idealismo)” (Varela et al. [1997]: 202). El mundo, al igual que su pasado, nace en el mismo momento en que nace el lenguaje que lo realiza.

Consideremos a la memoria como una recuperación de sucesos del pasado del mundo. Pensar ese pasado es pretender restaurar algo de lo que se predica que ha sucedido, un hecho inactual que la discursividad histórica clásica se empeña en clausurar como si el presente sucediera sobre los cimientos de lo ya acontecido de una vez y para siempre. Rememorar los sucesos del mundo consistiría en restituirlos a un orden de aparición y someterlos a las reglas de la descripción y la explicación; pero en este

sometimiento al lenguaje el pasado desaparece como presencia absoluta para ser re-emplazado en la red de las determinaciones semióticas. A partir de Peirce, podemos decir que el conocimiento del Objeto se realiza en la procesión de las descripciones que de él se hacen en la historicidad de los reenvíos semióticos, pudiendo aparecer siempre nuevas palabras que lo nombren; frente a la cosa inamovible, la apariencia del Objeto es trabajada interminablemente por la historia de los lenguajes. Nombrar el pasado es aprehenderlo en la contingencia de su continua e interminable mutación, entenderlo en la suma de sus incontables posibles apariencias. La afirmación de Croce de que toda historia es historia contemporánea (Le Goff 1977: 27) coincide aquí con la idea de que el pasado no es abordable sino en su actualización en la escritura de la Historia. El problema de “hablar del pasado se centra justamente en el presente de “hablar”. La memoria es la palabra actual, la firme ilusión de poseer lo sucedido.

Una palabra puede tener por función referir el pasado; a su vez esa palabra tiene las trazas de su propio pasado; el pasado de la palabra y el pasado del mundo al que refiere son inseparables en la copresencia de su doble naturaleza reflexiva y transitiva. La palabra es la referencia y su instrucción, regula a la vez que instituye su relación con el pasado. Entonces, la memoria es, en tanto escritura, a la vez una recuperación y una pérdida, un empobrecimiento de la cosa en-sí delegada en un aspecto. De aquí en más se franquea la clausura a la que el pasado fue condenado por la Historia en su versión clásica: el pasado no sucedió, sucede. Hace siglos que Cristóbal Colón atraviesa el Atlántico, pero nada garantiza que lo siga haciendo en los siglos que vienen La Historia no puede segregar el pasado del mundo del pasado de la palabra que lo nombra y, por lo tanto, el análisis histórico no puede ser sino discursivo.

Un objeto discursivo conserva, para quien las busque, las instrucciones para la reconstrucción de su propio pasado, mas allá que se presente o no como representando algún aspecto del pasado del mundo. Por ejemplo, la historia ilustrada en un manual escolar demanda una lectura que aborda el pasado a partir de la mención de los sucesos que presenta, y el análisis del modo en que ese pasado es referido podría ser un camino posible para considerar cómo los dispositivos gráficos habilitan la institución de una memoria colectiva. Pero no es ese tipo de relación con el pasado la que nos interesa, nuestra pretensión está más acá de aquello referido por la discursividad histórica.

2. Cuerpo

La idea de memoria aparece como dimensión insoslayable de una corporalidad que, como veremos, se constituye en diferentes instancias. Abordemos en principio el conocido problema de la figuración del cuerpo en los medios: ¿de qué naturaleza es ese emplazamiento representativo?

Pensemos en el dispositivo gráfico. Tenemos el cuerpo que se da a la mirada en las imágenes y tenemos el cuerpo legible que nos ofrecen las palabras que lo aluden, cuerpos explícitos en sus innumerables aspectos y comportamientos. Las historias de los cuerpos parecen a menudo limitarse a esta percepción “plana” de la corporalidad, percepción que se presenta como eximida de las determinaciones del dispositivo de observación. Sin embargo, el acceso a la corporalidad se presenta como un encastramiento complejo de instancias de realización. La imagen “plana” del cuerpo se complejiza; según Eliseo Verón,⁹ “toda imagen es, a la vez, icono, figura aislable que obedece a la similaridad, a la sustitución, y espacio de deslizamientos metonímicos. El enlace de la figura al tejido del cuerpo significativo (...) jamás desaparece por completo (...). Sobre esta estructura compleja, compuesta de un tejido metonímico de contactos intercorpóreos empobrecido por obra de los “puntos de fijación” icónicos, llega finalmente a injertarse la matriz del lenguaje” (Verón 1987: 147-148); esta múltiple representación de la corporalidad va a poder ser recuperada a partir del trabajo de análisis.

Es en este punto de paso a un espacio analítico en el que el cuerpo se desdobra, a la vez reemplazado por otra cosa distinta de él y por una parte de él mismo, se aparece en este deslinde como objeto representado y como sujeto de la representación. El cuerpo representado y el cuerpo de la representación se superponen como el punto del mapa que se corresponde con un punto del territorio mapeado. El cuerpo es arrastrado como presencia efectiva en el despliegue sustitutivo de las imágenes y de las palabras y ofrecido por el dispositivo gráfico a la vez como el sustituto y lo sustituido. En este momento la representación dobla su apuesta, fusión del cuerpo significativo y el cuerpo significado y posibilidad de recuperación (analítica) de los “cuerpos actuantes”^[3] en una combinatoria de rasgos habilitada por la superficie gráfica. Tenemos, entonces, dos niveles de referencia, el del objeto representado y el del sujeto de la representación, y este último naturalmente escindido y restituible en tanto sujeto de la autoría y sujeto de la lectura, como cuerpo invisible a la semejanza pero conjeturable en la dimensión del contacto (Verón 1987: 149). Recurrir a la memoria de los medios tal como la entendemos aquí implica la posibilidad de restablecer el contacto con el «cuerpo significativo» (Verón 1987: 141).

Por otra parte, la presencia corporal en sus distintas instancias de realización no es abordable fuera de las determinaciones técnicas y semióticas de los dispositivos que se pongan en juego. Un aspecto de la historia del cuerpo es la historia de los dispositivos de representación en los que aquél se ofrece como ente cognoscible. Según Monique Sicard, los dispositivos técnicos de observación y representación son a la vez “artefacto y materia trabajada (...) saber-hacer y fabricación (...). Antes de ser un rostro o un

paisaje una fotografía es recibida como fotografía. Antes de ser un tumor óseo, una radiografía es reconocida como elemento del hecho radiográfico. (...) Interesarse en la imagen como objeto técnico invita a ubicarse resueltamente del lado de la recepción y de la lectura” (Sicard 1998: 11), no se trata, entonces, de indicar “aquello que del ave o del pez fue bien observado o mal reproducido. Sino de comprender como se fabrica una mirada colectiva, una cultura visual (...)” (Sicard 1998:11). En tanto lugar de constitución de la corporalidad, cada dispositivo de mediatización habilita una posición receptiva; todo mensaje, en tanto no se distingue del dispositivo en el que se constituye, propone un contacto modelado por las determinaciones técnicas y semióticas que ponen en juego la relación cognitiva; el mundo y su imagen nacen a la vez que el sujeto cognoscente en medio de las determinaciones tecnológicas de mediatización.

En el campo de la literatura, Barthes considera que el escritor moderno es alguien –también podríamos decir “algo”- que “nace a la vez que su texto; no está provisto en absoluto de un ser que preceda o exceda su escritura, (...) el escritor ya no tiene pasiones, humores, sentimientos, impresiones, sino un inmenso diccionario...” (Barthes 1984 [1987]: 69-70). No podemos pensar de manera diferente al lector, considerado ya no como una persona sino como la contraparte necesaria del autor en el sujeto escindido de la representación. La lectura es el trabajo sobre un lenguaje que resiste a la dispersión de los recorridos posibles del sentido, y también “leer es hacer trabajar a nuestro cuerpo” (Barthes 1984 [1987]: 38), “la lectura sería el gesto del cuerpo (pues, por supuesto, se lee con el cuerpo) que, con un solo movimiento establece su orden y también lo pervierte...” (Barthes 1984 [1987]: 42). Todo texto contiene una previsión de lectura, esta idea poco novedosa nos permite conjeturar la puesta en juego de una corporalidad con la que se cerrará la escena de la comunicación. Pero está claro que no se trata de una corporalidad del orden de lo meramente existente, de la Segundidad de Peirce, sino de su puesta en movimiento en el universo de la semiosis y a partir de sus reglas. El cuerpo de la lectura es de naturaleza teórica, “acontece en el texto” (Ricoeur 1978 [1999]: 64) y es, a la vez, producto del trabajo analítico que busca recuperar esa corporalidad. Aquí el cuerpo de la representación se vuelve lo representado, llegamos al último refugio de la ilusión representacionista de la Historia, la frontera infranqueable más allá de la cual nos esperaría un mundo pre-dado anterior a lo pensable.

El sujeto escindido de la representación deviene objeto bajo una nueva mirada, el cuerpo de la lectura surge del trabajo analítico que a la vez que lo muestra lo oculta tras las sucesivas ocurrencias en las que se presenta siempre como aspecto. No es el cuerpo de los realistas o de los idealistas que fulgura en su completud más acá o más allá del lenguaje, el cuerpo de la lectura se define espectralmente como figuración textual.

Habíamos caracterizado a la memoria como una recuperación. En la medida en que todo texto mediatizado puede convertirse en documento de su propia contemporaneidad, el trabajo analítico puede rescatarla haciéndola aparecer en la contingencia de su acontecer discursivo. El cuerpo acontece en el texto y sólo compulsando éste podemos restaurar aquél.

El cuerpo de la lectura es un cuerpo precario; convertido en objeto de análisis, sólo puede conocerse como formando parte de un mundo empobrecido por el lenguaje que lo aprisiona. Un cuerpo que se aparece como *eidolon*, “aspecto de la cosa, no ya de la verdadera esencia, sino su sustituto devaluado (...). Eso es la imagen, el *eidolon*, el espectro: la sombra que lo real lleva en su rostro, la duplicación del ser por su alegoría, su desdoblamiento en un sensible, fantasma o marioneta, del que se ha retirado la presencia (...). El *eidolon* es una ficción vacilante pero inalterable, encerrada en una forma plástica acabada.» (Enaudeau 1998 [1999]: 40)

El cuerpo de la lectura, restituido como *eidolon* por el trabajo analítico, padece esa vacilación en la que se funda su apariencia mutable en la materialidad de los dispositivos de representación.

El dispositivo gráfico prevé la mirada como el gesto corporal que inaugura el contacto. Es la dimensión indicial de la representación la que nos franquea el paso a la espectralidad de los cuerpos del pasado abriendo las puertas al “retorno de lo muerto” (Barthes 1980 [1994]: 39). El cuerpo de la lectura es ese espectro vacilante del pasado, un pasado corporal condenado a vagar como aspecto en la historia interminable de los lenguajes que lo nombran.

3. Conocimiento

Las mujeres en la época de Rubens eran obesas y de carnes flácidas. Esta afirmación es fácilmente cuestionable, sobre todo a la luz de lo que después le sucedió a la pintura. Menos sencillo es negar que las costumbres cosméticas aludidas en la publicidad gráfica de la década del 50 se correspondan con las prácticas corporales de los habitantes de esa época. Sin embargo, la recurrencia en una serie de imágenes en las que aparece un hombre afeitándose no nos habilita a afirmar ni la presencia ni a la ausencia de prácticas corporales análogas llevadas a cabo en una especie de realidad extra-discursiva. El cuerpo se confunde siempre con el “corpus” en un análisis que no puede dar cuenta de otra corporalidad que no sea la que se presenta en la serie analizada; en esa ilusión de poder separar el cuerpo del “corpus” y dar cuenta de las prácticas más allá de lo discursivo, reside la dificultad insalvable de los análisis “contextualistas” de los medios.

Por el contrario, en el estudio histórico de los medios, las prácticas sociales de lectura sólo pueden recuperarse como inscripción espec-

tral de una corporalidad desplegada en forma de propiedades textuales. En el análisis histórico, el cuerpo de la lectura es arrastrado a la escena del pasado figurado en palabras y en imágenes; según Louis Marin, “más allá y más acá de las palabras y de las frases, la fuerza de (las) figuras del lenguaje traza en el cuerpo de la obra de pintura o del lenguaje la sintaxis opaca del deseo que anima al pintor o al orador y sus efectos patéticos a partir de los cuales el cuerpo del espectador y del auditor tienen a su vez lugar: ninguna descripción de lenguaje que no esté acoplada al mecanismo mimético de la imagen llegará a dar cuenta de esas fuerzas opacas de la presentación de la representación donde toman *forma* a título de sus efectos las identificaciones imaginarias del sujeto.» (Marin 1994: 256).

¿Cuáles son los operadores que nos permiten determinar el comportamiento del «mannequin-receptor» (Marin 1994: 325) previsto por el texto? Tomemos como ejemplo aspectos de la discursividad pedagógica. Las lecturas escolares sobre la historia tienen por función la generación de un conocimiento acerca de algún aspecto del pasado y demandan del cuerpo de la lectura un gesto de credulidad. Sin duda, frente a otras especies de la discursividad gráfica como la publicidad, la lectura escolar prevé una “postura de recepción” en relación con la situación pedagógica; el lector escolar, además de percibir las imágenes y palabras como representación realista del pasado las percibe como formando parte del hecho pedagógico. La postura cognitiva del lector escolar es asegurada por una situación en la que el texto es (institucionalmente) borrado como dispositivo a favor de una representación transparente del mundo;

“El atravesamiento de una imagen sin materia sería la condición necesaria de un conocimiento absoluto que penetraría su objeto sin dejar nada en la oscuridad o la confusión (...) las industrias del saber se encabalgan íntimamente con aquellas de la creencia y su corolario: las de *hacer creer*. Más se afirma –en primer lugar- el desconocimiento de los dispositivos de visión (y de representación, agregamos nosotros), mejor se ejerce –en segundo lugar- la función política de las imágenes.” (Sicard 1998: 10-11)

Desdoblamiento de la presencia corporal, escena de cuerpos del pasado presentados transparentemente a una mirada que a la vez que la observa la constituye. Una primera instancia de la recuperación del pasado se funda en la función pedagógica de las lecturas escolares dedicadas a la Historia y que requieren el gesto de credulidad del cuerpo de la lectura. Es el trabajo analítico –nuevo desdoblamiento del cuerpo: una nueva mirada, un nuevo gesto, un nuevo cuerpo- el que habilita la recuperación de una corporalidad contemporánea al hecho gráfico. No podemos decir nada acerca los comportamientos cognitivos de los niños que utilizaron esos libros de lectura, sino en la medida en que aparecen previstos por los propios textos escolares y por la metadiscursividad pedagógica de cada época.

Lo que los medios nos dicen sobre el pasado se funda en la recuperación espectral de un mundo corporal devaluado por los lenguajes que lo señalan como acontecido. La mirada analítica pone en funcionamiento al cuerpo de la lectura –un mannequin, un Golem, un pobre sustituto–, lo “pone en representación” en el mismo momento en que instituye la relación indicial por la cual “lo muerto retorna”. El trabajo de análisis se abre en una suerte de abismo, lectura sobre lectura, mirada que se constituye en la restitución de la frontera donde se define la ambigua relación entre la representación y lo representado, apertura de un nuevo espacio para la corporalidad. El momento analítico requiere de la suspensión de una historicidad en la que el cuerpo del análisis será él mismo arrastrado a la existencia espectral; así como el cuerpo representado se constituye constituyendo al cuerpo de la lectura, en el mismo movimiento el cuerpo del análisis arriba a una existencia textual en la que recupera su historicidad. No hay cuerpos fuera del *corpus*. Los libros escolares –las escuelas, los salones de clase, los mapas, los reglamentos y las disposiciones institucionales– de cada época esperaron, y aún esperan, la presencia de un cuerpo afectado por una credulidad en la que se juega la efectividad política de la discursividad pedagógica.

4. Conclusión

Los medios abren un espacio de memoria que sólo puede ser activado por el trabajo analítico. Lo que en ese espacio aguarda es la posibilidad de recuperar los posibles diversos juegos textuales en los que la sociedad de cada momento se entreteje en el seno de los lenguajes. Podríamos pensar que un libro escolar en manos de un alumno cumple con la previsión de una lectura confiada al conocimiento; en manos de un *gourmand* de la visualidad gráfica compondría una lectura tan legítima como perversa; en la mesa del analista el libro llega desde el pasado para convertirse en documento de una historia textual y en nada más que eso. Y es al analista a quien corresponde activar las trazas que el mensaje retiene de su propio pasado, despertar su memoria de un mundo conjetural siempre ubicado más acá de la nada impensable que llena los intersticios de las conexiones semióticas. La historia de los libros es la historia del mundo, o parte de ella. La historia del cuerpo es la historia de sus múltiples apariciones en el abismo de un cuerpo representado, un cuerpo de la representación y un cuerpo del análisis; tres cuerpos y el mismo, el *corpus*, llave de acceso y único camino por el que se abre paso la memoria del mundo.

Notas

1. «En la re-presentación, el presente, la presentación de lo que se presenta vuelve a venir, retorna como doble, efigie, imagen, copia, idea, en cuanto cuadro de la cosa disponible en adelante, en ausencia de la cosa, disponible, dispuesta y predispuesta para, por y en el sujeto.» (Derrida 1987[1989]: 92). Limitaré aquí el uso del término ‘cosa’ a su referencia a lo existente –correspondiente con la Segundidad de Ch. Peirce– antes de devenir “objeto” de una reali-

zación semiótica –correspondiente con la Terceridad peirceana.

2. «...el mundo no tiene otra presencia que el cuadro que se erige de él, representación por la cual en principio se divide y delega. Todo comienza con los sustitutos, es decir, no comienza. Lo único auténtico es el sucedáneo, imagen o palabra.» (Enaudeau 1998 [1999]: 33).

3. «La diferencia crucial entre la materia significante de los cuerpos actuantes los sistemas llamados «icónicos» respecto de su relación respectiva con el lenguaje se expresa por la diferencia misma entre el principio de sustitución (propio de todo «icono») y el principio de contigüidad. En la medida en que según el principio de sustitución, ningún fenómeno de analogía comporta el riesgo de confundir el significante con el significado» (Verón 1987: 145)

Bibliografía

Barthes, R. (1980 [1994]). *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.

– (1984). *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1987.

Derrida, J. (1987 [1989]). *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía*. Barcelona: Paidós.

Enaudeau, C. (1998 [1999]). *La paradoja de la representación*. Buenos Aires: Paidós.

Le Goff, J. (1977 [1991]). *Pensar la historia*. Barcelona: Paidós.

Marin, L. (1994) *De la représentation*. Paris: Gallimard/Seuil.

Recanati, F. (1979 [1981]). *La transparencia y la enunciación. Introducción a la Pragmática*. Buenos Aires: Hachette.

Ricoeur, P. (1986 [1999]). *Historia y narrativa*. Barcelona: Paidós.

Sicard, M. (1998) *La fabrique du regard*. Paris: Odile Jacob.

Varela, F.; Thompson, E.; Rosch, E. (1997) *De cuerpo presente. Las ciencias cognitivas y la experiencia humana*. Barcelona: Gedisa.

Verón, E. (1987) *La semiosis social*. Barcelona: Gedisa.

Sergio Moyinedo

Licenciado en Historia de las Artes Plásticas (Fac. de Bellas Artes /Universidad Nacional de La Plata). Desarrolla su actividad de investigación en el ámbito de la Historia y la Teoría del Arte. Es docente-investigador en la UNLP y en el IUNA. E-mail: smoyinedo@yahoo.es

Las memorias de la publicidad

Oscar Traversa

La pregunta a la que se pretende dar respuesta en este trabajo consiste en si es posible circunscribir alguna característica particular de la memoria en el universo de los textos publicitarios. El intento de una respuesta se organiza a partir de procurar situar a la publicidad dentro del conjunto de los procesos de semiotización, en cuanto a su articulación con el intercambio de los bienes y los servicios; en segundo con sus proximidades y distancias de otras especies discursivas, las que corresponden: al arte, la ciencia y el mito. Luego, también en cuanto a sus diferencias de referenciación, lo que corresponde a su relación de complementariedad con aquellos discursos que aluden a los acontecimientos. Se señala, finalmente, como la memoria de la publicidad entraña memorias de temporalidad heterogénea.

Palabras clave: publicidad, memoria, semiotización

Memory of advertising

The question this paper tries to answer consist in if it possible to circumscribe some particular characteristics from memory in textual universe of advertising. The attempt of an answer is organized beginning from placing the advertising inside the semiotic processes, as for its articulation in the interchange of products and services; in second place with its proximities and distances from other discursive species; in correspondence with: art, science and myth. Then, too as for its referential differences and it correspond to its complementary relation with that speeches, which alludes to the events. It is a remark, at last, like the memory of advertising keeps memories from heterogenic temporality.

Palabras clave: advertising, memory, semiotization

1. Propósitos del trabajo

En las páginas que siguen trataremos de aportar a una discusión, a nuestro entender demorada, acerca de los alcances de la publicidad como *memoria*. Es decir como reservorio de experiencias colectivas, útiles para construir versiones en torno del decurso del pasado. Acordar, al respecto, acerca de posibles puntos de partida requiere algunas precisiones que nos parece conveniente no dejar de lado. De ello se ocupa el siguiente párrafo; los que le siguen tratarán de circunscribir la posibilidad de establecer

el modo de comportamiento de ese discurso, o incluso su pertinencia, para desempeñar un papel entre los soportes de la memoria.

2. La memoria y las técnicas.

Cualquier acto que nos propongamos realizar dentro de un momento, como el de escribir la página siguiente –es decir: desde un presente tomar una decisión para el futuro–, no puede desatender los momentos pasados. Los entornos de tiempo que involucre el acto pueden ser de dimensiones e importancia variables: el próximo paso en nuestra marcha o las grandes opciones de las instituciones o los estados. Ni en uno ni en otro caso, es posible obviar lo sucedido –lo pasado–, restando desde ya cualquier grado de eficacia o éxito en el intento, como mero resultado del tenerlo en cuenta. El *antes* se organiza en sistemas muy diversos: nuestra mente lo hace de alguna manera si se trata de decidir sobre nuestro caminar o sobre registros más o menos ordenados; si se trata de otros cursos de acción, en uno y otro caso los heterogéneos reservorios que se ponen en obra reciben el nombre genérico de *memorias*. La reflexión –o las medidas prácticas– para hacer un uso efectivo de la memoria han sido una preocupación que acompaña a la cultura desde hace mucho tiempo, sea como parte de la retórica, con el fin de cumplir con eficacia un discurso público, o como instrumento para ejecutar acciones tan variadas como la siembra o la navegación, a partir de los registros del clima o las variaciones de las mareas. En todos los casos, sea con fines prácticos o explicativos, se hizo presente un problema común: ni recordar una secuencia discursiva, con fines alocutorios, ni reconstruir los sucesos del pasado pueden eludir la configuración –un cierto orden– que hace posible el empleo de la memoria.

Cuando se trata de organizar una sucesión de argumentos, la antigua retórica recomendaba asociarlos con ciertos espacios conocidos –la propia casa y su secuencia de habitaciones–, asociándola a sucesos extraordinarios, los que ayudarían al orador, familiaridad o dramatismo de por medio, a recordar la sustancia del discurso que se proponía realizar. Tampoco han escaseado hasta hace poco tiempo –y aun en nuestros días– ciertos recursos enclavados en el lenguaje para hacer presente secuencias de datos, la rima o una palabra clave, cuyos sonidos coinciden con los iniciales de otras difíciles de recordar o de establecer en un cierto orden. En nuestros días esos recursos se han multiplicado por medio de artefactos mecánicos y electrónicos, cuyo precedente mayor y lejano no es otro que la escritura, del que sin embargo su pleno uso social no se compadece con la extensión en el tiempo de su aparición.

Pero hasta aquí la memoria es un registro de datos circunscribibles al cumplimiento de una acción definida, que en muchos casos entraña un alto

grado de complejidad, la que puede encerrarse en un relato mítico por ejemplo, que compete al establecer un orden recurrente en la organización de una sociedad. Algo distinto ocurre si la memoria opera sobre un campo distinto, aquel en que los fenómenos no cumplen, de modo efectivo o aparente, con el requisito de la recurrencia; es el caso de la historia. No se trata de *traer del pasado* –un conjunto de datos– para cumplir una finalidad práctica –hablar ante alguien, sembrar o navegar, organizar vínculos matrimoniales–, sino actualizar una secuencia de episodios cumplidos que pueden incluir esas acciones u otras muy diversas. No establecer, entonces, un orden *en paralelo*, como el del orador con la casa y sus acciones dramáticas, las posiciones de los cuerpos celestes y los actos de siembra o navegación o las relaciones entre episodios míticos y acciones sociales, sino recomponer un relato, isomorfo en algunos rasgos de otro sucedido en un tiempo anterior. Las finalidades de ese cometido han sido y son múltiples, ejemplares en la hagiografía, organizativas de una comunidad para cumplir con un cierto destino, probar una ley sistémica, establecer un perímetro identitario, etc. Pero con cualquiera de esas finalidades se hacen presentes problemas comunes; traer al presente un dato convoca las particularidades a través del modo en que se constituye la memoria: ciertos trozos de piedra resultado de la industria, que forman parte de un monumento, no son cualitativamente semejantes a un escrito, si ambos requieren ser interpretados; no es posible poner en obra, para hacerlo, las mismas reglas. El acto de operar una memoria plantea de entrada, la cuestión de la especificidad discursiva: si las piedras hablan, no lo hacen de la misma manera que las páginas escritas. La banalidad de la proposición es sólo aparente: basta, para notarlo acortar la distancia entre los sistemas a comparar. Las técnicas de escritura aplicadas incluso en un horizonte común –un idioma–, se trata de la práctica de alguien que lo hace suyo de alguna manera, ateniéndose a condiciones singulares de producción. Quienes leen los textos resultantes en reconocimiento ponen en obra, asimismo, reglas, asimétricas total o parcialmente, de las que le dieron origen, lo que aleja cualquier presupuesto de univocidad o transparencia inmediata. Si estas cuestiones han sido tratadas, en cuanto a la consistencia de la memoria y sus diferentes modos de organizarla y presentificarla (White 1992, 2000), en términos de los problemas «clásicos» de la historia, lo han sido menos en relación con el tramo en que esta situación se exagera: el que corresponde a la emergencia y gran presencia pública de la prensa escrita. Crecimiento impulsado por hallazgos técnicos y cambios sociales, a mediados del siglo XIX; con su prosecución hasta nuestros días, en que tanto las técnicas como su diferente modo de plasmarse en diversos dispositivos de producción de sentido no han dejado de multiplicarse. A partir de ese momento ya no es posible, si se tienen en cuenta sus condiciones de desenvolvimiento, diferentes de lo que ocurría con otras especies textuales, de hipotetizar acerca de construcciones de un *sujeto* productor

y de una *situación* de consumo, en condiciones análogas a las que podía apelarse en otras condiciones de ejercicio de la escritura (Verón 1997). Lo que conduce a no considerar con ligereza la afirmación de LaCapra (1986), inscripta no sin rudeza en los debates acerca del *giro lingüístico*, frente a los desafíos de la pluralidad de dimensiones de producción de sentido de los documentos del pasado: “la Historia sería en último término una semiótica diacrónica”. Sin adentrarnos en lo que corresponde a una discusión sobre los alcances de la reflexión histórica, lo que sí podemos señalar es que la materia sobre la que ella se teje no es hoy plenamente homogénea con respecto a la de otro tiempo. La pregunta que nos formulamos se incluye en ese espacio: ¿cuáles son los alcances de la memoria de una zona de ese nuevo tejido?

3. Medios y memoria: el lugar del acontecimiento

No fue extraña la atención, en torno del nuevo estatuto de los documentos, a lo que hace años señalaba Le Goff (1988) acerca de los medios como nuevas fuentes para el trabajo del historiador. En las páginas de *Histoire et memoire* insiste acerca de ese posible papel, el que se incluye dentro de los cambios en los modos de registro, los que no serían ajenos a una modificación en las jerarquías y cualidades de los hechos que se traen al presente. Un problema subyace, que no ha quedado fuera de las preocupaciones manifiestas en los últimos años: si las fuentes se han modificado en sus características, no es sólo *un decir* acerca de los sucesos del mundo lo que se conmueve; sino que los renovados *modos de decir* nos dicen otras cosas. Es precisamente a esta última cuestión a lo que hace particular referencia Le Goff, discutiendo el lugar que Nora (1974) le asigna al acontecimiento: una suerte de nuevo estatuto, en relación con la distancia que de ellos habían tomado los estudios históricos. Pero este “regreso del acontecimiento” tiene su origen en el particular modo de funcionamiento de los medios en las sociedades contemporáneas. Le Goff comenta que, finalmente, todo documento histórico es el resultado de una construcción, pero que ese suceder no es indiferente al tratamiento que los medios realizan —de allí su gravedad—. Se vale para discutir el problema del trabajo de Verón (1981), acerca del accidente nuclear americano, ocurrido en 1979, en Three Miles Island. Lo que le permite observar “que el discurso de la información por los diferentes medios alienta, de más en más, peligros para la constitución de la memoria que es la base de la historia”, en tanto que esos discursos, resultado de una construcción, comprometen la suerte de las sociedades y la validez de la verdad, fundamento del trabajo histórico. Le Goff advierte entonces que es la operatoria de los medios la que propende, tal como lo señala Verón, a la construcción de formaciones heterogéneas, no sólo entre medios diferentes —el diario la radio o la televisión— sino también en los de la misma especie. La pregunta implícita de Le Goff es: si efectivamente es cierto, como señala Nora, que en nuestras sociedades el acontecimien-

to toma la delantera –en tanto *coagulación* de relaciones o corrientes no visibles hasta el momento en que se produce–, ¿como discriminarlo en su configuración, desde una mirada distanciada, si la memoria que lo registra no es unívoca?

Es posible acordar con la asignación de ese rol protagónico a la información mediática en buena parte de nuestros desempeños, pero no es menos cierto que ese particular se sitúa en una trama de relaciones con otras especies discursivas que, en conjunto, aportan a producir la realidad de una sociedad, en tanto constituyen y dan forma a la experiencia colectiva de sus actores. La información constituye un *orden de realidad* y en consecuencia constituye una memoria que se suma a otras, coexistentes, con diferentes alcances. Si hay una memoria del acontecimiento existen otras del *no acontecimiento*, las de la planicie sobre la que se dibujan los picos que establecen la topografía de la memoria social, lugar menos abrupto por el que se hace posible notar las grandes saliencias: los acontecimientos.

Procuraremos ir al encuentro de un fragmento particular de esa topografía: el chato accidente que constituye la publicidad, el que convive con los grandes pero con un cierto aire conservador. A diferencia de los incessantes cambios que se presentan frente a nuestros ojos y oídos, de sucesos contingentes en las noticias, de cambiantes fragmentos narrativos en la ficción; de episodios lúdicos o deportivos de alteración vertiginosa, sólo unos pocos fragmentos textuales, los avisos, se repiten a intervalos más o menos regulares, pregonando la adopción de algún hábito, a veces distantes de nuestros usos y costumbres, otros recordando una frecuentación permanente, anclada en desempeños insignificantes de nuestro hacer cotidiano. Lo *efímero* que se ha atribuido a la publicidad (Lipovetsky 1994) se encuentra desfasado, en mora –o en otra escala–, con respecto a la movilidad de otros sucesos mediáticos – ¿otro *tiempo* de la memoria? –.

4. En torno de ciertos indicios del lugar que ocupa la publicidad como documento

En un trabajo reciente (Traversa et al 2001) referido a los desempeños culinarios de amas de casa activas entre 1935 y 1960, mujeres que frisaban los ochenta años y más, se puso en evidencia, más allá de lo que por hipótesis suponíamos, la modificación en los empleos de combustibles para las cocinas domésticas. El cambio del carbón o la leña al querosén o el gas es relatado como una verdadera alteración de escala en las exigidas actividades hogareñas; el uso de la heladera eléctrica y los cambios en la comercialización de alimentos –las otras modificaciones de técnica “fuertes”– si bien importantes, no gozan, para las entrevistadas, de la misma impronta dramática. En esos relatos se suelen evocar los tiempos de cocción, las peripecias del encendido del fuego pero, por sobre todo, los cambios en la orga-

nización del espacio y sus consecuencias visuales e higiénicas. La cocina siempre ahumada, menos en la casa de los afortunados que poseían “cocina económica” más en las de los menos beneficiados que sólo contaban con “fogón”, era también el lugar de la “carbonera”, alojamiento clásico de insectos y ratas, que daban lugar a los prodigios de los gatos, que los niños solían festejar. Nada de todo eso olvidaron en sus relatos las abuelas entrevistadas. Algo así como un tránsito entre mundos, algunas veces ligado al matrimonio y “la casa nueva”, otras a alguna promoción en el trabajo del marido, a la propia incorporación a la vida laboral. Ligado también a estudios referidos a la alimentación, en este caso ya no al desempeño de las amas de casa sino a los discursos que se le refieren, fue posible localizar un aviso (fig.1) (publicado en Borrini 1998), que *pone en escena* publicitaria el pasaje del carbón al gas, producido el aviso por la abastecedora del fluido, la «Compañía Primitiva de Gas».



Figura 1

El núcleo de la proposición publicitaria reside en la oposición de esos dos universos, a los que se adjudica plazas tan distantes, como la de residencia del todopoderoso y del diablo. El que va a ese encuentro es un cuerpo liberado, que abandona la penuria para disponerse al disfrute. Este movimiento no es aislado: entre las dos grandes guerras, ese “salto ideal” se puede leer en el decurso de la figuración del cuerpo en la prensa –en la publicidad en especial–; la vieja imagen del cuerpo doliente, como condición ineludible, se troca por otro que deja de lado esa condena (Traversa, O.: 1997). Una mejora, tal cual el cambio de cocina, no es otra cosa que un adelanto del cielo en la tierra.

Un segundo aviso, de la misma empresa, pero de otro producto, no ya el fluido sino el artefacto que lo emplea, una cocina de marca “Primitiva”, se ocupa de señalar las virtudes de ese aparato (fig.2). En este caso las imágenes son fotografías “retocadas”; el espacio de inclusión es neutro, “La cocina moderna para el hogar moderno”, se define por la relación entre un cuerpo y un instrumento; es esa relación la que, en este aviso, señala

la “modernidad”. Los atributos que se le asignan son “el ahorro de tiempo y de dinero”, junto a la “limpieza y buena apariencia”. Suerte, al fin, de lista de beneficios imputables al “salto ideal”, según sólo se atisbaban en el otro.



Figura 2

Los avisos guardan relaciones de complementariedad: por un lado el fluido, por otro el recurso técnico para emplearlo; por un lado el drama del pasaje, por otro el cálculo estratégico. Se atisban así dos configuraciones: por un parte la empresa postula un interlocutor —el deseoso de salvación—; por la otra, uno, que requiere tanto el medio como la justificación para emprender el “salto ideal”. Las *palabras* de este aviso se acercan, por otro lado, a las de las abuelas más charlatanas —o más memoriosas—, que no dejaban de lado las justificaciones del cambio ni sus transformadores beneficios.

5. La publicidad: ¿una palabra diferente?

La coincidencia entre una palabra próxima —los dichos de las entrevistadas— y cierta figuración de los avisos —lejana—, si bien es tentadora para extraer una conclusión rápida, del tipo: *lo difundido por los medios es lo que resta en el recuerdo, en tanto ellos son los que dan cuenta —y producen—, una cierta organización del mundo*; es sin embargo insuficiente para trazar un perímetro, aunque fuera provisional, para adjudicar *un lugar como memoria* a la publicidad. Es posible que en la crónica, en algún fragmento de literatura o en una secuencia cinematográfica, encontremos las mismas coincidencias.

Roland Marchand (1986), por su parte, estableció dudas semejantes ante el atrevimiento de una “profecía” enunciada por la agencia Ayer and Son en 1926: “Historians of the future will not have to rely on the meagre collections of museums, will not have to pore over obscure documents and ancient prints, to reconstruct a faithful picture of 1926. Day by day a picture of our time is recorded completely and vividly in the advertising in

American newspaper and magazines. Were all other sources of information on the life of today to fail, the advertising would reproduce for future times, as it does for own, the cation, color, variety, dignity, and aspirations of the American Scene.”

Marchand cuando pone en duda la proposición de Ayer and Son –reconociendo su inicial fascinación por la propuesta–, lo hace según tres líneas de argumentación diferentes: una referencial, otra intencional y, por último, una factual. Resumimos sus argumentos: 1. las cosas y acciones que están en los avisos no coinciden siempre con lo que forma parte del universo de aquellos a los que se dirige; 2. quienes producen un aviso no se proponen dar cuenta de la realidad sino de vender, lo que podría conducirlos a distorsionarla o, más simplemente, a ser el vehículo de su propia visión del mundo; 3. el examen del curso de la producción publicitaria –según sus estudios, en ese dominio, de la crisis del 30– muestra propiedades inerciales, no se presta oídos a los sucesos más notorios de su tiempo; según ese momento de su análisis, la publicidad vive en un tiempo anterior.

Es posible que las objeciones sean legítimas –la obra de Marchand se esfuerza con inusual agudeza en este dominio por mostrarlo–, pero sin embargo quedan en pie algunas cuestiones.

En primer lugar, la publicidad, por su propia condición de estricta pertenencia al ciclo económico, por su sola presencia –y permanencia–, indica cierto grado de eficacia. Si no es fácil mostrar su grado de participación en la evolución de un producto –servir con éxito a una finalidad comercial–, al menos ha resuelto una tensión entre instancias diferentes. En todo caso se trata de una interfase inestable cuya posibilidad de ajuste, si se cumple, es siempre provisional. Para probarlo basta seguir en el tiempo una serie de avisos del mismo producto, cada “solución” –un aviso–, puede ponerse en correspondencia con otras series discursivas, las que muestran diferentes modos de establecer relaciones entre distintos segmentos imaginarios (Lears 1994; Traversa 1997).

En segundo lugar, el escenario donde se despliega esa tensión y se establecen los nexos –la producción de sentido por la vía de los discursos mediáticos–, es tan ajena para una como para otra instancia. Quienes operan en producción y quienes lo hacen en reconocimiento no son los “dueños” del lenguaje. En consecuencia a la señalada alteridad de reglas, se suma otra que opera sobre ambas instancias, con desigual pero común opacidad.

Esta disyunción entre sistemas de reglas, con los consiguientes desajustes –o provisionales ajustes–, no es un monopolio de la publicidad, sino que constituye, en los procesos de simbolización, su condición fundante.

Lévi-Strauss notó hace ya tiempo (1950), que “los sistemas simbólicos apuntan a expresar ciertos aspectos de la realidad psíquica y de la realidad social y, más aun, las relaciones que esos dos tipos de realidad mantienen entre ellos y que los sistemas simbólicos mismos mantienen unos con otros”. Esta trama se encuentra alejada de la simetría; los sistemas simbólicos se encuentran de manera permanente en una situación de *desfase*.

Por una parte, un primer desfase, en cuanto a sus relaciones intrínsecas: en todo momento poseemos un exceso de significante —el *significante flotante*— y un defecto de significado, que debe reajustarse en forma permanente para mantener el equilibrio del sistema. En ese exceso abrevan el mito y el arte; su ejercicio constituye una *repristinatio*, una actualización del instante inaugural del fenómeno del sentido, tal cual ocurre en cualquier acto poético, por ejemplo.

Por otra parte, un segundo desfase, extrínseco: la *función simbólica* en su conjunto se halla repartida en diversos *sistemas simbólicos*, a menudo en contradicción los unos con los otros (Lévi-Strauss 1958), sometidos a la erosión histórica, distribuidos de manera heterogénea, lo que hace que su realización solo sea posible en el plano de la vida social.

La presencia de este segundo desfase hace posible la existencia, en toda sociedad, de individuos en posición periférica cuyo papel es la realización de síntesis imaginarias, socialmente reconocibles, entre las partes disociadas. El brujo, en las sociedades del pasado, los artistas, en un modo más extendido las vocaciones en general —de renuncia, de arrojo, de servicio público—, o la práctica de la publicidad son buenos ejemplos del presente.

Las observaciones de Lévi-Strauss, más allá de su léxico muy marcado por la época, no han perdido actualidad. Es precisamente en el *significante flotante* donde también abreva, al igual que el mito y el arte, la publicidad. Pero es necesario, tal cual lo hace Lévi-Strauss, introducir un tercer término: la ciencia, que opera de manera distinta; establece ajustes provisionales entre el significante y el significado, por medio de un proceso acumulativo. El progresivo conocimiento de los animales marinos y su consiguiente clasificación disolvió las adjudicaciones de peligro en la navegación a ciertas especies; los temores de zozobra pasaron entonces a formar parte de otras asociaciones. Por otra parte, esas adjudicaciones suelen ser persistentes; pueden regresar en la ficción narrativa, el film “Tiburón”, por ejemplo, en consonancia con el hecho de que el fondo de los océanos, ha sido solo parcialmente *estabilizado* por la hidrobiología. La tríada mito, arte, ciencia se encuentra sometida a mutuos desplazamientos y colisiones, no siendo reductibles las unas a las otras, aunque se aproximen y yuxtapongan —el mito y la tragedia, la ciencia y la narración realista, entre tantas relaciones posibles—.

La publicidad entonces, si abreva en el significante flotante no puede desconocer, dada la envidia social de la ciencia –sus sucesivos impactos en la acumulación y ordenamiento de los conocimientos–, junto a la eficacia de la técnica, la “tracción” de ese tercer término. Tracción que, por otra parte, se ha hecho evidente en estudios empíricos de series publicitarias; de manera más notoria, aunque no exclusiva, como era de esperar, en productos dedicados a la salud (Traversa 1997). Si esta tracción se patentiza más en unos lugares que en otros nos habla de una condición de la publicidad, crucial para su existencia como tal: debe situarse en los *umbrales de lo posible*, La ciencia opera como una restricción –un acotamiento de los límites de sus verosímiles– no como una condición estructurante. Lo que se muestra porque no deja de lado las colisiones o marginaciones de ese proceso. La adivinación, las curas más o menos mágicas, los aparatos de dudosa eficacia siguen siendo motivo de numerosísimos avisos, pero son motivo de sanciones sociales, muchas veces por la publicidad misma.

Son aceptables los comentarios de Marchand a la “profecía” de Ayer and Son, pero a condición de invertir su valor; no se trataría de defectos de la publicidad como documento para el futuro historiador, sino de las condiciones en que la publicidad memora, lo que funda su verdad, falseando la referencialidad, imponiendo una visión parcial e intencionada y eludiendo la factualidad. La publicidad memora, en principio, las disyunciones entre procesos de simbolización, entre prácticas de reglas no compatibles, que se hacen tangentes solo y provisionalmente, en algún punto que permite predicar su eficacia. Si las abuelas a la distancia evocan, algo así como un salto, presente en los avisos de época o bien unas cualidades funcionales, recuperadas hoy como efectiva justificación, localizamos el “punto de tangencia”, y no el perfil de las figuras que lo contienen. Si nos atrevemos a hipotetizar que la publicidad encarna algún tipo de memoria, es necesario buscarla donde se produce.

Seguramente la vieja y la nueva cocina de la imagen publicitaria poco tenían que ver con las dependencias de época: la dama que salta –delgada y elegante– sería muy distinta de aquellas que, asombradas, encendieron sin penurias su cocina a gas; la felicidad adjudicada al momento no revelaba las vicisitudes de la llamada “década infame” o de la crisis mundial; pero sin embargo, un exceso –fragmentos del significante flotante–, admitían esas escandalosas conexiones en un aviso. ¿Cómo examinar esa potencialidad de un discurso permanentemente actualizado? Veamos.

6. La materialidad del sentido y la operatoria publicitaria

Lo que venimos comentando acerca de los sistemas simbólicos, incluso las nociones de significante flotante se sitúan en un alto grado de generalidad; los comentarios que hemos realizado de los avisos, por el contrario, se ubican en el extremo de la particularidad. A lo que se suma que ellos se

formularon con un también alto contenido de presuposición –o indisimulable simplificación–. De todos modos ese hiato no muestra otra cosa que la necesidad de atender a la *especificidad discursiva*.

En la manifestación de los sistemas simbólicos que operan en una sociedad, se apela a medios de *dispositivos de producción de sentido* que conllevan una *materialidad* que define sus alcances en función de sus recursos para hacerlo. Si la cocina presente, en el primer aviso, constituye un “modelo reducido”, siguiendo por un momento más el léxico de Lévi-Strauss, no lo es sólo por su tamaño, sino, entre otras cosas, porque excluye al olor, el que podemos suponer como no despreciable en la configuración imaginaria de esas dependencias, pero “la merde écrit ne sant pa” (Barthes 1960), nos pone frente a una condición limitante absoluta de esas emergencias, definida por su “materialidad”.

Si en cambio observamos la segunda figura, notaremos respecto de la primera que se ha modificado el modo de producción técnica –en un caso una ilustración en el otro unas fotografías–; ese tránsito modifica la cualidad de las predicaciones que podemos realizar de las damas presentes en cada uno de ellos. Las que, en reconocimiento, actúan como un límite proposicional absoluto: de la primera –una ilustración– se pueden realizar predicaciones de existencia distintas que de la segunda (una fotografía), que se derivan de las técnicas para producirlas y determinan sus cualidades semióticas: en un caso un *icono* en el segundo un *icono indicial* (Schaeffer 1987). La técnica fotográfica nos permite afirmar: “ella estuvo junto a esa cocina y era así”; dado que para lograr la imagen que tenemos ante nosotros alguien –de carne y hueso–, en un momento anterior, *posó* frente a un aparato. Ese tipo de enunciado, en cambio, no es admisible para el segundo (Barthes 1961, 1964, 1972).

La aplicación en un caso de la técnica de la ilustración y en el otro de la de la fotografía, establecen relaciones de consistencia con las estructuras proposicionales de los avisos: el primero remite a una condición si se quiere *abstracta* y fundante de un destino trascendente –el paso del infierno al paraíso–, opuesta a la otra, hiperconcreta; las condiciones técnicas de un aparato, un existente en los escaparates o en la casa de la vecina. La apelación a uno u otro recurso técnico *anudaría* sistemas simbólicos disjuntos, situados en planos diferentes.

Pero es necesario que se cumpla una condición previa, para hacer posible una u otra de esas vías: el conocimiento de la distinción técnica entre ilustración y fotografía, es decir, contar con un saber lateral (Schaeffer 1997) que permita establecer las diferencias entre ambos procedimientos. La *modalización* enunciativa –lo que habilita, en reconocimiento, para la producción de ciertos enunciados y elimina la posibilidad de otros, regula

la *interpretancia*, si se quiere—, comporta, entonces, la coalescencia con otros discursos de heterogéneo *espesor*.

El reconocimiento de la diferencia entre ilustración y fotografía compromete la condición misma de ciudadano, cada quién cuenta en su bolsillo con un documento de identidad con su foto, en la que no solo se reconoce, sino que reconoce también el procedimiento que hace posible ese reconocimiento.

En forma breve: nos acercamos a lo que memora la publicidad, pero por otro camino que por el momento nos habilita poder decir que los diversos procedimientos de semiotización, cuyas herramientas se manifiestan en el plural trabajo de los medios, no son indiferentes en cuanto a la sustancia de lo potencialmente memorable. Por ejemplo: si unos habilitan a producir universos de sentido a apetitos duraderos en la cultura —acceder al paraíso—, otros lo hacen hacia más inmediatos objetivos prácticos —la pulcritud de una olla—. Oposición de procedimientos que puede estar presente en otras formaciones discursivas —un libro de lecturas infantiles o la descripción periodística de un suceso—, pero que sin embargo no aporta, del mismo modo, a configurar las posiciones enunciativas. El icono o el icono indicial de la publicidad no memoran al mismo *modelo* que el de la noticia.

7. Acerca de un componente del discurso publicitario: el exceso de verdad

La publicidad no ha gozado de buena prensa. Se puede justificar esa actitud porque constituye el rostro visible del capitalismo, que ha merecido —y merece— múltiples reproches, los que no han surgido —ni surgen— de un solo frente, lo que es posible notar a lo largo del siglo XX, examinar las múltiples fuentes de cuestionamiento. En el presente, la publicidad es el agente más ostensible de un proceso considerado nocivo: la erosión de las identidades locales, que resultan de la llamada globalización, entre otros.

Su único frente defensivo se instala en el campo profesional, cuya voz transita por manuales de pobre lógica técnica o por revistas especializadas, siempre uno o dos pasos atrás de los hallazgos de los grandes centros de producción de conocimiento, sea de estudios psicológicos, sociales o discursivos.

El mundo académico mira a la publicidad con reservas: las especializaciones en ese dominio no cuentan con un lugar relevante. La publicidad es así tolerada, no ocupa un espacio de pleno derecho en el contexto de las dignidades académicas. Subyace en esa distancia —o rechazo— un orden de realidad difícilmente aceptable; detrás de esa negación se delinea la sombra de un enunciado paranoide: “como entrar en ese porquerizo, donde

de sus miasmas todos tienen manchados los zapatos”. Quién no ha sido tentado por un aviso, incluso de la peor manera, que no es otra que la de haber canturreado su música o haber sido fascinado por una imagen, sin haber cometido un acto de compra o siquiera recordar a qué producto pertenecían. Otros tópicos, igualmente ofensivos por sus presuntos efectos, de la dignidad individual o la vida social, pueden tratarse con la soltura que confiere la distancia.

Hace años algo similar le ocurrió al cine, que debió —y debe aun en muchos lugares— limitar las reflexiones a la acción de polígrafos o cinéfilos entusiastas (Metz 1964). La televisión, un medio quizá de mayor impacto social, no corrió mejor suerte, situación largamente comentada por Wolton (1993, 2000), quién señala, para ese medio, como motivo de distancia, que “la significación parcialmente aleatoria se desprende de una interacción silenciosa con un público inasible”, incomodidad que comparte con la publicidad. Motivo para tenerla a distancia, pues conmueve la posición del observador. En particular la de aquellos que se proponen estrategias críticas, las que se hacen difíciles pues, al fin, no se hace posible discriminar la posición que se ocupa en ese proceso: si la de sujeto u objeto de un proceso cognitivo, pues es imposible —o difícil— postular una relación de exterioridad.

Verón (1992, 2001) discute esta cuestión, en el contexto de un comentario de las posiciones de Wolton, donde justifica “el deseo de no saber” relacionándolo con el rechazo manifiesto en las tendencias dominantes en la esfera de las ciencias sociales contemporáneas. Un ‘síndrome’ que resulta de los efectos de una ideología izquierdizante, será el que se ha hecho ostensible por la negación de los fenómenos que conciernen a un “colectivo democrático de masas”, “...-siendo la televisión, mucho más que otros medios, la figura de tal colectivo-; el fenómeno censurado pone en juego la relación individuo-investigador con lo social...”. Otra manifestación de este síndrome, para el caso de la publicidad, se patentiza a través del *gesto moral*, el que consiste en substituir las trabajosas reformulaciones que comporta la fijación de un «punto de vista» —posición del observador—, por una galopante sociología económica que desemboca en juicios de valor justificados por conjeturales efectos (Mattelart 1990, entre otros).

La publicidad, un fragmento de *lo mediático*, encarna dificultades particulares, pues se da a ver sin tapujos: es un producto del capitalismo y se manifiesta a su más desembozado servicio. En el límite de su alejamiento, los avisos de Tuscani, para Benetton, con sus mostraciones de las más amargas tragedias contemporáneas, no pueden dejar de ser avisos de esa marca. Y la más enigmática pieza gráfica de Dolce y Gabbana, vacía de toda referencia a un producto particular, sitúa con precisión, sin embargo, al producto que lleva esos nombres.

La resistencia académica y el rápido juicio moral abrevan de la misma fuente, del exceso de verdad y no de un defecto, dado que ponen por delante su condición de discurso interesado pero que al mismo tiempo revela, en a quien se dirige, una posición equivalente: “si procuro vender un traje para mi beneficio económico, usted lo comprará para beneficio de su relación con el mundo”, nos dice. Y, en el mismo acto agrega un segundo enunciado virtual, patentizando otra dimensión de lo social: “si usted no puede hacerlo por sus modestos recursos o escasa audacia, le señalo –para su molestia o resignación- cuál es el lugar que ocupa (y ocupo) en la sociedad”. Esta condición la aleja de otras producciones textuales, al menos aquellas que se proponen la inducción de un cambio de conducta, el discurso político o el educativo, por ejemplo, donde se pone en claro la falta de *alter* –de justicia, de saber–, pero que no conllevan la misma transparencia con respecto a las faltas de *ego*.

Spitzer (1949) advirtió acerca del sesgo moral de la publicidad en una dirección exenta de cinismo en su caso, para quién, la publicidad americana en especial, se acercaba a la voz de un predicador que se dirige individualmente a cada feligrés augurando una felicidad individual, resultado del encuentro con Cristo, quién había muerto en la cruz *for you*. Ese augurio de beneficio, concluye, operaría como un bálsamo frente al “desengaño” de una existencia gris y precipitada.

Por vías distintas, y solo parcialmente coincidentes, la publicidad surge como *memoria de una negatividad* –sea la de una simetría de intereses no directamente confesables, o la proclamación de un beneficio compensatorio frente a la falta–, pero que para lograrlo debe modelar el lenguaje en una dimensión que los incluya pero a su vez los evanezca –propósito extraño a cualquier intencionalidad, pero indispensable para constituirse como publicidad–. Es a Spitzer a quien le debemos, a mi conocimiento el primero en hacerlo, la exploración de los procedimientos para lograrlo: el despliegue de lo que más tarde Jakobson (1956) denominaría *función poética*. Lo que lo conduce a situar la publicidad como “arte popular”. Si llevamos al límite la propuesta de Spitzer, el escándalo y la grandeza de la publicidad surgiría de que se trata de un *arte del consuelo*, que finalmente constituye la memoria social, no del dispendio sino de las faltas.

8. Alcances asimétricos del componente poético

Si en la publicidad se ponen de manifiesto las relaciones de posición entre lugares sociales de los participantes en el ciclo de producción reconocimiento, esa manifestación se realiza a través de lo que llamaremos una “banda estrecha”, en cuanto a su despliegue textual. Steimberg (1970) llamó la atención acerca de este fenómeno, cuando reflexionaba sobre el funcionamiento de la dimensión poética del lenguaje en esa clase discursiva, aludía al modo de tratarla por Jakobson en particular. Si ésta efectiva-

mente se manifiesta, se encuentra, sin embargo, limitada por la búsqueda de la de intelección; la puesta en obra de ese recurso no puede empañar, en reconocimiento, la circunstancia de que se predica *algo* acerca de *alguien*, identificable por un cierto colectivo, al contrario del despliegue de la dimensión poética en otros ámbitos textuales donde no se exige ese límite, la práctica de la poesía por ejemplo.

Es necesario agregar que los límites al despliegue de la dimensión poética no son homogéneos en la configuración de una pieza publicitaria. Debe ser unívoco el señalamiento del “quién” se predica algo. Deberá construir entidad reconocible la marca, no así sus atributos. Incluso es posible establecer juegos de ocultación acerca de quien constituye como sujeto de la predicación, pero que finalmente debe revelarse de manera inequívoca, aun en la llamada publicidad “incógnita”. Recurso, este último, que consiste en una serie de piezas que avanzan sobre un atributo o una propiedad estilística, que no tienen un destino determinado; finalmente, éste se revela en otra pieza publicitaria. El cierre narrativo, la revelación del enigma, constituye el acto publicitario mismo, donde se manifiestan, a su vez, las diferentes posibilidades de expansión del componente poético.

Los textos publicitarios marchan a *dos velocidades*, la *baja* corresponde a los rasgos –gráficos de organización formal- de la marca, la *alta* a los atributos, se articulan de este modo dos memorias en tensión. Si, por un lado, esta tensión constituye un problema práctico que deben resolver los publicitarios en su trabajo, para quienes la observan como documento constituye una referencia de *erosión imaginaria*, si se presta atención, entre otros, al momento de los cambios en ese régimen de baja velocidad –lo que en el oficio se suele llamar, siempre con dramatismo, un paso en el “cambio de imagen de marca” –. Proceso que recuerda la muda de los insectos, cuando se despojan de un exoesqueleto para que otro se consolide, lo que les permitirá entonces no perecer y culminar su crecimiento. Un otro surge a partir de ese momento, pero es curiosamente el mismo. Los entomólogos guardan esos restos como valiosos testimonios de los procesos de desarrollo, a sabiendas de que se repetirá en otro ser sin variaciones. Quién guarda, observando la publicidad, esos despojos, parte del supuesto contrario. Es posible que sea necesario observar con otro grosor de lente esos restos para descartar –o no– la repetición; para eso se requiere retroceder un paso, volverse hacia el archivo, antesala de la memoria.

9. Dos modos de la memoria publicitaria

La publicidad, como todo discurso, opera con la materialidad de los lenguajes, pero aquí según dos centros de organización, decíamos, uno que corresponde a la marca y otro a las atribuciones, en el que operan dos grados de censura diferentes, regulados por la necesidad de intelección –”yo debo saber que X es un jabón, e identifico las facultades P y Q como

formando parte de un universo de posibles”-. Esos fragmentos mediáticos, los avisos, memoran entonces al menos un suelo de la aceptación pública instantáneo; los límites provisionales de un decir, un equilibrio transitorio sin más consecuencias ni validez testimonial que su propia evanescencia. A este componente lo denominaremos *memoria volátil*.

Un reciente aviso (febrero 2001, fig. 3) de automóviles daría cuenta de las formas en que se articula la *memoria volátil* con otro estrato de memoria, del que no pretendemos que sea el único posible.



Figura 3

El aviso que presentamos fue precedido por otro, en el que las posiciones se encontraban invertidas; la mujer era quien tenía el rostro cubierto con la revista que muestra al automóvil.

Días después de la aparición de estas piezas, en el mismo diario, fue publicada una nota ambigua. No se trataba de un espacio publicitario sino de una situación intermedia, una excusa de la agencia que eximía al periódico, y en cierta medida a la empresa productora de automóviles, de responsabilidad en el caso. Según se decía, se trataba de piezas transitorias, que formaban parte de una campaña y que no se repetirían. Se aludía también –era el motivo del escrito–, a quejas de lectores en cuanto a la sustancia, que consideraban lesiva del pudor, impropia de presentarse en ese lugar. Censura social explícita, que no muestra del lado del censurado arrepentimiento alguno sino un simple repliegue del acto, sustituible por otro, propio del régimen de *alta velocidad* de ese componente, resguardado por la insignia de marca, el clásico escudo de BMW –régimen de *baja velocidad*–. Por otra parte, a este último se adosaba una sentencia de duración intermedia –no permanente de la marca–: “el placer de conducir”, no ajeno a los alcances de la ilustración.

El escándalo de algunos lectores se acercó más a un *escándalo de género* que a uno de sustancia; corresponde a la violencia ejercida sobre el

verosímil de la publicidad de automóviles, dado que esas imágenes, en otros lugares del diario suelen difundirse sin las quejas despertadas en este caso. En esa dirección entonces la publicidad no operaría más que como memoria de su propio ejercicio: como una alteración de régimen y no como una señal de violencia sobre las costumbres.

Sin embargo, la operación de la censura genérica indicaría la presencia abrupta del “exceso de verdad” al que aludimos, como componente “duro” de la ética publicitaria. El aviso, con esa transgresión pondría al descubierto una “negociación entre partes” no explicitada antes o un “consuelo”, poetizado de mil formas, que ahora se hace evidente como tal. ¿Revelaría acaso la empresa, indicada por su característico y permanente círculo, con las tres severas letras estampadas, un desplazamiento libidinal, persistente en el tiempo, propio de la llamada *civilización del automóvil*? Desplazamiento oculto, enmascarado en momentos anteriores por el discurso técnico, el de la elegancia, del confort o de la economicidad.

Surgiría abruptamente en ese aviso una proposición conversacional, dirigida a describir ciertas actitudes relacionadas con ese objeto: “este acaba con el auto”, según los usos del castellano rioplatense, que aquí da un paso más allá: “ésta acaba con el auto” –posiblemente falso de toda falsedad, pero sin duda molesto para algún “éste”–.

Un segundo horizonte distinto de memoria se hace presente entonces, al que llamaremos *memoria sublimada*, evocando el pasaje del estado gaseoso (volátil) al sólido. Este desdoblamiento permite pensar cómo se cumple, en ese lugar, la articulación de sistemas simbólicos disjuntos –el de la técnica y el de la elegancia, si se trata de automóviles– y la potencia –o la piedad– de sus ocultamientos; aquí a diferencia de lo que ocurre con otros discursos, el de la información por ejemplo, que no presentan necesariamente ese desdoblamiento –un suceso de la técnica o de la moda son tales sin necesariamente articularse con otros–. La publicidad se sitúa, a la inversa del discurso informativo a una radical distancia de la singularidad de un hecho definido o excepcional. Incluso cuando lo toma a su cargo nos propone, para fijar sus alcances, dos tránsitos némicos, como se vera en el ejemplo que sigue.

Si Oliverio Tuscani incluye para Bennetton, en un aviso, la irreductible singularidad de una muerte, no la está relatando como tal. Para alcanzar su dimensión como memoria será necesario atravesar su condición de *volátil* –su colisión con los usos de género– para luego despejar su condición de *sublimada*, la que tampoco remitirá a ese particular, sino a través de una flexión discursiva; indicará el posible lugar que hay que adjudicar a ese hecho: “aquí se dice algo que este discurso ignora en su conjunto; señalamos de este modo su relevancia”. Nos permitimos no dudar de que, en un tiempo futuro, quien desee reconstruir el lugar imaginario ocupado

por el SIDA en nuestros días no podrá excluir la dimensión *volátil* de las producciones de ese tipo.

Cuando quién mira hacia el pasado dirige sus ojos hacia la publicidad, se enfrenta, a la *inversa de los hechos*, a lo no sucedido, se ve obligado a reconstruir lo que “*no paso*”, o sólo lo hizo en una factualidad inánime, la de haber estado allí, en un periódico en la televisión, “*cuando pasaron cosas*”. De allí deriva su importancia, pues la publicidad con sus límites, o el arte con otros muy diferentes, junto al cúmulo sin archivos de los aparentes *residuos* del trabajo social, tienden los puentes entre lo inconmensurable de la producción humana y los restos, siempre pobres en causas o razones, que pueden recogerse en cualquier presente ávido de saber por qué *pasaron las cosas*.

Bibliografía

- Barthes, R.** (1961) “Le message photographique”, *Communications* 1, Paris: Seuil
–(1964) “Rhetorique de l’image”, *Communications* 4, Paris: Seuil
–(1972) *La chambre claire*, Paris, Cahiers du cinema, Gallimard, Seuil
- Borrini, A.** (1998) *El siglo de la publicidad 1898-1998, historia de la publicidad gráfica argentina*, Buenos Aires: Atlantida
- Jacobson, R.** (1960) “Linguistique et poétique”, en *Essais de linguistique générale*, Paris: Points Editions de Minuit
- LaCapra, D.** (1985) “On grubbing in my personal archives: an historiographical esposé of sorts”, New York: Boundary 2 13
- Le Goff, J.** (1988) *Histoire et mémoire*, Paris, Gallimard (folio/histoire)
- Lears, J.** (1994) *Fables of abundance: a cultural history of advertising in America*, New York, Basic Books
- Levi-Strauss, C.** (1950) “Introduction a l’oeuvre de Marcel Mauss”, en *Sociologie et Anthropologie*, Marcel Mauss, Paris. PUF
–(1958) *Anthropologie structurale*, Paris, Plom
- Lipovetsky, G.** (1994) *El imperio de lo efímero: la moda y su destino en las sociedades modernas*, Barcelona: Anagrama.
- Marchand, R.** (1986) *Advertising the american dream, making way for modernity: 1920-1940*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press
- Mattelart, A.** (1991) *La publicidad*, Buenos Aires, Paidós Comunicación
- Metz, C.** (1968) “Le cinéma: langue ou langage”, en *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck
- Nora, P.** (1978) “La vuelta del acontecimiento”, en *Hacer la historia*, Volumen 1, Comp.: Jacques Le Goff, Pierre Nora, Barcelona, Laia
- Schaeffer, J.M.** (1987) *L’image précaire: Du dispositif photographique*, Paris, aux Éditions du Seuil
- Spitzer, L.** (1949) “La publicité comme art populaire” (Extraído de: *A method of interpreting literature*, en: *Poétique* 34, Paris, Seuil)
- Steimberg, O.** et al (1970) “Publicidad y literatura: análisis de una mimesis”, 1er. Simposio Argentino de Semiótica, Buenos Aires.
- Traversa, O.** (1997) *Cuerpos de papel: figuraciones del cuerpo en la prensa 1918-1940*, Barcelona: Gedisa.
– (2001) “Tradición y cambio en las prácticas alimentarias de las amas de casa activas entre 1935/1960, residentes en Buenos Aires y sus alrededores”, *De comer y cocinar*, Encuentro organizado por la Dirección de Patrimonio Cultural, Buenos Aires (Actas en prensa)

- Veron, E.** (1981) *Construir el acontecimiento*, Barcelona, Gedisa.
– (1997) *La semiosis social*, Barcelona, Gedisa.
– (2001) “Vínculo social, gran público y colectivos de identificación. A propósito de una teoría crítica de la televisión”. Retoma de un anterior en *Hermes* 10 CNRS, 1992, Buenos Aires: Norma
- White, H.** (1992) *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, México: Fondo de Cultura Económica.
- White, H.** (2000) “Historical construction”, I Congreso de Filosofía de la Historia (La comprensión del pasado), Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- Wolton, D.** (1993) *Elogio del gran público*, Barcelona, Gedisa, El mamífero parlante
– (2000) *Internet ¿y después?*, Barcelona, Gedisa, El mamífero parlante.

Oscar Traversa

es Profesor Consulto de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y Director del Área de Crítica de Arte del Instituto Universitario Nacional del Arte. Integra, en organismos universitarios y de investigación, funciones de consultor y evaluador de proyectos (CONEAU, CONICET). Dirige y ha dirigido, a partir de 1984, grupos de investigación en las universidades de La Plata y Buenos Aires, financiados por esas instituciones el CONICET y el FONCYT (dirige en estos momentos dos proyectos: en el IUNA y ANPCyT). Ha sido miembro fundador y director de las revistas *Lenguajes*, Cuadernos del CEAGRO y *Figuraciones*, de esta última es actualmente editor. Se formó en Francia, en la EHHSS bajo la dirección de Christian Metz y obtuvo su doctorado en la Universidad de Buenos Aires, bajo la dirección de Nicolás Rosa. Ha escrito los siguientes libros: *Cine. El signifiicante negado* (Hachette, 1984), *Arte y comunicación masiva* (1996, junto a O. Steimberg), *Cuerpos de papel I* (Gedisa, 1997), *Cuerpos de papel II* (Santiago Arcos, 2007) y compilador junto a O. Steimberg y Marita Soto en *El volver de las imágenes* (La crujía, 2009). Se encuentra en prensa *Inflecciones del sentido* (aparición diciembre, 2010). otraversa@arnet.com.ar

Sobornos en el Senado argentino. El caso mediático y la memoria social

Damián Fernández Pedemonte

El objetivo de este artículo es responder cómo un acontecimiento mediático excepcional puede modificar la memoria social de una institución. A su vez, describe la “estructura de los casos mediáticos” que actúan como modelos sociales. Un análisis semiótico de una muestra de noticias sobre el Congreso Argentino permite observar cómo diferentes estrategias discursivas pudieron transformar parcialmente la representación de la institución social. El análisis compara noticias de un período normal con noticias de un período en el que la institución fue denunciada por corrupción.

Palabras clave: noticia, institución, memoria social, construcción mediática

Subornation in the argentinian Congress. Mediatic case and social memory

The aim of this article is to answer how an exceptional media event can modify the social memory of an institution. Besides this, describe the “media case structure” which act on social models. A semiotic analysis of a news sample about Argentinean Congress help to show how different discursive strategies could partially transform the institutional social representation. The analysis compare a normal period news with news of a period when the institution was denounced for corruption.

Palabras clave: institution, social memory, mass media construction

1. Introducción: Los medios y la memoria social

El 11 de septiembre de 2001 los medios de comunicación nos pusieron en contacto, en tiempo real, con un acontecimiento del cual difícilmente nos olvidaremos. Quizás antes sólo la llegada del hombre a la luna, en el año 1969, había reunido de manera simultánea frente al televisor a tantos habitantes del planeta. Y así como los calendarios personales incluyen elementos extraídos de los medios (Giddens 1991), por ejemplo una pareja de sesenta años puede recordar haberse conocido dos días después de que Armstrong pisara tierra lunar, de igual manera, las imágenes de los aviones impactando en las torres gemelas, vistas una y otra vez en la pantalla de la televisión o de la computadora, ya han pasado a formar parte de nuestro pasado. Si pudimos procesar esas imágenes fue porque en nuestra memo-

ria habíamos almacenado modelos similares distribuidos por la ficción. Los testigos presenciales dijeron que todo parecía ficción y así los periodistas. Los niños no podían entender que los aviones no fueran de utilería ni los cuerpos que se dejaban caer por los rascacielos, fueran dobles de un nuevo filme.

En un plano desmesurado el acontecimiento “11-S” pone de manifiesto algo que sucede continuamente en nuestras vidas en las sociedades mediatizadas, culturas en las que las prácticas sociales se alteran por el hecho de que hay medios (Verón 1992). En ellas sucede lo que Giddens llama *la mediación de la experiencia*, que abarca:

La intromisión de sucesos distantes en la conciencia cotidiana, es decir, la experimentación vicaria de lo que no forma parte del propio entorno habitual. Por ejemplo, el asesinato de Natalia, una jovencita de quince años, deficiente mental, en la tranquila localidad santafesina de Rufino, el 21 de mayo de 2000, crimen del que los principales sospechosos resultan ser los padres, el juez Carlos Fraticelli y su mujer Graciela, quienes constituían hasta entonces una familia ejemplar para la pequeña comunidad.

La inversión de la realidad, esto es, el hecho de que al tropezarnos con objetos y sucesos reales parecieran tener una existencia menos concreta que sus representaciones en los medios, por ejemplo ser testigos presenciales de un asalto con toma de rehenes puede tener menos densidad que la televisualización directa del asalto del Banco Nación de Villa Ramallo del 16 de septiembre de 1999, con el despliegue de 300 policías, entre quienes ultimaron a dos rehenes y a dos asaltantes. Procesamos muchos acontecimientos con modelos difundidos por los medios de comunicación.

Desde el punto de vista temporal los medios ponen en relación la historia pública con la memoria de las audiencias, el tiempo matemático de los relojes y de los calendarios con el psicológico de la vida vivida. Giaccardi (1997: 603-625) habla de la doble capacidad de la televisión, por una parte, la de establecer un sentido de *eventfulness*, de excepcionalidad, de ruptura de las rutinas a través de la emergencia de eventos inusitados, por otra parte, el refuerzo de la *dailiness*, la cotidianidad que constituye la estructura unificadora sobre la cual estallan los acontecimientos conmocionantes. Continuidad y ruptura, vida cotidiana y arcano, Bird y Dardenne (1988: 67-85) sostienen que las noticias cumplen una función mítica: las crónicas periodísticas de actualidad política y económica reparan el mito del día a día, –nos sigue gobernando el mismo presidente, el peso no se ha devaluado– nos hablan de lo que sigue vigente. Las historias, fundamentalmente las de violencia, nos ponen en contacto con pautas de comportamiento extrañas, nos hablan de las formas que adquiere el mal en la sociedad de la que formamos parte y de cómo ella está dispuesta a combatirlo.

Según el sociólogo Jedlowski (2000), en la vida cotidiana, en ese conjunto de actividades que desenvolvemos todos los días, llena de detalles, banales, pero que son la única vida que tenemos, aquella de la que somos responsables, al punto de que de su significatividad depende nuestra felicidad, la actitud típica es la desatención, la cotidianidad, lo que la fenomenología social llama “mundo de la vida”: todas las cosas que nos resultan naturales. Pero en el interior de la vida cotidiana hay momentos imprevistos, momentos de estupor, de duda, de pausa. Gran parte de los relatos que consumimos en los medios entran en la cotidianidad, forman parte de las rutinas y contribuyen a reproducirlas. El periodismo puede, sin embargo, suscitar en nosotros ese tipo de conmoción que nos lleva a salir de nuestro propio mundo para comprometernos con el mundo exterior (Fernández Pedemonte 2001) como sostienen, al menos, audiencias de jóvenes argentinos (Elizalde, 1999: 169-206).

Este tipo de acontecimientos tiene una doble relación con la memoria social. Por una parte son un insumo habitual del discurso histórico. Por otra parte sirven de referencia de las experiencias compartidas en la conversación. A su vez este tipo de textos periodísticos detonan su propia temporalidad ya que apelan a las notas de archivo, seleccionadas con los mismos criterios de noticiabilidad (Bettetini 2001: 59-70), en la búsqueda de un modelo familiar a sus audiencias donde emplazar el nuevo acontecimiento. Además, los acontecimientos son retomados por los mismos medios en la lógica de las efemérides, que es uno de los criterios de planificación de las agendas mediales (Por ejemplo: “A un año de la masacre de Ramallo”).

2. El caso de los sobornos en el Senado

El ejemplo nos va a permitir profundizar en la relación de continuidad y ruptura entre el caso conmocionante y la memoria social. Antes de que se cumplieran los diez primeros meses del gobierno de la Alianza, el 6 de octubre de 2000, Carlos Álvarez, el Vicepresidente de la Nación, renunció a su cargo. Fue su reacción contra un cambio de Gabinete anunciado el día anterior por el Presidente Fernando de la Rúa, con el que, mediante el ascenso del Ministro de Trabajo, Alberto Flamarique, parecía querer cerrar políticamente una crisis institucional que se venía profundizando desde hacía dos meses. Efectivamente, la semana del 7 de agosto comienza a aparecer en la primera plana de todos los diarios el rumor de que un grupo de senadores de la Nación había sido sobornado para que aprobasen una compleja Ley de Reforma Laboral –26 de abril–. El domingo 25 de junio, en un artículo del diario *La Nación*, el periodista Joaquín Morales Solá había afirmado que esa ley había requerido de favores personales, y que, de ese modo, había reinstalado en la Argentina el sistema de intercambio de prebendas por normas. El miércoles 12 de julio, el senador decano del

partido justicialista, Antonio Cafiero, presentó una cuestión de privilegio en el Senado, haciendo referencia al artículo de Morales Solá.

El 10 de agosto el presidente De la Rúa se incorporó públicamente al debate. Mientras el tema se sostuvo en la agenda mediática Álvarez procuró mantener en el centro de la atención pública la necesidad de investigar la supuesta percepción de sobornos por parte de senadores como condición necesaria para sanear el funcionamiento del Congreso, dentro de una estrategia más amplia que postulaba la lucha contra la corrupción política como una de las principales reivindicaciones de la coalición gobernante. La renuncia del Vicepresidente fue la principal consecuencia de la exposición pública mantenida de un caso de corrupción institucional. Antes habían cambiado las conducciones de los bloques de senadores de los partidos mayoritarios – Partido justicialista, PJ; y Unión Cívica Radical, UCR– y se había imputado judicialmente a once legisladores.

Este trabajo es prolongación de un estudio exploratorio de la trama de relaciones entre la prensa y el Congreso (Ruiz y otros, 2001). Tomando como fondo las conclusiones provisionarias arrojadas por esa investigación sobre la representación social del Congreso, el objetivo específico de este artículo es observar cómo puede un caso mediático conmocionante alterar un modelo socio-cognitivo asentado (Van Dijk 1994, 1997).

El artículo quisiera dar un paso adelante en una doble dirección iniciada en sendas investigaciones previas. De una parte, entonces, profundizar la comprensión de la representación del Congreso propuesta desde los medios. De otra parte, contribuir a comprender la función social de los casos activados desde los medios. En este segundo sentido, el artículo continúa la línea de investigación iniciada a propósito de los casos policiales –como los ya citados– sobre el papel de los medios en la ruptura de la normalidad, y en la generación de debate público a partir de la irrupción de lo insólito. En el caso de los sobornos en el Senado, de la misma manera que en otro caso, estudiado con antelación, del asalto con toma de rehenes del Banco Nación de Villa Ramallo:

Las causas y consecuencias de los sucesos se tornan difícilmente discernibles de los discursos que le anteceden, lo acompañan y le siguen, y es este peculiar entramado de hechos con su relato en los medios lo que permite estudiar el discurso de los medios, por un lado, como lugar de cristalización de enunciados de distinta procedencia que generan el caso y desde él el “issue” (...) y, por otro lado, como situación ideal para confeccionar un modelo del “modus operandi” del relato periodístico en la cobertura de casos conmocionantes. (Fernández Pedemonte, 2001: 145)

Aquí se va a observar al Congreso desde el punto de vista de las “representaciones sociales” entendidas como “construcciones simbólicas in-

individuales y/o colectivas a las que los sujetos apelan o las que crean para interpretar el mundo, para reflexionar sobre su propia situación y la de los demás y para determinar el alcance y la posibilidad de su acción histórica.” (Vasilachis de Gialdino, 1997: 301). Es la imagen mental prototípica, de alguna cosa, evento, acción o proceso que sirve de base del significado que adquiere cada nuevo estímulo relacionado con ella, vale decir que una vez almacenada interviene en la elaboración cognitiva de nuevas representaciones (Raiter, 2002). Las representaciones individuales de los enunciadores con mayor acceso a los bienes simbólicos (van Dijk 1994, 1997) y vestidos de un mayor capital simbólico (Bourdieu, 1986), es decir, con mejores posibilidades de enunciar, tienen más facilidad para convertirse en sociales y para servir de marco a nuevas representaciones. Los casos periodísticos conmocionantes proporcionan estímulos que pueden generar contradicciones entre representaciones.

Caso es la interrupción de una sucesión, una ruptura de la normalidad. “El periodismo busca discontinuidades que no siempre puede resolver o que cierran en el ‘impacto’ noticia reducido a estructura narrativa” (Ford, 1999: 254) De acuerdo con mis propios hallazgos un caso se constituye cuando la representación en los medios de unos acontecimientos hace que emerja en el discurso un conflicto estructural latente, tapado hasta el momento por un discurso público dominante, de los políticos o de los mismos medios, que insiste en un conflicto coyuntural manifiesto de signo contrario. Conflicto es cualquier relación de elementos que pueda caracterizarse como una oposición de tipo objetivo –latente–, es decir que aún siendo conflictiva es dada por supuesta por los actores, o de tipo subjetivo –manifiesto–, es decir advertida como conflictiva por los actores, en relación con una situación social existente. (Dahrendorf [1957] 1974). Los de carácter coyuntural tienen su fuente en un acontecimiento singular, y engendran en el sistema político una tensión, pero pueden resolverse con decisiones políticas adecuadas o por la extinción natural de sus causas. Los de carácter estructural se inscriben en la estructura social como un elemento constitutivo. Se trata de un tipo de contradicción que sólo se podrían suprimir modificando el sistema o atenuar sus consecuencias institucionalizándolo. (Borrat, 1989)

2.1 Análisis del caso

Las observaciones que se resumen a continuación provienen del análisis semiótico discursivo de una muestra conformada por el conjunto de todas las noticias que tuvieron como tema explícito al Congreso, en los dos diarios nacionales de información general de mayor influencia: *Clarín* y *La Nación*, aparecidas durante la semana que va desde el lunes 24 hasta el domingo 30 de abril inclusive, en la que alcanzó su aprobación en el Senado la Ley de Reforma Laboral. Dentro de estas noticias se recopilieron todos los enunciados con sentido completo en los que apareciese menciona-

do el Congreso –sea como institución o como recinto–, o los legisladores. Por otro lado, se tomaron todos los titulares –volantas y bajadas– de los mismos diarios referidos al caso de los sobornos supuestamente recibidos en el Senado con ocasión de esa ley: desde comienzos del mes de agosto, en que el tema irrumpe en la agenda mediática, hasta el 7 de octubre de 2000, fecha en que se informó de la renuncia del Vicepresidente. Se trata de un corpus de 400 enunciados con sentido completo, para el caso de *La Nación* y 351, para el caso de *Clarín*.

Se analizó cada ítem en tres niveles que abarcasen cada uno de los componentes del Congreso que los diarios describen: el Congreso como institución, el Congreso como lugar en el que se realiza el debate de leyes o de temas, los legisladores que lo integran y que intervienen en el debate. En los enunciados referidos al Congreso se buscó describir la caracterización que los distintos enunciadores citados por los medios realizan de la Institución a partir de funciones actanciales Sujeto/ Objeto en relación con determinada Acción. En los enunciados referidos al debate se buscó describir la caracterización del debate a partir de las modalizaciones que el enunciador introduce en referencia a alguna etapa de la elaboración de las leyes. Se entiende por modalización el grado de adhesión del enunciador respecto del contenido de su discurso (Maingeneau, 1976: 135). En los enunciados referidos a los legisladores se buscó describir, también a través de las modalizaciones introducidas por los enunciadores convocados por los diarios, la categorización de miembros singulares del Congreso.

Las conclusiones a las que se arribó en el estudio más amplio de la representación social del Congreso al que hice alusión arriba se constituyen en punto de partida: 1) El Congreso es presentado por la prensa como una organización más pasiva que activa.

2) El Congreso es sujeto de muy pocas acciones efectivas. 3) El Congreso es representado como un lugar social. 4) La pasividad del Congreso se manifiesta también en que es presentado como un actor que sufre las experiencias que son producidas por las acciones de otros actores. 5) El Congreso es presentado como el contexto de acción de actores y de grupos de actores que forman coaliciones. 6) En general, la prensa considera que los legisladores individuales o el bloque de legisladores que no integran los puntos de vista de la coalición gobernante son sujetos de oposición política. 7) Los medios representan al Congreso como un ente que está constituido por una serie de coaliciones que tienen relaciones y enfrentamientos entre sí. 8) Los medios periodísticos están habituados a caracterizar el debate en términos bélicos, de conflicto y negociación. 9) La prensa tematiza y discute los procedimientos y las rutinas con los que los legisladores hacen su trabajo en el Congreso. 10) La prensa considera que algunas de las rutinas y de los procedimientos que se desarrollan en

el Congreso son irracionales o incorrectas. 11) Los legisladores que son personalizados, reconocidos y percibidos por la prensa son aquellos que responden a ciertos principios de acción. 12) La prensa se concentra más en los aspectos que describen o explican la trama del debate y de la negociación que en el contenido o en las consecuencias de los proyectos de ley (Ruiz y otros, 2001).

Del estudio comparativo entre el tratamiento que los diarios realizan del Congreso en el periodo normal y el periodo conmocionante surgen las observaciones que me interesa destacar aquí sobre elementos dinámicos dentro de la representación social, que pueden contribuir a la reelaboración en el tiempo de la imagen pública del Congreso. Incidentalmente, del estudio comparativo entre las coberturas del tratamiento de la ley y del caso, producidas por los diarios *La Nación* y *Clarín* se pueden colegir observaciones sobre las posiciones diversas respecto de un mismo tópico que asumen dos medios de acuerdo con cálculos estratégicos, profesionales, ideológicos o comerciales.

En primer lugar resulta relevante dejar constancia de la fricción entre dos rutinas periodísticas contradictorias en la caracterización del debate de la Ley de Reforma Laboral. Los medios, efectivamente, están habituados a caracterizar el debate en términos de conflicto pero en esta oportunidad insisten también en el acuerdo, como un triunfo de la negociación.

Respecto del tratamiento de la ley en los diarios predomina la metáfora bélica para caracterizar el debate, que se ve como una pugna en la que unos ganan y otros pierden. Las cesiones se atribuyen más a relaciones de poder que a la racionalidad del texto en discusión. Hay, sin embargo, muchos términos que tienen en común un sema relacionado con la negociación; el sustantivo *acuerdo* es el que aparece más veces para hacer referencia a la meta del debate. En este caso hay una intención explícita del gobierno en hacer hincapié en la relación entre gobernabilidad y negociación, de la que los diarios se hacen eco, conjuntamente con la rutina, que no deja de traslucirse, de tratar los debates en términos de pelea.

Los diarios suelen asumir la función de enunciadores en las noticias. Esto produce como resultado la caracterización de los actores desde un punto de vista que le interesa a la prensa. Es una función normal de la prensa, que coexiste con la prédica del periodismo de que la tarea que realiza en el escenario público sólo depende de condiciones objetivas y externas a su organización:

“Un trabajoso acuerdo entre el oficialismo y la oposición”(Clarín 27/6)

“La administración de De la Rúa quería sí o sí que su proyecto de ‘empleo estable’ pasara la prueba del Senado -la más difícil- y para ello tuvo que pagar un precio considerable.” (Clarín 27/6)

En otras ocasiones son los *actores* los que funcionan como enunciadores. La prensa describe o explica un hecho, o la relación entre varios hechos, por medio de lo que literalmente han expresado los actores. Cuando la prensa dice algo y para hacerlo cita las declaraciones de un actor implicado directa o indirectamente, éste se convierte en enunciador.

“El Gobierno saldrá a mostrar que se puede gobernar desde el “consenso”, a pesar de tener el Senado en contra”(Clarín 27/6)

“José Genoud (el presidente de la bancada de senadores radicales) ponderó el acuerdo: ‘Triunfó el consenso...es una victoria de la racionalidad’.” (Clarín 27/6)

Se puede observar cómo el diario dice que el Gobierno quiere exhibir consenso, justamente en un debate en el que luego sale a la luz una denuncia de que en realidad la aprobación se alcanzó gracias al soborno de algunos legisladores. Esta comparación entre lo que se predica y lo que realmente sucede, deja ver mejor cómo se activa un caso cuando un acontecimiento se contrapone a lo que el discurso público viene sosteniendo.

Algunas características habituales en la cobertura periodística del tratamiento de las leyes resultan significativas *a posteriori* en esta oportunidad

1. El Poder Ejecutivo ejerce una continua presión: “Fuerte ofensiva del Gobierno para que el Senado la apruebe esta semana” – volanta– (Clarín 24/6); “El Gobierno afina su estrategia para conseguir que el miércoles se apruebe la reforma laboral en la Cámara de Senadores” (Clarín 24/6)

2. La oposición reacciona: “El justicialismo ya adelantó que no tratará la ley si antes no se consensúan las modificaciones” (Clarín 24/6). “La Alianza ve como una traba la movida del PJ para votar la reforma a partir de un despacho único consensuado” (Clarín 24/6)

3. Interfieren otros actores: “Moyano –dirigente sindical– envió un mensaje que buscó inyectar una dosis de presión en las conversaciones que mantienen el Gobierno y los senadores del PJ (Clarín 25/6)

Respecto de lo cual el diario se permite ironías, que en el ejemplo que sigue se traducen en las comillas, por medio de las cuales el medio toma distancia en relación con lo que afirma un actor: –Moyano– “se apareció en el Senado para ‘estudiar’ con el bloque del PJ eventuales cambios al proyecto de reforma” (Clarín 25/6)

Algunas prácticas habituales, como por ejemplo la llamada disciplina partidaria –la exigencia de que todos los legisladores del mismo partido voten en el mismo sentido– son mal vistas por el diario:

“Al acuerdo definitivo se llegó después de las 4 de la tarde, y se necesitaron cuatro horas más para ‘pasarlo en limpio’ y para terminar de convencer a los senadores ‘díscolos’, tanto del PJ como de la Alianza” (*Clarín* 27/6)

Los aspectos dramáticos y emocionales de las acciones de los legisladores, de sus grupos o fracciones, son más importantes para la prensa que el contenido, los supuestos o la ideología que guía y condiciona un proyecto de ley. De manera equivalente el análisis del caso del rumor de los sobornos muestra que resultan más significativas las recíprocas acusaciones entre los actores que el contenido de la investigación sobre los sobornos denunciados. La secuencia del tratamiento de la ley incluye: descripción de las distintas partes actuantes, evaluación que las partes hacen del resultado, análisis pormenorizado de las intrigas que dieron como resultado la sanción de la ley. En el caso, la serie cambia en un *relato* en el que los roles de los protagonistas se profundizan o transforman siguiendo la repercusión que los hechos tienen en la prensa. La secuencia de los hechos que marcaron la crisis en el Senado, de acuerdo con el diario *La Nación*, es la siguiente:

(1) El caso toma estado público como un rumor que es desmentido por el Presidente (2) Dos legisladores justicialistas –Cafiero y Villaverde– reclaman una investigación. (3) Otro legislador justicialista –Yoma– descalifica las denuncias y pide, en cambio, que se investigue al Presidente. (4) El Presidente desautoriza las denuncias y pide que el Congreso se investigue a sí mismo. (5) El Vicepresidente Álvarez reclama que se profundicen las denuncias. (6) Álvarez y Cafiero presionan contra los legisladores del PJ y la UCR –grupo que aquí se distingue del oficialismo–. (7) Un senador –Cantarero– reconoce anónimamente haber percibido dinero como soborno, y luego el diario da a conocer su nombre. (8) Se suceden ataques de importantes legisladores justicialistas a Cafiero. (9) Álvarez embate contra los legisladores radicales. El Presidente guarda silencio. Dice coincidir con Álvarez. Comienza una investigación judicial. (10) El Senado lanza una contraofensiva. Se muestra hiperactivo. El juez, y el presidente del bloque justicialista embaten contra Álvarez. El Gobierno niega una crisis interna. (11) El Congreso recae en la pasividad. Críticas al corporativismo: del Frepaso, de Cafiero, de actores exógenos. El diario toma distancia de la negación oficial del conflicto. (12) Contraofensiva de Álvarez. El PJ se reconcilia con uno de los denunciados –Villaverde– y con el legislador que había confesado la recepción de sobornos –Catarero–. (13) Cafiero enviste contra Álvarez. De la Rúa enviste contra Álvarez.

Ordenadas cronológicamente las designaciones que recibe el asunto del caso por parte del diario *La Nación* permiten ver una progresión que va desde un *rumor* hasta un nombre definido [1] (Keenan, 1971) *las coimas*,

el cual contiene un supuesto de existencia, que así nominalizado pueden llegar a constituirse en sujeto de acciones, algo que influye sobre otros actores como se muestra en los siguientes enunciados (Tabla 1):

“Las coimas condimentaron el menú en la comida de Conciencia” (titular) (*La Nación*

1/9)

“El escándalo por los sobornos frenó los acuerdos para decidir los candidatos electorales de 2001” (bajada) (*La Nación* 16/9)

Es llamativa, en este sentido la estrategia diversa que elige *Clarín*. Comienza designando el caso “Supuestas compensaciones por el voto de la reforma laboral” – 8/08–. El 20 de agosto incorpora el cintillo, con el que suele identificar a la serie de noticias sobre un mismo asunto que se prolongan en el tiempo: “Sospechas polémicas”, y el 23 de agosto lo cambia por “Escándalo en el Senado”. Pero incluso bajo ese antetítulo apelativo nunca nominaliza los sobornos, suponiendo su existencia, como hace *La Nación*. Así, expresa: “Polémica por las denuncias sobre coimas” – 23/08 –, “Preocupación por la crisis tras la versión sobre sobornos” –27/08 –.

Otra diferencia significativa es la posición de observador que elige *Clarín*, frente a la posición de protagonista que elige *La Nación*. Este medio denunció los sobornos y expresó que era una práctica conocida, decidió revelar el nombre de un senador que confesó haberlos cobrado, rompiendo con un código tradicional del diario. De hecho en el término de una semana el reconocido periodista Mariano Grondona defendió en su columna dominical –26 de agosto– la decisión de su colega Joaquín Morales Solá, de no confiar a la Justicia los nombres de aquellos por quienes se enteró de la existencia de los fraudes, por apelación a la protección de las fuentes, y la periodista María Fernanda Villosio, en cambio, delegó en un criterio editorial del diario la responsabilidad de dar a conocer el nombre del senador Emilio Canterero, quien bajo estricto *off the record* reveló haber recibido sobornos –31/08–.

La posición de observador le permite a *Clarín* exhibir las estrategias de los actores frente a los medios:

“Estrategias de la Alianza: después de la pelea entre el Vicepresidente y el jefe de la SIDE. De la Rúa hizo un fuerte gesto de apoyo a Chacho”

“...había convocado a los periodistas para una charla informal” (*Clarín*, 12/08) “La oficina anticorrupción ya investiga los rumores de soborno”

“Comenzó a hacerlo tras los primeros artículos de prensa” (*Clarín*, 19/08)

Además de un mayor dramatismo en el relato, el caso introduce una personalización en el Congreso. Junto con el nivel correspondiente a las relaciones y coaliciones, el nivel de análisis de los legisladores permite detectar una sectorialización e individualización del conflicto. Al aparecer los legisladores como sujetos individualizados se produce una desambiguación de los actores del Congreso. Se profundizan los niveles de interpretación que el diario reproduce: hay enunciados en los que aparece el diario predicando sobre el Congreso, sobre el tema, sobre actores individualizados; otros en los que aparecen los actores corporativos predicando sobre el Congreso, el tema, y los actores individualizados; y, por fin, hay enunciados en los que los actores individualizados predicán sobre el Congreso, sobre el tema, y sobre otros actores. La “personalización” de los actores del Congreso en el período anómalo se deja ver con claridad en el cuadro:

Periodo normal	Caso conmocionante	Congreso como sujeto
90 enunciados 34,75 %	45 enunciados	11,57 %
Congreso como objeto		
71 enunciados 27,40 %	51 enunciados	13,11 %
Categorización del debate/ caso		
69 enunciados 26,65 %	98 enunciados	25,20 %
Categorización de legisladores		
Total		
259 enunciados	389 enunciados	

Figura 1. Cuadro comparativo del tratamiento de los actores entre el período normal y el caso

Por ejemplo un enunciado afirma que Álvarez “buscó negar cortocircuitos con De la Rúa”–*La Nación*, 13/09–. Se introduce ahí una interpretación del diario que da a entender que no cree que esos “cortocircuitos” no existan. El caso se explica por cuestiones personales. El diario afirma, respecto de Cafiero: “Una traición hizo que hablara”. Un papel protagónico le cabe a Carlos Álvarez, sujeto de acciones que implican el ejercicio de presión sobre el Congreso. Es la contracara de la pasividad del Congreso. Hay un enunciado que resulta paradigmático, se dice de Carlos Álvarez

que “Promulgó la ley que restringe los fueros” *La Nación*, 13/09_ en una interesante metonimia: es infrecuente que el sujeto de la promulgación de una ley sea el Presidente del Senado.

Hay también en el caso, si se compara con el período normal, una explosión de alianzas. Si las fracciones más estructurales o permanentes, de acuerdo con la designación de los periodistas, se limitan a tres: las fracciones partidarias, las internas partidarias y las fracciones extrapartidarias –por ejemplo: de un bloque con un grupo sindical–, en el caso se puede encontrar un repertorio de actores más diferenciado:

El oficialismo: que incluye a toda la bancada de la Alianza y que se supone que representa la misma voz que la del Poder Ejecutivo.

La oposición: que representa a los bloques que no coinciden con el punto de vista oficial, y que metonímicamente representa a toda la oposición política.

El oficialismo y la oposición juntos: los bloques de la Alianza y del PJ juntos, para el diario, equivalen al Congreso mismo

El Gobierno: el Poder Ejecutivo cuando el diario lo discierne del bloque oficialista.

Otros: sujetos que presionan sobre el accionar del Congreso. En el caso se agregan muchos sujetos “otros”: la Justicia, Moyano, el fiscal, el juez, Flamarique, Morales Solá, Villosio, empresarios/ el mercado, constitucionalistas/expertos, la gente, etc. Como en el período ordinario, también en el caso, el Poder Ejecutivo es sujeto de la mayor parte de las acciones de las que el Congreso es objeto. Es más, la presión pública que sufre el Congreso le permite al gobierno, en un “impasse” en el que el Congreso se muestra especialmente dócil, vetar una ley y promulgar decretos. Sin embargo, el Gobierno no actúa de manera compacta en la crisis. Por un lado, el Vicepresidente de la Nación y Presidente de la Cámara de Senadores, Carlos Álvarez, es quien quiere profundizar las investigaciones sobre los sobornos denunciados. La presencia pública del Presidente de la Nación, por otro lado, es menor y, se puede ver con claridad que su actitud es reactiva, sus mensajes son negaciones, es decir, enunciados polifónicos que sólo se comprenden a la luz de la afirmación contraria. De la Rúa fundamentalmente guarda silencio o desmiente. (Tabla 2)

En el caso proliferan otras voces que se expiden sobre la crisis. Esto permite ver, con más detalle que en el período normal, que el diario da por supuesta la gravitación de intereses sectoriales sobre el accionar del Congreso. Por ejemplo, la preocupación de los empresarios sobre la denuncia de sobornos no está relacionada con la ética pública sino que, por las supuestas coimas, “temen la demora en la aprobación de leyes clave”.

Se multiplican, por otra parte, las coaliciones. Lo más importante es ver las relaciones cruzadas que se producen entre sectores del Poder Ejecutivo y sectores del Congreso, es decir las colusiones que dan lugar a pactos con los periodistas (Muraro, 1997: 63- 88).

1. Entre el Congreso y el Gobierno: “Álvarez no presidirá más sesiones” (titular). “Anunciará su decisión de alejarse de la titularidad del cuerpo hasta que cambien las jefaturas de los bloques del PJ y de la UCR” (bajada) (*La Nación* 1/09)
2. Dentro del Congreso: “Fuertes acusaciones entre los senadores” (*La Nación*
3. 28/08)
4. Dentro del Gobierno: (El Presidente) “Tomó distancia de Álvarez en China” (bajada) (*La Nación* 12/09)
5. Dentro de la Alianza: “Senadores de la UCR, enojados con Álvarez” (*La Nación*
6. 23/08)
7. Entre el PJ y el Congreso: “Piden pacto contra la impunidad” (titular). “El reclamo es del PJ bonaerense, que además oficializó la idea de disolver el Senado” (*La Nación* 5/09)
8. Dentro del PJ: “Cafiero y Villaverde amagan con dejar el bloque peronista” (*La Nación* 16/08)

La conflictividad dentro de los grupos de legisladores tiene su correlato en la conflictiva relación con la prensa [2] .

3. Conclusión. Cómo altera el caso la memoria social

Sobre la base de las tres principales diferencias detectadas entre el tratamiento del caso de los sobornos y la cobertura del Congreso en un período normal, ejemplificadas arriba –adopción de la forma de relato, personalización, aparición de mayor cantidad de alianzas- , y de las diversas estrategias adoptadas por cada medio, puedo sintetizar ahora algunas conclusiones sobre éste caso conmocionante extensibles a otros casos

1. En lo que respecta a la diferencia del tratamiento que la prensa hace del Congreso en un periodo normal, en contraposición del tratamiento que recibe la institución en un caso conmocionante se puede decir que si en el período normal se insiste en la pasividad del Congreso, en el período anormal cobra, en cambio, una gran actividad, sea para reaccionar frente a las denuncias, sea cumpliendo con celeridad su función específica, esto es legislar, para recuperar su mala imagen. Esto tiene dos implicancias

importantes. Por un lado, ratifica la imagen negativa que los diarios, y aún los legisladores mismos tienen de la institución, que coincidiría con la de la gente, y que se basa, sobre todo, en su improductividad. Por otra parte, el hecho de que en un contexto anormal el peso de la opinión pública obligue a una institución a desarrollar con presteza su cometido puede ser negativo, desde el momento en que se desacredita su deliberación cuando un cierto grado de debate no sólo es inherente al parlamento sino su aporte específico al sistema democrático. En ese sentido la coalición entre los medios y la opinión pública (Wolton, 1992), que permite un amplio margen de acción a un sector de la clase política para incidir sobre una institución, puede ser riesgosa. Es el mismo esquema que se detectó en el caso de Ramallo, en el que los políticos, en época de campaña, reclamaron a la policía más contundencia en la represión del delito, para satisfacer una demanda de la opinión pública amplificadas por los medios, y obtuvieron como resultado un delito de consecuencias más graves pero protagonizado por la policía (Fernández Pedemonte 2001).

2. Se puede decir, además, que el caso es una lupa que permite ver el astillamiento interno de los actores del Congreso. Fracturas, colusiones que permanecen latentes o pasan inadvertidas en el período normal, pero que no por eso dejan de existir. Esto tendría un valor positivo desde el momento en que se rompen soldaduras simplistas hechas por los medios como la del Poder Ejecutivo y el bloque de la Alianza bajo el rótulo ambiguo de oficialismo, o del bloque del PJ con la oposición política en general. Pero también tendría un valor negativo por el excesivo personalismo que adopta la cobertura, y por la insistencia en las intrigas internas, en vez del tratamiento del tema. Algo similar se observó en la cobertura del caso Ramallo: fracturas en los sectores políticos de un mismo partido en relación con la asignación de responsabilidades, distinción entre grupos policiales diversos, típicamente entre la policía federal y la policía bonaerense.

3. Finalmente se puede aseverar que en el caso de los sobornos en el Senado, así como en el caso de Ramallo, los medios se representan a sí mismos como actores, a diferencia de lo que sucede en los períodos normales. Y esto puede ser importante por que los medios son actores que inciden sobre el Congreso aunque no lo expresen, y porque la visibilidad de los medios, como actores o como testigos, puede servir para que contesten a las críticas que reciban sobre su accionar así como para generar su autocritica.

Las formas mediáticas, entonces, pueden ejercer influencia sobre la memoria social, es decir, la construcción cultural de un pasado por parte de un grupo, a través del relato de los casos conmocionantes. Estos trabajan sobre una representación social previa destacando aspectos negativos y dramáticos de las instituciones a la vez que representándose ellos mismos.

Notas

¹ Los nombres definidos son construcciones sintácticas que funcionan como nombres en la medida en que la existencia de un objeto nombrado se presupone por la oración en la que el nombre definido ocurre. Así, por ejemplo “Es probable que María perdiera *el reloj* que Fred le regaló, presupone que Fred le regaló un reloj a María”. Keenan, Edward, L. (1971) “Two kinds of presupposition in natural language” en Fillmore, Ch. y Langendoen, L. *Studies in Linguistic Semantics*, New York.

² Sobre la base de un trabajo de campo, realizado entre legisladores y periodistas en el Congreso por medio de entrevistas en profundidad y una encuesta (contestada por 33 legisladores, 20 periodistas y 40 jefes de prensa) los actores coinciden en afirmar la conflictividad en la relación informativa, la importancia del “off de record” como recurso de información y la circulación de un caudal de información mucho mayor al que efectivamente se publica. Cfr. Ruiz, Fernando y otros (2001) *Prensa y Congreso. Trama de relaciones y representación social*, Buenos Aires: La Crujía.

Tablas

Tabla 1. Designación del tema del caso

“Rumores”, “versiones” (9-8) “el rumor sobre sobornos”, “versión” (10-8), “favores”, “versiones”, (15-8), “un supuesto pago de “favores””, “tema”, “rumores”, (17-8) “presuntos sobornos”, (18-8), “denuncias de coima”, “graves denuncias”, “el tema”, “Coimas:”, “presunto soborno”, (19-8), “la crisis política”, “el escándalo” (22-8I), “el escándalo”, “los rumores”, “el pago de presuntas coimas”, “sobornos” (la gente), “el escándalo” (la gente), “rumores”, “las versiones”, “la crisis más severa en la historia del Congreso”, “versiones de sobornos”, “coimas”, “la cuestión (31-8), “el soborno”, “las coimas”, “pagos ilegales”, “las sospechas”, “el cobro de sobornos”, “Los ruidos políticos”, “las supuestas coimas”, (1-9), “hechos de corrupción”, “las coimas”, “Las coimas *condimentaron* el menú en *la comida de Conciencia*” (2-9), “la crisis”, “las coimas”, “coimas”, “la crisis”, “la crisis”, (5-9) “coimas”, “desvío de fondos”, “tema de los sobornos”, “la impunidad” (7-9) “la pista del dinero”, “los sobornos”, (8-9), “la crisis”, “la coima” (10-9), “la crisis argentina”, “esta crisis”, “la crisis”, “la sombra de la crisis *influyó* negativamente en el Merval”, “una crisis institucional”, “crisis”(14-9) “sobornos” (16-9) “corrupción”, “El escándalo por los sobornos *frenó* los *acuerdos* para *decidir los candidatos electorales*”, “rumores sobre las coimas”, “Coimas:”, “el escándalo”, “los sobornos” (20-9) “el escándalo”, “coimas”, “el escándalo”, “cargos de sobornos”, “coimas” (24-9) “el caso de los sobornos”, “el escándalo”, “el caso de los sobornos” (26-9), “la crisis” (28-9) “el sobornador”, “las coimas” (30-9) “coimas” (6-10)

Tabla 2. Acciones de De la Rúa

El Presidente evitó hablar de los sobornos en la Cámara alta

El Presidente	no opinó en forma oficial
De la Rúa y senadores del PJ	se reúnen para aclarar
De la Rúa	descalificó
De la Rúa	pide una investigación
De la Rúa	no irá al Senado
De la Rúa	echará a todo funcionario involucrado
De la Rúa	lo prometió anoche. fuerte respaldo a Álvarez.
De la Rúa	lo prometió anoche. fuerte respaldo a Álvarez.
De la Rúa	niega una crisis de gabinete
De la Rúa:	el Gobierno no pagó coimas
De la Rúa	Descartó una crisis institucional

Acciones de Carlos Álvarez

- (1) exigirá a Cafiero y a Villaverde que revelen detalles del presunto soborno
- (2) exigirá nombres a Cafiero
- (3) pide desafuero de senadores
- (4) se presentará en Tribunales
- (5) recurre a la Justicia
- (6) no presidirá más sesiones, hasta que cambien las jefaturas de los bloques del PJ y de la UCR
- (7) impulsa la dimisión del radical mendocino
- (8) decretos a la firma de él
- (9) volvió a embestir contra los senadores
- (10) canceló su reunión con las autoridades del bloque del PJ
- (11) declaró: un paso adelante
- (12) firme aval a la ley que limita los fueros
- (13) promulgó la ley que restringe los fueros
- (14) buscó negar cortocircuitos con De la Rúa
- (15) ratificó que no presidirá más las sesiones
- (16) teme que la amnesia gane la batalla
- (17) se mantiene firme en su decisión
- (18) dice que no volverá a dirigir las sesiones
- (19) renovado optimismo
- (20) sostiene que los cambios que reclama “están ocurriendo”

Bibliografía

- Bettetini, G.** (2001) "Periodismo y nueva discursividad" *Signo & Seña* (12), 59-70. Bird, E. & **W. Dardanne, R.** (1988) "Myth, Chronicle, and Story. Exploring the Narrative Qualities of News" en *Media, Myth and Narratives* de Carev, James (ed.). 67- 85. California: SAGE.
- Borrat, H.** (1989). *El periódico, actor político*. Barcelona: Gustavo Gilli.
- Bourdieu, P.** (1986). *¿Qué significa hablar?* Barcelona: Akal/Universidad.
- Dahrendorf, R.** (1957) *Soziale Klassen und Klassenkonflikt in der industriellen gesellschaft*. Traducción española por Manuel Troyano de los Ríos: Las clases sociales y su conflicto en la sociedad industrial, Madrid: Rialp, 1974.
- Elizalde, L. H.** (1999) "Recepción y sentido común. Estructura de los acontecimientos mediáticos y pautas de recepción", *Estudios sobre el Mensaje Periodístico* (5), 169 - 206.
- Fernández Pedemonte, D.** (2001) *La violencia del relato. Discurso periodístico y casos policiales*. Buenos Aires: La Crujía.
- Fernández Pedemonte, D. Alconada, H.** (2001) *Prensa y Congreso. Trama de relaciones y representación social*, Buenos Aires: La Crujía.
- Ford, A.** (1999) *La marca de la bestia. Identificación, desigualdades e infoentretenimiento en la sociedad contemporánea*, Buenos Aires: Norma.
- Giaccardi, C.** (1997) "Morfología dell'identità. Note su un concetto frostagliato", *Comunicazioni Sociali*, (4), 603 -625.
- Giddens, A.** (1991) *Modernidad e identidad del yo. El yo y la sociedad en la época contemporánea*; Barcelona: Ediciones Península.
- Jedlowski, P.** (2000) *Storie comuni. La narrazione nella vita quotidiana*, Milano: Bruno Mondadori.
- Muraro, H.** (1997) *Políticos, periodistas, ciudadanos*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Raiter, A.** (ed.) (2002) *Representaciones sociales*. Buenos Aires: Eudeba.
- Ruiz, F.; Álvarez Teijero, C.; Elizalde, L; Van Dijk, T.** (1994) *Prensa, racismo y poder*. México: Universidad Iberoamericana.
- Van Dijk, T.** (1997) *Racismo. Análisis crítico de los medios*. Barcelona: Paidós.
- Vasilachis De Gialdino, I.** (1997) *Discurso político y prensa escrita. La construcción de representaciones sociales*. Barcelona: Gedisa.
- Verón, E.** (1992) "Interfaces, sobre la democracia audiovisual avanzada" en VVAA. *El nuevo espacio público*. Barcelona: Gedisa.

Damián Fernández Pedemonte.

Doctor en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Estudios en comunicación en las universidades de Navarra (España), Ohio (Estados Unidos), Católica de Milán (Italia). Fue Profesor de la Universidad Nacional de La Plata y actualmente es profesor en la Facultad de Comunicación de la Universidad Austral. Investigador del CONICET. Autor de los libros: *La producción del sentido en el discurso poético*, Buenos Aires, Edicial; *Diarios y empresas: relatos de conflictos*, Buenos Aires, Cuadernos Australes de Comunicación; *La violencia del relato. Discurso periodístico y casos policiales*, Buenos Aires, La Crujía y co-autor de *Prensa y Congreso. Trama de relaciones y representación social*. Desarrolla un programa de investigación sobre la función social de los medios en relación con la construcción y ruptura de la vida cotidiana, dentro del cual estudia la representación de casos conmocionantes.
E-mail: damianfernandez@fci.austral.edu.ar

Los temas no políticos en la vieja prensa de facción

Sergio Ramos

Antes de los grandes diarios modernos había prensa de facción. Y la historia de los medios, en general, recorta para referirse a ellos la zona temática que los mismos diarios jerarquizaban: los artículos políticos; también, a veces, la vida de los folletines. Pero la prensa de facción no contenía solamente artículos políticos. En este trabajo se centra el análisis en los textos no políticos de la prensa de facción, considerando su articulación con los artículos propiamente políticos, y avanzando en la reconstrucción del funcionamiento de esos diarios como un todo, como un sistema.

Palabras clave: prensa, identidades políticas

Non political subjects in the old political press

This paper analyzes the political press that predominated in Argentina during the XIX century, before the rise of the modern press, focusing on the non-political texts of those newspapers “of faction” (periódicos “de facción”). After describing the non-political texts, tackles the relation between those texts and the real political articles, so to advance into the understanding of the way those newspapers operated as a whole –in other words, considering them as a “system”-, and exploring its role in the construction of political identities and collectives.

Palabras clave: press, political identities

1. Introducción

Golpe mortal- Ayer un italiano se cayó de una vereda alta quedando sin sentido á causa de tal golpe. Cuando la policía lo recogió tenía el cráneo destrozado y estaba bañado en sangre. Baste decir que el comisario que lo mandó al departamento decía en la orden que se recibiera el cadaver del individuo Pedro Coral, que así es el nombre de esa víctima de los licores. (“Golpe mortal”, en *La Nación*, 28 de mayo de 1872, p. 2)

Una obviedad: antes de los grandes diarios modernos había prensa de facción; es decir, periódicos y diarios ligados a los grupos políticos videntes en ese momento. Y la historia de los medios, en general, recorta para referirse a ellos ese tema, ese actuar político que los mismos diarios jerarquizaban.

Sin embargo, la prensa de facción no contenía solamente artículos políticos, y, consecuentemente, esa periodización, que selecciona lo mismo que el diario jerarquiza, puede aparecer como problema.

Porque partimos de un primer supuesto: el diario es, en su entramado de base, un sistema de géneros, es decir, una serie de casilleros[2]. Y, desde ese supuesto, aquel recorte deja la descripción incompleta, no agota la postulación de hipótesis sobre el funcionamiento del diario como tal, sobre su vida social.

2. Las zonas “bajas” de *La Nación Argentina* – *La Nación*

Así partimos de una ausencia: la vida de algunos géneros menores, como el de los *faits divers*, de los diarios del siglo pasado carece de historiadores. Ausencia notable: las crónicas policiales de 1880 se parecen demasiado a las que después definirán socialmente a la prensa amarilla[3].

Surge entonces como un primer trabajo relevar el sistema de géneros propio de *La Nación* en ese momento estilístico. Primero, la lista: folletines, editoriales, crónicas parlamentarias, documentos y comunicados –transcriptos–, telegramas, informes de movimiento marítimo y comercial, *faits divers*, crónicas, artículos de costumbres. En todos ellos aparece una continuidad: la puesta en escena -la transposición- de conversaciones que atraviesa todo el diario.

Y en estos últimos géneros encontramos una figura repetida, un tipo de enunciador que llamaremos *cronista local*. Un autor que se muestra, y muestra su trabajo de escritura[4]; que usa un lenguaje altamente figurado, y que recurre a la cita de expresiones coloquiales: “(estas fiestas) han estado *fiambres*”. La escritura en primera persona irrumpe en repetidas oportunidades, los subjetivemas son frecuentes y hasta se hace uso del nosotros inclusivo: “... no vimos un solo rayo de ese sol de mayo...” (las dos citas corresponden a “Fiestas mayas”, en *La Nación*, 28 de mayo de 1878).

Y dentro de esos géneros, el cronista local se repite, en principio, sobre dos ejes: espacio y tiempo.

Respecto del espacio, aparece en las crónicas dedicadas a los espacios públicos no oficiales –teatros, bailes, sociedades–. En el caso de los teatros, la clase de textos cristaliza con el tiempo en “Sección”.

Respecto del tiempo, el cronista local aparece, por un lado, en el artículo de modas –la aparición y el auge de una moda es un problema temporal– y, por otro, puede irrumpir en el diario al ritmo de las festividades, y aquí el caso más extremo es el del carnaval de 1865:

Nuestro diario no se ocupa hoy sino de los asuntos del día, que son las intrigas del carnaval. Hacemos notar una cosa de

muy buen agüero. La cuestión Oriental, tratada hasta hoy en son de guerra, la és tratada en este momento en tono de broma. En vez de terminar á balazos el órden de cosas allí existente, la *Nación Argentina* le entoue (sic) su responso al compaz de *huevazos* y con gritos de alegría! Demos gracias á Dios por este feliz resultado! (“Política carnavalesca”, en *La Nación*, 26 de febrero de 1865, p. 3)

El caso de los artículos de costumbres y los *faits divers* de *La Nación - La Nación Argentina* merece algunas consideraciones. A la hora de precisar las diferencias entre prensa amarilla y seria, Steimberg y Traversa en *Por donde el ojo llega al diario* (1997: 85-86), señalan entre otras, la tematización del accidente, en el sentido estrecho del término –por ejemplo, el accidente automovilístico–, y, en un sentido más amplio, como lo singular –se entiende como opuesto a la norma–[5].

Ahora bien, los dos géneros mencionados tematizan el accidente. En el caso de los artículos de costumbres esto sucede con bastante frecuencia –cuando no describen un *tipo* o una *costumbre*–. Son las oportunidades en que se cuenta un caso de ruptura de la norma para mofarse de su protagonista; se señala con el dedo, burlonamente, al *desubicado*, al que está *fuera de lugar*. En el caso de los *fait-divers* siempre se tematiza lo extraordinario: un hombre que enviudó seis veces, una mujer que cumple más de cien años. La tematización del accidente establece en esta etapa una continuidad entre artículos de costumbres y *fait divers*.

Sin embargo, la norma que se quiebra o que se problematiza es diferente en cada caso, en el artículo de costumbres es una norma social, del orden de las *costumbres*, de los problemas de la sociedad; en el segundo caso, convoca a la especie, son los problemas del hombre –el intercambio de mujeres y la muerte, por ejemplo–.

Finalmente, la tematización del accidente se corresponde con un tratamiento similar: mirada cómplice y divertida, que los incluye en la zona *baja* del diario.

Seis mugeres y un hombre- Anuncia el *Courier de la Gironde* la muerte de un tal Vander Spyt a la edad de 78 años, viudo de cinco mujeres cuyos nombres cita, los que no reproducimos por importar poco á nuestros lectores. Este prójimo, ejemplo admirable de paciencia, puesto que no se requiere poca para lidiar sucesivamente con cinco mujeres y otras tantas suegras, ha dejado por fin viuda inconsolable á su legítima esposa que completa la media docena y se llama Serafina Claus. Pedimos una lágrima para ese mártir seis veces del amor conyugal. (“Seis mugeres y un hombre”, en *La Nación Argentina*, 24 de mayo de 1863)

Una liliputiense- Hállase en Montevideo y en breve será exhibida, una mujer cuyas pequeñísimas proporciones realizan la historia de Gulliver sobre la raza liliputiense. Ese ser minúsculo, perfectamente desarrollado, es un producto de la fértil provincia de Corrientes. Cuenta 12 años de edad, llámase Marcelina Rive-ro, pesa *doce libras* y mide *sesenta* centímetros, cuya estatura es aun menor que la del célebre enano Tom Puce. (“Una liliputiense”, en *La Nación*, 25 de mayo de 1878, p. 1)

Un baño inesperado- Al zarpar ayer del Riachuelo el vapor italiano Napoli, con destino á Génova, hubo de producirse una desgracia. Cuando uno de los pasajeros de tercera clase caminaba por la plancha tendida entre tierra y el vapor, para embarcarse, el vapor, movido por la corriente, se separó del muelle, cayendo la planchada al agua y con ella el pasajero.

Varios boteros que se encontraban cerca recogieron en el acto al pasajero, que no recibió mas que el baño consiguiente. (“Un baño inesperado”, en *La Nación*, 26 de mayo de 1885, p. 2)

Crónica de policía- Ayer se empezó a proveer de vestuario nuevo de invierno al cuerpo de vigilantes. Para las próximas fiestas mayas los *misi-fus* se presentarán de gala, pues el traje que se les está repartiendo, llegado recientemente de Europa, es de muy bonita construcción, sobre todo los capotes y chacots. (“Crónica de policía”, en *La Nación Argentina*, 21 de mayo de 1870, p. 2)

En resumen, el cronista local aparece en la crónica de festividades —en el entretenimiento—, en los artículos de costumbres y en los *fait-divers*. Por el contrario, los editoriales son, claramente, propios de la otra zona, la de la política, la de la enunciación racional y distante.

Habiendo esbozado ya algunos rasgos de la posición enunciativa del cronista local ¿cuáles son sus temas? Éste es el lugar que el diario se reserva para que la realidad lo invada, para tratar lo imprevisible para los esquemas rígidos de las otras zonas del diario. La apertura temática es el rasgo diferencial de esta zona. La nota social, la noticia policial, la noticia del espectáculo, la noticia del deporte no tiene todavía reglas, saberes y previsibilidades propias; sus *gérmes* entran, de manera bastante aleatoria, en esta misma zona.

Así, en esta etapa y en esta zona, ese cronista local se vuelve un articulador de espacios sociales —pero hay que tener en cuenta que el cronista local tiene atributos de ciudadano ejemplar—. Las fiestas mayas, las funciones teatrales, los sucesos callejeros, los acontecimientos deportivos son tratados por una misma figura de autor; son atribuibles, incluso, a un mismo autor.

En una historia de las figuras, o sujetos, que alberga el discurso informativo, que después comprenderá a los cronistas de deportes, de espectáculos, etc., el cronista local todavía no es un sujeto con especificidad periodística.

Retomando dos de los ejes propuestos por José Luis Fernández en *Los lenguajes de la radio* (1994:76): «sabiduría específica/sabiduría general, transparencia/opacidad», el cronista local en un discurso opaco exhibe su habilidad para el ejercicio de la palabra y pone en juego la sabiduría general que posee en tanto miembro de la comunidad.

Ese cronista local tiene una presencia dominante en la sección “Crónica local”, pero este dominio no es excluyente. Porque estas zonas –*baja vs política*– no están marcadas, señaladas –ni por metadiscursos intratextuales, ni por operaciones de nominación, ni por marcas de orden gráfico–; y en una misma sección se pueden encontrar textos correspondientes a las dos zonas.

3. La disolución del cronista local

Más tarde los espacios sociales conformarán enunciadores específicos: el cronista de deportes, el cronista de espectáculos, el cronista de carreras de caballos, el cronista policial. Figuras específicamente periodísticas ligadas a esferas de prácticas singulares, lugares sociales que parecen requerir ahora saberes específicos y actividades particulares: evaluación, investigación, pronóstico –el caso paradigmático es hípicas–, y contigüidades: “experiencia”, “familiaridad” –en el caso de las crónicas policiales, contacto con el *bajo mundo*–.

Así es a fines del siglo pasado cuando *La Nación* empieza a definirse claramente como una colección organizada de secciones y géneros. Esa zona de contornos difusos del cronista local se empieza a fragmentar en una serie de casilleros con nombres propios: un sistema de secciones. Cada casillero va a estar asociado a un o a unos espacios sociales y va a tener una figura de enunciador propia, con saberes específicos. Los rasgos del cronista local se pierden, y éste sobrevive localizado en un género: los artículos de costumbres.

Concretamente, hasta 1893, *La Nación* tiene unas pocas secciones estables fácilmente identificables: «La Plata», «Telegramas», «Campo Neutral», «Registro Civil», «Marítima», «Comercio», «Ganadería y Agricultura», «Notas Bursátiles y Financieras»; y otras de aparición más irregular y con nombres que se confunden con los titulares del resto de las noticias por su tipografía y su ubicación –en la misma línea que el comienzo del cuerpo de la nota–: «A pesca de noticias», «Sport», «Publicaciones», «Registro Civil», «Unión Cívica», «Noticias Militares», «Cámara de Diputados», «Ferrocarriles», «Instrucción Pública», «Vapores».

A partir de 1894, las secciones empiezan a ser más estables en su aparición y sus nombres se diferencian en todos los casos del cuerpo de las noticias al estar en otra tipografía de mayor tamaño y ubicados de manera centrada con amplios espacios superiores e inferiores. En esa misma dirección, en los primeros años del siglo empiezan a aparecer los suplementos, en 1930 se convertirá en revista semanal el suplemento “La Nación de los domingos”, y a partir de 1927 *La Nación* publicará un sumario en tapa.

En resumen, a partir de los últimos años del siglo XIX el diario empieza a aparecer como un lugar social específico –como una institución particular–, definido en su singularidad por una serie de casilleros y voces, modelado por otros lugares sociales, con una serie de espacios y de operaciones de intermediación entre las otras instituciones y los lectores.

4. Dos intertextos

Llegados a este punto, vale considerar dos intertextos: las *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma y las *Tradiciones argentinas* de Pastor S. Obligado. Porque, además de que los narradores de esas tradiciones se parecen al cronista local, las alusiones a la vida de los periódicos que se encuentran en los dos textos confirman la descripción realizada:

Dice Ricardo Palma en su tradición “Mujer de asta y rejón”: “Todos se hicieron lenguas del arrojito de doña Felicianita, y en Lima no se hablaba de otra cosa. A haber habido periódicos, le habrían consagrado estrepitoso bombo en la crónica local”. (Palma 1988: 190)

Pastor Servando Obligado en su tradición “El Café de la Amistad”: Acercaban con ruido sus sillas á la mesa del rincón el grave don Cayetano Grimau, marino en cesantía, poniéndose los anteojos para oír mejor, Larrosa cobrador de Pestalardo, (Teatro de Colón), los señores Amadeo, don Luis, don Vicente, de rematrimoniamento reciente, á sus sesenta: padre, hijo y nieto, trinidad de Amadeos, tan religiosos como honrados; don Evaristo Pinedo, Lugones, Eastman, etc., siguiendo impertérrito, con su voz aguda y chillona, desde el artículo de fondo hasta el último hecho local, inalterable y sin pausa, sin tomar aliento, aunque sin alientos dejaba comentaristas a su alrededor, y grescas en que los más fosforescentes intrincábanse... (Obligado 19-: 223-224)

Pero en las tradiciones de Palma, el narrador también se parece al cronista local, la presencia constante del narrador –que a su vez menciona constantemente al lector–, el uso de la ironía –como metáfora la ironía requiere para ser descifrada del conocimiento del referente, lo que, en estos casos, implica saberes locales–, y el trabajo sobre la oralidad. Palma empieza, en general, sus narraciones a partir de elementos de la oralidad que pueden ser leyendas, refranes o regionalismos y desarrolla sus narra-

ciones, en general, a partir de testimonios orales. Se puede hablar entonces de una puesta en juego de la pertenencia a la comunidad –por el reconocimiento o no de esos saberes de la *oralidad* y de los referentes locales–, de un posible *funcionamiento* de las tradiciones como un reservorio de lugares comunes para la conversación, y, por último, de un ejercicio de la palabra legible como ejemplar.

En las *Tradiciones argentinas* de Obligado es menor: la recuperación explícita de la oralidad, la presencia de dichos y regionalismos –y su desarrollo–, la presencia de lo fantástico mediante leyendas, y el uso de la ironía. En general, la narración es más moralizante y aparece la descripción de *tipos* admirables: el fraile trabajador y sacrificado en «El capitán Pajarito», el educador en «La Escuela de don Juan Peña», el pionero en «El primer alambrado», y el fiscal probo en «Un fiscal catoniano».

5. El problema de las zonas como sistema

Entonces, una primera evidencia: el diario está, enunciativamente, partido. De un lado, en lo político, un vínculo distante y figuras de ciudadano convocadas en su racionalidad[6]; del otro, un vínculo estrecho que afirma la pertenencia a un grupo en común y una mirada jocosa sobre lo que se dice –el cronista local propone una charla de parroquia–.

Los cables –entonces, aún, “telegramas”– y los informes de movimiento marítimo quedan en el medio, en una zona –que ocupa un espacio bastante reducido en comparación con las otras– que se podría llamar de la “objetividad”. Se apartan de las otras dos zonas del diario porque en estos textos el enunciador se borra del enunciado –preanuncio de lo que después será programa en la prensa *seria*–. Este borramiento no se advierte en las otras dos zonas, que en eso sí son parecidas –la diferencia está en el vínculo entre las figuras de la enunciación y en la actitud frente al enunciado–.

Conclusión sobre el sistema: el diario está constituido por 3 zonas excluyentes –no se incluyen, ni se intersectan–, pero jerarquizadas: primero lo político. Pero, dentro de la primacía de la palabra política, lo político admite, para otros temas, una posición enunciativa que se muestra y se esfuerza en su trabajo de escritura, que juega, que propone una distendida charla de parroquia.

A su vez, el diario habilitaría su lectura como un medio para conversar mejor. Ese repertorio de lugares comunes, puesto en juego por ejemplo por el léxico, puede reconocerse o aprenderse; despliega las mismas posibilidades que la descripción, según las observaciones que sobre ésta realiza Philippe Hamon[7]. Así, en esos primeros años de *La Nación* se presupone un lugar social común, compartido por escritores y lectores, y el diario es un momento del diálogo ciudadano.

Entonces, pareciera dibujarse una tensión entre dos polos: una palabra política que es un medio para un fin –el acuerdo para la ley– y otra palabra que es un fin en sí misma: placer del contacto, de compartir cosas en común, del juego –ejercicio diestro de la palabra–, de la pertenencia.

Y, quizás, detrás de esa tensión haya otra. Porque ése es un momento de tensión [8] entre la figura de ciudadano –por definición, abstracta– presupuesta en la legislación liberal, y la figura de vecino, proveniente de la legislación colonial, que liga la intervención política a la pertenencia a la comunidad y a una posición en un grupo primario: «jefe de familia».

En fin, queda la pregunta sobre si eso que parece un abismo entre el político –¿ciudadano?– y el cronista local –¿vecino?– es la experiencia textual de las contradicciones de la condición política del momento. Y la pregunta sobre si el doble juego entre el ejercicio de la palabra política y la confirmación del vínculo de pertenencia a la comunidad es justamente eso: un doble juego.

Queda también una certeza: vale la pena preguntarse por las zonas *basas* y por los diarios de facción como sistema.

Notas

1. Este trabajo tiene un antecedente directo en mi tesina de graduación «¿Qué hacen los diarios con las celebraciones cívicas?» (tutor: Oscar Steimberg), donde se estudió el tratamiento que *La Nación Argentina* – *La Nación* y *Crítica* daban a estas celebraciones? Una de las sorpresas durante ese trabajo fue constatar que hasta la década de 1890, el tratamiento de estas celebraciones quedaba, en gran parte, fuera de la zona política del diario. Esto hizo necesaria la problematización del funcionamiento de las zonas no políticas de *La Nación*. Éste diario nace en 1863 con el nombre *La Nación Argentina*, que algunos años después cambia a *La Nación*. *Crítica* recién aparece en 1913, ya en la etapa de la prensa moderna.
2. «...si bien la sociedad consume al diario como género, éste está compuesto por una gran colección de géneros. Algunos de ellos son de carácter periodístico; mucho, no. Los primeros son imprescindibles, hacen a la previsibilidad del género diario. Los otros, su existencia o no, varían en cada diario particular.» (Petris 1998: 37-38)
3. "Muerte horrible- Ultimamente ha fallecido en Chivilcoy una preciosa jóven, que en un momento de descuido, al entrar á la cocina, se prendió fuego al vestido, sin que hubiese una sola persona que la favoreciese. Se quemó de tal modo el cuerpo, que momentos después era ya un cadáver." (*La Nación*, 25 de mayo de 1875, p. 1).
Hay textos todavía más "protoamarillos", por ejemplo, "Matrimonio y muerte" (en *La Nación*, del 1 de junio de 1875, p. 2).
4. Sin embargo, las notas, en general, no están firmadas
5. Una aclaración: se retoma la circunscripción de dos rasgos de la prensa "seria" y "amarilla" por su utilidad para describir los textos de un período anterior, pero entendiendo que, en todos los casos, un estilo se conforma por la articulación de una serie de rasgos, y no solamente por la presencia de algunos rasgos aislados. Además, su uso para la mejor descripción de un período anterior no afirma la utilidad de clasificar según categorías sociales posteriores (prensa blanca – prensa amarilla) estos textos de la primera etapa.
6. No nos detenemos en la descripción de la zona política del diario por considerar más evidentes sus rasgos principales.
7. "Tal vez hay en esto a menudo un placer de aprender (más que dejarse sorprender), o también un placer de encontrar de nuevo (un léxico, 'cosas') y por lo tanto de recordar más que de descubrir cosas nuevas (lo 'novel')." (Hamon 1991: 83)

8. Para la consideración de los conceptos de *ciudadano* y *vecino*, y de su evolución, se retoman los señalamientos que realizan François-Xavier Guerra en “El soberano y su reino. Reflexiones sobre la génesis del ciudadano en América Latina” y José Carlos Chiaramonte en “Ciudadanía, soberanía y representación en la génesis del Estado argentino”.

Bibliografía

- Chiaramonte, J. C.** (1999) “Ciudadanía, soberanía y representación en la génesis del Estado argentino (c. 1810-1852)”, en *Ciudadanía política y formación de las naciones*. Perspectivas históricas de América Latina Hilda Sabato (coord). México: Fondo de Cultura Económica.
- Fernández, J. L.** (1994) *Los lenguajes de la radio*. Buenos Aires: Atuel.
- Fray Mocho** (José S. Alvarez) (1995) *Memorias de un vigilante*. Buenos Aires: Nuevo Siglo.
- Guerra, F. X.** (1999) “El soberano y su reino. Reflexiones sobre la génesis del ciudadano en América Latina”, en *Ciudadanía política y formación de las naciones*. Perspectivas históricas de América Latina Hilda Sabato (coord). México, Fondo de Cultura Económica.
- Hammon, P.** (1991) *Introducción al análisis de lo descriptivo*. Buenos Aires, Edicial.
- Obligado, P.** (1955): *Tradiciones argentinas*. Buenos Aires: Juan L. Dasso, 1ra serie 3ra edición.
- Palma, R.** (1988) *Tradiciones peruanas* (Selección). Buenos Aires: Kapelusz.
- Petris, J. L.** (1998) *Crónicas y naciones: Estilos de diarios/Estilos en diarios*. Buenos Aires, Cantaro.
- Steimberg, O. y Traversa, O.** (1997) *Estilo de época y comunicación mediática*. Buenos Aires, Atuel.

Sergio Ramos

egresó como licenciado de la carrera de Comunicación Social de la Universidad de Buenos Aires, donde actualmente dicta clases de Semiótica de los Géneros Contemporáneos. También es docente en la carrera de Crítica de Arte del IUNA en las materias Lenguajes Artísticos y Teoría de los Estilos. Ha participado en distintos proyectos de investigación y presentado ponencias sobre temas como historia de los medios, tratamiento mediático de la historia, archivos y géneros del despertar. E-mail: sergioramos@fibertel.com.ar

4. Entrefuegos del arte y los medios

Escenas de una lucha estilística. La memoria del arte argentino en la prensa gráfica de los sesenta

Daniela Koldobsky

El metadiscurso actual especializado en artes visuales describe la escena artística argentina de la década del sesenta como una etapa unívoca de fracturas respecto del pasado artístico, dominada por el arte de vanguardia. El análisis de la prensa gráfica de la época permite observar, en cambio, una lucha estilística entre el arte del presente la última vanguardia del siglo XX y el arte del pasado reciente ya un arte de la memoria por un lado, y entre las diferentes vanguardias del momento por otro. En esa escena coexisten diversas estrategias discursivas, representadas por figuras de artista y de crítico que aparecen combinadas e imbricadas. Su descripción en este trabajo tiene como objeto el análisis de la construcción de una memoria del arte en los medios.

Palabras clave: memoria, prensa, arte, estilo, crítico, artista

Scenes of a stylistic dispute. Memory of Argentinian art in the sixties press

The visual arts specialized metadiscourse describes the Argentine artistic scene from the sixties as an uniform moment with artistic breakings respect to the past, under the domain of vanguard. The analyse of press of the epoch builds in return a stylistic dispute between the art of the present –last vanguard of the XX century– and the art of the past –memory art– for one hand, and between different vanguards for another hand. Distinguish discoursives strategies coexist in that scene, represented by artist and critic figures that, in that moment, are combined and imbricated. Its description in this work has as object the analyse of art memory construction in the media.

Palabras clave: memory, press, art, critic, artist

1. Introducción

Cuando se examina el discurso de las artes visuales argentinas de la década del sesenta desde el actual cambio de siglo –caracterizado como pleno de hibridaciones de géneros y tipos discursivos, el metadiscurso especializado privilegia en el análisis estilístico la consideración unívoca de

una etapa de fracturas respecto del pasado del arte. Aunque no elude la presencia de rupturas diversas e incluso contradictorias entre sí —el *informalismo* y la *otra figuración*, el *arte cinético*, *óptico* y el principio del *pop art* entre otras— no suele dar cuenta, por un lado, del modo en que esos estilos conviven ni cómo se constituyen las estrategias discursivas de sus operadores; y por otro concibe la vida de los estilos como períodos plenos de triunfo de uno sobre otro no contaminados entre sí, y soslaya la pervivencia de opciones contemporáneas pero ligadas a ciertos pasados incluso no vanguardistas.

A diferencia de un estilo triunfante sobre otro, durante la década del sesenta prevalece en el arte argentino una tensión entre *modos de hacer*[1] distintos e incluso opuestos, que se confrontan a veces de manera silenciosa y conforman una escena artístico-mediática en la que coexisten enunciaciones diversas vinculadas al discurso del hacer y al de la crítica misma. De modo que —siguiendo un recorrido analítico propuesto por Steimberg y Traversa a partir de 1981— emplearé el concepto de *tensión estilística*, que apunta a “la definición de configuraciones heterogéneas, que en un mismo período ponen cada texto focalizado en contacto *político* con otros textos, en un momento de la disputa entre estilos por la captura de una lectura o de una mirada social.” (Steimberg y Traversa 2000: 2)

El discurso periodístico especializado en artes visuales constituye un escenario privilegiado para el análisis de la tensión estilística en la década del sesenta. Las secciones de crítica de revistas semanales como *Panorama*, *Primera Plana* y *Confirmado* serán examinadas en este escrito a la luz de tres problemas: el estatuto significativo de artistas y críticos de arte, sus estrategias discursivas en tanto operadores fundamentales de la escena artística en los medios y las relaciones entre ellas, que permiten definir esa escena discursiva como una lucha por estilos en pugna[2].

2. Figuras del arte en la prensa argentina

A partir de la aparición de propuestas artísticas de vanguardia y hasta entrada la década del setenta, el reconocimiento del discurso artístico —tanto en Argentina como en los centros urbanos en los que comenzó y dominó la escena el arte moderno— enfrenta un momento de ruptura de la previsibilidad semiótica no conocido previamente. En esa escena la figura del crítico de arte ocupa un lugar capital.

Si bien el metadiscurso argumentativo y valorativo sobre el arte tiene una larga historia, el género periodístico de la crítica se origina y asienta en la naciente prensa escrita del siglo XVIII, momento moderno que introduce la noción de actualidad como uno de los ejes temáticos del discurso informativo y que conmueve también la vida del discurso artístico, cada

vez menos atado a las leyes de la academia y más permeable a la valoración positiva de lo nuevo.

Enfrentada luego a la imposibilidad de lectura que impone la obra de vanguardia, la crítica adquiere un lugar central como intermediaria entre el discurso artístico y el conocimiento social (Carlón 1994: 22) y, en la década del sesenta en Francia, el género presenta cambios estilísticos que – como ocurre con la vanguardia misma– otorgan la denominación de *nueva crítica*, entre cuyos defensores se encuentra Roland Barthes, protagonista de una extendida confrontación con uno de sus detractores, Picard (Barthes, 1998: 9). Es un momento en que el discurso artístico plantea cuestionamientos respecto del lugar del arte en el conjunto de la vida social y de los límites de las propias prácticas estéticas y sus modos de circulación; y en el que –como ocurre en la disputa francesa– en la prensa argentina aparecen *figuras*[3] de artista y de crítico que no son homogéneas, y cuyas condiciones de producción provienen de un pasado más o menos reciente y en algunos casos, exhiben rasgos novedosos.

Sobre la base de una figura de artista caracterizada por Oscar Steimberg y Oscar Traversa como propia de la década del sesenta describiré un conjunto de figuras de artista y crítico de arte que conforman la escena de las artes visuales en la prensa semanal del período:

Productores-críticos de un campo de –doble– ruptura, como Roberto Jacoby, Raúl Escari y Eduardo Costa, y en un espacio que se fue definiendo rápidamente como opuesto, y explícitamente ajeno a la problemática política, pero con rupturas también en los dos órdenes, Marta Minujin, ocupan el lugar del artista y a la vez del argumentador y del crítico. Su ruptura se produce tanto en relación con los materiales y técnicas de las artes plásticas como con respecto a sus espacios de exhibición. Sin embargo, sus textos privilegian progresivamente la consideración de la *historia externa* del arte –en tanto hecho social, factor de cambio y parte de un momento tecnológico y mediático–. En un espacio opuesto, se emplazan productores-críticos de un campo de innovación estético-política: en muy distintas vertientes, Luis Felipe Noé, Ricardo Carpani y el Grupo Espartaco. Sin romper con los materiales y dispositivos ni con los modos de emplazamiento del arte, se diferencian en tratamientos y temas e instalan una problemática política de conflicto.” (Steimberg y Traversa 2000: 4-5)

A ellas se suma otra que posee mayor presencia en la prensa semanal. Continúo con la modalidad de nominación de Steimberg y Traversa aunque por la negación, pues se observará que la estrategia discursiva de estas figuras de artista se constituye por oposición a las anteriores, que corresponden a la vanguardia:

Productores no críticos, en tanto no acompañan su producción de una palabra argumentadora. Se trata, fundamentalmente, de un conjunto de artistas que, o no participan del campo de doble ruptura planteado por los autores citados, o directamente no participan de ninguna forma de arte de vanguardia —o incluso moderno—, pero cuya obra también es objeto de la crítica mediática.

Completan la escena planteada del lado de la crítica o la palabra teórica más que de la producción, las siguientes voces:

Críticos productores de teoría[4]: se trata de figuras cuya palabra aparece en los medios argentinos de la época dando cuenta de las acciones artístico-mediáticas de los productores críticos, pero emplazada en el campo de una incipiente teoría de los medios. En este caso, a su vez, habría que diferenciar entre dos figuras que no se ubican en el mismo lugar institucional ni en la misma relación con la producción. Una es Eliseo Verón; la otra, Oscar Masotta.

Críticos que, sin ser productores, impulsan ciertas corrientes del arte, entre las que se encuentran algunas voces del primer grupo de productores críticos de un campo de doble ruptura explícitamente ajenos a la problemática política. Se diferencian de los críticos productores de teoría fundamentalmente por dos razones: porque si bien pueden ser a su vez productores de una teoría y periodización sobre el arte, sus fundamentos incluyen referencias diversas, no necesariamente vinculadas al saber científico, por un lado; y por su inserción institucional, por otro. La figura más reconocida es la de Jorge Romero Brest, como director del *Centro de Artes visuales* del Instituto Di Tella.

Críticos de las revistas de actualidad argentina de la época: *Primera plana*, *Confirmado*, *Panorama*, e incluso de revistas femeninas o de interés general como *Gente*.

A partir de esta sucinta clasificación surgen preguntas como: ¿De qué modo valora el discurso crítico mediático al arte de vanguardia?, ¿A qué se debe la presencia de una figura de crítico impulsor de una corriente artística y cuáles son sus diferencias respecto de los denominados críticos productores de teoría?, ¿La escena del arte del período citado se restringe a la actuación de artistas de vanguardia? Si no es así ¿Con qué otras figuras de artista ellos conviven y de qué modo? Para responderlas comenzaré a analizar las estrategias discursivas de las figuras delimitadas, ubicándolas en un eje cuyos extremos son la producción —sin intervención de una palabra crítica acompañante— y la crítica —sin otra actuación en ese presente del arte—. Entre ellos, las que —por sus diversas posiciones respecto de la vanguardia artística— definen distintos grados de convivencia y/o intersección entre la palabra del productor y del crítico.

3. Una definición de los artistas y los críticos conforme a sus estrategias discursivas

En un extremo del eje propuesto, entonces, se encuentran los que sólo son productores; en el otro, los que sólo son críticos. Ambos –lo retomaré más adelante– emplazan su práctica y su palabra más cerca de lo que Steimberg caracteriza como arte de la memoria[5]; en el caso de los artistas porque realizan una obra que no necesita de una argumentación anexa para ser leída como tal; y en el caso de los críticos, fundamentalmente porque –al evaluar obras que ya se encuentran emplazadas en el intercambio semiótico social– están exceptuados de legitimar su pertenencia al discurso artístico. Sin embargo, se observará más adelante que esta crítica incluye recursos de defensa de la propia posición ante el avance de la vanguardia.

En el centro del eje propuesto se encuentran las figuras de los productores críticos[6] y los críticos impulsores de proyectos de vanguardia, pues ambos producen una palabra programática que define un espacio de disputa política por los estilos.

Los productores críticos[7] legitiman su práctica en oposición a dos escenas que funcionan, ambas, vinculadas al discurso de la memoria: la escena artística en sí misma, con su circuito institucionalizado de galerías y museos, y la escena comunicacional general, a la que se proponen *invadir* con su prédica del arte ligado a la vida. A su vez, los críticos impulsores definen su propia práctica –la palabra crítica valorativa– por su contacto con esos proyectos de vanguardia, por lo que no existe gran distancia enunciativa entre ambos proyectos artístico-políticos. En nuestro eje virtual *los críticos productores de teoría* se ubican entre *los críticos impulsores de una corriente de vanguardia* y *los críticos mediáticos* que no adscriben a ninguno de los rasgos anteriores. Como se observará, la categoría de críticos productores de teoría presenta figuras como la de Oscar Masotta, que se alinea a lo dicho de los críticos impulsores de corrientes de vanguardia, pero cuyos intertextos de legitimación vienen de campos del saber tan especializados como el psicoanálisis –se trata, sin embargo, de un caso complejo que conjuga una actuación del lado de la producción–.

En un escrito anterior dedicado a la crítica de arte (Koldobsky 2000:6-9) describí algunas estrategias discursivas que se presentan como dimensiones en diferentes textos del género. Ellas son la dimensión *valorativa*, cuando la crítica desarrolla una opinión sobre el fenómeno interrogado en forma de argumentación interpretativa o hermenéutica, con la inclusión de intertextos que abrevan de discursos especializados o del conocimiento silvestre. La *normativa o prescriptiva*, que evalúa la obra en conformidad con ciertas categorías o modelos que se postulan como normativa vigente y como fin deseable. La *performativa*, que además de evaluar propone comportamientos, funcionando como articuladora entre el objeto y su pú-

blico, en tanto se presenta como servicio que recomienda e invita o inhibe su contacto con el objeto evaluado. La *genética*, que se extiende sobre las filiaciones estilísticas de las que la obra es producto; y finalmente la dimensión *descriptiva*, que comenta y describe el fenómeno, sin valorarlo. Para analizar la escena artística que se desarrolla en los medios y las posiciones enunciativas de sus operadores, esas dimensiones discursivas constituirán uno de los ejes de la tabla que sigue, conformada como cuadro de doble entrada que permite observar las modalidades discursivas ejercitadas por los actores sociales del arte en la prensa.

Tabla 1

	1- Productores	2- Productores críticos	3- Críticos impulsores	4- Críticos productores de teoría	5- Críticos
Dimensión valorativa		XX	XX	X	XX
Dimensión prescriptiva		XXX	XXX	X	XX
Dimensión performativa		XX			
Dimensión genética		X	X	XX	X
Dimensión descriptiva		X	XX	XXX	X

El artista descrito como productor en la primera columna de la tabla exhibe una obra que se inserta en un campo de previsibilidad genérica y estilística reconocida, en primer lugar, por los mecanismos metadiscursivos. En la medida que su discurso garantiza un conjunto de rasgos que permiten su reconocimiento, el artista no necesita construir una argumentación anexa: de allí la ausencia de marcas en la primera columna. Como he podido observar en trabajos anteriores dedicados al estudio de la figuración del cuerpo del artista (Koldobsky 1999), cuando en la crítica es citada su palabra ella no se vincula a la legitimación de la producción artística sino a la descripción de una cierta forma de vida —caracterizada como estilo de vida personal— y de su relación con la práctica artística.

El hecho de que las obras de estos artistas se incorporen a la red de intercambio discursivo no indica que no sean modernas: la mayor parte de las secciones de las revistas analizadas anuncian exposiciones que se inscriben en los estilos generados a partir de las vanguardias históricas. El expresionismo y el surrealismo abundan en la actualidad artística del período pero habiendo transcurrido cuarenta años desde de su emergencia como vanguardias, su reconocimiento social está garantizado y sus metadiscursos comienzan a consolidarse[8].

La figuración de estos artistas en la crítica de arte semanal de la década despliega un argumento que es siempre defensivo respecto de algo que la mayor parte de las veces apenas se alude. Describen al artista como en “...la búsqueda de un lenguaje personal, atento y lúcido con respecto a la problemática contemporánea pero ajeno a desbordes *actualizantes*” o “... con un fuerte acento personal, alejado de los artistas que hoy buscan desaparecer detrás de sus obras y hacer de ello una teoría”. Presentan también la oposición entre los jóvenes y los que ya no lo son: “Si los jóvenes ya no pintan será porque ya no aman la pintura” (Hector Basaldúa, en la nota “Muerte y transfiguración de la pintura” *Primera Plana*, 1969). En todos los casos el retrato del artista se construye por oposición a algo que no se nombra explícitamente pero se caracteriza como vinculado a grupos, como ajeno a la tradición artesanal y ligado a teorías que implican el abandono de una impronta personal. Esa posición se erige curiosamente en defensa del artista romántico en tanto sujeto individual aunque acentúa el oficio por sobre la idea -la creación- ya que esta última es apropiada por la vanguardia que desdeña al arte como actividad productora de objetos.

La figura de los productores críticos –ver en tabla– despliega la dimensión valorativa, la prescriptiva, la genética y la descriptiva en su estrategia discursiva. Si bien la lista en este período es larga, la de aquellos que funcionan en ese campo de doble ruptura propuesto por Steimberg y Traversa en el marco de nuestro país, es acotada. Son ejemplares los artistas vinculados al Instituto Di Tella y a vanguardias surgidas a partir de desgranamientos de sus participantes o ajenas a él.

La importante presencia que tiene el arte de vanguardia en la prensa en la década del sesenta se observa en la nota de tapa de *Primera Plana* de mayo de 1969, que se titula «Argentina: la muerte de la pintura» y muestra un caballete de artista con una corona de flores cuya inscripción dice: «Su familia». Editada hacia el fin de la década, cuando habían pasado tanto los eventos emblemáticos del Instituto Di Tella como las rupturas producidas por las denominadas *Experiencias 68*, esta extensa nota de investigación no firmada es uno de los pocos textos periodísticos que además de confrontar la voz defensora de la vanguardia con la opuesta a ella introducen argumentaciones que muestran la distancia entre las vanguardias mismas:

“Roberto Jacoby, 24, uno de los adalides de *Experiencias 68*, defiende el viraje de las artes plásticas hacia lo conceptual. Supone que la primera oleada de invasores del Di Tella –Minujín, Puzovio, Stoppani, Rodríguez Arias– vivían ‘la contradicción de estar en contra de la sociedad y de querer, al mismo tiempo, ser aceptados por ella. Otros como Ruano, Margarita Paksa, o yo mismo, pretendíamos que la sociedad cambie. Los primeros matan el arte, no para destruir el engranaje sino para confirmarlo. Ese es

el camino que Romero Brest ha llevado hasta sus últimas consecuencias: legalizar y estetizar el sistema capitalista’.” (*Primera plana* 1969: 75)

De este modo, la argumentación no sólo se distancia del discurso de la memoria sino también del discurso y metadiscurso de la *otra* vanguardia. Domina la dimensión prescriptiva, pues los artistas se hacen cargo de una palabra que, además de precisar las elecciones respecto de materiales, técnicas y espacios de exhibición, define el deber ser del arte que –en ese corrimiento hacia la historia externa– se introduce en la vida. Si bien toda su palabra es valorativa –con escasa presencia de dimensión descriptiva– no se trata de meras opiniones, sino de la enunciación de una voz política y un programa de acción, que incluso se dirige y marca diferencias respecto del resto de los protagonistas de la escena de vanguardia.

La dimensión performativa está presente sólo cuando las proposiciones que realizan los artistas de vanguardia son seguidas de una acción. Tal es el caso de la decisión de Roberto Jacoby de dejar de exponer obras en las galerías o de quemarlas bajo la consigna de no hacer más arte. En ese mismo camino se encuentran las diversas manifestaciones de 1968: las invasiones en una conferencia de Jorge Romero Brest en la Asociación de Amigos del arte de Rosario y en la inauguración del Premio Braque 1968. Más extremo incluso es el caso de Alberto Greco, quien en 1965 convierte en un acto vanguardista su propio suicidio, al escribir en la palma de su mano la palabra “Fin”. Por otra parte, el vínculo con las herencias artísticas –la dimensión genética– está ausente. Se impone la formulación de la ruptura respecto de lo que era el arte hasta el momento.

Los críticos impulsores de la vanguardia –ver en tabla– se asemejan en su estrategia discursiva a los productores críticos, pero en ellos desaparece la dimensión performativa y crece la descriptiva. El ejemplo más importante de esta figura en Argentina es el crítico Jorge Romero Brest, calificado en el citado número de *Primera Plana* como «el Mandarín de la Revolución” artística. Antes de caracterizarla, son necesarias algunas aclaraciones respecto de la ubicación dada a esta figura central en la vida cultural argentina del período. En primer lugar, la presente investigación focaliza el discurso mediático informativo. Esta restricción excluye toda producción externa a la prensa, lo que acota el campo de observación, especialmente habida cuenta de la profusa autoría de libros y capítulos de libros de este crítico y de los denominados críticos productores de teoría[9].

Sin embargo no ubico a Romero Brest como productor de teoría porque entiendo[10] que su presencia como crítico en la escena artístico mediática nacional es dominante respecto de esa otra producción que, siguiendo los desarrollos expuestos en trabajos anteriores sobre crítica de arte, ubica al género en un espacio discursivo que no es el mismo de

la producción científico-académica. Incluso si se clasifica su obra teórica como perteneciente a ese tipo discursivo, el tono fuertemente testimonial y anecdótico –producto de una enunciación que explicita permanentemente el ser protagonista y testigo de una época[11]– habilita su clasificación como crítico impulsor de una corriente estética y no desmerece su presencia en el campo cultural argentino contemporáneo. Ese rol domina sobre la figura del analista, quien necesariamente debe tomar distancia respecto de su objeto de estudio.

Romero Brest se presenta como actor de la transformación artística del período y protagonista que está en condiciones de predecir el futuro del arte en el momento en que la vanguardia se encuentra en una encrucijada política. En esa predicción desarrolla sin embargo la dimensión descriptiva: “El arte del futuro elegirá estos rumbos: 1) artesanía tecnológica: objetos funcionales. 2) artículos de consumo: ropa, adornos, papel, danza, música. 3) Poetas, incógnitas de toda época, impredecibles. Pero seguramente, condensarán su testimonio en situaciones, no en objetos.” (*Primera plana* 1969: 73)

El metadiscurso ubica a Romero Brest en el centro de la escena artística y despliega una caracterización de su figura que es más extensa que la de los artistas citados en diversas partes de la nota y, por supuesto, que la de otros críticos:

“Pendiente de sí mismo, hábil jardinero del título nobiliario que porta hace más de un lustro –el de Mandarín de la Revolución– Jorge Romero Brest, 64, sigue, impertérrito, atrayendo hacia su cabeza una fronda de vituperios y alabanzas. Sólo de vez en cuando se le filtra entre los resquicios de su conversación espumosa, inacabable, algún suspiro melancólico: ‘¡La gente me quiere tan poco, y he hecho tanto por ella!’.” (*Primera Plana* 1969:73)

El discurso denotativo referencial está subordinado a la notable presencia de la dimensión prescriptiva que acentúa lo que Roman Jakobson (Jakobson 1985:353) define como la función emotiva del lenguaje, que en este caso expone al enunciador no sólo en la autorreferencialidad de sus temas sino en su retórica.

En la columna de los críticos productores de teoría –ver en tabla– se puede observar en primer lugar que las dimensiones prescriptiva y performativa tienden a desaparecer mientras crece la descripción. Si se atiende a la caracterización del discurso científico como denotativo y referencial (Carlón 1994:19-22) se advierte que la palabra del crítico productor de teoría se introduce ya no solamente en un campo de saber especializado sino académico. Es el caso del siguiente fragmento de Eliseo Verón, que lee la experiencia de los *happenings* de los medios de comunicación

contemporáneamente a ella, a partir de una entrada analítica que en ese momento comenzaba a tener presencia en las ciencias sociales argentinas, y que se conformaría como una Teoría de los medios:

“En la sociedad urbano industrial no hay proceso colectivo que tenga existencia social a nivel de la sociedad global, sin pasar por los medios de comunicación masiva [...] La experiencia de Costa, Escari y Jacoby tiene mucho que ver con el funcionamiento de esa superestructura. En efecto, en toda comunicación masiva ‘normal’ existe un hecho determinado sobre el que se informa. Pero la influencia ideológica de los medios masivos se apoya en un mecanismo por el cual el hecho mismo y la información sobre el hecho tienden a confundirse en la conciencia del que consume la información como verdadera.” (citado en López Anaya 1997:299) Es importante notar que esa misma palabra aparece en los medios, dentro del discurso informativo. El hecho de que sus formulaciones teóricas tengan vida mediática en la prensa argentina las diferencia a su vez de otras que se comienzan a desarrollar un poco más adelante y que sólo repercuten en la prensa.

4. El silenciamiento, la confrontación y la convivencia dialógica

La palabra de los críticos mediáticos –ver en tabla– que no impulsan ninguna vanguardia ni despliegan la retórica del discurso científico adquiere importancia en la escena artística de la prensa como síntoma de la tensión estilística que caracteriza al discurso artístico de la década del sesenta. Esa tensión se presenta en tres modalidades enunciativas ejercidas por la crítica periodística del período, que se definen por diferentes tipos de relación con el metadiscurso de la vanguardia: el silenciamiento, la convivencia dialógica y la confrontación.

Denomino estrategia de silenciamiento a la que alude al contendiente estilístico sin nombrarlo o, en su extremo, prescindiendo de su existencia. Un extenso balance de la actividad artística del año 1965 en la revista *Panorama* sólo introduce lo realizado por la vanguardia desde la ironía, en un año de explosión del fenómeno del *happening* en Argentina. Sin embargo no desarrolla una descripción ni una valoración de sus eventos, de tal modo que les niega todo estatuto de arte:

“...Cabe recordar la pobreza de algunos envíos al Premio Palanza, con un Clorindo Testa emparentándose lamentablemente con la estética del ‘Di tella Park’”, o “Para colmo de males, ha comenzado a circular la peregrina teoría, sostenida por el adalid de esos movimientos –‘los happenings de imitación’–, Jorge Romero Brest, de la ‘precariedad de la obra de arte’.” (*Panorama*1965)

La ironía evidencia a su vez una valoración negativa que desecha sin embargo toda argumentación, escondida en frases cortas y pregnantes.

En ciertas ocasiones la ironía deja lugar directamente a la oposición en frases como “No hay que confundir creación con experimentación, la experimentación no es un sustituto del arte” y a la valoración negativa del abandono del lenguaje pictórico: “quienes abandonan la pintura es porque no la aman o porque no pueden soportar la competición con los héroes del pasado” (*Primera plana* 1969), ambas del crítico Ernesto Rodríguez.

El estatuto protagónico de la figura de los críticos en la escena artístico-mediática de este período se puede observar en el citado Balance: “También se debería anotar en el Debe de este somero balance la indigencia, casi la carencia total, que campea en el terreno de la crítica. Faltan críticos inteligentes, concededores del oficio. Hoy se reemplaza la crítica de arte por literatura vacía y ‘chimentera’...” (*Panorama* 1965)

Esta alusión al discurso de la crítica da cuenta en primer lugar de la inclusión de la figura del crítico en la escena artística de la época, y en segundo lugar de la presencia de un cierto diálogo que tematiza el estatuto de la propia práctica dentro del discurso crítico mismo. Es de notar que las figuras de crítico analizadas en este trabajo ya estaban presentes en la vida mediática hacia fines de 1965, pero son excluidas de la escena crítica profesional.

La estrategia dialógica, finalmente, es ejercida en ocasiones por algunos de los representantes de la confrontación y del silenciamiento, que describen una escena del arte que incluye tanto a los lenguajes y géneros de larga vida como a los nuevos: “El arte individualista a que estamos acostumbrados da paso a una nueva forma de expresión, que aspira a transformar el mundo. Pero esos dos canales —ese y el de la pintura— no se contradicen y a los dos se puede llegar por la pintura” (*Primera Plana* 1969). Esta posición se opone a la predicción de los críticos impulsores de la vanguardia y los productores críticos, muchos de los cuales habían decidido hacia fines de la década del sesenta que el arte fracasaba a la hora de ligarse con la vida y mejorarla.

5. Arte de la memoria, memoria del arte

El silenciamiento, la confrontación y la convivencia dialógica junto al resto de las estrategias discursivas descritas constituyen una escena artística de lucha estilística que se escapa de las secciones de arte para conquistar la tapa y las notas centrales en los semanarios de la década del sesenta. Mientras se proclama la muerte de la pintura y el arte de acción se escapa de las galerías de arte para invadir tanto las calles de las grandes ciudades como las páginas de la prensa, esas mismas páginas reseñan y critican la numerosa presencia del lenguaje pictórico y de un arte que se defiende de la invasión vanguardista desplegando complejas estrategias discursivas. No se trata únicamente entonces de la presencia silenciosa de un arte que convoca al pasado, incluye además una retórica de defensa que lo acompa-

ña y que se define por oposición a la *nueva novedad*, como resistente a ella y ligada a un recuerdo, a una memoria reciente del arte moderno. En un escenario en que lo nuevo lucha con lo nuevo, el arte de la memoria remite a un tiempo corto y a una vida metadiscursiva que todavía no ha terminado de fijar sus rasgos estilísticos.

En la década del sesenta la prensa escrita de actualidad conforma un presente artístico plural, polémico y programático en el que las voces divergen y pugnan por ganar la palabra pública. Las operaciones crecientes de yuxtaposición y combinación entre el polo de la producción artística y el polo de la crítica muestran que la disputa por el lenguaje no sólo se juega en el discurso artístico, tiene en la prensa semanal de la época un espacio privilegiado de confrontación y de construcción de dominio. Así como se describió entonces un discurso del arte de la memoria reciente, la memoria del arte reciente no puede soslayar esa disputa entre voces divergentes que en los sesenta salta de las páginas del periodismo especializado a las tapas de la prensa de actualidad. Además de construir la realidad social en términos de actualidad compartida (Verón 1987) los medios conforman una memoria del arte que presenta una escena plural y conflictiva.

Notas

1. El estilo, entendido genéricamente como «un modo de hacer postulado socialmente como característico de distintos objetos de la cultura y perceptible en ellos.» (Steimberg 1993: 42)
2. Este estudio forma parte de la investigación UBACyT dirigida por Oscar Steimberg y Oscar Traversa titulada “Medios, arte y política: fundaciones y fracturas en las historias de la cultura de la imagen” (1999-2001), y es deudor en gran medida de los aportes de dos trabajos realizados en el marco de dicha investigación: el primero, de Oscar Steimberg y Oscar Traversa (2000), “Medios, arte y política: rupturas manifiestas y continuidades silenciosas en metadiscursos mediáticos”, y el segundo, de Oscar Steimberg (1999), se denomina “Vanguardia y lugar común: sobre silencios y repeticiones en los discursos artísticos de ruptura”, *SYC* N° 9/10.
3. Es importante aclarar que la noción de figura es entendida en este texto como construcción discursiva y no como presencia de actores físicos o empíricos de una escena histórica «real». Tomo el concepto de Oscar Traversa, que lo define como resultado de un conjunto de procesos productivos que denomina a su vez *Figuración*. La figura emerge constituida por diversas operaciones, en las que se ponen en juego diferentes dispositivos productivos como por ejemplo retratos icónicos, fónicos y escritos, entrevistas que invocan una palabra, fragmentos biográficos y otras presencias discursivas. (Traversa 1997: 249-252)
4. Claudia López propone la denominación de *críticos teóricos*, que yo sigo, con esta pequeña modificación (López Barros 2000)
5. Tomando la noción de «Arte de la memoria» de Yates, Steimberg lo caracteriza como ligado a dispositivos de repetición y “de avance hacia los objetivos razonables de una acción legitimada por una expectativa social articulada con una cotidianeidad instrumental” (Steimberg 1999:2)
6. La figura de los productores críticos es la que plantea mayor novedad. Sus huellas se pueden encontrar en el artista de vanguardia de las primeras décadas del siglo XX, que acompaña su producción de una fuerte palabra metadiscursiva asentada ya en la instancia productiva –por ejemplo en los manifiestos artísticos– para garantizar su existencia y su emplazamiento en el intercambio semiótico discursivo. Si bien el discurso mismo actúa como primer “comentario” de sus operaciones productivas, las vanguardias –ante el riesgo de impo-

sibilidad de todo reconocimiento de su discurso— introducen esa palabra política argumentativa que lo acompaña y compensa.

7. De aquí en más mantengo la denominación de productores críticos en general, sin realizar la separación entre las dos figuras presentadas por Steimberg y Traversa porque se describirán fundamentalmente aquellas estrategias discursivas que muestran mayor oposición entre sí, ya que no es objeto de este trabajo poner en juego otras consideraciones coyunturales y propias de un análisis histórico.

8. Este rasgo de la vida los estilos —a diferencia de la de los géneros— en relación con sus metadisursos es explicado por Steimberg del siguiente modo: “Los rasgos de permanencia, contemporaneidad y copresencia de los mecanismos metadiscursivos del género son, por otra parte, los que permiten establecer diferencias con los que pueden registrarse en relación con el estilo. También los estilos se articulan con operaciones metadiscursivas internas y externas, pero las que son contemporáneas de su momento de vigencia no son permanentes ni universalmente compartidas en su espacio de circulación, y presentan el carácter fragmentario, valorativo y no evidente característico de su articulación con opciones, conflictivas, de una producción de época.” (Steimberg 1993: 70). Es el transcurso del tiempo el que permite que esos metadisursos comiencen a consolidarse y a ser compartidos. Cuarenta años después de su aparición como vanguardias, el expresionismo y surrealismo ya han consolidado sus mecanismos metadiscursivos.

9. Romero Brest publicó trece libros dedicados a diversos aspectos del arte contemporáneo, entre los que se encuentra uno titulado *Arte visual en el Di Tella* (1992), Emecé, Buenos Aires.

10. Se trata de una hipótesis que espera un análisis exhaustivo de la obra del autor. En el marco de la historiografía argentina contemporánea su interés es indudable, pero excede los objetivos y posibilidades de este trabajo.

11. La participación institucional de Romero Brest es en el centro de la actividad artística del período; como director del Museo Nacional de Bellas Artes desde 1955 a 1963, luego como director del Centro de artes visuales —CAV— del Instituto Di Tella desde 1963 hasta su cierre en 1970 y por último como vicepresidente de la Asociación Internacional de Críticos de arte —y presidente honorario en 1982—.

Bibliografía

Barthes, R. (1973) *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral.

— (1998, 1971) *Crítica y verdad*. Madrid: Siglo Veintiuno.

Carlón, M. (1994) *Imagen de arte/ Imagen de información*. Buenos Aires: Atuel.

Jakobson, R. (1985) “Lingüística y poética” en *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Planeta-Agostini.

Koldobsky, D. (1999) “Obra/cuerpo de los artistas plásticos. Tendencias de fin de siglo”. IV Congreso Internacional de la Asociación latinoamericana de Semiótica, La Coruña, Inédito.

— (2000) “La crítica de artes visuales en su sistema”. II Jornadas de Red Com Argentina, Inédito.

López Anaya, J. (1997) *Historia del arte argentino*. Buenos Aires: Emecé.

López Barros, C. (2000) “El lugar del artista y del crítico en relación con el acontecer del happening de la década del sesenta en Argentina”, II Jornadas de Red Com, Argentina, Inédito.

Panorama Nro. 34, 1965, Buenos Aires

Primera plana Nro.333, mayo de 1969. Buenos Aires: Primera plana S.R.L

Romero Brest, J. (1992) *Arte visual en el Di Tella*. Buenos Aires : Emecé

Schaeffer, J. M. Y Flahault, F. (1997) *La création*. Revista Communications. Paris: Seuil.

Steimberg, O. (1993) *Semiótica de los medios masivos*. Buenos Aires: Atuel

— (1999) “Vanguardia y lugar común”. *SYC* Nro.9/10: Buenos Aires

Steimberg, O. y Traversa, O. (2000) “Medios, arte y política: rupturas manifiestas y continuidades silenciosas en metadisursos mediáticos”. Universidad de Buenos Aires, Informe de investigación.

Traversa, O. (1997) *Cuerpos de papel*. Barcelona: Gedisa

Verón; E. (1987a) *La semiosis social*. Barcelona: Gedisa

— (1987b) *Construir el acontecimiento*. Barcelona: Gedisa

Daniela Koldobsky

es Magister en Estética y Teoría de las Artes y Licenciada en Historia de las Artes visuales por la UNLP. Es profesora titular de Lenguajes artísticos en la carrera de Crítica de artes del IUNA y en su posgrado, adjunta en la Carrera de Cultura y lenguajes artísticos en la UNGS, y profesora en la carrera de Ciencias de la comunicación de la UBA. Se ha dedicado a investigar la autoría en las artes contemporáneas y la relación entre arte y medios de comunicación a partir de los años sesenta, con becas de investigación otorgadas por la UNLP. Desde 2003 es secretaria de redacción de la revista de teoría y crítica de arte *Figuraciones*, y desde 2008 participa del comité de redacción de la revista *L.I.S (Letra, imagen, sonido)*. Dirige investigaciones y participa de grupos de investigación, y ha publicado entre otros: “Escenas de una lucha estilística” (2003), “Un efecto de las vanguardias” (2008), “Masotta por Correas: el alter ego, el otro y la multiplicación” (2012), “Videos musicales y You tube: escuchar, ver y hablar de música” (2014). dkoldobsky@hotmail.com

La figura del comensal en el arte efímero. Acerca de algunas rupturas propuestas por el arte de vanguardia en las décadas del 60 y el 80 en la argentina

Claudia Lopez Barros

En los años '80 y principios de los '90 se realizó en Buenos Aires una serie de experiencias artísticas que se dieron a conocer como "Arte Comestible" y se insertaron en lo que el discurso estético-crítico denominó "Arte Efímero". Propongo que consideremos el lugar de estas obras, que lograron la atención de la prensa gráfica de la época, en el decurso artístico iniciado en la década del '60 por los happenings, en los que también encontramos, aunque trabajado de otro modo, el tema de los alimentos teniendo en cuenta para el análisis el par *presentación/representación*, los sentidos puestos en juego y el lugar del artista y el espectador en el desarrollo de las obras. Observamos aquí que los alimentos, que han sido un motivo privilegiado por el discurso artístico en diferentes lenguajes, adquieren en el campo del *arte efímero* un cambio de estatuto

Palabras clave: Arte Comestible, Arte Efímero, happening, presentación/representación, sentidos

The figure of table guest in ephemeral art

In the 80's and in the beginning of the 90's a series of experiences were carried out in Buenos Aires which came to be known as "Edible Art" and were inserted in what the critical-esthetic discourse denominated "Ephemeral Art". In this paper we intend to consider the place of these works, which attracted the attention of the graphic press of the time, in the artistic course started in the 60's by the happenings, where we also find, although it is elaborated in a different way, the subject of food, taking into account for the analysis the pair presentation/representation, the senses at play and the place of the artist and the viewer in the development of the works. It is observed that food, which has been a privileged motive for the artistic discourse in different languages, acquires in the field of the ephemeral art a change of condition.

Palabras clave: Edible Art, Ephemeral Art, happening, presentation/representation, senses

1. De presentaciones y representaciones

Los alimentos han sido uno de los motivos privilegiados por el discurso del arte en diversos lenguajes: pintura, fotografía, cine; pero adquieren en las obras del denominado *arte efímero* un cambio de estatuto.

En el género de la naturaleza muerta, asentado especialmente en el lenguaje pictórico, se asiste a la *representación* de los alimentos dispuestos de una manera determinada en el lienzo –de acuerdo a reglas de género, al estilo de época y de autor–. La escena de esa disposición de los alimentos se nos muestra: convoca a la contemplación de esa *exhibición*. Y en otra vertiente de género, la de los retratos del artista italiano Giuseppe Arcimboldo (1527/1593), se despliega –en esos rostros contruidos por la combinación de frutas, carnes y vegetales– una propuesta lúdica; en este caso los alimentos expuestos se presentan como la materialidad que posibilita la conformación de esas singularidades. Si bien estos alimentos no aparecen disfrazados sino que pueden distinguirse perfectamente, se encuentran dispuestos de un modo tal que no se representan tanto a sí mismos –como en la naturaleza muerta– sino que ofrecen en conjunto esa otra forma humana que resulta retratada; pero se mantiene en la obra el estatuto de la representación.

En los happenings, en cambio, cuando el alimento es parte de la obra no está representado sino *en presencia*. Y puede estarlo, al menos, de tres maneras:

- en algunos casos el alimento opera como un pincel: vemos cómo una happenista, con una pata de pollo, embadurna con tinta negra a otro ejecutante del happening. En este caso, es el alimento, que funciona como pincel, se da de manera directa a la contemplación del espectador.
- muchos de los happenings realizados incluyen alimentos que aparecen desplazados del lugar habitual de consumo, como ocurre en el caso de los artistas que se embadurnan con fideos, o se refriegan el cuerpo con pescado o patas de pollo –Por ejemplo en “Meat Joy”–. Son cuerpos que *juegan* con esos alimentos[1].
- en otros casos el alimento se ingiere, *comer* es una de las acciones de la obra. Es el caso del “Happening del rayo helado” en el que se ofrece como parte de la obra un guiso de lentejas como cena. Se trata de un arte de acciones y una de ellas involucra la ingesta. En este caso aparece la figura de un artista preparando esa parte de la obra: se menciona en las notas periodísticas de la época el nombre de quien ha oficiado de cocinero[2] y no se trata de un cocinero-artista, sino, por ejemplo, de un actor que se ha puesto en ese rol. Este es el caso del actor uruguayo Martín Lasalle, que es quien prepara el guiso de lentejas para ser consumido en este happening. El guiso es ingerido por todos los asistentes, tanto actores como especta-

dores, y esta acción es parte del evento artístico. El alimento aquí no sólo está presente sino que además se come y aparece en su lugar *tradicional*: es una comida que se sirve tal como podría servirse una cena para la familia, para los amigos, solo que se da en otro contexto que es el de un espacio artístico.

Estas acciones realizadas a lo largo de la década del '60 parecen funcionar como condiciones de producción[3] de una serie de obras posteriores, que se mantienen dentro de la esfera del *arte efímero* y que fueron realizadas por una de las artistas con mayor difusión en el período de gloria de los happenings en Argentina. Nos referimos a las obras de *arte comestible* realizadas por Marta Minujin durante la década del '80 y principios de la de los '90[4].

2. Un arte comestible

Marta Minujin realiza en 1979 “El Obelisco de Pan Dulce” en la II Feria de las Naciones. Considerada por la crítica como la primera escultura comestible, el obelisco de Pan Dulce era una estructura metálica de 36 metros de alto recubierta por 10.000 paquetes de pan dulce envasados al vacío en moldes de aluminio. El 17 de noviembre de 1979, una grúa reclinó el obelisco hacia uno de sus lados, y luego volvió a elevarlo para depositarlo nuevamente en el suelo. El día 28 de ese mes, carros de bomberos con las sirenas sonando utilizaron sus escaleras para distribuir entre el público –alrededor de 5000 personas– los paquetes de pan dulce.

En 1981, durante la celebración del 20º aniversario de Knoll –una casa de diseño– Marta Minujin presenta su Venus de queso. Se trata de una réplica de la Venus de Milo realizada en una estructura de hierro recubierta con un tejido metálico sobre el que adosó miles de cubitos de queso. Esta obra fue expuesta durante 45 minutos para su contemplación, luego de lo cual fue acostada para que se procediera a su degustación.



El obelisco de pan dulce



La Venus del queso

En 1985, Marta Minujin presenta “La Estatua de la Libertad con Frutillas” en el Sheraton Hotel; se trata de una réplica de la Estatua de la

Libertad realizada con una estructura de hierro recubierta con frutillas. Y en ese mismo año presenta “El Minotauro de Cerezas” en el Plaza Hotel.

Finalmente, en 1993, en el Lobby Bar del Sheraton Hotel, ofrece su “Cuadro Comestible”: una reproducción de “El Sueño” de Pablo Picasso realizada con alimentos para ser consumidos por el espectador, luego de un determinado tiempo de exhibición [5].

Todas las obras son réplicas, la artista “copia” determinadas obras cambiando el soporte. Pero más que versiones de la obra las consideramos entonces *transposiciones*: los rasgos formales de esas obras son transpuestos sobre este nuevo dispositivo.

En todos los casos la obra se mira, se toca y se come, y en todos los casos se registra así una ampliación de los sentidos puestos en juego en la relación entre la obra y el espectador.

Entendemos que corresponde revisar el lugar de los alimentos en estos discursos artísticos en relación con el eje *presentación/representación*, como entrada a la observación de los sentidos puestos en juego:

Tabla 1

Lugar del alimento Discurso	Representación	Presentación	Función
Naturaleza muerta pictórica	X	-	Mostración
Retratos de Arcimboldo	X	-	Mostración lúdica
Happening	-	X	Pincel / Comida
Arte comestible	X	X	Mostración + comida

Tabla 2

Sentidos Discurso	Jerarquizados	Presencia	Ausencia
Naturaleza muerta pictórica	Vista	-	Oído/Tacto/Gusto/Olfato
Retratos de Arcimboldo	Vista	-	Oído/Tacto/Gusto/Olfato
Happening (con ingesta)	Vista/gusto/tacto	Oído/olfato	-
Arte comestible	Gusto/Vista/tacto	Olfato	Oído

Puede intentarse la confrontación de estos rasgos con los de otras emergencias del motivo *alimentos* en la obra artística. En el caso de las naturalezas muertas, los alimentos se presentan como motivo artístico; en los retratos de Arcimboldo, el espectador construye la figura representada siguiendo el juego de una composición construida con los mismos elementos. En ambos casos, el espectador asiste a una representación de los alimentos y ve desplegarse ante él un texto completo, aunque en el primer

caso podamos hablar de un espectador *serio* y en el segundo de uno *lúdico*.

En el caso de los happenings y del arte comestible, el espectador completa en cambio, con su acción, la obra. En los primeros, la imprevisibilidad de la escena hace que todo esté por suceder; el espectador tiene la posibilidad de participar como un actor más. Por efecto del discurso convocante y del carácter de las acciones de estos eventos, el convocado es un espectador lúdico/actor potencial. En los segundos, el espectador es un actor, que concluye (mediante la ingesta) la obra; podemos agregar a los dos rasgos descriptos el de asumir la condición de un espectador *comensal*.

En el plano del efecto enunciativo, en todas las obras pertenecientes al arte efímero se evidencia un fuerte contraste entre la alta volatilidad de las obras y la permanencia de una paradójica figura de autor[8]. Particularmente en el arte comestible, crece la figura de un artista siempre presente pero que, por las decisiones sucesivas que protagoniza, se configura como un artista *gourmet* que invita a un espectador *comensal* a que complete –y consuma– la obra.

En el arte comestible se da un doble juego de representación/presentación: se vuelve a presentar una obra –la Venus de Milo, “El Sueño”, etc.–pero debido al soporte elegido esa representación es una construcción en presencia, que por efecto de las particularidades de esa presencia se revelará como fugaz: en los cuadros y esculturas comestibles los alimentos están presentes para componer una cierta estructura que luego, con la ingesta de los comensales, quedará vacía. De otra manera: en estas obras esos alimentos aparecen fragmentados, trastocados en forma y en color, a los fines de lograr la transposición, lo más fiel posible dado estos elementos; pero esa fidelidad en el nivel de los rasgos formales –que permiten su rápida identificación: tal escultura, tal otro cuadro– parece diluirse en la fuerza enunciativa que procede del cambio brutal de dispositivo. Que el elemento material de composición de las obras sean alimentos, materiales que están fuera de lo verosímil en pintura, en escultura, en arquitectura, será lo que quedará en primer plano.



El Sueño, Picasso



Cuadro comestible

3. El Cuadro Comestible: Del lienzo a la bandeja

Podemos detenernos un momento en “el cuadro comestible”, la transposición de “El sueño” de Pablo Picasso realizada por Marta Minujín[9].

“*Nadie se va si no terminan los cuadros*[10] se escuchaba a través de un parlante que iba y venía por el lobby bar del Sheraton Hotel.”. Así describía el diario “El Cronista” una de las escenas que formaban parte de la obra. Relataba además que “*una mezcla de respeto al arte y al estómago*” hacía que el público mostrara un cierto recato para el inicio de la degustación de la obra. Sin embargo, la nota finalizaba informando: “*la idea de la artista argentina fue muy bien recibida*”.

En un trabajo anterior (López Barros 2001) traté de dar cuenta de la desvalorización que generaron los happenings en el discurso periodístico, que les negaba todo valor artístico, calificando a los eventos como puro juego o como locura exacerbada. Estas obras de arte comestible beben de la fuente de esos happenings[11], que provocaban el rechazo de los críticos de arte de entonces; pero en el momento en que son realizados – casi veinte años después– la crítica los valora de manera diferente, aunque continúa una adjetivación de excentricidad y de escándalo –en continuidad metonímica con los calificativos utilizados para con la artista–. Los calificativos insisten, pero ya no se duda de la pertenencia de estas obras a lo que se considera arte en la época.

Para esa inscripción plena, contribuyó con seguridad el hecho de que se trata, o bien de transposiciones de obras consagradas –la Venus de Milo, cuadros de Picasso, Mondrian, Botero–, o bien de símbolos como el Obelisco o la estatua de la Libertad. Pero para la construcción de una hipótesis sobre efectos debe observarse también que en estas transposiciones se manifiesta el *trabajo del artista*, un artista que vuelve a encontrar su carácter de *artesano*, condición que desaparece, por ejemplo, en el arte de acción. Pero esas recuperaciones no disuelven los componentes de ruptura: ¿qué significa *comerse* la obra de arte?

Con la ingesta se comprueba la fugacidad de la obra, que se contrapone con la ilusión más tradicional de inmortalidad artística. ¿La obra? Desaparece, la comieron. Tal vez podríamos hablar de un “aura”[12] ampliada, un aura que ve enfatizada su condición de unicidad dado que una vez que el espectador la ingiere la obra concluye y desaparece. Un arte que comenta al arte y en su comentario lo fagocita.

Notas

1. Aparece la idea del carácter festivo, que en este caso, está siempre asociada a una imagen de desorden, por lo que creemos que se está pensando en fiestas de una atmósfera carnavalesca (Bajtín, M. 1987).
2. Parece tratarse más bien de un cocinero azaroso, no especializado ni en las artes culinarias ni en las artes plásticas.
3. Tomamos el término de Eliseo Verón. (1985).
4. Existe registro de realización de estas obras en Buenos Aires entre 1979 y 1993.
5. Realiza además en 1980 “La Torre de James Joyce en Pan”. Bienal ROSC ‘80 en Dublin.

Irlanda; una réplica del Museo James Joyce realizada con pan, que luego fue consumido por el público espectador. En este trabajo solo tenemos en cuenta las obras de arte comestible realizadas en la ciudad de Buenos Aires.

6. Seguimos aquí los trabajos de Oscar Steimberg sobre la transposición (2000 [1993]). La entendemos como el pasaje de una obra instalada en un medio, soporte y/o lenguaje a otro. Si bien los ejemplos más frecuentes ocurren del lenguaje literario al cinematográfico: Ej.: *Drácula*, *El nombre de la rosa*, *Cenicienta*, etc, en el caso de las obras de arte comestible se da el pasaje de una obra en mármol a una estructura de hierro recubierta de alimentos (La venus de queso, La estatua de la Libertad de frutillas); o bien del lienzo a la bandeja (El cuadro Comestible).

7. Con respecto a la noción de *dispositivo técnico*, José Luis Fernández (1994) en su estudio sobre los lenguajes radiofónicos explicita la relación de este concepto con el de *medio* estableciendo que “el lugar de todo dispositivo técnico mediático en el universo de lo discursivo, puede definirse como el campo de variaciones que posibilita en todas las dimensiones de la interacción comunicacional (variaciones de tiempo, espacio, de presencias del cuerpo, de prácticas sociales conexas de emisión y recepción, etc.) que ‘modalizan’ el intercambio discursivo cuando este no se realiza ‘cara a cara’”.

8. Esta situación y los distintos avatares de la figura del artista ha sido trabajada en profundidad por Daniela Koldobsky (1999).

9. El diario metropolitano “El Cronista” el 19 de agosto de 1993, bajo el título “Lista de compras” da cuenta de los ingredientes que la artista utilizó para componer esta transposición: 200 huevos, 15 frascos de caviar negro, 15 frascos de caviar rojo, 6 pencas de salmón ahumado, 10 kg. de pavita, 5 kg. de jamón crudo, 8 kg. de jamón cocido, 24 cajas de queso blanco, 3 quesos en barra, 15 kg. de variados quesos franceses, 3 kg. de lomo de cerdo, 4 kg. de cabello de ángel, 15 kg. de mouse de melón, 5 kg. de gelatina, 5 panes blancos ingleses, 2 cajas de espinacas, 10 lt. de crema de leche, 8 latas de morrones, 10 kg. de manteca, 10 kg. de fontina y holandá, 5 kg. de ciruelas, 5 kg. de medallones, 2 kg. de pasas de uva, 3 kg. de almendras, 1 colorante amarillo, 1 colorante verde, 1 colorante azul, 1 colorante rojo.

10. Si bien el discurso crítico que da cuenta de estas experiencias hace referencia sólo al cuadro que reproducía “El Sueño” de Picasso, rastreando los metadiscursos periodísticos de la época encontramos que en ellos se habla de “Cuadros comestibles”, que además de “El sueño” de Picasso, estaban “Broadway Boogie-Woogie” de Mondrian y un fragmento de una obra de Botero.

11. Las obras de “arte comestible” retoman el concepto de *desmaterialización* propuesto como uno de los ejes conceptuales de los happenistas, en especial de aquellos que luego realizaron “un arte de los medios”, nos referimos a Roberto Jacoby, Eduardo Costa y Raúl Escari con su “antihappening” y a la misma Marta Minujín con “Simultaneidad en simultaneidad”; ambas experiencias desarrolladas en 1966.

12. En el sentido en el que Walter Benjamín (1936 [1971, 1994]) propone la relación de unicidad que el espectador puede mantener con el original. Estas obras, si bien son copias, son absolutamente únicas y permiten una exclusiva relación con el espectador, que será irreplicable.

Bibliografía

Bajtin, M. (1987) *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Mexico: Alianza.

Benjamin, W. (1936 [1971, 1994]) “La obra de arte en la época de su reproductividad técnica”. Traducción española por Jesús Aguirre: *Discursos interrumpidos*. Barcelona: Planeta-Agostini.

Fernández, J. L.: (1994) *Los Lenguajes de la radio*, Buenos Aires: Atuel.

Koldobsky, D. (1999): “Cuerpo/obra de los artistas plasticos en el discurso mediatico informativo”. Ponencia presentada en el IV Congreso Internacional de Semiótica. La Coruña, España.

López Barros, C. (2001) “Cuerpos en acción: la figuración del cuerpo en los happenings de la década del 60 en la prensa Argentina”. Ponencia presentada en el VI Congreso Mundial de la Asociación Internacional de Semiótica Visual “Lo visual en la era de lo post-visual”. Quebec, Canadá.

Steimberg, O.: (1993 [1998]) *Semiótica de los medios masivos*, Buenos Aires: Atuel, 2^o edición.

Verón, E.: (1987) *La semiosis social*, Barcelona: Gedisa.

Claudia López Barros

Licenciada en Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Buenos Aires (UBA) y Tesista de la Maestría en Análisis del Discurso de la Facultad de Filosofía y Letras, (UBA). Docente de la cátedra “Semiótica de los géneros contemporáneos” en la Carrera de Ciencias de la Comunicación de la Facultad de Ciencias Sociales (UBA).

Becaria de investigación en la UBA, ha desarrollado el proyecto “La construcción del ‘evento artístico extraordinario’ en los medios masivos de la Argentina”. (1998-2002), y ha publicado trabajos sobre temas de la relación arte – medios en revistas y libros editados por la Facultad de Ciencias Sociales (UBA), la Academia Nacional de Historia y Eudeba.

e-mail: lopezbar@gmail.com

A arte de escrever com luz: memória, fotografia e ficção

Gustavo Bernardo Krause

Este trabalho intenta comparar tres textos filosóficos sobre fotografía: *On photography* (1977), escrito por Susan Sontag, *La chambre claire* (1980), escrito por Roland Barthes, y *Für eine Philosophie der Fotografie* (1983), escrito por Vilém Flusser. La comparación nos permite estudiar el proceso de representación, simulación y alienación, desde el comienzo de la fotografía como arte.

Palabras clave: memoria, fotografía, ficción

The Art of writing with light: memory, photography and fiction

This article tries to compare three philosophical texts about photography: *On photography* (1977), written by Susan Sontag, *La chambre claire* (1980), written by Roland Barthes, and *Für eine Philosophie der Fotografie* (1983), written by Vilém Flusser. The comparison allows us to study the processes of representation, simulation and alienation, from the very beginning of photography as an art.

Palabras clave: memory, photography, fiction

John Szarkowski, ao comentar o acervo fotográfico do *Museum of Modern Art* de New York, supõe a fotografia como paradigma de uma maneira nova de ver o mundo e, portanto, de o próprio mundo ser: a fotografia teria provocado “profunda transformação do nosso conhecimento e da nossa opinião sobre a estrutura e o significado da experiência visual” (Szarkowski 1999: 9).

A fotografia –do grego *photos*, luz, e *graphos*, gravação– nasceu de antigas experiências de alquimistas e químicos quanto à ação da luz. Em 1826, depois de anos de tentativas, Joseph-Nicéphore Niepce produziu a primeira fotografia do mundo, tirada da janela de sua casa. Dez anos mais tarde Louis-Jacques Mandé Daguerre lançou o *daguerreótipo*, processo em que uma placa de cobre prateada e polida, submetida a vapores de iodo, formava uma camada de iodeto de prata. Exposta à luz numa câmara escura, essa placa era revelada em vapor de mercúrio aquecido, que adería às partes onde a luz incidia e mostrava as imagens, fixadas por uma solução de tiosulfato de sódio.

Embora o daguerreótipo ainda não permitisse cópias, seu sistema logo se difundiu pelo mundo. Seu inventor assim o definiu: “o daguerreótipo não é meramente um instrumento que serve para desenhar natureza; ele dá à natureza o poder de reproduzir a si mesma” (em Sontag 1990: 188). William Henry Fox Talbot lançou, em 1841, outro processo para obter e fixar imagens, o *calótipo* –de *kalos*, ou seja, de “belo”–, que já permitia cópias através de negativos. Embora o calótipo tivesse menor definição que o daguerreótipo, foi o primeiro grande passo para a explosão das imagens fotográficas. A fotografia etimologicamente se define como “a arte de escrever com a luz”; é a luz que determina a qualidade da foto, através do conceito de exposição, isto é, da relação entre a quantidade de luz e o tempo de sua incidência sobre o material sensível. Definida pela fórmula “ $E=it$ ”, a *exposição* é igual ao produto da *intensidade* da luz pelo *tempo* de incidência. A câmara fotográfica funciona com base no princípio ótico da *camara obscura*, conhecido pelo menos desde 400 AC. A câmara escura originalmente consistia num quarto totalmente sem luz com um orifício em uma das paredes através do qual se projetava na parede oposta uma imagem invertida.

No século XVII o jesuíta Athanasius Kircher ampliou a utilização da câmara escura mostrando na igreja, aos fiéis assustados, a primeira visão “viva” do inferno: projetando a 150 metros de distância imagens tenebrosas ampliadas mais de 100 vezes, reforçadas por insetos raros e vivos se movendo por cima delas e igualmente ampliados outras tantas vezes, Kircher trazia a experiência do inferno para o campo terreno e para dentro da própria igreja, provando aos fiéis analfabetos, com suas imagens apavorantes que ainda por cima se moviam, o horror absoluto do pecado.

Ainda que hoje esse uso do aparato nos pareça grotesco, Claudia Giannetti estaria certa em entender que “la apropiación de Kircher de la imagen inmaterial en movimiento para provocar una determinada reacción sensible en un grupo puede ser considerada como una acción poética, que extrapola per se el ámbito de lo sagrado, para actuar en el ámbito de la cultura, de la estética. Transforma el espacio de la iglesia en espacio para la experiencia de una realidad (que podríamos llamar) virtual” (Giannetti 1997: 16).

A realidade virtual estaria já presente tanto na projeção de Kircher quanto no retrato de nosso passaporte. Não seria por acaso que os primeiros fotografos fossem gravadores, pintores ou desenhistas, como Niepce, Daguerre ou Fox Talbot, à procura de um meio melhor de captar a realidade –e a realidade parece ser o outro. Dos milhares de daguerreótipos que nos chegaram muito poucos mostram uma rua ou uma paisagem: “todos eles se juntam para formar um desfile infinito de antepassados” (Szarowski 1999: 14).

Um dos primeiros retratistas foi Nadar. Em função do drama que podia captar, a arte fotográfica parecia a Nadar benção ambígua; por essa razão, preferia não retratar mulheres, uma vez que o resultado seria “excessivamente fiel à natureza para agradar ao modelo, mesmo o mais belo” (em Szarkowski 1999: 24) – o que não impediu que tivesse retratado antes, em 1865, Sarah Bernhardt, agradando tanto à modelo quanto ao retratista: a ênfase nas dobras da manta, associadas às sombras no rosto e no colo, produzem efeito simultaneamente erótico, íntimo e discreto, evocando conforto e segredo triste.



Figura 1

O nome de Nadar (pseudônimo de Gaspard Félix Tournachon) também ficou conhecido por ter emprestado seu estúdio a um grupo de pintores dissidentes para uma exposição, considerada à época um fracasso. Os pintores, Renoir à frente, ficaram do evento com o rótulo de “impressionistas” que, apesar de detestarem, marcou-os assim como, depois, à relação da pintura com a fotografia; os pintores tentavam fazer, com seus instrumentos e pela pesquisa da luz, o que a fotografia tecnicamente já realizava.

Ao comentar a fotografia como “une découverte merveilleuse”, em 1857, Nadar diria que a teoria fotográfica se aprende em uma hora e as primeiras noções práticas em um dia, observando desde o princípio a contradição entre a facilidade do uso e a complexidade da técnica. Entretanto, o que não se aprenderia tão rápido seria o sentimento da luz, a apreciação artística dos efeitos produzidos pelas diversas luminosidades quando combinadas, a aplicação de tais ou quais efeitos conforme a natureza das fisionomias que o artista se propõe a reproduzir. Ainda um pouco mais lentamente, se poderia aprender a inteligência moral necessária, a sensibilidade ágil que põe o fotógrafo em comunhão com o seu modelo e, conforme o seu caráter, permite forjar no laboratório a semelhança mais favorável – a semelhança íntima-. Este seria exatamente o lado psicológico da fotografia (em Frizot 1987: 9). André Bazin, ao comentar a ontologia da imagem fotográfica, fala da objetividade que se inaugura, como que realizando o sonho renascentista (em Pereira 2000: 23). A originalidade da fotografia em relação à pintura residiria na sua objetividade essencial: o “olho” fotográfico, conjunto de lentes que substitui e estende o olho humano, denomina-se precisamente *objetiva*. Pela primeira vez, espanta-se Bazin, entre o objeto e a sua representação nada se interpõe, a não ser um outro objeto. Pela primeira vez, “uma imagem do mundo exterior se forma automaticamente, sem a intervenção do homem”.

Que haja uma mudança crucial de perspectiva com o advento da objetiva fotográfica, não se tem dúvida, mas concluir que o sonho renascentista se cumpriu parece um passo maior do que as pernas. Esse outro objeto que se interpõe entre o objeto inicial e a sua representação forçadamente modifica o objeto primeiro ao representá-lo, no mínimo pelo recorte do campo e pelo posterior processamento químico das cores e das formas – logo, não há como se ter *objetivamente*, pelo menos no sentido vulgar do advérbio, o objeto-em-si como ele seria se não tivesse sido fotografado. De maneira equivalente, dizer que a imagem exterior se forma automaticamente, sem a intervenção do homem, implica atribuição mágica à invenção humana da fotografia. Como essa intervenção é bem mais complexa do que a do pintor com a tela e o pincel, envolvendo produção de câmaras e filmes bem como a ação dos fotógrafos, se supõe que a intervenção humana se perdeu. Bem ao contrário, exatamente porque a intervenção é muito mais complexa, a intervenção humana não se perdeu mas se alienou, deixando os fotógrafos perante aquela espécie de caixa-preta que foge ao controle de cada ser humano: o aparelho vira aparato e impõe sua própria lógica.

Fotografa-se para reter a realidade, mas só se retém, como nas excursões turísticas, o gesto de fotografar, de apertar um pequeno botão e, de quando em quando, trocar um filme. Por isso, para além de questionar Bazin, interessa-nos perguntar por que sua suposição é possível. Cremos, nesse caso, que a fotografia, relevadas as possibilidades técnicas de montagem fotográfica que o computador apenas multiplicou, parece atestar a presença do objeto de uma maneira de fato diversa do que o fazia a tela de uma pintura, por mais realista que esta procurasse ser. Esse atestado faz do aparelho fotográfico uma espécie de máquina do tempo *a posteriori*, retendo, magicamente, o passado.

Em qualquer álbum ou banco de fotos, percebemos dois conjuntos que confirmam isso: o conjunto das fotos históricas, jornalísticas ou antropológicas, estilo Sebastião Salgado, e o conjunto das fotos micro-políticas, contendo retratos de pessoas, de festas e de rituais de passagem, como os de Henri Cartier-Bresson. Em ambos os conjuntos, marca-se a procura de reter o tempo e denegar a morte. Quer dizer, o aparelho fotográfico ora pode ser visto como objeto mágico e *escuro*, ora pode ser visto como espelho *claro*, tanto do real quanto do tempo.

Essa tensão fica muito clara no confronto entre os títulos de três textos filosóficos sobre a fotografia, lançados em momento bem próximo: *On photography* (1977), de Susan Sontag, *La chambre claire* (1980), de Roland Barthes, e *Für eine Philosophie der Fotografie* (1983), de Vilém Flusser.

Für eine Philosophie der Fotografie, de Vilém Flusser, foi editado em português (versão do próprio autor) como *Filosofia da caixa-preta*, se opondo, pelo título brasileiro, diretamente a *A câmara clara*, de Roland Barthes. O livro de Vilém Flusser, filósofo tcheco-brasileiro, publicado primeiro em alemão, foi traduzido para 14 línguas. Na sua filosofia da fotografia, Flusser tentava compreender os dilemas do nosso tempo, as confusões entre o real e o imaginário, partindo da noção de “caixa-preta”. Lembrava que os dispositivos —computadores, câmaras, sintetizadores— utilizados hoje pelos artistas e demais profissionais da informação mostram-se *caixas-pretas* cujo funcionamento misterioso escapa ao usuário.

Quando o fotógrafo aponta a sua câmara e pressiona o botão de acionamento, o aparelho lhe devolve imagem normalmente interpretada como a réplica bidimensional do motivo que “posou” para a câmara. Mas o fotógrafo, em geral, não conhece as equações utilizadas para o desenho das objetivas, nem as reações químicas que se processam nos componentes da emulsão fotográfica. Na verdade, pode-se fotografar sem conhecer as leis de distribuição da luz no espaço, as propriedades fotoquímicas da película, ou as regras da perspectiva monocular que permitem traduzir o mundo tridimensional em imagem bidimensional. Pode-se fotografar pensando apenas em não tremer o braço. As câmaras modernas estão automatizadas a ponto de até mesmo a fotometragem da luz e a determinação do ponto de foco serem realizadas pelo aparelho.

Roland Barthes escapara do problema quando preferiu “fotografar” a fotografia falando justamente de um dispositivo não-fotográfico, a *camara lucida*. Vilém Flusser tenta tratar o problema “de dentro”, isto é, por dentro da sua *camara obscura*. O termo “caixa-preta” veio da eletrônica, que o usava para designar parte complexa de um circuito eletrônico omitida intencionalmente no desenho de um circuito maior e substituída por uma caixa (*box*) vazia, sobre a qual se escreve apenas o nome do circuito omitido.

Como os engenheiros eletrônicos, também filósofos e cientistas utilizam rótulos, à guisa de caixas-pretas, para designarem certos fenômenos, mas correm o risco de acreditar que o expediente implica compreensão do fenômeno. Dá-se a uma certa classe de fenômenos o nome de *instinto* e acredita-se que isso resolve o problema; entretanto, o que chamamos de *instinto* pode ser apenas uma caixa-preta que se encontre ali para mascarar o que justamente não conseguimos compreender. Mais tarde, o termo foi popularizado, nos *media*, referindo-se às caixas-pretas (que, salvo engano, sequer são pretas) dos aviões acidentados (ou vítimas de atentado), onde se encontrariam gravadas as informações secretas que permitem descobrir a causa dos acidentes. Assim, a metáfora da caixa-preta, de re-

curso simplificador para desenhistas de diagramas eletrônicos, acabou por designar a complexidade, mesmo a incompreensibilidade.

O surgimento do computador e das imagens digitais, lembra Arlindo Machado (em Krause 2000: 136), fez com que as imagens técnicas se revelassem resultado de um processo de codificação icônica de determinados conceitos científicos. O computador permite forjar imagens tão próximas da fotografia que dificulta distinguir entre a imagem sintetizada com recursos da informática e aquela registrada por uma câmara. No computador, porém, tanto a “câmara” que se utiliza para descrever as trajetórias no espaço como as “objetivas” de que se lança mão para dispor os campos focais como ainda os focos de “luz” distribuídos na cena para iluminar a paisagem, são todos eles operações matemáticas e algorítmicas.

Objetos em três dimensões, em 3D, são construídos e manipulados por números que não aparecem, enquanto aparece somente a rotação das imagens destes objetos. Os números que não aparecem comporiam a quarta dimensão. A “objetiva” com que se constrói um campo perspectivo não é mais, no computador, um objeto físico, mas determinados cálculos de ótica; a “luz” é um algoritmo de iluminação baseado em leis da ótica; a “película” é um programa de visualização (*rendering*), que permite expor numa tela de monitor o objeto –ou partes dele– definido matematicamente na memória do computador; o “enquadramento” é uma operação de *clipping* (recorte aritmético das partes do objeto que “vazam” para fora da janela de visualização); o “ponto de vista” é um determinado posicionamento de um ponto imaginário de visualização em relação a um sistema de coordenadas x , y e z ; e assim por diante.

Fica claro que as imagens técnicas, ou seja, as representações icônicas mediadas por aparelhos, não podem corresponder a qualquer duplicação inocente do mundo, porque entre elas e o mundo se interpõem os conceitos da formalização científica. Subjaz a dificuldade de compreender a mais importante característica das imagens técnicas: o fato de elas materializarem determinados conceitos a respeito do mundo. A fotografia, ao contrário de registrar mecanicamente impressões do mundo físico, como pensaria um turista ingênuo, transcodifica determinadas teorias científicas em imagem, isto é: “transforma conceitos em cenas”.

As fotografias preto & branco, que interpretam o visível em tons de cinza e levam o espectador a ter as cores por supostas, demonstram claramente como as teorias da ótica e da fotoquímica estão em sua origem. Mas nas fotografias em cores o colorido é tão “teórico” ou abstrato quanto nas imagens em preto & branco. O verde do bosque fotografado é a imagem do conceito de verde tal como determinada teoria química o elaborou. A melhor prova disso é que o verde produzido por uma película *Kodak* difere do verde que se obtém em películas *Fuji*. A hipótese do projeto fotográfico

se desvela: o que supúnhamos real persiste uma ficção. As imagens técnicas não podem corresponder a qualquer duplicação inocente do mundo, porque entre elas e o mundo se interpõem transdutores abstratos, ou seja, os conceitos de formalização científica que informam o funcionamento de máquinas semióticas tais como a câmara fotográfica.

Enquanto a “caixa-preta” remete a um mistério (e ao mistério dos desastres, se pensamos na caixa-preta dos aviões que caíram), a câmara clara barthesiana remete a uma transparência. Por oposição à *camara obscura*, onde a recepção da imagem e a sua reprodução se fazem mecanicamente, sem interferência humana, Roland Barthes preferiu o conceito da câmara clara, também chamada de *camara lucida*: trata-se de um instrumento constituído de prismas de reflexão, mediante o qual se pode observar simultaneamente um objeto e a sua imagem projetada sobre uma folha de papel para ser desenhada. Assumindo a posição de mediador de toda fotografia, o francês se queria, justamente, a câmara lúcida de toda imagem, enxergando na fotografia ao mesmo tempo um registro realista (e não uma mensagem codificada) e a emanção de um real passado, antes magia do que arte. A fotografia traria consigo seu referente, “ambos atingidos pela mesma imobilidade amorosa ou fúnebre, no âmago do mundo em movimento” (Barthes 1984: 15): assim como a vidraça e a paisagem, o bem e o mal, o desejo e seu objeto, não se poderia separar a imagem do que ela mostra.

No entanto, o francês afirma adiante que, a partir do momento em que nos sentimos olhados pela objetiva, tudo muda: “ponho-me a *posar*, fabrico-me instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem” (Barthes 1984: 22). Não paramos de nos imitar a nós mesmos. Nesse caso, a fotografia não bem traz consigo seu referente, antes o produz. Ela não apenas escolhe um ponto para a vista –para a objetiva– como força o modelo, se humano, se um de nós, a modelar-se outro, vale dizer, a posar, por exemplo levantando o queixo, olhando de lado, sorrindo fino. Barthes tenta resolver a contradição entendendo que é o “eu” que não coincide jamais com a sua imagem, se a imagem é pesada, imóvel, obstinada, e por isso a sociedade se apóia nela, enquanto que o “eu” seria leve, dividido, disperso. A Fotografia configura-se, então, como “o advento de mim mesmo como outro: uma dissociação astuciosa da consciência de identidade” (Barthes 1984: 25). Ainda que a fotografia seja atormentada pelo fantasma da pintura, ou ainda que a pintura figurativa se encolha perante a fotografia, Barthes supõe que esta se torna artística por sua relação com o teatro, e não com a pintura. Em relação aos retratos e às fotografias que contemplam homens e mulheres, ele teria razão, mas tanto quanto a pintura de pessoas e bustos também tem a ver com o teatro, na medida em que a pose interfere e implícita um conflito. Esse teatro, todavia, estaria mais próximo do teatro grego,

com suas máscaras, ou do teatro nô japonês, com sua maquiagem pesada à base de pasta de arroz: ao representar o real, recorta-o e imobiliza-o a tal ponto que promove abstrações e arquétipos que parecem “falar” por si mesmos, bloqueando discursos e esforços retóricos. Certas fotografias se aproximariam, então, do haiku, pois a notação de um haiku também seria indesejável: “tudo está dado, sem provocar a vontade ou mesmo a possibilidade de uma expansão retórica” (Barthes 1984: 78).

A expressão latina para a fotografia seria: *imago lucis opera expressa*, ou seja, “imagem expressa e espremida” –como o suco de um limão– “pela ação da luz”. O aspecto técnico da operação fotográfica, reconhecido por Barthes, não o leva a considerar uma foto como cópia do real, mas sim como uma emanção do real passado, permitindo a concomitância entre “o que foi” e “o que é”, isto é, entre um acontecimento passado e a observação presente da imagem. A foto possui uma força constativa, sim, mas o que se constata é o tempo, não o objeto: “na Fotografia, de um ponto de vista fenomenológico, o poder de autenticação sobrepõe-se ao poder de representação” (Barthes 1984: 132).

Uma foto excluiria qualquer purificação, qualquer catarse: como o haiku, provoca um certo espanto que não se desfaz, não se resolve e mesmo não se move. A fotografia ofertaria, assim, alguma verdade, mas não exatamente a verdade do indivíduo que posa, essa permaneceria irreduzível e inacessível; a verdade da fotografia seria, para Barthes, a da linguagem, embora o seu argumento nos levasse melhor para a verdade como silêncio, justamente o silêncio wittgensteiniano: “sobre aquilo de que não se pode falar, deve-se calar” (Wittgenstein 1968: 280). As imagens técnicas, das quais a fotografia é o paradigma, acumulam-se em todos os *media*, parecendo querer ilustrar a palavra –antes, talvez, querendo denegar a palavra que, por pletórica, vem ruidosamente dizendo o nada.

É paradigmática, igualmente, a reação de qualquer pessoa que se “veja” fotografada: ah, mas esse não sou eu... Entes incertos, não nos reconhecemos na imagem simplesmente porque todos seríamos desde sempre a cópia de uma cópia de uma matriz que não há, por tão-somente suposta, no lugar em que se a suporta: o cotidiano. É preciso, em conseqüência, nos rendermos à lei: não se pode aprofundar ou penetrar a Fotografia (Barthes 1984: 156): pode-se apenas “varrer” com o olhar, percorrendo sua superfície que, logicamente, não pode ser outra coisa que superficial –a imagem estará sempre toda-fora. Ainda que, nos jornais, atue como testemunho da História e dos acontecimentos, sua lógica antes pertence ao campo da ficção, rerepresentando-nos o que teria havido num recorte impossível de ter acontecido se não fosse a presença do fotógrafo.

Parecendo congelar o tempo, na verdade congela o espanto, ou melhor: deixa-o em câmara lenta no espírito.

On photography, de Susan Sontag, é mais próximo de Flusser do que Barthes, encarando o *medium* de forma paradigmática. Desde seu mais conhecido ensaio contra a interpretação Sontag combate a hegemonia do conteúdo em detrimento da forma, combatendo portanto os intérpretes, vale dizer, os professores que, a pretexto de somente tornar inteligíveis os textos antigos, alteram seu sentido fingindo que não o fazem. Segundo a escritora, o zelo contemporâneo pelo projeto da interpretação é inspirado não pela piedade para com o texto problemático mas sim por um claro e agressivo desprezo pelas aparências, em última análise, pelo próprio texto que se quer submisso: “o estilo moderno de interpretação escava e, à medida que escava, destrói; cava “debaixo” do texto, para encontrar um subtexto que seja verdadeiro. As mais celebradas e influentes doutrinas modernas, as de Marx e Freud, em realidade são elaborados sistemas de hermenêutica, agressivas e ímpias teorias da interpretação”. (Sontag 1987: 15)

Freud, por exemplo, classificaria todo fenômeno como conteúdo manifesto, investigando-o para descobrir o seu conteúdo latente que afinal seria o verdadeiro. Reagindo a esse projeto, Sontag deseja como tarefa não descobrir o maior conteúdo possível em uma obra de arte, mas sim “reduzir o conteúdo para que possamos ver a coisa em si” (Sontag 1987: 23). Entretanto, como o ensaio de Sontag, de 1964, é muito curto, alguns equívocos se formaram a seu redor, em boa parte facilitados por argumentação provocativa mas insuficiente. No afã de desmistificar a interpretação, expondo a camuflagem da intervenção e do controle, um pouco como que parece jogar fora a criança com a água do banho, até porque o próprio ensaio efetua um exercício de interpretação da cena contemporânea. Um passo atrás seria adequado, admitindo a subjetividade de quem interpreta sem necessariamente denegar toda interpretação.

On photography matiza melhor o seu projeto que é, enfim, um projeto de interpretação. O livro busca discutir os problemas estéticos e morais derivados da atual onipresença das imagens fotográficas. Logo as primeiras linhas distinguem as imagens clássicas, ou artesanais, das novas imagens fotográficas. Para ela, a humanidade se mantém indefinidamente na caverna de Platão, distraíndo-se com meras imagens da verdade que, todavia, não são a verdade. São essas imagens que nos educam, isto é, que constroem para nós o que supomos depois como nossa noção de verdade. Entretanto, as antigas imagens artesanais nos ensinaram um mundo que não é mais o mesmo, graças à tutoria das novas imagens técnicas: em cata-dupa, bilhões de fotografias penduram-se nas paredes, ilustram os jornais, invadem museus, exibem-se em livros e teses e congestionam a rede mundial de computadores, espelhando e espalhando toda a verdade, a princípio em preto & branco ou tons de sépia, e depois em dezesseis milhões de cores. O novo código visual altera nossas noções do que tem e do que

não tem valor, do que temos e do que não temos direito de observar e de reconhecer. Percebemo-nos subordinados a uma nova gramática, portanto, a uma nova ética da visão (Sontag 1990: 3).

A multiplicação das fotografias modifica os gestos cotidianos: nas situações inusitadas como nas corriqueiras nos surpreendemos desejando uma câmara fotográfica com filme e flash; nos surpreendemos entendendo o que acontece por meio de uma câmara fotográfica mental. No entanto, e estranhamente, as fotografias são “talvez o mais misterioso de todos os objetos que compõem, e intensamente, o ambiente que reconhecemos como moderno” (Sontag 1990: 3). Há um mistério técnico, sem dúvida, para o qual a caixa-preta de Flusser empresta boa metáfora. Ao mesmo tempo que o século XIX admitia, com Nietzsche, que não há fatos, tão-somente interpretações, as imagens fotográficas se mostram menos declarações sobre o mundo do que pedaços do mundo –miniaturas de realidade que qualquer um pode fazer ou adquirir (Sontag 1990: 4). A fotografia fornece à polícia, ao hospital, ao jornal, à escola e ao Estado as provas, a evidência de que *algo* existe ou existiu, ainda que a imagem em si possa ter sido distorcida ou retocada pelo fotógrafo, enquanto uma pintura ou uma descrição em prosa não pode ser mais do que uma interpretação seletiva. A fotografia, ainda que recortada pelo enquadramento e mediada pelas lentes e pelos filtros, mostra-se como transparência. O que transparece, porém, é menos o mundo do que um olhar sobre o mundo e, simultânea e conseqüentemente, um susto.

A fotografia é arte e rito, escudo e arma, bandeira branca e poder. As fotografias de família refazem nas imagens uma instituição que na história contemporânea se esgarça e se esfacela. As fotografias turísticas protegem os viajantes da própria viagem, preservando-os da ansiedade do olhar do outro e de olhar o outro. As fotografias de acidentes transformam aquele que tem uma câmara no único que não é passivo, no único mestre da situação, ao mesmo tempo em que o tornam aquele que não ajuda, não socorre e não intervém:

Fotografar é essencialmente um ato de não-intervenção. Parte do horror de imagens súbitas e memoráveis do fotojornalismo contemporâneo, como as fotos de um bonzo vietnamita tentando alcançar uma lata de gasolina, de um guerrilheiro bengali no ato de transpassar com a baioneta um colaboracionista amarrado, vem da consciência de como se tornou plausível, em situações em que o fotógrafo pode escolher entre uma fotografia e uma vida, escolher a fotografia. A pessoa que intervém não pode fazer o registro; a pessoa que está fazendo o registro não pode intervir. (Sontag 1990: 12)

Sontag compara câmaras fotográficas a carros velozes, quer pelo seu aspecto de caixa-preta, como mostrara Flusser, vendendo facilidade abso-

luta de uso sob tecnologia de difícilíssimo controle, quer por representarem também armas imaginárias, mas não só, de grande poder de fogo. Ainda que nem as câmaras nem os carros sejam essencialmente letais, sabe-se que os últimos, em tempo de “paz”, matam muito mais pessoas do que as armas de fogo. A fotografia tem realmente algo de predatório. Fotografar pessoas implica vê-las como elas nunca se poderão ver, implica adquirir conhecimento sobre elas que elas nunca poderão ter, implica transformar as pessoas em objetos bidimensionais que podem ser simbolicamente possuídos. Assim como a câmara fotográfica pode ser percebida como a sublimação metafórica de um revólver, o ato de fotografar pode ser percebido como um assassinato sublimado, não necessariamente sublime –um assassinato *soff*, mais apropriado a tempos tristes e assustados.

31 Ainda que a fotografia nos pareça, à primeira “vista”, o *medium* por excelência da realidade, a quantidade absurda de imagens fotográficas que nos assola deixa-a na mesma ordem da ficção: “através das fotografias, o mundo se torna uma série de partículas sem conexão; a história, o passado e o presente, um jogo de anedotas e *fait divers*” (Sontag 1990: 24). O aparelho fotográfico atomiza a realidade, deixando-a opaca e conferindo a cada instante o caráter do mistério. Se em algum momento Mallarmé disse que todas as coisas no mundo existem para serem colocadas em um livro, hoje tudo existe para se tornar no fim uma fotografia. O caráter contingente da fotografia confirma que tudo é perecível; o caráter arbitrário da evidência fotográfica indica que a realidade é inclassificável: “a insistência do fotógrafo de que tudo é real também implica que o real não é suficiente” (Sontag 1990: 80). De certo modo, a fotografia transforma a realidade em tautologia. Tudo é real, sim; mas o real não basta.

Nesse sentido, a foto de Robert Capa, surpreendendo a morte de um soldado legalista na guerra civil espanhola, é emblemática. Antes da câmara lenta do cinema esta foto já congelava o estupor do espectador, que ainda pode pensar, como em todas as fotos de guerra e de desastres: por que o fotógrafo, que se encontrava tão próximo, não ajudou o soldado, ou não foi atingido no lugar dele?



Figura 2

Robert Capa, que fotografou cinco conflitos internacionais, disse: “se sua fotografia de guerra não está boa é porque você não estava perto o suficiente” –ele mesmo sempre esteve muito perto até ficar perto demais, quando pisou em uma mina terrestre em 1954, na Indochina. Talvez pudéssemos dizer que o dilema longe-perto não se restringe aos cam-

pos de guerra, mas que se mostra melhor, porque no limite, naqueles lugares. Demasiado longe o sujeito não vê o objeto desejado, mas demasiado perto o sujeito não se distingue do objeto desejado. O dilema do fotógrafo manifesta-se, sob outra forma, no romance *Territorio comanche*, de Arturo Pérez-Reverte (espanhol *dublê* de romancista e correspondente de guerra), através da contradição do engenheiro pacífico que inventa uma arma mais letal ainda:

La bala retozona del 5.56, esa misma que hace zigzag y en vez de salir por ahí sale por allá o hace estallar el hígado, se comporta así porque un brillante ingeniero, hombre pacífico donde los haya, quizá católico practicante, aficionado a Mozart y a la jardinería, pasó muchas horas estudiando el asunto. Tal vez hasta le dio nombre –*Bala Louise, Pequeña Eusebia*– porque el día que se le ocurrió el invento era el cumpleaños de su mujer, o su hija. Después, una vez terminados los planos, con la consciencia tranquila y la satisfacción del deber cumplido, el asesino de manos limpias apagó la luz en la mesa de proyector y se fue a Disneylandia con la familia. (Pérez-Reverte 1994: 58)

O horror da guerra passa pela consciência desse dilema. O romance se indigna com os “domingueiros”, ou seja, com os fotógrafos de *souvenir*, parentes muito próximos dos intelectuais “profundamente solidários”. Os “domingueiros” também são chamados de “japoneses”, em alusão ao turista afobado que viaja não para conhecer, mas para tirar fotografia de tudo ao mesmo tempo. Pela Bósnia passam figuras assim, de toda pelagem e procedência: deputados, intelectuais, ministros, chefes de Governo, repórteres apressados “y sopladores de vidrio en general”, que em seu regresso à civilização organizam concertos de solidariedade, dão entrevistas coletivas e inclusive escrevem livros para explicar ao mundo as chaves profundas do conflito.

O personagem Barlés chega a levar uma bronca dos seus chefes por se negar a entrevistar justamente a escritora Susan Sontag –que desse modo aparece, de modopouco honroso, como personagem incidental no romance–; Sontag montava *Esperando Godot*, de Beckett, com um grupo de atores locais, em Sarajevo. Barlés diz que todo imbecil pensa saber tudo sobre o horror, assim que passa dois dias perto do *front*, logo se dispendo a elaborar a teoria racional do sangue e da merda, escrevendo na volta trezentos e cinquenta páginas sobre o tema e participando de mesas-redondas junto a outros como ele que jamais lutaram por um pedaço de pão duro, jamais ouviram o grito de uma mulher quando é violentada, nunca carregaram um filho morto nos braços por três dias, sem encontrar água para lavar sequer o sangue da camisa. Porque o horror pode viver-se ou ser mostrado, mas não pode comunicar-se jamais. Ao horror tão-somente se alude. O horror é muito mais, e muito menos, do que os mortos, as vísceras nuas e o sangue seco. O horror é algo tão simples como “la mirada de un niño, o el vacío

en la expresión de un soldado al que van a fusilar. O los ojos de un perro abandonado y solo que te sigue cojeando entre las ruinas, con la pata rota de un balazo, y al que dejas atrás caminando deprisa, avergonzado, porque no tienes valor para pegarle un tiro” (Pérez-Reverte 1994: 119).

O horror se mostra, ao horror se alude, mas comunicá-lo seria impossível. A questão, entretanto, não se restringiria aos tempos de guerra, que apenas borram os limites e arregalam os olhos. A questão, por pedante que possa parecer a afirmação, é filosófica. A filosofia faz meia-parede com o horror, se começa quando o ser humano acerta por acidente algo duro, como uma pedra ao rés do chão, e percebe por um instante que aquilo é o mundo –porque o mundo, em termos lingüísticos, é o que não somos. No Éden, entretanto, não há este tipo de coisa. Não se dá topadas no Paraíso: não há sujeito-objeto-cisão no paraíso. Logo, o Paraíso é bem um “soft world”: um *software*. Aqui “em baixo”, percebemo-nos sempre entre uma pedra e um lugar difícil de se viver. Isso machuca. O reino da experiência é lugar duro, inóspito, e que parece contraditoriamente inumano: Auschwitz, o Gulag, Hiroshima, guerras e escassez em todos os lugares. Esta é a experiência coletiva do gênero humano no mundo duro, no *hard world* que chamamos “real”.

Os objetos dos diferentes objetivismos nos deixam apenas com o nariz sangrando, e no fim morremos todos. Por isso, no íntimo, nos retiramos para um mundo suave onde não haja esses objetos que sempre doeram e nos criaram dificuldades. Na verdade, é o que fazemos: no cinema, no livro, na cátedra, na *gang*, na academia de musculação, no grupo, na pátria, na ciência, no laboratório –principalmente no laboratório–. Portanto, escapismo. Sim. E por que não escapar? O problema não reside se escapamos ou não escapamos, porque todos tentamos escapar, para construir, longe de Praga, da Bósnia, do Rio de Janeiro, de Bueños Aires, longe dos nazistas e dos repórteres, um mundo que não há. Um mundo que urge fabricar.

Se acusamos alguém de fugir à realidade, impõem-se as perguntas: de que realidade se escapa?; para qual realidade se escapa? Vilém Flusser observa que nenhuma distinção significativa pode ser posta entre “realidade” e “representação”, porque tais termos –ou “realidades”– diferem somente em grau de probabilidade, não em essência. Sonhamos que somos uma libélula, ou somos uma libélula sonhando que somos um ser humano sonhando que é uma libélula? Não há como saber em que ponto nos encontramos, na transição entre os universos e os contextos –não há como reconhecer qual das bonecas russas foi feita à nossa imagem e semelhança. A respeito disso, Flusser de fato vai além de Baudrillard, que sustenta, algures, que hoje a realidade e o



Figura 3

imaginário estariam confusos. A confusão, ingênua ou estratégica, é a de Baudrillard; a realidade e o imaginário sempre estiveram confusos, porque o imaginário é tão real quanto o real é imaginado—fabricado. Para que a ficção não se ponha no lugar da vida ou o imaginário no lugar da realidade, terminando por dispensar, por obsoletas, tanto realidade quanto vida, cabe explicitar a cada instante e em cada parágrafo o processo de fabricação da realidade, isto é, de fabricação de modelos da realidade, precisamente para responsabilizar quem fabrica e quem modela.

À guisa de exemplo, que realidade expressa a foto (1958) de Robert Doisneau? Um professor e uma aluna são solicitados a posar desta maneira pelo fotógrafo. Mais tarde, o professor se surpreende ao descobrir a foto ilustrando campanha contra os males do alcoolismo. Escreve reclamando, mas Doisneau lhe diz que a foto fora vendida para uma revista e ele não tinha mais direitos sobre ela. Anos depois, o professor retratado se surpreende novamente, ao encontrar a imagem ilustrando matéria sobre prostituição. Abre então processo contra o fotógrafo e a revista, inaugurando a discussão sobre o direito de imagem. Figura 3

A partir daquele momento, esta foto só poderia ser reproduzida com uma tarja preta nos olhos do personagem masculino (Pereira 2000: 73), o que enfatizou sua ambigüidade, por inverter a expectativa do espectador maledicente: a venda nos olhos do homem, mais velho, e não da moça, presumivelmente seduzível, criava efeito cômico interessante.

Entretanto: como reproduzimos essa foto sem a tarja? Porque assim a encontramos no livro de John Szarkowski que comenta o acervo fotográfico do *Museum of Modern Art*. Informando que a foto tem o título de “No Café Chez Fraysse, Rue de Seine, Paris”, Szarkowski não parece conhecer aquela história de abusos e processos e exercita sua interpretação sobre a imagem. Imagina até que o cavalheiro poderia estar apenas informando à moça que, por falta de movimento na loja, não necessitaria mais de seus serviços, mas esta hipótese e outras parecidas lhe parecem tão fracas que prefere desenvolver o enredo da sedução. Não sabendo que se tratava de um professor e sua aluna, o que aliás só apimentaria o enredo, Szarkowski como que detona o princípio de uma novela em que, apesar do olhar de predador do homem, a jovem não terá exatamente o papel de vítima:

Tende-se a acreditar que nem sequer os pintores do século XVIII tenham trabalhado o tema com tanto sucesso. A opinião secreta da moça com respeito aos acontecimentos esconde-se no seu magnífico autodomínio; por enquanto ela desfruta a segurança do poder absoluto. Um dos braços protege o corpo, a mão toca o copo tão provisoriamente como se fosse a primeira maçã. O homem está momentaneamente indefeso e vulnerável, preso no anzol do seu desejo; comprometidos todos os seus recursos, não lhe resta nenhuma saída satisfatória. Pior ainda, ele é um pouco velho de-

mais para a moça, e sabe que, de um jeito ou de outro, deverá acabar mal. A fim de afastar esse pressentimento ele bebe seu vinho mais rápido do que deveria. (Szarkowski 1999: 172)

A imagem fotográfica atesta que as pessoas retratadas estiveram lado a lado em determinado café parisiense há mais de quarenta anos –mas por que ele a olhava *daquele jeito* e por que ela olhava para o seu copo cheio? Qual é a verdade dessa imagem?

Conta-se que Robert Doisneau preferia fotos espontâneas, em que o motivo não estivesse posando. Não gostava de considerar o fotógrafo pela metáfora do caçador, preferindo ver-se como um pescador que, com muita paciência, espera o instante se desenhar para fisgá-lo. As fotos de que menos gostava eram aquelas em que pessoas ou mesmo atores contratados posavam –como a do professor e sua aluna, ou outra, igualmente muito famosa, em que um casal se beija nas ruas de Paris no meio do dia. Entretanto, foram estas fotos, exatamente, que se tornaram mais conhecidas. A espontaneidade talvez seja, então, um sonho, assim como a memória talvez seja feita de sonhos –isto é, de ficção.

Bibliografia

- Barthes, R.** (1984) *A câmara clara*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Flusser, V.** (1985) *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Hucitec.
- (1983). *Für eine Philosophie der Fotografie*. Göttingen: European Photography.
- Frizot, M.** (org) (1987) *Du bon usage de la photographie: une anthologie de textes*. Paris: Centre National de la Photographie.
- Giannetti, C.** (org) (1997) *Arte en la era electrónica: perspectivas de una nueva estética*. Barcelona: ACC L'Angelot y Goethe Institut Barcelona.
- Krause, G. B. & Mendes, R.** (orgs.) (2000) *Vilém Flusser no Brasil*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- Pereira, A. M. L.** (2000) *Narrativa e fotografia*. Tese de Doutorado em Literatura Comparada. Niterói: Universidade Federal Fluminense – UFF.
- Pérez-Reverte, A.** (1994) *Territorio comanche*. Madrid: Alfaguara Hispanica.
- Sontag, S.** (1987) *Contra a interpretação*. Tradução de Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM.
- (1990) *On photography*. New York: Anchor Book.
- Szarkowski, J.** (1999) *Modos de olhar: 100 fotografias do acervo do Museum of Modern Art – New York*. Tradução de Clifford Landers & Victoria Murat. São Paulo: Museu de Arte Moderna.
- Wittgenstein, L.** (1968) *Tractatus logico-philosophicus*. Tradução de José Arthur Giannotti. São Paulo: Nacional.

Gustavo Bernardo Krause

é Doutor em Literatura Comparada e leciona Teoria da Literatura na Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ. Publicou alguns romances, como *Reviravolta* (2007), e os ensaios *A dúvida de Flusser* (2002), *A ficção cética* (2004) e *Verdades quixotescas* (2006). Mantém na Internet um caderno virtual de ficção e filosofia, chamado *Dubito Ergo Sum*, no endereço: <http://paginas.terra.com.br/arte/dubitoergo-sum>. E-mail: gustavobernardo@terra.com.br.

Sobre historias y representaciones: pensar la arquitectura pintada

Michel Costantini

Este artículo aborda la representación de la arquitectura en los últimos siglos antes de la era cristiana, considerada, directa o indirectamente, como matriz de distintos modos de tratamiento de *lo construido como referente*, desde la Antigüedad hasta la época contemporánea.

Palabras clave: representación, arquitectura, pintura

On stories and representations: thinking the painted architecture.

This article studies the representation of architecture during the last centuries AD, considered, direct or indirectly, as matrix of different ways of treating of *building as reference* from Antiquity to contemporary age.

Palabras clave: architecture, representation, painting

Con o sin alma: los seres deben ser animados o inanimados. Quizá. Porque podemos pensar esta pareja oposicional como distinción universal, o aun natural, o, al revés, como distinción cultural, históricamente definida. La primera opción se nos presentará como ya contestada y puesta en cuestión: bastará para eso pensar en el animismo, o en tal o cual filosofía china, coreana, japonesa. Poesía y retórica también contribuyen a complicar la separación: cuando el poeta francés Alphonse de Lamartine pregunta, en sus *Armonías poéticas y religiosas* (1830)

Objets inanimés, avez-vous donc une âme
Qui s'attache à notre âme et la force d'aimer ?,

o cuando el español Gustavo Adolfo Bécquer, describiendo la noche de Difuntos, una de las *Escenas de Madrid* incluida en *El Museo Universal* (octubre de 1865), emplea el procedimiento de la prosopopeya y hace hablar a tres campanas, dando a cada una su personalidad y su modo de comunicación, a cada una sus destinatarios:

Yo soy ruido vano que se desvanece sin hacer vibrar una sola de las infinitas cuerdas del sentimiento en el corazón del hombre; yo

no tengo en mis ecos ni sollozos ni suspiros (...). Mi voz pregona el duelo de etiqueta (...). A mi conocido son, salen de su marasmo los industriales de la muerte; el carpintero se apresura a galonear de oro el más comfortable de sus ataúdes; el marmolista golpea el cincel buscando una nueva alegoría para el ostentoso sepulcro (...). Yo soy la voz amiga que da al pobre su adiós; yo soy el gemido que ahoga el dolor en la garganta del huérfano y que sube en las aladas notas de la campana hasta el trono del Padre de las misericordias. (...). Yo soy la voz misteriosa, familiar a las vírgenes (...), a los ángeles, los reyes y los profetas de granito que velan noche y día a la puerta del templo envueltos en las sombras de sus arcadas (...). A mi voz, los caballeros, armados de todas armas, se levantan de sus góticos sepulcros (...).

Leyendo esos textos no podemos decir, solamente: se trata de retórica, se trata de poesía; nos sentimos movidos a pensar que ese poema, ese fragmento retórico exaltan la visión, la percepción, la representación común. En francés, se habla fácilmente de “génie du lieu”, de “âme des choses”. Tenemos que creer en la relatividad cultural, para decirlo de una vez, de los seres y de sus interpretaciones, de los seres y de la interpretación de su esencia.

Hablaremos aquí de la representación de la arquitectura en los últimos siglos antes de la Era Cristiana, considerada, directa o indirectamente, como matriz de distintos modos de tratamiento de *lo construido como referente*, desde la Antigüedad hasta la época contemporánea, a través de diferentes creaciones: en el Renacimiento, las Ciudades Ideales (véase el cuadro llamado también tablero de Baltimore, el tablero de Urbino llamado *La Città Ideale*, y el del museo de Berlín)[1]; en el siglo de las luces, la pintura neoclásica –podemos citar al sajón Anton Raphael Mengs, que trabajó principalmente en Roma (su cuadro *Cleopatra frente a Octavio*, pintado en el año 1760, constituye uno de los primeros productos típicos de esa estética), y en Madrid (donde fue designado en 1765 primer pintor de cámara por el rey Carlos III, e influyó sobre el joven Francisco Goya), o al francés David, en Roma desde 1775 hasta 1780, y pintando allí, cuando volvió en 1784, uno de los más decisivos manifestos del neoclasicismo, *El juramento de los Horacios*. Y para hablar además de sus prolongaciones (complejas y de cambiantes direcciones) en nuestro siglo, mencionaremos como ejemplo la obra de Giorgio de Chirico.

Partiremos de esta afirmación: los griegos de la Antigüedad establecieron una distinción fuerte, honda entre los seres y las cosas; los unos con poderes de comunicación y de transformación –para ellos, los dioses antropomórficos, los humanos, los monstruos como Gerión, Medusa que puede petrificar con su mirada o Scila que se lleva a los mari-

neros—, y las otras sin ellos, así sean naturales o creadas por el ingenio de la humanidad, como las arquitectónicas o las escultóricas. Claro que, en ciertas ocasiones, un objeto puede llegar a ser un agente: muchos conocen, por cierto, la historia de la estatua de un famoso luchador, erigida en su honor sobre la plaza de su ciudad; un enemigo del luchador se queja del homenaje con manifestaciones calumniosas; la estatua, cuando ese enemigo pasa ante ella, cae sobre sus espaldas y lo mata. Pero se trata, precisamente, de un hecho insólito, que muestra tal vez las aspiraciones ideales del pensamiento griego, como las que encuentran su expresión en el mito de Dédalo, cuyas esculturas andaban, corrían, o en el aun más famoso de Pigmalión, pero que no reducen los alcances de la partición, establecida en el mismo pensamiento, entre los seres y las cosas.

Lo que de esto me interesa (lo que quisiera entender), es esa *representación peculiar* de la arquitectura como referente; especialmente peculiar porque parece ser la arquitectura el único objeto de esa representación: la totalidad de la representación estaría del lado de las cosas que *no hacen*, que *no transforman* el mundo. La afirmación puede llegar a sorprender cuando hablamos de los griegos, cuya cultura consideramos siempre antropomórfica; de los griegos, que piensan todo en relación con el ser humano, que hacen dioses semejantes a los hombres —como ya lo decía Jenófanes de Colofón en el siglo VI, “si los bueyes o caballos tuvieran manos para pintar o modelar, habrían pintado o plasmado sus dioses como bueyes y caballos, respectivamente”. Pero la verdad es la siguiente: no tenemos por qué confundir en una idéntica visión a todos los griegos, o, como lo hicieron muchos, a toda la gente de la Antigüedad, hablando por ejemplo de “cómo los antiguos veían la muerte”, cuando la visión no era la misma para los Ionios del siglo VI y los Romanos del siglo I a. C. En otras palabras, podríamos decir que hace falta distinguir diversas historias, y, en cada historia, diversas sincronías. Solo así podremos contestar esa pregunta: ¿cómo nació la posibilidad de *tal* representación en *tal* contexto ideológico, y qué sentido tiene? Empezaremos por la evocación rápida de tres historias autónomas o, por decir mejor, “relativamente autónomas”, en el sentido de Louis Althusser (112-149), que permiten un planteo más ajustado del problema.

1 Tres historias autónomas

Sabemos gracias a los historiadores como Tucídides —en la continuación de su obra inacabada, Jenofonte—, que estalló y se extendió en los treinta últimos años del siglo V un conflicto terrible y decisivo para la historia de Grecia; para su historia *política, económica y social*. Desde 431 hasta 404 a. C. muchas ciudades griegas vuelven a ser enemigas: Atenas

y Esparta, Corinto, Siracusa, Tebas, y la guerra destroza los objetos de la cultura, los monumentos, las naves tanto como a los hombres, desde la Sicilia occidental hasta Bizancio, incluyendo las tierras áticas, las islas del mar Egeo y la ribera del Helesponto. Para Atenas particularmente, la ciudad más prestigiosa antes del principio del conflicto, las consecuencias directas o indirectas de su derrota fueron importantes: conmociones de la democracia (por ejemplo, con el régimen de los Treinta) y, como efecto, de la psicología colectiva; puede pensarse en las secuelas del combate de Mítilene, cuando la condena a muerte de los estrategas vencedores traumatizó a una parte de la población de Atenas; o en la muerte de Sócrates, “pervertidor de la juventud”, en 399. Moses I. Finley (1990: 69) escribe, en un texto sobre “Sócrates y Atenas”, que la experiencia colectiva de los jurados en la causa de Sócrates fue la del pasaje de un estado de poder imperialista, de una prosperidad orgullosa, a la de un estado de muerte. Bastará citarlo brevemente –según la edición francesa: *On a perdu la guerre de Troie*–: “En 404, todo está muerto: el imperio, la gloria, la democracia”. Y luego: “no han olvidado (los jurados) las terroríficas pérdidas que ocasionó la guerra”. Cuando empieza el siglo cuarto, empieza también una larga y compleja degeneración de la ciudad, o, más precisamente, de la idea de ciudad y del ideal de la democracia, idea, ideal que habían caracterizado a los dos siglos pasados.

Deberemos considerar, en segundo lugar, la *historia del teatro*. Se sabe, especialmente desde las investigaciones de Jean-Pierre Vernant y Pierre Vidal-Naquet, en qué medida la tragedia griega, es decir, en verdad, ática, traduce o traslada –con excepción de *Los Persas* de Esquilo (472) y de pocos otros dramas como la *Toma de Mileto* (494), o las *Fenicias* (476) de su competidor Frínico, que hablan de la historia inmediata– a los mitos de los tiempos lejanos los problemas políticos de la ciudad democrática contemporánea (aquí encontramos cómo precisar el concepto althusseriano de “historia relativamente autónoma”). Y la comedia, aunque de manera diferente –ya que se refiere siempre a las realidades de su tiempo–, también.

A explosão do teatro grego é coeva dos movimentos que propugnavam a democratização da vida ateniense. O seu grande florescimento no séc. V coincide mesmo com a auge da democracia,

escribe Francisco de Oliveira (1993: 69-93), en su artículo “Teatro e poder na Grécia”. Ahora bien: esta florescencia particular dura poco más de un siglo, desde el fin del VI (Esquilo, no el primero sino uno de los primeros poetas de la tragedia constituida, nació en 525), hasta el comienzo del IV: de los grandes trágicos, Eurípides murió en 406, Sófocles al año siguiente, y en los dos decenios que siguen, Agatón y Aristófanes. Por entonces, la tragedia, como creación original, ya no existe, o sobrevive

apenas. Su naturaleza parece cambiar. Philippe Brunet (1997: 146) escribe acerca de los últimos decenios del siglo V:

La musique se transforme. Le musicien et l'acteur deviennent des virtuoses, et font passer au second plan le poète, constate Aristote. Cet essor de la musique brille de son nouvel éclat, tandis que la poésie s'apprête à passer dans les bibliothèques. La dernière comédie d'Aristophane marque un net affaiblissement du chœur. Pendant longtemps, les théâtres continueront d'attirer du monde. Mais pour quel théâtre? Que devient la tragédie? Des confréries dionysiaques itinérantes, les *technítai*, marqueront la professionnalisation de la fonction de choreute. Le chœur de la cité athénienne n'existe plus. On n'écrit plus pour le chœur, comme on le faisait à l'origine, mais pour des acteurs. Dans la comédie nouvelle de Ménandre, au IV^e siècle, le chœur n'a même plus un vers à chanter.

Así la comedia persiste pero transformada, no sólo en su estructura, sino también en su finalidad: ya no se trata de política.

La guerra del Peloponeso no interrumpió las actividades teatrales. Eurípides, Sófocles, Agatón, Aristófanes producen numerosas obras en esos años convulsionados. Y no se interrumpen tampoco las actividades arquitectónicas ni las pictóricas: Zeuxis, que venía de Heraclea, trabaja en Atenas en los años 420 a 410; y también Parrasio, cuyo pincel habría sido capaz, sólo junto con el de Timantes y el de Apeles, para delinear

la hermosura y facciones de la señora Dulcinea del Toboso, que según lo que la fama pregonaba de su belleza, tenía por entendido que debía de ser la mas bella criatura del orbe y aún de la Mancha.

Así lo evoca Cervantes, en su *Ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (II, 32). Y sobre la Acrópolis se construye el templo de Erecteo, donde están las cariátides. La guerra del Peloponeso no interrumpió las actividades teatrales, arquitectónicas ni pictóricas; sí las transformó, aunque no haya sido, por supuesto, la única causa de esa transformación.

En tercer lugar debemos considerar la *representación figurada*. Hacia 400 a. C., cierta visión del mundo sufre cambios que se expresarán tanto en la representación figurada, en las artes plásticas, como en el pensamiento político y religioso. Llegan a su fin dos siglos de una historia con desarrollos y configuraciones bastante semejantes. Al llegar esos últimos decenios del siglo V, hace tiempo que puede verse, en el material figurativo de las figuras pintadas, eso que se llama arquitectura, sin que se establezcan especiales diferenciaciones en relación con objetos diversos, como son los del mundo de los artefactos. En verdad encontramos en los vasos áticos del siglo VI o V, por ejemplo, templos, o mejor, elementos de templos, fuentes monumentales con columnas y frontones, encintas o, mejor, elementos de

encintas y de otras construcciones de piedra o de madera; de todo lo que el hombre juntó en sus construcciones. Digamos: *objetos arquitecturales* más que arquitectura; principalmente porque no encontramos, en las representaciones de la época, ciudades constituidas, descripción urbanística. Sin embargo, no hablemos, por favor, de incapacidad técnica: la ciudad cerca del mar constituye un tema conocido desde el segundo milenio en el arte cretense y en el micénico: pueden verse en Santorín, por ejemplo, frescos como el que describe Nannó Marinatos (1984: 41-43):

The S. frieze depicts a procession of ships, splendidly adorned, which moves between two towns (...). The two towns on the left and right ends of the ship fresco (S. wall) are rendered differently. The left town has simple buildings. (...) The right town (...) is more sophisticated,

con ventanas, balcones, atalayas, malecones. Pero en este dominio particular, como en otros, un cambio se manifiesta en el fin del siglo V.

2. La gran mutación

En la historia de las funciones dramáticas empezó entonces –además del fin de la creación trágica original, de la mutación de la finalidad de la comedia, de la especialización de los técnicos de la música, del canto coral, de la coreografía– lo que algunos definieron como una verdadera teatrocracia. La pintura de la escena teatral, sobre todo, experimentó un enriquecimiento: la representación del lugar de la acción en la pared opuesta a los espectadores alcanzó otra especificación. Se piensa generalmente que la escenografía más o menos perspectivada nació hacia 450-440, con las decoraciones pintadas para una tragedia de Sófocles –según Aristóteles (*Poética* 1449a)–, o para una reposición de un drama de Esquilo, muerto en 456 –según la interpretación común de un texto de Vitruvio:

Primum Agatharchus Athenis Æschylo docente tragœdiam scœnam fecit.

La tela escénica muestra no sólo frontones y pilares de los templos, de los palacios o de las viviendas, sino también índices de profundidad –fuga de las líneas–, y quizás las pinturas escénicas tendieran a hacerse *pleromata*, con fondos enteramente figurativos, mientras que la pintura anterior sería de *schemata*, con figuras destacándose sobre un fondo neutro. En esta época aparecen, fuera de la escenografía, las pinturas de caballete, así como la pintura mural, con fondo figurativo completo: ¿influencia?

En la historia política, la novedad más importante fue tal vez, además de la de la crisis económica e ideológica de la que hemos hablado rápidamente, la del crecimiento del poder de los reyes de Macedonia. Ya Arquélaos (fechas de su reino: 413-399), invitando a su corte a personalidades entre las que había poetas y pintores, fue ejemplo de monarca “moderno”;

pero todo el siglo estará marcado por el individualismo, por la exaltación de la unidad —en principio en el dominio político, pero puede percibirse su reflejo en los dominios religioso, filosófico, y sobre todo en distintas expresiones de lo imaginario, como las figurativas. Porque la gran mutación se manifestó en las imágenes. En las estatuas, relieves, cerámicas, terracotas, mosaicos, pintura de caballete —a veces perdida, pero conocida por textos y por adaptaciones realizadas precisamente en mosaico (la *Gran Batalla* del museo de Nápoles por ejemplo, o *El sacrificio de Ifigenia* de Ampurias, réplica quizás antioqueña de una obra del pintor Timantes)—, y pintura mural, conocida principalmente por las copias o los derivados de Pompeya y Herculano. Históricamente, o, para decir mejor, cronológicamente, los primeros índices de esta mutación se encuentran hacia 440 a. C.

En aquel tiempo empieza, en efecto, un tratamiento de los personajes diferente del de la categorización tradicional. Se repetían hasta entonces, por ejemplo, sólo tres tipos de varón, con una forma específica para el joven, otra para el adulto, otra para el viejo, contruidos con pocos rasgos: sin barba o con barba, con frente despoblada o no, a veces con partes resaltadas en blanco sobre los cabellos y la barba en el anciano. Hacia 440, aparecen por primera vez los esbozos de retratos, en verdad como desmarques en comparación con el tratamiento tradicional; lo que llamamos el retrato de Pericles parece ser un buen ejemplo. Hacia 420 aparecen verdaderos retratos, con rostros que pertenecen a una persona única, y rasgos singulares más que semejantes, primero en las monedas, y, poco años después, en la escultura de mármol, de caliza o de bronce.

Pero la figuración cambia especialmente en los primeros decenios del siglo IV a. C. En unos años, los artistas inventan la representación de temas nuevos como el del hermafrodita o el del sueño; de formas nuevas, como la de la metamorfosis o la del bebé. Quiero decir que, antes de ese período, una figura humana debía ser de varón o hembra, no podía ser de andrógino; desde los años 390-380, el hermafrodita se encuentra representado, como cualquier joven gimnasta —escultura de cuerpo entero— o como cualquier ninfa que un sátiro puede desear. Quiero decir también que, antes de ese período, se evocaban, sí, historias de seres durmientes, (así, Ariadna mientras se marcha Teseo); pero los artistas de los siglos VI y V nunca figuraban personajes que duermen y constituyen, a la vez, la totalidad de los personajes de una escena, la totalidad del tema de un cuadro o de una estatua, como vemos en el siglo IV: sátiros embriagados, bailarinas; especialmente Ménades, agotadas. Y quiero decir que antes de entonces la metamorfosis existe, pero nunca se representa el momento más significativo del cambio, en el que puedan percibirse las dos naturalezas de Niobe, mujer y piedra, de Dafne, mujer y lauro; opuestamente, unas cerámicas descubiertas en la Acrópolis de Atenas —datadas en más o menos 390— muestran una ninfa transformándose en osa (vemos sus orejas vellu-

das); se trata de Calisto, que el gran pintor del siglo precedente, Polígnoto, había pintado setenta años antes como una chica sentada sobre una piel de oso. Toda la evolución de las imágenes en estos siglos puede resumirse en esas dos representaciones. Vemos entonces piratas cambiando a delfines, Actéon que se metamorfosea en ciervo, y luego otras historias representadas como formas de metamorfosis, por ejemplo la de Píramo cambiado en morera en el mosaico romano de Carranque (Toledo) (Ver también Costantini 1986 a: 49-66, 1991, 1998: 9-31).

Podemos considerar el resultado de estas evoluciones –y otras más tardías–, como un triunfo parcial de la ambigüedad, de la pérdida de conciencia, de la depreciación general de la condición de humanidad. El borracho que cae y duerme sucede, en la figuración, al bebedor que canta y baila (Costantini 1983: 214); el durmiente como único personaje de un cuadro o de una escultura, los viejos desgraciados, enfermos, enflaquecidos, el esqueleto –el motivo aparece sólo en el siglo III–, todos son testimonios de un espíritu nuevo, lo mismo que la metamorfosis o el retrato, cuyos lazos con la muerte se muestran consolidados (Costantini 1986 b: 62-76). Todos esos motivos, todos esos temas tienden a significar lo mismo: el ser antropomórfico ya no es un humano (o un dios) dominador, triunfador, señor de los animales, de los monstruos, de las cosas que creó y de la naturaleza que lo rodea.

En este contexto, el lugar de los artefactos, y particularmente de la arquitectura figurada, puede cambiar. Alberto Balil, en su artículo “Venus y Adonis” (1989: 203-213), recuerda el papel desarrollado “en la pintura tardo-clásica y helenística” por los paisajes y los fondos arquitectónicos. En el arte del sur de Italia –arte griego en esa época– podemos leer con claridad el pasaje. Tres ejemplos bastarán: hacia 380, la representación de los dioses Apolo y Artemisa (Amsterdam, museo Allard Pierson 2579); en 350, la de los amigos Orestes y Pílates (Nápoles, museo nacional de Capodimonte 1761); Hércules que mata a sus hijos, escena pintada por Asteas hacia 340 (Madrid, Museo Arqueológico Nacional 11094). Estas pinturas poseen en común su carácter de representaciones de escenas teatrales: se trata, en cada caso, no de la anécdota mitológica, por ejemplo, sino de la evocación de un drama; y no de personajes ficticios, sino de papeles desarrollados por comediantes. Así, en la primera mitad del siglo cuarto antes de Cristo se desarrolla una peculiar atención al ambiente arquitectural de las escenas, y esto en correlación con el crecimiento constante del gusto por las representaciones dramáticas.

Además, en la segunda mitad del mismo siglo, o quizá un poco más tarde, en los primeros decenios del tercero, comienza un tipo de representación que propone al espectador del cuadro o de la pintura mural, verdaderamente por primera vez, un espacio en el que la arquitectura constituye

un fondo general y muy visible, aunque pueda parecer bastante simplificado: paredes lisas, desnudas, sin decoración, huecos poco variados, a veces unos pilares, grandes soportes donde nunca se encuentran estrías. Conocemos estas obras por los vestigios de Pompeya y de Herculano, como lo recuerda Balil (209-210).

La pintura de interiores jugó un papel especial en el mundo helenístico.

Limitándonos al ciclo de Aquiles basta ver el papel que juegan los espacios arquitectónicos como ambientación de episodios cual la corte de Likomedes o la despedida de Briseida. Un caso semejante a éste puede ser una pintura de Pompeya con representación de Danae, recibiendo la lluvia fecundadora (...). Una importancia semejante, en cuanto a fondo arquitectónico, tiene otra pintura pompeyana inspirada en un cuadro de gran ambición, Thétis en la fragua de Hefesto. (...) Otro caso es el de la gran composición pompeyana de Ifigenia en Tauride, con una detención en la representación de los casetones que encontramos también en el tema de Casandra en el palacio de Priamo, en el de Ulises y Penélope (etc.).

Podríamos añadir muchos ejemplos. Pero hablamos de la arquitectura sin personaje, como puede verse en muchos lugares también de Pompeya o de Herculano, columnas y pórticos, entablamentos y arquitrabes, pilas-tras y acróteras, decoraciones de máscaras, hipocampos o pegasos:

The central intercolumniation is that of a rather flat archway in what may be a gate house. Its broken pediment is capped by a tragic mask, flanked by two *hippocampi* (half horse, half dolphin) and two *pegasi*. Medallions hanging from the archivolt are adorned with gold festoons, and the archway is succeeded by another one behind, shown lover in perspective and lighter in coloring to indicate distance.

Así Theodore Feder (1978: 36) describe una parte de la más famosa de esas pinturas murales.

3. De la escenografía a la pintura

Podemos así examinar ahora el significado de la arquitectura de la época en la pintura, sin prescindir de esos antecedentes históricos y considerando la evolución singular –pero a la vez ligada– de las tres historias relativamente autónomas que hemos esbozado. Los dos últimos motivos que nos permiten acceder a la comprensión de esas novedades de la representación arquitectónica son lo que llamamos *paisajes alejandrinos* y lo que llamaban los antiguos *Xenia* o *Apophoreta*. Los primeros muestran figuras humanas difícilmente identificables en un medio ambiente de hierbas y de árboles, de cañas y de fleos, de bosques y de pantanos, en el que se mezclan siempre aquella naturaleza y construcciones como templos, templetos, puentes y puertos. Los segundos muestran preparaciones para

la comida campestre, vituallas regaladas a los amigos, restos de comida. Es decir que los primeros incluyen necesariamente al ser humano, pero a un ser humano ambiguo, incierto; mientras que los segundos excluyen siempre la figura del ser humano, pero hablan siempre de él –de lo que ha comido, de lo que va a comer. Ausencia de la figura antropomórfica en su condición aparente, presencia *en su ausencia* de esa misma figura. Las arquitecturas pintadas sin personajes pertenecen a la última categoría y hablan, como las representaciones llamadas *Xenia* o *Apophoreta*, o como, más generalmente, los bodegones –naturalezas muertas–, de la *deserción* –el ser humano se marcha fuera del cuadro, dejando huellas numerosas de su actividad–, mientras que los paisajes en donde se encuentran aquellas suertes de espectros humanos, formas indiferenciadas pero siempre presentes, significarían su *dilución*.

Sin embargo, para entender mejor la génesis y la significación de las arquitecturas pintadas en el arte griego, podríamos leer de nuevo un pasaje bastante conocido de Vitruvio, en el libro séptimo del *De architectura* (5, 5-6):

Trallibus cum Apaturius Alanbandeus eleganti manu finxisset scaenam in minusculo theatro (...), in eaque fecisset columnas, signa, centauros sustinentes epistylia, tholorum rotunda tecta, fastigiorum prominentes uersuras, coronasque capitibus leoninis ornatas (...), praeterea supra ea nihilominus episcenium, in qua tholi, pronai, semifastigia omnisque tecti uarius picturis fuit ornatus (...).

Claro, aquí se trata de una arquitectura pintada sobre una escena de teatro, y la ausencia de personajes no parece inapropiada: la pintura verdaderamente escenográfica supone, delante, el juego de los papeles escénicos por hombres reales. Pero la crítica de Vitruvio, citando palabras de un ciudadano opuesto al proyecto, significa más:

Alabandis (...) insipientes (...) esse iudicatos, quod in gymnasio eorum quae sunt statuae omnes sunt causas agentes, foro discos tenentes aut currentes seu poila ludentes (...). Videamus item nunc, ne a picturis scaena efficiat et nos Alabandis (...). Qui enim uestrum domos supra tegularum tecta potest habere aut columnas seu fastigiorum explicationes?

Dos criterios se perfilan como los más fuertes: el de la coherencia de los ensamblajes, de los encastres (no se pondrán estatuas de abogados en el gimnasio, no se pondrán las de discóbolos en el foro), y el del verismo mimético (no se pondrán cuartos ni columnas encima de techos); es decir, finalmente, un único criterio, fundado sobre la lógica de la realidad.

Pero si consideramos, por ejemplo, las arquitecturas pintadas de Pompeya, o también las de los escultores de los que habla Vitruvio en un pasaje

algo anterior (VII, 5, 2) –aquellos que sobre paredes de exedras pintan, en su tiempo, figuras de escenas de teatro, *propter amplitudines parietum scaenarum frontes tragico more aut comico seu satyrico*–, encontramos, desde la perspectiva de ese punto de vista, dos incoherencias: una incoherencia de la enunciación, ya que se nos aparece esa escenografía pintada sin personajes en un lugar al que nunca vendrán actores para interpretar su papel, se trate de las exedras, en el ejemplo de Vitruvio, o de cuartos de habitación en las ciudades de Campania. Y una incoherencia del enunciado, ya que se muestran juntos elementos que no parecen ponerse de acuerdo, que no casan bien.

Dijimos al comienzo que estas reflexiones deberían permitir una mejor comprensión, no sólo de una parte de la figuración antigua, sino también de muchas de las manifestaciones de arquitectura pintada de la era moderna. Es decir que ahora nos quedan, de dos problemas, por lo menos uno, si es que hemos desbrozado un poco el primero: ¿cuál es el significado, en una sincronía establecida con rigor, de las *escenografías ficticias* de la pintura llamada a veces helenística? Del segundo, habrá que hablar quizás en otro momento: se trata de uno de los problemas que plantea la interpretación de las formas antiguas por la figuración moderna. Quisiera sólo citar al respecto la problemática de Sebastiano Serlio, cuando describe, en su *Libro dell'architettura*:

amplissimi tempii, diversi casamenti, e da presso, e di lontano, spaciose piazza ornate di varii edificii (...) diritissime et longhe strade incrociate da altre vie, archi triumphali, altissime colonne, pyramide, obelischi, et mille altre cose belle.

Conoce Vitruvio, describe la escena trágica y la escena cómica inspirándose en los dibujos de su maestro Peruzzi, como lo recuerda Hubert Damisch (*op. cit.* p. 220), y también en las descripciones vitruvianas (*De Architectura*, V, 6):

Genera autem sunt scaenarum tria: unum quod dicitur tragicus, alterum comicum, tertium satyricum. Horum autem ornatus sunt inter se dissimili disparique ratione, quod tragicæ deformantur columnis et fastigiis et signis reliquisque regalibus rebus; comicæ autem etc.

Nuestro problema es el de las relaciones entre formas antiguas (es decir la historia), teorías vitruvianas, interpretaciones serlianas (es decir la teoría), y realidad histórica de la representación en el siglo XV, particularmente en los planos de ciudades ideales; teoría/historia del arte en un programa recién iniciado, que habrá que proseguir.

Notas

1. Estudiados particularmente por Hubert Damisch. (1987).

Bibliografía

Althusser, L. *Lire le Capital*. Paris: Maspero

Balil, A. (1989) “Venus y Adonis” en Actas de la I Mesa Redonda Hispano-Francesa sobre Mosaicos Romanos, In memoriam Manuel Fernández-Galiano, Madrid

Brunet, P. (1997) *La Naissance de la littérature dans la Grèce ancienne*. Paris: Livre de poche.

Costantini, M. (1983) “Pour un alcooltest de l’art grec”. En AA.VV., *Imaginaire du vin*. Marseille : Jeanne-Laffitte.

– (1986 a) “Les sens, un sens de la métamorphose”, *GRAAT* n° 7.

– (1986 b) “Le portrait de l’homme mort”, *L’écrit-voir; revue d’histoire des arts*, n°8.

– (1991-2) “De l’art grec”, *Archipel* égéen.

– (1998) “Pour une histoire sémantique de l’art”, *Visio* 3, 2.

Damisch, H. (1987) *L’origine de la perspective*. Paris: Flammarion.

Finley M. I. (1990) *On a perdu la guerre de Troie*. Paris: Les Belles-Lettres.

Feder, T. (1978) *Great treasures of Pompeii and Herculaneum*. New York: Abbeville Press.

Oliveira de F. (1993) “Teatro e poder na Grécia”. *Humanitas*, vol. XLV.

Marinatos, N. (1984) *Art and Religion in Thera. Reconstructing a Bronze Age Society*. Atenas: Mathioulakis.

Michel Costantini

(Cannes, Francia, 1949) Ecole Normale Supérieure (Paris 1967), oposición a cátedra de Gramática (1970). Enseñó lengua, literatura, artes y cultura griega en la Universidad François-Rabelais (Tours, 1977-1996). Profesor de Semiótica (bellas artes y literatura), Universidad Paris 8, Vincennes Saint-Denis.

Últimas publicaciones: (co-dir.) *Le défi de l’art*. Philostrate, Callistrate et l’image sophistique, Presses Universitaires de Rennes, 2006; (dir.), *L’Afrique, le sens*. Représentations, configurations, défigurations, L’Harmattan, E-mail: mic.costantini@wanadoo.fr

5. En los inter-medios

Géneros entre medios y memoria: pasajes cronotípicos

Markus Klaus Schäffauer //Joachim Michael

Partiendo del problema de la memoria, que surge de *memorials* como el Monumento del Holocausto en Berlín, este artículo discute la memoria como una cuestión de géneros culturales. El monumento en sí mismo, por ejemplo, nos recuerda en primer lugar una serie completa de *lieux de mémoire*. Los géneros, y ese es nuestro punto, no sólo nos proporcionan formas de conmemoración. Dado que la enunciación se relaciona con la tradición de artefactos históricos, la creación cultural necesariamente depende de estructuras conectivas que generan memoria. Los géneros constituyen, por lo tanto, memoria cultural no sólo en el sentido del recuerdo de determinados discursos, sino también como modo de enunciación. Pueden ser entendidos como pasajes entre artefactos, entre otros géneros, y entre diferentes medios. Estos pasajes superan distancias temporales y espaciales. Nuestro punto es que tiempo y espacio se inscriben en la memoria que los géneros constituyen. El pasaje cronotópico, sin embargo, no debe ser entendido como un *continuum*, sino más bien como una refracción debida a las rupturas epistémicas de la historia.

Palabras clave: memoria, medios, géneros, pasajes ípicos

Genres between media and memory: cronotopic passage

Departing from the problem of memory, that arises from memorials like the Holocaust Monument in Berlin, the present article discusses memory as a question of cultural genres. The memorial itself, for instance, reminds us at the first place of a whole series of other *lieux de mémoire* that reassures us that the meaning of the monument we visit is actually memory. The monument, therefore, only develops its memorial signification as so far as it participates of the genre of the *lieux de mémoire*. Genres, that is our point, not only supply us with memorial forms. As enunciation relates to the tradition of historical artefacts, cultural creation necessarily depends on connective structures that generate memory. The genres constitute, therefore, cultural memory not only in the sense of the remembering of determinate discourses, but rather as a mode of enunciation. They can be understood as passages between artefacts, between other genres, and between different media. These passages overcome temporal and spacial distances. Our point is that time and space inscribe themselves in the memory that genres

constitute. The cronotopic passage, however, is not to be understood as a continuum, but rather as a refraction due to the epistemic ruptures of history

Palabras clave: Memory, media, genre, cronotopic passages

En junio de 1999, el parlamento alemán finalmente aprobó la construcción del Monumento del Holocausto en Berlín. A la decisión antecedió una polémica de once años sobre el sentido y la concepción arquitectónica de este monumento. Fueron necesarios dos concursos en que algunos artistas retiraron sus trabajos protestando contra las intervenciones y resistencias de diversos políticos. Un paso fundamental fue la decisión que el gobierno federal bajo Helmut Kohl tomó en 1992 en favor del monumento. Desde entonces, el monumento es definido como un sitio nacional de la memoria del genocidio a los judíos por el régimen nazista. La exclusión de las demás víctimas del holocausto –como gitanos, adversarios del régimen, homosexuales, etc. –, sin embargo siempre marcó una de las críticas al proyecto[1]. Sea como sea, el monumento sirve para recordar a la sociedad alemana su responsabilidad por la extinción sistemática de millones de personas y exhortarla a que esto no se repita. Se trata de una tarea importante y también difícil, pues presupone la representación de algo que se ausenta en diversos sentidos. Por un lado, se plantea, como en todos los monumentos, el problema general de la ausencia del pasado en el presente. Por el otro, surge el problema específico de representar el holocausto como algo que transgrede la capacidad imaginativa de los visitantes al lugar de la memoria. La dificultad de probar “Auschwitz” lleva a Jean-François Lyotard a reflexionar sobre el “litigio” y el proceso de exclusión que acompañan los actos del habla (cf. Michael/Schäffauer 2002 y Schäffauer [en este tomo]). Sin querer profundizar aquí la cuestión de la representación memorativa del monumento en sí, mucho menos en el contexto de la eliminación masiva de vidas humanas, llamamos la atención, con este ejemplo, a las condiciones previas de su capacidad representativa. Para que un lugar pueda ejercer una función memorativa social, tiene que ser atribuido a la clase de los “sitios de la memoria”. Un monumento, en otras palabras, tiene que ser reconocido como participante del *género* de los memoriales para que sepamos que su función es representar el pasado. Obviamente, la polémica fundamental con respecto al Monumento del Holocausto tuvo que ver con su carácter genérico: el motivo de la pelea era un interrogante, el de si la nueva capital debería o no presentarse con un monumento de clase memorativa que expresara la voluntad política de recordar el ‘capítulo negro’ de la historia del país. Tal cuestión toca la inquietud subyacente al presente estudio, que se refiere al vínculo de los géneros con la memoria sociocultural. Los géneros no se limitan a determinar el horizonte de expectativas del visitante de un monumento. De

acuerdo a nuestra propuesta, los géneros no sólo preestablecen el contenido de un artefacto, sino que ponen los diversos *modos* de significación a la disposición de los agentes culturales que la tradición cultural desarrolló.

1. La memoria cultural

Pero vayamos por partes. En el siglo XX, investigadores como Maurice Halbwachs y Aby Warburg dislocaron la cuestión de la memoria de la biología hacia la cultura. La pertenencia de un individuo a una sociedad pasó a explicarse ya no por factores filogenéticos sino por su socialización. La sobrevivencia de una “especie social” pasó a ser considerada como una función cultural. En consecuencia, los estudios sobre la memoria se entienden como aportes a una teoría general de la cultura. La crítica literaria Renate Lachmann, por ejemplo, entiende la cultura como la memoria no hereditaria de un colectivo. Fundamental para este planteamiento es su aspecto dinámico dado que esta memoria no sólo almacena el saber cultural sino también lo transforma. La memoria, en esa perspectiva, incluye y excluye sentido y controla el cambio entre el recuerdo y el olvido. Con otras palabras, regula la “desemiotización” y la “resemiotización” de los significantes. Consecuentemente aparece como el “movimiento” mismo de la cultura (Lachmann 1993: XVII-XX). También en la concepción de la “memoria cultural” del egiptólogo Jan Assmann, la memoria tiende a coincidir con la cultura ya que es el saber que regula las actividades y percepciones de una sociedad y que se transmite de generación a generación. Del mismo modo que Lachmann, Assmann distingue entre una memoria activa y otra pasiva para especificar el concepto de la memoria, empero de forma más estática. El autor divide la memoria en diversas categorías. Primeramente excluye de la memoria cultural los resultados de la comunicación cotidiana. A éstos los denomina, a diferencia de Lachmann, “memoria comunicativa” y la considera difusa y de poca duración puesto que, restringiéndose a la esfera oral, carece de preservación material o institucional. La memoria cultural a su vez, como memoria a largo plazo, se realiza sobre todo en “objetivaciones” fijas (Assmann 1988: 10-12). Los “soportes” son la condición fundamental de la memoria. Sin embargo, ella tampoco coincide con lo que la cultura conserva a través de los “medios”. Assmann y su esposa Aleida denominan los medios que sólo codifican y almacenan informaciones como “documentos”. La memoria cultural, en cambio, se restringe a los “monumentos”. Se trata de “medios” a los cuales la sociedad atribuye un valor conmemorativo. Para no confundir la memoria cultural con la masa de los datos que una sociedad produce y conserva, los autores distinguen una memoria “no habitada” (“memoria de almacenamiento”) y una memoria “habitada” (“memoria funcional”) (Assman/Assmann 1994: 120-127). La cuestión fundamental en ese raciocinio es cómo la memoria se actualiza. La respuesta de los autores es destacar la necesidad de una sociedad para darse una identidad colectiva.

La memoria cultural, por lo tanto, surge como la construcción del saber sobre el pasado con que una sociedad forma una conciencia de su origen y particularidad. Esta memoria equivale, por consiguiente, a textos, ritos, imágenes, etc. que se conservan en el tiempo y a los que se les atribuye una función fundacional (Assmann 1988: 12). Resumiendo, la memoria consiste en la selección y construcción de *contenidos* recuperados del pasado que satisfacen la demanda identitaria del presente. Por eso, la memoria cultural se distingue de la historia, la cual los Assmann definen como “hechos” que nadie recuerda y que no mantienen ningún vínculo con la identidad colectiva (Assman/Assmann 1994: 118).

El ejemplo de la historia ya indica que la propuesta de los Assmann levanta algunas cuestiones. Ya es sabido que la objetividad de la historiografía es, cuando mucho, una pretensión científica, y que la historia participa en las luchas identitarias del presente[2]. En este sentido, la historiografía del siglo XIX, tanto en Europa como en América Latina, tuvo un papel decisivo en la formación de los estados nacionales construyendo pasados nacionales[3]. ¿Cuándo, entonces, una memoria pasa a ser “habitada” y cuándo deja de serlo? ¿Y cómo se define el estatus conmemorativo de un discurso? La dificultad de la propuesta de los Assmann está en identificar la intencionalidad memorativa de sociedades complejas. Ella no parece abarcar las múltiples y contradictorias estrategias memorativas que son parte de los conflictos entre los diversos grupos sociales. Habría que pensar la frontera entre la memoria de “almacenamiento” y la de “función” como una línea permeable ya que los artefactos transitan entre las dos áreas. Dados estos pasajes, se coloca la cuestión de cómo entran los artefactos a la esfera memorativa. Enfocar en este contexto exclusivamente la intencionalidad colectiva respecto a un pasado fundacional no sólo provoca la cuestión del sujeto social sino enreda la memoria con los discursos de identidad.

Permaneciendo al nivel de los contenidos, surge el problema de una memoria que, en vez de confirmar autoimágenes colectivas, las cuestiona. Se trata del pasado que resiste contra el presente. Es el dolor que la historia causa al recordarnos los desastres que nuestras sociedades sufrieron o provocaron. En este sentido, la discusión conflictiva de 11 años sobre el Monumento del Holocausto pasó a importar más que el propio monumento a construir. En resumen, el debate pasó a ocupar el lugar de la memoria, o sea, “el debate es el monumento” (Mangold 2003).

La crítica Vittoria Borsò pregunta por una memoria que admite y provoca diferencias. De los Assmann, Borsò retoma la idea de la medialidad de la memoria y la pone en el centro de su enfoque. En cambio, lo que ella entiende por la constitución medial de la memoria reformula la argumentación de estos autores. Borsò introduce una nueva categoría para

pensar la función narrativa de los medios: la forma. La forma concretiza los potenciales formativos del medio. Es a partir de la interacción de medio y forma que, según la crítica, los medios empiezan a construir sentido. Borsò divide las formas, a su vez, en dos tipos: las que encubren la particularidad del medio y el carácter temporal de todo acto perceptivo, y las que permiten que la materialidad del medio y la temporalidad de la percepción se manifiesten. Por un lado, se trata de formas que constituyen una memoria amedial y atemporal del pasado posibilitando, así, la construcción de identidades colectivas. Los medios, en ese caso, funcionan como “ventana transparente” o canal indiferente de un sentido colectivo. Por otro lado, la autora destaca formas que dan lugar a una “memoria involuntaria” como un espacio en que las alteridades se inscriben. Tal ‘memoria otra’ representa el verdadero tema de Borsò: esa memoria resiste a sistemas del saber colectivo y en realidad contradice a la memoria cultural. Su objeto son las huellas de aquello que las formas del almacenamiento del pasado excluyen. La materialidad del medio suscita un “saber imposible”, una experiencia performativa de la corporalidad del acto perceptivo. Ella confronta, así, el sujeto con su constitutiva alteridad corporal. Como ejemplo, Borsò cita la distinción que Roland Barthes hace entre “escritos” y “*écriture*” (Borsò 2001).

2. Los géneros como memoria abierta

De los textos de los Assmann y de Borsò concluimos que hablar sobre la memoria remite directamente a los medios. La memoria mediatizada, no obstante, no consiste sólo en la reconstrucción intencional del pasado colectivo al cual los medios ofrecen el soporte material. Más allá de esta memoria cultural, los medios también evocan una memoria de la alteridad que surge de la percepción de la materialidad medial en el enunciado. Concluimos, pues, que la memoria no se agota en los discursos conservados en los diversos medios. No es sólo el enunciado cuya repetición (por ejemplo en los ritos) o cuya grabación (por ejemplo por la escritura) produce memoria. Hay otra memoria, una memoria imposible, por así decir, que surge de la propia dimensión performativa de la enunciación. Vimos que, para distinguir entre las dos memorias, sin embargo, es necesario introducir la categoría de la forma. Ahora bien, nos gustaría ampliar más la relación de la forma con la memoria. Borsò retoma la idea del nexo entre forma y medio de la teoría de los medios del sociólogo Niklas Luhmann. Éste entiende el medio como dispositivo de un número ilimitado de formas. El medio mismo es invisible, y sólo la forma le da una estructura perceptible (Borsò 2001: 25-26). Se trata de una noción muy abstracta de la forma y Borsò, como vimos, distingue solamente entre las que neutralizan la medialidad y las que no lo hacen. Sin embargo, nos preguntamos si el medio no interviene necesariamente en el enunciado, de una manera o de otra, aunque sea a modo de una “huella” medial (cf. Krämer 1998: 79). Si seguimos esa

idea con todas sus consecuencias, llegamos a repensar el concepto de la forma. ¿No será posible especificar el fenómeno de las formas? El empleo del término por Borsò se basa en la teoría de la *écriture* postestructuralista y, en última instancia, aclara la discrepancia entre literatura y no-literatura mediante la introducción del concepto de la medialidad.

La cuestión que se coloca con respecto a las formas es si no caben a ellas otras funciones más allá de determinar el estatus de la memoria como información o diferencia. ¿Los medios, para estructurar el saber sobre el pasado, no dependen de formas específicas para hacerlo? ¿No son formas específicas –aunque no sea siempre fácil definir las– las que constituyen el conjunto de textos que consideramos literatura? Proponemos concebir las formas como clases de enunciados, o sea como un contexto que permite que nuevos enunciados tengan sentido al remitirlos a otros ya existentes. La forma, en esa perspectiva, aparece como categoría plural, como conjunto de artefactos. Ahora bien, a lo que constituye los diversos contextos en que los enunciados se concatenan –las formas– puede ser atribuido el término con que la cultura suele denominar sus clases de artefactos: los géneros. Los géneros posibilitan la creación de mundos mediáticos debido a que ponen a disposición el contexto comunicativo dentro del cual la concatenación de un nuevo enunciado con los precedentes produce sentido. De esta manera, los géneros forman la superficie perceptible de los medios que, como ya vimos, sólo intervienen en forma de huella. Al mismo tiempo, los géneros dependen de la configuración técnica-material de enunciados a través de los medios. Ni enunciados ni géneros se pueden pensar fuera de la constitución mediática. Se trata, a final de cuentas, de lo que hemos llamado la “condicionalidad mutua de géneros y medios” (Michael/Schäffauer 2002: 183-187).

Los géneros a su vez se caracterizan –esa es la hipótesis fundamental del presente estudio– por una importante función memorativa. Recordando el ejemplo inicial de nuestro trabajo, el esfuerzo memorativo de la cultura se canaliza a través de géneros específicos: monumentos, crónicas, novelas históricas, álbumes familiares, etc. Partimos del principio, sin embargo, que la contribución de los géneros a la memoria no se limita a engendrar enunciados que rescatan el pasado confirmando la identidad colectiva o contradiciéndola. Proponemos, al contrario, discutir la función memorativa de los géneros como la memoria necesaria de la enunciación: los géneros forman la memoria abierta de un número indefinido e ilimitado de artefactos que dialogan entre sí y que se conectan a través de pasajes intertextuales. Más que recordar enunciados concretos de la historia cultural, rescatan los modos de enunciación que forman la propia tradición cultural. En ese sentido, afirmamos que la memoria no se efectúa sólo a nivel discursivo o performativo. Al contrario, si la cultura se entiende por una continuidad comunicativa en que cada nuevo acto comunicativo pre-

supone la anterioridad de otros a que remite –no importa si afirmándolos o negándolos–, ella depende fundamentalmente de “estructuras conectivas” (Assmann 32000: 16). Estas estructuras conectivas funcionan como instancias que ponen la tradición de los artefactos de un determinado contexto a nuestra disposición. Concluimos que la memoria constituye la condición misma de la comunicación. Como tal, surge de las estructuras conectivas que son formadas por los géneros.

3. Pasajes cronotópicos

La crítica literaria indagó hace tiempo los vínculos que los géneros mantienen con la memoria. Llamó la atención sobre el hecho de que las estructuras conectivas se dan necesariamente en el tiempo y en el espacio. Según Mijail Bajtín, esa relación cronotópica determina los géneros. Bajtín toma el término cronotopos de la teoría de la relatividad, de las ciencias exactas; no obstante, se distancia del sentido específico que tiene allí para adoptarlo a la ciencia de la literatura. El crítico sugiere usar el término a manera de una metáfora para referirse a “la relación inseparable entre tiempo y espacio” (Bajtín 1989: 7; trad. nuestra). Esta relación cronotópica nos interesa aquí particularmente por su vínculo intrínseco con la memoria genérica:

El cronotopos es para el género literario de importancia fundamental. Se puede decir inclusive que el género y sus variantes están determinados por el cronotopos, siendo el tiempo en la literatura el factor decisivo del cronotopos. (Bajtín 1989: 8; trad. nuestra)

Sin lugar a dudas, Bajtín comprende aquí el cronotopos como una categoría fundamental de la literatura. Pero sería equivocado deducir de ello que pretenda restringir el valor de su reflexión a la literatura, pues admite expresamente la posibilidad de “tratar el cronotopos en otros ámbitos de la cultura” (Bajtín 1989: 7). Para Bajtín, la literatura es el objeto privilegiado de una teoría de los géneros y ésta es clave para una teoría de la cultura *in nuce*.

Si el cronotopos es fundamental para los géneros (literarios), entonces resulta fundamental también para la memoria, puesto que, en las palabras de Bajtín, “el género es el representante de la memoria creadora en el proceso de la evolución literaria” (Bajtín *apud* Todorov 1981: 130). Vale la pena detenerse en este nexo entre géneros, cronotopos y memoria que la lectura de Bajtín nos sugiere. Los géneros como representantes de la memoria indican un camino para abordar semióticamente la cuestión ya mencionada de la sede de la memoria. Así, en 1973, Bajtín ubica en sus “Observaciones finales” a *Formen der Zeit im Roman* [“Formas del tiempo y cronotopos en la novela”] la memoria en las formas objetivas de la cultura:

Las tradiciones culturales y literarias (y entre ellas las más antiguas) no se conservan en la memoria individual de un ser humano particular y tampoco en ninguna “psiquis” colectiva, ni sobreviven allá, sino en las formas objetivas de la cultura misma (entre las cuales también están las formas lingüísticas y discursivas), y en este sentido son intersubjetivas e interindividuales (y, por consiguiente, también sociales); desde allí entran en las obras literarias, a veces esquivando la subjetiva memoria individual de los creadores casi por completo. (Bajtín 1989: 199; trad. nuestra)

Entendemos que estas formas objetivas de la cultura evidentemente incluyen los géneros en sus formas lingüísticas y discursivas. Asimismo, Bajtín se refiere a un tipo de memoria muy particular: a una memoria *creativa*. Al estilo de un oxímoron sugiere la oposición implícita entre memoria (conservación del pasado) y creatividad (creación del futuro). Esa oposición revela que la memoria en sí es siempre contradictoria. El trabajo de la memoria consiste en aguantar la tensión entre ambos extremos sin decidirse por uno solo. La memoria creativa de Bajtín conserva esta tensión contradictoria al mismo tiempo de liberar los géneros del esquematismo reproductivo, otorgándoles un papel principal en la creación cultural.

El cronotopos como “una categoría forma-contenido de la literatura” (Bajtín 1989: 8) nos parece ideal para determinar las coordenadas del pasaje intergenérico, los puntos extremos entre los cuales se establece el campo de las fuerzas en la historia del género o su evolución, como dice Bajtín. Ahora bien, la historia del género no coincide con el género como historia; no se deja definir ni define, sino difiere de otros géneros al remitir a ellos. Si la historia de los géneros literarios hasta el siglo XX (como género) corresponde a un afán taxonómico, el género como historia posmoderna difiere de ese afán por remitirnos a la taxonomía sistemática de los géneros no literarios (biológicos, geométricos, mercantiles, etc.), sin por ello agotarse en este movimiento. Admitiendo con Bajtín y retomando lo que ya se ha abordado arriba, que todo acto enunciativo se manifiesta necesariamente en (por lo menos) un género, parece coherente el planteamiento de Alastair Fowler acerca de que los géneros no restringen la creación literaria, sino muy por el contrario, la posibilitan (cf. Fowler 1982: 20). Fowler explica detalladamente que los géneros forman “relaciones intergenéricas” al componerse de mezclas dinámicas de otros géneros (cf. Fowler 1982: 251-255), lo que considera la base de la creatividad literaria. Más allá de Bajtín y Fowler, entendemos los géneros como entidades transformadoras que determinan las condiciones de la posibilidad de la expresión cultural. Visto así, es en el movimiento incesante de los géneros donde se manifiesta la cultura. Por consiguiente, una indagación posmoderna de la cultura exige considerar los géneros en su movimiento entre otros géneros y, sobre todo, en su pasaje por los medios. En América Latina, este *pasaje intergenérico e intermedial* constituye un objeto

privilegiado de la crítica posmoderna[4]. El fenómeno no es exclusivo ni de América Latina ni de la posmodernidad –se podrá observar también en otras regiones y en otras épocas–, empero aquí es específico por razones históricas. Una de ellas, y tal vez la principal, es la hibridación cultural que se produjo a consecuencia de la confrontación de las diversas culturas involucradas en la historia poscolombina del continente. El cronotopos, más allá de su concepción bajtiniana original como configuración temporal y espacial de la narrativa, asume aquí una dimensión memorativa. Los pasajes de los géneros europeos al nuevo continente evidencian que éstos crean un contexto que atraviesa no sólo largas distancias temporales sino también geográficas. El ejemplo de América Latina muestra asimismo que los géneros establecen un diálogo con enunciados formados en circunstancias históricas y espaciales que divergen profundamente de las suyas. Sin embargo, el pasaje cronotópico rescata aunque fragmentariamente tales inscripciones del tiempo y del espacio en el género.

4. Pasajes refractados

Si con Bajtín se concibe el género como el “representante de la memoria creadora”, entonces habría que comprender el *representante histórico* como un problema de una historia no sólo de evolución dialógica sino también de cesuras epistémicas. Ese es el tema de Michel Foucault, es decir, el tema de las rupturas históricas del sistema de la *representación* de las cosas por las palabras. La perspectiva epistemológica le permite replantear la teoría bajtiniana de los géneros en términos posmodernos.

Michel Foucault, en *Les mots et les choses*, aborda la problemática de rupturas históricas en el sistema de la representación genérica. Así determina una de las principales rupturas en la *supresión* del conjunto de connotaciones históricas que se vinculan con los géneros naturales –su texto histórico– por el emergente discurso científico de los siglos XVII y XVIII (cf. Foucault 1966, cap. 5: “Classer”). Para que la representación pudiera convertirse en un problema científico, hubo que partir de la premisa de una separación entre las palabras y las cosas a ser superada por la *historia naturalis*:

“Así dispuesta y entendida, la historia natural tiene como condición de posibilidad la pertenencia común de las cosas y del lenguaje a la representación; empero, ella no existe como tarea sino en la medida en que las cosas y el lenguaje se encuentran separados. Ella deberá, por tanto, reducir esta distancia para acercar el lenguaje lo más posible a la mirada y las cosas miradas lo más posible a las palabras”[5]

Se trataba, por tanto, de inventar un lenguaje científico que fuera capaz de representar *sin falta ni sobra* las similitudes y diferencias que existen dentro de una “tabla” –un orden de representación–, basándose en una característica dominante que permitiera generar un nexo entre el orden de

las palabras por un lado y el orden de las cosas por el otro. Para denominar tal característica, la cual en el siglo XVIII se deducía todavía según la forma exterior observada, no quedó otra alternativa que recurrir a un orden de referencia –la geometría o la anatomía– de donde se obtenían las designaciones o características para representar formas ya conocidas. La característica considerada dominante se convierte en el signo de identidad, por ejemplo, de una planta. Los bulbos dobles de algunas orquídeas europeas sirvieron, por su forma semejante a los testículos [lat. *orchis*], para denominar el género. No por casualidad resultó justamente el orden del órgano sexual de las plantas –el estigma– el que se selecciona como más apropiado para “estigmatizar” y representar la generación identitaria del género.

La operación de reducir el texto histórico de los géneros a unas cuantas marcas o características tuvo como fin determinar en la naturaleza del objeto una identidad ahistórica del género; pero a la vez tuvo el efecto de hacer olvidar que las marcas restantes aún forman un texto histórico. Foucault señala que esa representación poco o nada tiene que ver con el orden natural de las cosas sino con el orden lingüístico de las palabras. Las reglas de selección y combinación son reglas derivadas de la lengua, y así la teoría del género deviene en una teoría de la lengua que pretende describir un orden natural a manera de un sistema, a costa de ignorar o excluir su condición textual. Esto implicaba una mirada que se concentraba exclusivamente en el objeto y que necesitaba aprender a ignorar las texturas alrededor del objeto, así como –por ejemplo en el caso del *bestiario*– las mitologías antiguas[6].

Al convertirse en el objeto privilegiado del discurso científico del siglo XVII, el género, visto desde una perspectiva epistemológica, se ha transformado en un lenguaje formal que debido a su base lingüística deja de ser visto como un texto histórico. El estructuralismo del siglo XX reincidirá aparentemente en un reduccionismo formal muy parecido, aunque bajo condiciones epistemológicas bien distintas. Asimismo retomará el principio científico del lenguaje formal en los estudios del lenguaje y desde allí lo transferirá a otras áreas de las ciencias humanas y así también a la literatura. En consecuencia, el sistema de referencia estructuralista de los géneros ya no será la “naturaleza del objeto” sino la “naturaleza del lenguaje”.

Las rupturas históricas en la representación genérica que el cambio epistémico trajo consigo en los siglos XVII y XVIII implica que la memoria colectiva de los géneros tiene una constitución híbrida que incluye sedimentos cronotópicos que remiten ante todo a las cesuras de la representación[7]. Los géneros, por consiguiente, no representan una continuidad histórica sino, más bien, preservan indicios de las rupturas epistemológicas. Los géneros literarios latinoamericanos, para retomar nuestro

ejemplo, remiten a la tradición europea de la cual provienen en muchos casos. Sin embargo, la tradición genérica no pasa sino por la cesura epocal de la conquista y de la colonización que reconfiguró el orden de la representación de los géneros en forma de una doble refracción cronotópica tanto europea como americana.

Notas

1. Sobre el debate con respecto al Monumento del Holocausto en Berlín, cf. Cullen 1999.
 2. Cf. el concepto de la “historiografía intencional” de Hans-Joachim Gehrke 2002.
 3. A modo de ejemplo recordamos la contribución de la obra historiográfica de Francisco Adolfo de Varnhagen a la construcción de una identidad nacional brasileña en el siglo XIX (cf. Wehling 1999).
 4. El hibridismo entre géneros y medios ya lo anticipó el ensayo de Haroldo de Campos (cf. Campos 31976). Este hibridismo constituye –según Robert Stam– un motivo reiterado para aplicar los conceptos de la *carnevalización* y *dialoguicidad* de Bajtín a la cultura de masas en América Latina (cf. Stam 1992).
 5. “Ainsi disposée et entendue, l’histoire naturelle a pour condition de possibilité l’appartenance commune des choses et du langage à la représentation; mais elle n’existe comme tâche que dans la mesure où choses et langage ce trouvent séparés. Elle devra donc réduire cette distance pour amener le langage au plus près du regard et les choses regardées au plus près des mots” (Foucault 1966: 144).
 6. Con todo, la *historia naturalis* que proviene del afán taxonómico está aún lejos de la manera moderna de preguntar según a la ciencia que llamamos biología, justamente por carecer de un concepto de ‘vida’ como condicionante complejo de las formas externas que se ven a simple vista.
 7. Por eso habría que relativizar el concepto evolucionista de la memoria que el formalismo ruso adscribió a los géneros. Boris V. Tomachevski, por ejemplo, formula que los géneros antiguos se mantienen vivos en la memoria literaria de los géneros contemporáneos sin nunca llegar a desaparecer del todo: “La novela caballerescas medieval y la moderna [...] pueden no tener rasgo alguno en común, y, sin embargo, la novela moderna ha nacido de la lenta y plurisecular evolución de la novela antigua” (Tomachevski 1928: 212, *apud* Huerta Calvo 1984: 97).
-

Bibliografía

- Assmann, A.**; Assman, J. (1994) “Das Gestern im Heute. Medien und soziales Gedächtnis”, en: Merten, Klaus; Schmidt, Siegfried J.; Weischenberg, Siegfried (eds.): *Die Wirklichkeit der Medien*. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Assmann, Jan** (1988) “Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität”, en: Assmann, Jan; Hölscher, Tonio: *Kultur und Gedächtnis*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, –(2000) *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: Beck
- Bajtín, M.** (1989) *Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik*. Frankfurt/M.: Fischer.
- Borsò, V.** (2001) “Gedächtnis und Medialität: Die Herausforderung der Alterität”, in: Borsò, Vittoria; Krumeich, Gerd; Witte, Bernd (eds.): *Medialität und Gedächtnis: interdisziplinäre Beiträge zur kulturellen Verarbeitung europäischer Krisen*. Stuttgart; Weimar: Metzler.
- Campos, H.** (1976) [1972] “Superación de los lenguajes exclusivos” en: Fernández Moreno, César (ed.): *América Latina en su literatura*. México: Siglo XXI. –(1977) Ruptura dos géneros na literatura latino-americana. São Paulo: Perspectiva
- Cullen, M. S.** (ed.) (1999) *Das Holocaust-Mahnmal: Dokumentation einer Debatte*. Zürich; München: Pendo

- Fowler, A.** (1982) *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Oxford: Clarendon Press
- Foucault, M.** (1966) *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. París: Gallimard
- Gehrke, H.-J.** (2002) “Was heißt und zu welchem Ende studiert man intentionale Geschichte? Marathon und Troja als fundierende Mythen”, Leipzig, 01/03/2002 (manuscrito) –(2003) “Dokument und Gattung oder: Die Wirklichkeit im Lichte historischer Quellen” in: **Berg, Walter Bruno et al. (eds.):** *Imágenes en vuelo - textos en fuga. Identidad y alteridad en el contexto de los géneros y los medios de comunicación*. Würzburg: Ergon (en prensa)
- Lachmann, R.** (1993) “Kultursemiotischer Prospekt”, en: Haverkamp, Anselm; Lachmann, Renate (eds.): *Memoria - vergessen und erinnern*. München: Fink. (Poetik und Hermeneutik / ... Kolloquium der Forschungsgruppe Poetik und Hermeneutik ; 15).
- Krämer, S.** (1998) “Das Medium als Spur und als Apparat”, in: Sybille Krämer (ed.): *Medien Computer Realität*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Mangold, I.** (2003) “Vornehmes Beleidigtsein. Deutsche Intellektuelle und die Golfkriege – heute und damals” in: *Süddeutsche Zeitung*, N° 34 (11/02/2003).
- Michael, J.; Schäffauer, M. K.** (2002): “A passagem intermedial dos gêneros”, in: Gustavo Bernardo (ed.): *As margens da tradução*. Rio de Janeiro: Caetés.
- Stam, R.** (1992) *Bakhtin. Da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo: Ática
- Todorov, T.** (1981) *Mikhail Bakhtine, le principe dialogique*. París: Seuil
- Wehling, A.** (1999) *Estado, história, memória: Varnhagen e a construção da identidade nacional*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira

Markus Klaus Schäffauer

cursó estudios de filología románica (español y portugués), filología alemana e historia en las universidades Freiburg y Salamanca. Se doctoró en 1996 con una tesis sobre el papel de la oralidad en la literatura argentina. Fue becario del CNPq y profesor visitante de la Universidad de San Pablo de 1997 a 1998. Actualmente es profesor visitante en el área de la teoría de la comunicación y la literatura ibero- y latinoamericana en la Universidad de Viena. Publicaciones: *Oralidad y Argentinidad. Estudios sobre la función del lenguaje hablado en la literatura argentina* (1997); *scriptOralität in der argentinischen Literatur. Funktionswandel der literarischen Oraltät in Realismus, Avantgarde und Post-Avantgarde (1890-1960)* (1998); *Discursos de oralidad en la literatura rioplatense del siglo XIX al XX* (1999) y *As Américas do Sul. O Brasil no Contexto Latino-Americano* (2001). E-mail: markus.klaus.schaeffauer@romanistik.uni.freiburg.de

Joachim Michael

estudió Filología románica, Historia y Economía en Freiburg, Lisboa y Río de Janeiro. Enseña literatura iberoamericana en la Universidad de Freiburg y finaliza su tesis doctoral sobre telenovelas. Además, trabaja en un proyecto de radiofonía intercultural en Freiburg. Es co-organizador de *As Américas do Sul. O Brasil no Contexto Latino-Americano*. (Beihefte zur Iberoromania, 17), Tübingen: Niemeyer 2001 y publicó varios artículos sobre la televisión y la cultura de masas en América Latina, así como al respecto de la literatura colonial. E-mail: joachim-michael@romanistik.uni.freiburg.de

A arte de escrever com luz: memória, fotografia e ficção

Gustavo Bernardo Krause

Este trabalho intenta comparar tres textos filosóficos sobre fotografía: *On photography* (1977), escrito por Susan Sontag, *La chambre claire* (1980), escrito por Roland Barthes, y *Für eine Philosophie der Fotografie* (1983), escrito por Vilém Flusser. La comparación nos permite estudiar el proceso de representación, simulación y alienación, desde el comienzo de la fotografía como arte.

Palabras clave: memoria, fotografía, ficción

The Art of writing with light: memory, photography and fiction

This article tries to compare three philosophical texts about photography: *On photography* (1977), written by Susan Sontag, *La chambre claire* (1980), written by Roland Barthes, and *Für eine Philosophie der Fotografie* (1983), written by Vilém Flusser. The comparison allows us to study the processes of representation, simulation and alienation, from the very beginning of photography as an art.

Palabras clave: memory, photography, fiction

John Szarkowski, ao comentar o acervo fotográfico do *Museum of Modern Art* de New York, supõe a fotografia como paradigma de uma maneira nova de ver o mundo e, portanto, de o próprio mundo ser: a fotografia teria provocado “profunda transformação do nosso conhecimento e da nossa opinião sobre a estrutura e o significado da experiência visual” (Szarkowski 1999: 9).

A fotografia –do grego *photos*, luz, e *graphos*, gravação– nasceu de antigas experiências de alquimistas e químicos quanto à ação da luz. Em 1826, depois de anos de tentativas, Joseph-Nicéphore Niepce produziu a primeira fotografia do mundo, tirada da janela de sua casa. Dez anos mais tarde Louis-Jacques Mandé Daguerre lançou o *daguerreótipo*, processo em que uma placa de cobre prateada e polida, submetida a vapores de iodo, formava uma camada de iodeto de prata. Exposta à luz numa câmara escura, essa placa era revelada em vapor de mercúrio aquecido, que adería às partes onde a luz incidia e mostrava as imagens, fixadas por uma solução de tiosulfato de sódio. Embora o daguerreótipo ainda não permitisse cópias, seu sistema logo se difundiu pelo mundo. Seu inventor assim o definiu: “o daguerreótipo não é

meramente um instrumento que serve para desenhar natureza; ele dá à natureza o poder de reproduzir a si mesma” (em Sontag 1990: 188). William Henry Fox Talbot lançou, em 1841, outro processo para obter e fixar imagens, o *calótipo*—de *kalos*, ou seja, de “belo”—, que já permitia cópias através de negativos. Embora o calótipo tivesse menor definição que o daguerreótipo, foi o primeiro grande passo para a explosão das imagens fotográficas. A fotografia etimologicamente se define como “a arte de escrever com a luz”; é a luz que determina a qualidade da foto, através do conceito de exposição, isto é, da relação entre a quantidade de luz e o tempo de sua incidência sobre o material sensível. Definida pela fórmula “ $E=it$ ”, a *exposição* é igual ao produto da *intensidade* da luz pelo *tempo* de incidência. A câmara fotográfica funciona com base no princípio ótico da *camara obscura*, conhecido pelo menos desde 400 AC. A câmara escura originalmente consistia num quarto totalmente sem luz com um orifício em uma das paredes através do qual se projetava na parede oposta uma imagem invertida.

No século XVII o jesuíta Athanasius Kircher ampliou a utilização da câmara escura mostrando na igreja, aos fiéis assustados, a primeira visão “viva” do inferno: projetando a 150 metros de distância imagens tenebrosas ampliadas mais de 100 vezes, reforçadas por insetos raros e vivos se movendo por cima delas e igualmente ampliados outras tantas vezes, Kircher trazia a experiência do inferno para o campo terreno e para dentro da própria igreja, provando aos fiéis analfabetos, com suas imagens apavorantes que ainda por cima se moviam, o horror absoluto do pecado.

Ainda que hoje esse uso do aparato nos pareça grotesco, Claudia Giannetti estaria certa em entender que “la apropiación de Kircher de la imagen inmaterial en movimiento para provocar una determinada reacción sensible en un grupo puede ser considerada como una acción poética, que extrapola per se el ámbito de lo sagrado, para actuar en el ámbito de la cultura, de la estética. Transforma el espacio de la iglesia en espacio para la experiencia de una realidad (que podríamos llamar) virtual” (Giannetti 1997: 16).

A realidade virtual estaria já presente tanto na projeção de Kircher quanto no retrato de nosso passaporte. Não seria por acaso que os primeiros fotógrafos fossem gravadores, pintores ou desenhistas, como Niepce, Daguerre ou Fox Talbot, à procura de um meio melhor de captar a realidade —e a realidade parece ser o outro. Dos milhares de daguerreótipos que nos chegaram muito poucos mostram uma rua ou uma paisagem: “todos eles se juntam para formar um desfile infinito de antepassados” (Szarowski 1999: 14).

Um dos primeiros retratistas foi Nadar. Em função do drama que podia captar, a arte fotográfica parecia a Nadar benção ambígua; por essa razão,

preferia não retratar mulheres, uma vez que o resultado seria “excessivamente fiel à natureza para agradar ao modelo, mesmo o mais belo” (em Szarkowski 1999: 24) – o que não impediu que tivesse retratado antes, em 1865, Sarah Bernhardt, agradando tanto à modelo quanto ao retratista: a ênfase nas dobras da manta, associadas às sombras no rosto e no colo, produzem efeito simultaneamente erótico, íntimo e discreto, evocando conforto e segredo triste.



Figura 1

O nome de Nadar (pseudônimo de Gaspard Félix Tournachon) também ficou conhecido por ter emprestado seu estúdio a um grupo de pintores dissidentes para uma exposição, considerada à época um fracasso. Os pintores, Renoir à frente, ficaram do evento com o rótulo de “impressionistas” que, apesar de detestarem, marcou-os assim como, depois, à relação da pintura com a fotografia; os pintores tentavam fazer, com seus instrumentos e pela pesquisa da luz, o que a fotografia tecnicamente já realizava.

Ao comentar a fotografia como “une découverte merveilleuse”, em 1857, Nadar diria que a teoria fotográfica se aprende em uma hora e as primeiras noções práticas em um dia, observando desde o princípio a contradição entre a facilidade do uso e a complexidade da técnica. Entretanto, o que não se aprenderia tão rápido seria o sentimento da luz, a apreciação artística dos efeitos produzidos pelas diversas luminosidades quando combinadas, a aplicação de tais ou quais efeitos conforme a natureza das fisionomias que o artista se propõe a reproduzir. Ainda um pouco mais lentamente, se poderia aprender a inteligência moral necessária, a sensibilidade ágil que põe o fotógrafo em comunhão com o seu modelo e, conforme o seu caráter, permite forjar no laboratório a semelhança mais favorável – a semelhança íntima –. Este seria exatamente o lado psicológico da fotografia (em Frizot 1987: 9). André Bazin, ao comentar a ontologia da imagem fotográfica, fala da objetividade que se inaugura, como que realizando o sonho renascentista (em Pereira 2000: 23). A originalidade da fotografia em relação à pintura residiria na sua objetividade essencial: o “olho” fotográfico, conjunto de lentes que substitui e estende o olho humano, denomina-se precisamente *objetiva*. Pela primeira vez, espanta-se Bazin, entre o objeto e a sua representação nada se interpõe, a não ser um outro objeto. Pela primeira vez, “uma imagem do mundo exterior se forma automaticamente, sem a intervenção do homem”.

Que haja uma mudança crucial de perspectiva com o advento da objetiva fotográfica, não se tem dúvida, mas concluir que o sonho renascentista se cumpriu parece um passo maior do que as pernas. Esse outro objeto que se interpõe entre o objeto inicial e a sua representação forçadamente modifica o objeto primeiro ao representá-lo, no mínimo pelo recorte do campo e pelo posterior processamento químico das cores e das formas – logo, não há como se ter *objetivamente*, pelo menos no sentido vulgar do advérbio, o objeto-em-si como ele seria se não tivesse sido fotografado. De maneira equivalente, dizer que a imagem exterior se forma automaticamente, sem a intervenção do homem, implica atribuição mágica à invenção humana da fotografia. Como essa intervenção é bem mais complexa do que a do pintor com a tela e o pincel, envolvendo produção de câmaras e filmes bem como a ação dos fotógrafos, se supõe que a intervenção humana se perdeu. Bem ao contrário, exatamente porque a intervenção é muito mais complexa, a intervenção humana não se perdeu mas se alienou, deixando os fotógrafos perante aquela espécie de caixa-preta que foge ao controle de cada ser humano: o aparelho vira aparato e impõe sua própria lógica.

Fotografa-se para reter a realidade, mas só se retém, como nas excursões turísticas, o gesto de fotografar, de apertar um pequeno botão e, de quando em quando, trocar um filme. Por isso, para além de questionar Bazin, interessa-nos perguntar por que sua suposição é possível. Cremos, nesse caso, que a fotografia, relevadas as possibilidades técnicas de montagem fotográfica que o computador apenas multiplicou, parece atestar a presença do objeto de uma maneira de fato diversa do que o fazia a tela de uma pintura, por mais realista que esta procurasse ser. Esse atestado faz do aparelho fotográfico uma espécie de máquina do tempo *a posteriori*, retendo, magicamente, o passado.

Em qualquer álbum ou banco de fotos, percebemos dois conjuntos que confirmam isso: o conjunto das fotos históricas, jornalísticas ou antropológicas, estilo Sebastião Salgado, e o conjunto das fotos micro-políticas, contendo retratos de pessoas, de festas e de rituais de passagem, como os de Henri Cartier-Bresson. Em ambos os conjuntos, marca-se a procura de reter o tempo e denegar a morte. Quer dizer, o aparelho fotográfico ora pode ser visto como objeto mágico e *escuro*, ora pode ser visto como espelho *claro*, tanto do real quanto do tempo.

Essa tensão fica muito clara no confronto entre os títulos de três textos filosóficos sobre a fotografia, lançados em momento bem próximo: *On photography* (1977), de Susan Sontag, *La chambre claire* (1980), de Roland Barthes, e *Für eine Philosophie der Fotografie* (1983), de Vilém Flusser.

Für eine Philosophie der Fotografie, de Vilém Flusser, foi editado em português (versão do próprio autor) como *Filosofia da caixa-preta*, se opondo, pelo título brasileiro, diretamente a *A câmara clara*, de Roland Barthes. O livro de Vilém Flusser, filósofo tcheco-brasileiro, publicado primeiro em alemão, foi traduzido para 14 línguas. Na sua filosofia da fotografia, Flusser tentava compreender os dilemas do nosso tempo, as confusões entre o real e o imaginário, partindo da noção de “caixa-preta”. Lembrava que os dispositivos —computadores, câmaras, sintetizadores— utilizados hoje pelos artistas e demais profissionais da informação mostram-se *caixas-pretas* cujo funcionamento misterioso escapa ao usuário.

Quando o fotógrafo aponta a sua câmara e pressiona o botão de acionamento, o aparelho lhe devolve imagem normalmente interpretada como a réplica bidimensional do motivo que “posou” para a câmara. Mas o fotógrafo, em geral, não conhece as equações utilizadas para o desenho das objetivas, nem as reações químicas que se processam nos componentes da emulsão fotográfica. Na verdade, pode-se fotografar sem conhecer as leis de distribuição da luz no espaço, as propriedades fotoquímicas da película, ou as regras da perspectiva monocular que permitem traduzir o mundo tridimensional em imagem bidimensional. Pode-se fotografar pensando apenas em não tremer o braço. As câmaras modernas estão automatizadas a ponto de até mesmo a fotometragem da luz e a determinação do ponto de foco serem realizadas pelo aparelho.

Roland Barthes escapara do problema quando preferiu “fotografar” a fotografia falando justamente de um dispositivo não-fotográfico, a *camara lucida*. Vilém Flusser tenta tratar o problema “de dentro”, isto é, por dentro da sua *camara obscura*. O termo “caixa-preta” veio da eletrônica, que o usava para designar parte complexa de um circuito eletrônico omitida intencionalmente no desenho de um circuito maior e substituída por uma caixa (*box*) vazia, sobre a qual se escreve apenas o nome do circuito omitido.

Como os engenheiros eletrônicos, também filósofos e cientistas utilizam rótulos, à guisa de caixas-pretas, para designarem certos fenômenos, mas correm o risco de acreditar que o expediente implica compreensão do fenômeno. Dá-se a uma certa classe de fenômenos o nome de *instinto* e acredita-se que isso resolve o problema; entretanto, o que chamamos de *instinto* pode ser apenas uma caixa-preta que se encontre ali para mascarar o que justamente não conseguimos compreender. Mais tarde, o termo foi popularizado, nos *media*, referindo-se às caixas-pretas (que, salvo engano, sequer são pretas) dos aviões acidentados (ou vítimas de atentado), onde se encontrariam gravadas as informações secretas que permitem descobrir a causa dos acidentes. Assim, a metáfora da caixa-preta, de re-

curso simplificador para desenhistas de diagramas eletrônicos, acabou por designar a complexidade, mesmo a incompreensibilidade.

O surgimento do computador e das imagens digitais, lembra Arlindo Machado (em Krause 2000: 136), fez com que as imagens técnicas se revelassem resultado de um processo de codificação icônica de determinados conceitos científicos. O computador permite forjar imagens tão próximas da fotografia que dificulta distinguir entre a imagem sintetizada com recursos da informática e aquela registrada por uma câmara. No computador, porém, tanto a “câmara” que se utiliza para descrever as trajetórias no espaço como as “objetivas” de que se lança mão para dispor os campos focais como ainda os focos de “luz” distribuídos na cena para iluminar a paisagem, são todos eles operações matemáticas e algorítmicas.

Objetos em três dimensões, em 3D, são construídos e manipulados por números que não aparecem, enquanto aparece somente a rotação das imagens destes objetos. Os números que não aparecem comporiam a quarta dimensão. A “objetiva” com que se constrói um campo perspectivo não é mais, no computador, um objeto físico, mas determinados cálculos de ótica; a “luz” é um algoritmo de iluminação baseado em leis da ótica; a “película” é um programa de visualização (*rendering*), que permite expor numa tela de monitor o objeto –ou partes dele– definido matematicamente na memória do computador; o “enquadramento” é uma operação de *clipping* (recorte aritmético das partes do objeto que “vazam” para fora da janela de visualização); o “ponto de vista” é um determinado posicionamento de um ponto imaginário de visualização em relação a um sistema de coordenadas x , y e z ; e assim por diante.

Fica claro que as imagens técnicas, ou seja, as representações icônicas mediadas por aparelhos, não podem corresponder a qualquer duplicação inocente do mundo, porque entre elas e o mundo se interpõem os conceitos da formalização científica. Subjaz a dificuldade de compreender a mais importante característica das imagens técnicas: o fato de elas materializarem determinados conceitos a respeito do mundo. A fotografia, ao contrário de registrar mecanicamente impressões do mundo físico, como pensaria um turista ingênuo, transcodifica determinadas teorias científicas em imagem, isto é: “transforma conceitos em cenas”.

As fotografias preto & branco, que interpretam o visível em tons de cinza e levam o espectador a ter as cores por supostas, demonstram claramente como as teorias da ótica e da fotoquímica estão em sua origem. Mas nas fotografias em cores o colorido é tão “teórico” ou abstrato quanto nas imagens em preto & branco. O verde do bosque fotografado é a imagem do conceito de verde tal como determinada teoria química o elaborou. A melhor prova disso é que o verde produzido por uma película *Kodak* difere do verde que se obtém em películas *Fuji*. A hipótese do projeto fotográfico

se desvela: o que supúnhamos real persiste uma ficção. As imagens técnicas não podem corresponder a qualquer duplicação inocente do mundo, porque entre elas e o mundo se interpõem transdutores abstratos, ou seja, os conceitos de formalização científica que informam o funcionamento de máquinas semióticas tais como a câmara fotográfica.

Enquanto a “caixa-preta” remete a um mistério (e ao mistério dos desastres, se pensamos na caixa-preta dos aviões que caíram), a câmara clara barthesiana remete a uma transparência. Por oposição à *camara obscura*, onde a recepção da imagem e a sua reprodução se fazem mecanicamente, sem interferência humana, Roland Barthes preferiu o conceito da câmara clara, também chamada de *camara lucida*: trata-se de um instrumento constituído de prismas de reflexão, mediante o qual se pode observar simultaneamente um objeto e a sua imagem projetada sobre uma folha de papel para ser desenhada. Assumindo a posição de mediador de toda fotografia, o francês se queria, justamente, a câmara lúcida de toda imagem, enxergando na fotografia ao mesmo tempo um registro realista (e não uma mensagem codificada) e a emanção de um real passado, antes magia do que arte. A fotografia traria consigo seu referente, “ambos atingidos pela mesma imobilidade amorosa ou fúnebre, no âmago do mundo em movimento” (Barthes 1984: 15): assim como a vidraça e a paisagem, o bem e o mal, o desejo e seu objeto, não se poderia separar a imagem do que ela mostra.

No entanto, o francês afirma adiante que, a partir do momento em que nos sentimos olhados pela objetiva, tudo muda: “ponho-me a *posar*, fabrico-me instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem” (Barthes 1984: 22). Não paramos de nos imitar a nós mesmos. Nesse caso, a fotografia não bem traz consigo seu referente, antes o produz. Ela não apenas escolhe um ponto para a vista –para a objetiva– como força o modelo, se humano, se um de nós, a modelar-se outro, vale dizer, a posar, por exemplo levantando o queixo, olhando de lado, sorrindo fino. Barthes tenta resolver a contradição entendendo que é o “eu” que não coincide jamais com a sua imagem, se a imagem é pesada, imóvel, obstinada, e por isso a sociedade se apóia nela, enquanto que o “eu” seria leve, dividido, disperso. A Fotografia configura-se, então, como “o advento de mim mesmo como outro: uma dissociação astuciosa da consciência de identidade” (Barthes 1984: 25). Ainda que a fotografia seja atormentada pelo fantasma da pintura, ou ainda que a pintura figurativa se encolha perante a fotografia, Barthes supõe que esta se torna artística por sua relação com o teatro, e não com a pintura. Em relação aos retratos e às fotografias que contemplam homens e mulheres, ele teria razão, mas tanto quanto a pintura de pessoas e bustos também tem a ver com o teatro, na medida em que a pose interfere e implícita um conflito. Esse teatro, todavia, estaria mais próximo do teatro grego,

com suas máscaras, ou do teatro nô japonês, com sua maquiagem pesada à base de pasta de arroz: ao representar o real, recorta-o e imobiliza-o a tal ponto que promove abstrações e arquétipos que parecem “falar” por si mesmos, bloqueando discursos e esforços retóricos. Certas fotografias se aproximariam, então, do haiku, pois a notação de um haiku também seria indesejável: “tudo está dado, sem provocar a vontade ou mesmo a possibilidade de uma expansão retórica” (Barthes 1984: 78).

A expressão latina para a fotografia seria: *imago lucis opera expressa*, ou seja, “imagem expressa e espremida” –como o suco de um limão– “pela ação da luz”. O aspecto técnico da operação fotográfica, reconhecido por Barthes, não o leva a considerar uma foto como cópia do real, mas sim como uma emanção do real passado, permitindo a concomitância entre “o que foi” e “o que é”, isto é, entre um acontecimento passado e a observação presente da imagem. A foto possui uma força constativa, sim, mas o que se constata é o tempo, não o objeto: “na Fotografia, de um ponto de vista fenomenológico, o poder de autenticação sobrepõe-se ao poder de representação” (Barthes 1984: 132).

Uma foto excluiria qualquer purificação, qualquer catarse: como o haiku, provoca um certo espanto que não se desfaz, não se resolve e mesmo não se move. A fotografia ofertaria, assim, alguma verdade, mas não exatamente a verdade do indivíduo que posa, essa permaneceria irreduzível e inacessível; a verdade da fotografia seria, para Barthes, a da linguagem, embora o seu argumento nos levasse melhor para a verdade como silêncio, justamente o silêncio wittgensteiniano: “sobre aquilo de que não se pode falar, deve-se calar” (Wittgenstein 1968: 280). As imagens técnicas, das quais a fotografia é o paradigma, acumulam-se em todos os *media*, parecendo querer ilustrar a palavra –antes, talvez, querendo denegar a palavra que, por pletórica, vem ruidosamente dizendo o nada.

É paradigmática, igualmente, a reação de qualquer pessoa que se “veja” fotografada: ah, mas esse não sou eu... Entes incertos, não nos reconhecemos na imagem simplesmente porque todos seríamos desde sempre a cópia de uma cópia de uma matriz que não há, por tão-somente suposta, no lugar em que se a suporta: o cotidiano. É preciso, em conseqüência, nos rendermos à lei: não se pode aprofundar ou penetrar a Fotografia (Barthes 1984: 156): pode-se apenas “varrer” com o olhar, percorrendo sua superfície que, logicamente, não pode ser outra coisa que superficial –a imagem estará sempre toda-fora. Ainda que, nos jornais, atue como testemunho da História e dos acontecimentos, sua lógica antes pertence ao campo da ficção, rerepresentando-nos o que teria havido num recorte impossível de ter acontecido se não fosse a presença do fotógrafo.

Parecendo congelar o tempo, na verdade congela o espanto, ou melhor: deixa-o em câmara lenta no espírito.

On photography, de Susan Sontag, é mais próximo de Flusser do que Barthes, encarando o *medium* de forma paradigmática. Desde seu mais conhecido ensaio contra a interpretação Sontag combate a hegemonia do conteúdo em detrimento da forma, combatendo portanto os intérpretes, vale dizer, os professores que, a pretexto de somente tornar inteligíveis os textos antigos, alteram seu sentido fingindo que não o fazem. Segundo a escritora, o zelo contemporâneo pelo projeto da interpretação é inspirado não pela piedade para com o texto problemático mas sim por um claro e agressivo desprezo pelas aparências, em última análise, pelo próprio texto que se quer submisso: “o estilo moderno de interpretação escava e, à medida que escava, destrói; cava “debaixo” do texto, para encontrar um subtexto que seja verdadeiro. As mais celebradas e influentes doutrinas modernas, as de Marx e Freud, em realidade são elaborados sistemas de hermenêutica, agressivas e ímpias teorias da interpretação”. (Sontag 1987: 15)

Freud, por exemplo, classificaria todo fenômeno como conteúdo manifesto, investigando-o para descobrir o seu conteúdo latente que afinal seria o verdadeiro. Reagindo a esse projeto, Sontag deseja como tarefa não descobrir o maior conteúdo possível em uma obra de arte, mas sim “reduzir o conteúdo para que possamos ver a coisa em si” (Sontag 1987: 23). Entretanto, como o ensaio de Sontag, de 1964, é muito curto, alguns equívocos se formaram a seu redor, em boa parte facilitados por argumentação provocativa mas insuficiente. No afã de desmistificar a interpretação, expondo a camuflagem da intervenção e do controle, um pouco como que parece jogar fora a criança com a água do banho, até porque o próprio ensaio efetua um exercício de interpretação da cena contemporânea. Um passo atrás seria adequado, admitindo a subjetividade de quem interpreta sem necessariamente denegar toda interpretação.

On photography matiza melhor o seu projeto que é, enfim, um projeto de interpretação. O livro busca discutir os problemas estéticos e morais derivados da atual onipresença das imagens fotográficas. Logo as primeiras linhas distinguem as imagens clássicas, ou artesanais, das novas imagens fotográficas. Para ela, a humanidade se mantém indefinidamente na caverna de Platão, distraído-se com meras imagens da verdade que, todavia, não são a verdade. São essas imagens que nos educam, isto é, que constroem para nós o que supomos depois como nossa noção de verdade. Entretanto, as antigas imagens artesanais nos ensinaram um mundo que não é mais o mesmo, graças à tutoria das novas imagens técnicas: em cata-dupa, bilhões de fotografias penduram-se nas paredes, ilustram os jornais, invadem museus, exibem-se em livros e teses e congestionam a rede mundial de computadores, espelhando e espalhando toda a verdade, a princípio em preto & branco ou tons de sépia, e depois em dezesseis milhões

de cores. O novo código visual altera nossas noções do que tem e do que não tem valor, do que temos e do que não temos direito de observar e de reconhecer. Percebemo-nos subordinados a uma nova gramática, portanto, a uma nova ética da visão (Sontag 1990: 3).

A multiplicação das fotografias modifica os gestos cotidianos: nas situações inusitadas como nas corriqueiras nos surpreendemos desejando uma câmara fotográfica com filme e flash; nos surpreendemos entendendo o que acontece por meio de uma câmara fotográfica mental. No entanto, e estranhamente, as fotografias são “talvez o mais misterioso de todos os objetos que compõem, e intensamente, o ambiente que reconhecemos como moderno” (Sontag 1990: 3). Há um mistério técnico, sem dúvida, para o qual a caixa-preta de Flusser empresta boa metáfora. Ao mesmo tempo que o século XIX admitia, com Nietzsche, que não há fatos, tão-somente interpretações, as imagens fotográficas se mostram menos declarações sobre o mundo do que pedaços do mundo –miniaturas de realidade que qualquer um pode fazer ou adquirir (Sontag 1990: 4). A fotografia fornece à polícia, ao hospital, ao jornal, à escola e ao Estado as provas, a evidência de que *algo* existe ou existiu, ainda que a imagem em si possa ter sido distorcida ou retocada pelo fotógrafo, enquanto uma pintura ou uma descrição em prosa não pode ser mais do que uma interpretação seletiva. A fotografia, ainda que recortada pelo enquadramento e mediada pelas lentes e pelos filtros, mostra-se como transparência. O que transparece, porém, é menos o mundo do que um olhar sobre o mundo e, simultânea e conseqüentemente, um susto.

A fotografia é arte e rito, escudo e arma, bandeira branca e poder. As fotografias de família refazem nas imagens uma instituição que na história contemporânea se esgarça e se esfacela. As fotografias turísticas protegem os viajantes da própria viagem, preservando-os da ansiedade do olhar do outro e de olhar o outro. As fotografias de acidentes transformam aquele que tem uma câmara no único que não é passivo, no único mestre da situação, ao mesmo tempo em que o tornam aquele que não ajuda, não socorre e não intervém:

Fotografar é essencialmente um ato de não-intervenção. Parte do horror de imagens súbitas e memoráveis do fotojornalismo contemporâneo, como as fotos de um bonzo vietnamita tentando alcançar uma lata de gasolina, de um guerrilheiro bengali no ato de transpassar com a baioneta um colaboracionista amarrado, vem da consciência de como se tornou plausível, em situações em que o fotógrafo pode escolher entre uma fotografia e uma vida, escolher a fotografia. A pessoa que intervém não pode fazer o registro; a pessoa que está fazendo o registro não pode intervir. (Sontag 1990: 12)

Sontag compara câmaras fotográficas a carros velozes, quer pelo seu aspecto de caixa-preta, como mostrara Flusser, vendendo facilidade absoluta de uso sob tecnologia de difícil controle, quer por representarem também armas imaginárias, mas não só, de grande poder de fogo. Ainda que nem as câmaras nem os carros sejam essencialmente letais, sabe-se que os últimos, em tempo de “paz”, matam muito mais pessoas do que as armas de fogo. A fotografia tem realmente algo de predatório. Fotografar pessoas implica vê-las como elas nunca se poderão ver, implica adquirir conhecimento sobre elas que elas nunca poderão ter, implica transformar as pessoas em objetos bidimensionais que podem ser simbolicamente possuídos. Assim como a câmara fotográfica pode ser percebida como a sublimação metafórica de um revólver, o ato de fotografar pode ser percebido como um assassinato sublimado, não necessariamente sublime –um assassinato *soft*, mais apropriado a tempos tristes e assustados.

31 Ainda que a fotografia nos pareça, à primeira “vista”, o *medium* por excelência da realidade, a quantidade absurda de imagens fotográficas que nos assola deixa-a na mesma ordem da ficção: “através das fotografias, o mundo se torna uma série de partículas sem conexão; a história, o passado e o presente, um jogo de anedotas e *fait divers*” (Sontag 1990: 24). O aparelho fotográfico atomiza a realidade, deixando-a opaca e conferindo a cada instante o caráter do mistério. Se em algum momento Mallarmé disse que todas as coisas no mundo existem para serem colocadas em um livro, hoje tudo existe para se tornar no fim uma fotografia. O caráter contingente da fotografia confirma que tudo é precível; o caráter arbitrário da evidência fotográfica indica que a realidade é inclassificável: “a insistência do fotógrafo de que tudo é real também implica que o real não é suficiente” (Sontag 1990: 80). De certo modo, a fotografia transforma a realidade em tautologia. Tudo é real, sim; mas o real não basta.

Nesse sentido, a foto de Robert Capa, surpreendendo a morte de um soldado legalista na guerra civil espanhola, é emblemática. Antes da câmara lenta do cinema esta foto já congelava o estupor do espectador, que



Figura 2

ainda pode pensar, como em todas as fotos de guerra e de desastres: por que o fotógrafo, que se encontrava tão próximo, não ajudou o soldado, ou não foi atingido no lugar dele?

Robert Capa, que fotografou cinco conflitos internacionais, disse: “se sua fotografia de guerra não

está boa é porque você não estava perto o suficiente” —ele mesmo sempre esteve muito perto até ficar perto demais, quando pisou em uma mina terrestre em 1954, na Indochina. Talvez pudéssemos dizer que o dilema longe-perto não se restringe aos campos de guerra, mas que se mostra melhor, porque no limite, naqueles lugares. Demasiado longe o sujeito não vê o objeto desejado, mas demasiado perto o sujeito não se distingue do objeto desejado. O dilema do fotógrafo manifesta-se, sob outra forma, no romance *Territorio comanche*, de Arturo Pérez-Reverte (espanhol *dublê* de romancista e correspondente de guerra), através da contradição do engenheiro pacífico que inventa uma arma mais letal ainda:

La bala retozona del 5.56, esa misma que hace zigzag y en vez de salir por ahí sale por allá o hace estallar el hígado, se comporta así porque un brillante ingeniero, hombre pacífico donde los haya, quizá católico practicante, aficionado a Mozart y a la jardinería, pasó muchas horas estudiando el asunto. Tal vez hasta le dio nombre —*Bala Louise, Pequeña Eusebia*— porque el día que se le ocurrió el invento era el cumpleaños de su mujer, o su hija. Después, una vez terminados los planos, con la consciencia tranquila y la satisfacción del deber cumplido, el asesino de manos limpias apagó la luz en la mesa de proyectos y se fue a Disneylandia con la familia. (Pérez-Reverte 1994: 58)

O horror da guerra passa pela consciência desse dilema. O romance se indigna com os “domingueiros”, ou seja, com os fotógrafos de *souvenir*, parentes muito próximos dos intelectuais “profundamente solidários”. Os “domingueiros” também são chamados de “japoneses”, em alusão ao turista afobado que viaja não para conhecer, mas para tirar fotografia de tudo ao mesmo tempo. Pela Bósnia passam figuras assim, de toda pelagem e procedência: deputados, intelectuais, ministros, chefes de Governo, repórteres apressados “y sopladores de vidrio en general”, que em seu regresso à civilização organizam concertos de solidariedade, dão entrevistas coletivas e inclusive escrevem livros para explicar ao mundo as chaves profundas do conflito.

O personagem Barlés chega a levar uma bronca dos seus chefes por se negar a entrevistar justamente a escritora Susan Sontag —que desse modo aparece, de modopouco honroso, como personagem incidental no romance—; Sontag montava *Esperando Godot*, de Beckett, com um grupo de atores locais, em Sarajevo. Barlés diz que todo imbecil pensa saber tudo sobre o horror, assim que passa dois dias perto do *front*, logo se dispendo a elaborar a teoria racional do sangue e da merda, escrevendo na volta trezentos e cinquenta páginas sobre o tema e participando de mesas-redondas junto a outros como ele que jamais lutaram por um pedaço de pão duro, jamais ouviram o grito de uma mulher quando é violentada, nunca carregaram um filho morto nos braços por três dias, sem encontrar água para lavar sequer

o sangue da camisa. Porque o horror pode viver-se ou ser mostrado, mas não pode comunicar-se jamais. Ao horror tão-somente se alude. O horror é muito mais, e muito menos, do que os mortos, as vísceras nuas e o sangue seco. O horror é algo tão simples como “la mirada de un niño, o el vacío en la expresión de un soldado al que van a fusilar. O los ojos de un perro abandonado y solo que te sigue cojeando entre las ruinas, con la pata rota de un balazo, y al que dejas atrás caminando deprisa, avergonzado, porque no tienes valor para pegarle un tiro” (Pérez-Reverte 1994: 119).

O horror se mostra, ao horror se alude, mas comunicá-lo seria impossível. A questão, entretanto, não se restringiria aos tempos de guerra, que apenas borram os limites e arregalam os olhos. A questão, por pedante que possa parecer a afirmação, é filosófica. A filosofia faz meia-parede com o horror, se começa quando o ser humano acerta por acidente algo duro, como uma pedra ao rés do chão, e percebe por um instante que aquilo é o mundo –porque o mundo, em termos lingüísticos, é o que não somos. No Éden, entretanto, não há este tipo de coisa. Não se dá topadas no Paraíso: não há sujeito-objeto-cisão no paraíso. Logo, o Paraíso é bem um “soft world”: um *software*. Aqui “em baixo”, percebemo-nos sempre entre uma pedra e um lugar difícil de se viver. Isso machuca. O reino da experiência é lugar duro, inóspito, e que parece contraditoriamente inumano: Auschwitz, o Gulag, Hiroshima, guerras e escassez em todos os lugares. Esta é a experiência coletiva do gênero humano no mundo duro, no *hard world* que chamamos “real”.

Os objetos dos diferentes objetivismos nos deixam apenas com o nariz sangrando, e no fim morremos todos. Por isso, no íntimo, nos retiramos para um mundo suave onde não haja esses objetos que sempre doeram e nos criaram dificuldades. Na verdade, é o que fazemos: no cinema, no livro, na cátedra, na *gang*, na academia de musculação, no grupo, na pátria, na ciência, no laboratório –principalmente no laboratório–. Portanto, escapismo. Sim. E por que não escapar? O problema não reside se escapamos



Figura 3

ou não escapamos, porque todos tentamos escapar, para construir, longe de Praga, da Bósnia, do Rio de Janeiro, de Bueños Aires, longe dos nazistas e dos repórteres, um mundo que não há. Um mundo que urge fabricar.

Se acusamos alguém de fugir à realidade, impõem-se as perguntas: de que realidade se escapa?; para qual realidade se escapa? Vilém Flusser observa que nenhuma distinção significativa pode ser posta entre “realidade” e “representação”, porque tais

termos –ou “realidades”– diferem somente em grau de probabilidade, não em essência. Sonhamos que somos uma libélula, ou somos uma libélula sonhando que somos um ser humano sonhando que é uma libélula? Não há como saber em que ponto nos encontramos, na transição entre os universos e os contextos –não há como reconhecer qual das bonecas russas foi feita à nossa imagem e semelhança. A respeito disso, Flusser de fato vai além de Baudrillard, que sustenta, algures, que hoje a realidade e o imaginário estariam confusos. A confusão, ingênua ou estratégica, é a de Baudrillard; a realidade e o imaginário sempre estiveram confusos, porque o imaginário é tão real quanto o real é imaginado–fabricado. Para que a ficção não se ponha no lugar da vida ou o imaginário no lugar da realidade, terminando por dispensar, por obsoletas, tanto realidade quanto vida, cabe explicitar a cada instante e em cada parágrafo o processo de fabricação da realidade, isto é, de fabricação de modelos da realidade, precisamente para responsabilizar quem fabrica e quem modela.

À guisa de exemplo, que realidade expressa a foto (1958) de Robert Doisneau? Um professor e uma aluna são solicitados a posar desta maneira pelo fotógrafo. Mais tarde, o professor se surpreende ao descobrir a foto ilustrando campanha contra os males do alcoolismo. Escreve reclamando, mas Doisneau lhe diz que a foto fora vendida para uma revista e ele não tinha mais direitos sobre ela. Anos depois, o professor retratado se surpreende novamente, ao encontrar a imagem ilustrando matéria sobre prostituição. Abre então processo contra o fotógrafo e a revista, inaugurando a discussão sobre o direito de imagem. Figura 3

A partir daquele momento, esta foto só poderia ser reproduzida com uma tarja preta nos olhos do personagem masculino (Pereira 2000: 73), o que enfatizou sua ambigüidade, por inverter a expectativa do espectador maledicente: a venda nos olhos do homem, mais velho, e não da moça, presumivelmente seduzível, criava efeito cômico interessante.

Entretanto: como reproduzimos essa foto sem a tarja? Porque assim a encontramos no livro de John Szarkowski que comenta o acervo fotográfico do *Museum of Modern Art*. Informando que a foto tem o título de “No Café Chez Fraysse, Rue de Seine, Paris”, Szarkowski não parece conhecer aquela história de abusos e processos e exercita sua interpretação sobre a imagem. Imagina até que o cavalheiro poderia estar apenas informando à moça que, por falta de movimento na loja, não necessitaria mais de seus serviços, mas esta hipótese e outras parecidas lhe parecem tão fracas que prefere desenvolver o enredo da sedução. Não sabendo que se tratava de um professor e sua aluna, o que aliás só apimentaria o enredo, Szarkowski como que detona o princípio de uma novela em que, apesar do olhar de predador do homem, a jovem não terá exatamente o papel de vítima:

Tende-se a acreditar que nem sequer os pintores do século XVIII tenham trabalhado o tema com tanto sucesso. A opinião secreta da moça com respeito aos acontecimentos esconde-se no seu magnífico autodomínio; por enquanto ela desfruta a segurança do poder absoluto. Um dos braços protege o corpo, a mão toca o copo tão provisoriamente como se fosse a primeira maçã. O homem está momentaneamente indefeso e vulnerável, preso no anzol do seu desejo; comprometidos todos os seus recursos, não lhe resta nenhuma saída satisfatória. Pior ainda, ele é um pouco velho demais para a moça, e sabe que, de um jeito ou de outro, deverá acabar mal. A fim de afastar esse pressentimento ele bebe seu vinho mais rápido do que deveria. (Szarkowski 1999: 172)

A imagem fotográfica atesta que as pessoas retratadas estiveram lado a lado em determinado café parisiense há mais de quarenta anos –mas por que ele a olhava *daquele jeito* e por que ela olhava para o seu copo cheio? Qual é a verdade dessa imagem?

Conta-se que Robert Doisneau preferia fotos espontâneas, em que o motivo não estivesse posando. Não gostava de considerar o fotógrafo pela metáfora do caçador, preferindo ver-se como um pescador que, com muita paciência, espera o instante se desenhar para fisgá-lo. As fotos de que menos gostava eram aquelas em que pessoas ou mesmo atores contratados posavam –como a do professor e sua aluna, ou outra, igualmente muito famosa, em que um casal se beija nas ruas de Paris no meio do dia. Entretanto, foram estas fotos, exatamente, que se tornaram mais conhecidas. A espontaneidade talvez seja, então, um sonho, assim como a memória talvez seja feita de sonhos –isto é, de ficção.

Bibliografia

- Barthes, R.** (1984) *A câmara clara*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Flusser, V.** (1985) *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Hucitec.
–(1983). *Für eine Philosophie der Fotografie*. Göttingen: European Photography.
- Frizot, M.** (org) (1987) *Du bon usage de la photographie: une anthologie de textes*. Paris: Centre National de la Photographie.
- Giannetti, C.** (org) (1997) *Arte en la era electrónica: perspectivas de una nueva estética*. Barcelona: ACC L'Angelot y Goethe Institut Barcelona.
- Krause, G. B. & Mendes, R.** (orgs.) (2000) *Vilém Flusser no Brasil*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- Pereira, A. M. L.** (2000) *Narrativa e fotografia*. Tese de Doutorado em Literatura Comparada. Niterói: Universidade Federal Fluminense – UFF.
- Pérez-Reverte, A.** (1994) *Territorio comanche*. Madrid: Alfaguara Hispanica.
- Sontag, S.** (1987) *Contra a interpretação*. Tradução de Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM.
–(1990) *On photography*. New York: Anchor Book.
- Szarkowski, J.** (1999) *Modos de olhar: 100 fotografias do acervo do Museum of Modern Art – New York*. Tradução de Clifford Landers & Victoria Murat. São Paulo: Museu de Arte Moderna.

Wittgenstein, L. (1968) *Tractatus logico-philosophicus*. Tradução de José Arthur Giannotti. São Paulo: Nacional.

Gustavo Bernardo Krause

é Doutor em Literatura Comparada e leciona Teoria da Literatura na Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ. Publicou alguns romances, como *Reviravolta* (2007), e os ensaios *A dúvida de Flusser* (2002), *A ficção cética* (2004) e *Verdades quixotescas* (2006). Mantém na Internet um caderno virtual de ficção e filosofia, chamado *Dubito Ergo Sum*, no endereço: <http://paginas.terra.com.br/arte/dubitoergo-sum>. E-mail: gustavobernardo@terra.com.br.

Las dos direcciones de la enunciación transpositiva: el cambio de rumbo en la mediatización de relatos y géneros

Oscar Steimberg

Durante los primeros ochenta años de la industria filmica, la narrativa pareció apelar a las grandes producciones transpositivas -especialmente las originadas en la literatura- para quitarse complejidad y dotarse de una moralidad transparente. Después crece una operatoria contraria en los dos órdenes, que pone en evidencia, por contraste, la esquematización esencialista de las anteriores versiones. Junto a estos cambios, inscriptos entre los que definen el *estilo de época*, ha ocurrido también la caída de los (imposibles) objetivos de permanencia y fidelidad que parecieron guiar la transposición entre medios y lenguajes. Mientras el espectador sigue pasando de la condición benjaminiana de *erudito* a la de *bricoleur*.

Palabras clave: mediatización, transposición, enunciación, complejidad, bricoleur

The two ways of the transpositional enunciation: the change of direction in the mediatization of stories and genres

During the first eighty years of the film industry, narrative seemed to appeal to the great transpositional productions –especially those coming from literature– to diminish complexity and acquiring clean ethics. Afterwards a contrary attitude seemed to develop in both orders which, by contrast, makes evident the essentialist schematization it had occupied in previous versions. The procedure, one of those that make up the style of the period, has abolished, on top of that, the (impossible) aims of permanence and fidelity that accompanied the transposition of narrative between different media and languages. While the viewer goes over from the benjaminian condition of *erudite* to that of *bricoleur*.

Palabras clave: mediatization, transposition, enunciation, complexity, bricoleur

1. La cambiante, sensible cultura de la transposición

Ante las transposiciones de los últimos dos siglos –de los géneros de la palabra escrita y oral al teatro o a la ópera y después al cine, la historieta o

la radio, con las correspondientes inversiones y retornos en el sentido del pasaje— surge, casi naturalmente, una tentación retórica, la de la personificación de la cultura. Que aparece, en perspectiva, comentándose, corrigiéndose, pensándose a sí misma de etapa en etapa.

En los primeros ochenta años de cine la narrativa parecía usar las grandes producciones transpositivas para dotarse de linealidad y agregarse una moralidad transparente, alejándose de las complejidades de la literatura y de la diversidad regional y estilística de sus creadores. Después crece una operatoria contraria, que en una personalización de la historia podría imaginarse como una autocrítica de esa cultura transpositiva.

En parte, esa nueva operatoria implica el retorno de una complejidad retórica y enunciativa que cuando estaba en el texto fuente había sido desatendida en las transposiciones anteriores. Aparece como evidente y datada la esquematización esencialista que había ocupado las versiones anteriores, y el procedimiento se manifiesta, además, como uno de tantos dentro de los que conforman el estilo de época. Así, en una versión para la televisión del Quijote —la guionada por Camilo José Cela a principios de los noventa— se recuperan citas y fórmulas del original, con sus referencias a escrituras anteriores y su confrontación de géneros y de personajes de género en cuanto tales (Steimberg, 2000). También vuelve la complejidad y oscuridad del drama shakespeareano, en paradas poéticas como la de *La Tempestad* —versión cinematográfica de Peter Greenaway— o en metatransposiciones como la de *Ricardo III* por Al Pacino. Pero también los relatos de aventuras para grandes públicos recuperan sus perfiles y sus accidentes: Tarzán vuelve a su ambivalencia —humano-animal— en *Greystoke*, y Batman a su condición lóbrega y vengativa en la redefinición dramática de Tim Burton, en ese caso por la transposición de los rasgos de parodia dramática de trabajos historietísticos como los de Frank Miller.

2. La coexistencia del *revival* y la moda

No todos son retornos o recuperaciones, en estas caídas de la sencillez. La condición de *friso* escénico y las composiciones de desnudos en profusión y con función de coro del film de Greenaway no estaban en Shakespeare, ni estaba la mirada ecológica o etológica de Greystoke en los folletines de Edgar Rice Burroughs, ahora invadidos en la pantalla por un mensaje ideológico de época, en una transposición fuertemente interpretativa. Al dar lugar en sus desarrollos a la complejidad y la tensión, la transposición invierte el sentido habitual de sus producciones; y lo hace, en unos casos, recuperando sentidos perdidos u ocultos —en versiones anteriores— de la obra o el género transpuestos, y en otros introduciendo cambios que son fracturas ideológicas, en el sentido de que introducen nuevas claves generales de lectura. Pero en cualquiera de ambas opciones la transposición abandona previsibilidades pasando, si se parafrasea

la formulación de un creador contemporáneo de la narrativa mediática, “de la palabra *c* a la palabra *h*”; es decir, de la continuidad a la historia. John Byrne, guionista y dibujante de las reformulaciones de Superman y Batman de 1999, utiliza y fundamenta en un epílogo de la primera parte de la serie ambos conceptos. Reconoce así, a la vez, que los esquemas narrativos de base, con sus motivos característicos, no pueden abandonarse sin volver ilegible la transposición como tal, y que, inversamente, sólo las rupturas de esa continuidad permiten conversar con los estilos de época (Byrne, 1999).

3. Los nuevos obstáculos en el camino transpositivo de los transgéneros

La instalación de estos campos de modificación del sentido tradicional de la transposición interlingüística e intermediática no vino sola; implicó, además, una alteración de algo que había operado hasta entonces como garantía del efecto de continuidad en el pasaje, ya que fueron afectadas, también, las expectativas de permanencia de un transgénero en el viaje entre medios y lenguajes. En el período anterior, sólo en las versiones satíricas se producía la caducidad de un transgénero: en la transposición *seria*, el western seguía siendo western al pasar de la literatura al cine o a la historieta; y lo mismo pasaba con la novela policial de enigma o la novela histórica, que insistían en sus rasgos retóricos, temáticos y enunciativos, ahora típicamente amenazados por el componente experimental —en el sentido de una puesta en escena de distintas formas de imitación y transformación, más allá de su relación con el sentido del relato[1]— del estilo de época.

Como se sabe, en la etapa de irrupción de estos cambios se quebró en los medios la vigencia de un principio general de coherencia genérica: pasó a ser habitual que una telenovela pudiera convertirse, en un episodio, en un teleteatro de costumbres, y en otro en un programa periodístico o en un film histórico; o que un programa de entretenimientos, en algún momento de cada emisión, se convirtiera en una sátira de humor político[2]. Esto aportó a la inestabilidad de la inserción de género en la transposición: la orientación “adaptativa”, clásica en la transposición cinematográfica —que debía mantener una promesa de género como parte del contrato de lectura[3]—, fue sustituida por un repertorio de prácticas hipertextuales ampliado desde su inicio por la inestabilidad del texto receptor (Verón, 1985; Jost, 1999).

4. Las caídas de lo temático

La caída de la fidelidad genérica fue posibilitada por otra, que incidió de manera directa en la ruptura de la continuidad de género: la del carácter estable y la direccionalidad espacio-temporal de la relación motivo-tema. Una escena característica de la comunicación de época es la de los motivos negándose a constituirse en temas, con la consiguiente prolongación

de la vacancia de sentido de los motivos narrativos y escénicos conocidos como señales de género y estilo.

Así, ha ocurrido que:

4.1. Se ha producido un cambio de acentuación, de lo temático a lo retórico

La transposición y las fórmulas del comentario crítico de época permiten suscribir la hipótesis de que hemos pasado de la primacía de una lectoescritura temática –narrativa-argumentativa– a la de una lectoescritura retórica –lúdica-descriptiva–.

Los narratólogos probaron largamente la condición ubicua de lo narrativo; también demostraron la vigencia de la misma condición los que han intentado definir el alcance de otros campos retóricos más allá de la literatura primero, de otras superficies discursivas después. De Propp a Barthes, así como a Bremond y Todorov, se expandió la comprobación de que no sólo “son incontables los relatos del mundo”, sino también la de que es imposible la imaginación de un mundo –humano– sin relatos. En un borde de lo narrativo, autores de nuestra actualidad recordaron también que, más allá de la ficción y de la historia, hay también obligadamente relato, por ejemplo, en la argumentación[4]. Pero no han sido menos convincentes las demostraciones relacionadas con el campo de lo retórico-figural o de distintas prácticas hipertextuales. Las generalizaciones descriptivas de Jakobson, que subsumían al conjunto de la cultura en la oscilación metafórico-metonímica, fueron seguidas, con menos fascinaciones y rechazos de la crítica pero con igual amplitud referencial, por trabajos como los de Lakoff sobre las metáforas de la vida cotidiana: más enmascaradas que las operatorias de género o estilo clasificadas por Jakobson pero más abarcativas aún de amplísimos universos discursivos (Lakoff, 1980; Jakobson, 1980). Amplios y, sin embargo, de baja articulación interna, si se los compara con los universos del relato. Un modo de organización textual recorre un discurso y exige focalizaciones y proyecciones específicas, porque no se muestra dando cuenta de la totalidad de ningún universo de sentido. Y la generalización exige, entonces, una difícil decisión; casi una opción moral de la crítica, que sólo en ella puede experimentar el riesgo de la hipótesis explicativa. Paolo Fabbri proyectó la conceptualización de este retorno de una problemática que excede la del fragmento, tan insistentemente referido al conjunto del estilo de época, al campo polémico de las definiciones de lo que debería entenderse como un concepto actualizado de la investigación semiótica (Fabbri, 2000). Confluyentemente, el crecimiento del análisis de lo descriptivo instituye la figura de un sujeto de la descripción, que percibe combinaciones y retornos de objetos puntuales, entre la diversidad y la diversión, y atiende a la fuerza de gravedad de las

pequeñas constelaciones antes que a las razones de una continuidad lineal o de un destino narrativo (Hamon, 1991).

4.2. Con la caída de lo temático, ha cambiado el lugar y ha crecido el peso de los motivos de la cultura

La relación motivo-tema ha perdido su carácter estable y su direccionalidad textual-temporal: una escena característica del “estilo contemporáneo” es la de los motivos *negándose* a subsumirse en temas[5]. En distintos productos mediáticos, los clichés de la gestualidad, de la palabra, del dicho se expanden como citas de un estilo o de una zona cultural sin servir al tratamiento de un tema explicitado ni a su privilegio en un desarrollo narrativo.

Pero esto no ocurre –más allá de Auerbach y sus definiciones históricas de la mimesis ficcional, y más recientemente de algunas, fecundas en otros campos, de Lyotard– porque un modo épico del relato, con pasos y escenas de contenido narrativo indudable, esté siendo una vez más sustituido por un modo bíblico, oscuro y polisémico[6]. Estos motivos libres, que remiten débilmente a tipologías genéricas y estilísticas ahora permanentemente tematizadas y autoironizadas, parecen detenerse siempre un paso antes del cierre temático, pero no por una condición de oscuridad, sino porque no acaban de organizarse en términos de una relación esquematizable (iluminadora) entre sucesión y transformación; remiten a memorias separadas que en algún momento se mostrarán como intraducibles entre sí. Y que exigirán, cada una, un *programa de lectura* diferente. Una denominación con adecuadas remisiones de sentido dentro de esta problemática fue adoptada en un trabajo reciente para nombrar el replanteo constante de programas de lectura requerido por la propuesta mediática contemporánea: “el formateo de la mirada” (Soulages, 2001).

4.3. La producción del efecto metonímico en presencia se destaca como dispositivo retórico

Si bien la metonimia es una figura de sustitución –basada en relaciones de contigüidad espacial, temporal, de causa-efecto... –, la prevalencia de los desplazamientos que la fundan, aun sin sustitución de términos, ha sido percibido como determinante de una condición metonímica general de un texto o conjunto de textos. Así ocurre en el ya mencionado texto fundacional de Jakobson pero también en Barthes y Metz; en Jakobson y Barthes, con el señalamiento de un efecto de realismo derivado de las contigüidades mostradas como meramente fácticas dentro del universo diagético[7]. Pero puede sostenerse además que la especie (“impura”) de la metonimia en presencia ha crecido como uno de los rasgos representativos del estilo de época.

Una explicación a discutir: la sustitución entre términos de la metonimia lograda como tal (es decir, no la metonimia en presencia sino la que

completa su dispositivo de sustitución) exigiría el privilegio narrativo de uno de los términos como sujeto u objeto del decurso dramático. Como no la hay, insiste la copresencia de esos términos y la polisemia del contexto, y por lo tanto la postergación del cierre del sentido.

La descripción de estas insistencias puede convocar, por supuesto, otros marcos bibliográficos contemporáneos, como el de una parte de la crítica feminista y su circunscripción de una primacía metonímica como dispositivo característico de una literatura femenina (Muraro 1981). El carácter ampliamente abarcativo –en ese sentido, también jakobsoniano...– de ese sesgo de lectura puede habilitar su inclusión entre los extrapolables a la consideración de los rasgos del estilo de época.

5. Conclusiones provisionarias, en el contexto de una cultura de la *transposición-emisión*

Cabe considerar los efectos de estas novedades en la configuración de los universos discursivos de la transposición contemporánea. Parto de la presuposición de que la servidumbre temática es lo que convierte en instrumental –didáctica, política, ideológica en cualquier sentido– la operatoria textual; por otra parte, es esa misma servidumbre la que garantiza en la transposición la fidelidad del pasaje. Y es lo primero que cae cuando la transposición autonomiza su sentido y se constituye en transposición-emisión –es decir, definida en términos de su independencia con respecto al supuesto mensaje del texto-fuente–. Esta modalidad transpositiva es ahora el relevo habitual de la transposición-recepción –es decir, la que se define en términos de su fidelidad narrativa y temática–; introduce cambios en el lugar del relato y del tema porque pone en escena la dudosa palabra de su propio tiempo, conservando para la visibilidad de su condición de transposición sólo un repertorio de motivos y/o esquemas narrativos parodiados –la parodia puede ser seria– trasladados desde el texto fuente. Su trabajo demuestra que las áreas problemáticas estructuradas –en que consisten los campos temáticos– son construcciones de época –de distintas épocas–. Se ingresa así a un momento de cambios aparentemente frívolos y sin embargo muy graves; ahora en el campo de una victoria de lo retórico sobre lo temático, ocurre sin embargo que se explicita algo tan importante como otra victoria, la del juego sobre el sistema como motivo dominante del cambio de época[8].

Pero: “el motivo que se niega a confluir con otros en el tema” es sólo una metáfora construida para nombrar el efecto de sentido del crecimiento del número y el peso de los motivos “libres” en los textos contemporáneos. Obviamente, los motivos no se niegan a organizarse; están en otro tipo de organizaciones, constelaciones de objetos y formas con sentidos temporarios, ligados a estados de la circulación de discursos en distintas áreas de intercambio semiótico. El pasaje de un momento transpositivo a

otro parece haber quitado, en principio, seriedad a la escena: se ha producido la sustitución de una cierta figura de enunciador que se mostraba convocando temas legitimados por otra, la del que sólo se muestra articulando y modulando un discurso. Ciertas definiciones de lo que se entiende como “sujeto de estilo” parecen especialmente apropiadas para describirlo. Así, en el diccionario de Greimas y Courtes se dice sobre el sujeto de estilo que se constituye como efecto del discurso-enunciado: es “como una forma a construir, sin cesar enmascarada y designada por los objetos significantes a través de los que ella se manifiesta” (Greimas et Courtes, 1991).

En un intento, tal vez nostálgico, de narrativizar esta misma conclusión, podría decirse:

Si el espectador de la era de la reproductibilidad técnica era ya el sujeto de una erudición distraída, y también, antes aún de que se le abrieran los teclados de la interactividad, un erudito forzoso que se ignora[9] (Traversa, 1984), ¿qué cambios enunciativos ha traído la nueva etapa?

Tal vez ese espectador haya pasado de la condición del erudito a la del bricoleur que, si bien en parte puede seguir siendo un erudito, ya no lo ignora, porque tiene que actualizar y operativizar su saber en cada bricolage, y es comparativamente poco lo que ahora se distrae, porque:

a) los recorridos son por las pantallas reconocidas en la diversidad de sus soportes, con actualización permanente de la información sobre sus diferencias operativas, y

b) el desandar de las citas suscita asociaciones *diurnas*, y no de ensueño, o de un ensueño frío –errancias taxonómicas... –.

y ese espectador no mantiene, ya, la distancia con la autoría que es característica del erudito y del coleccionista, porque a partir de esos reconocimientos debe ¿escribir? ¿componer? en cada situación de lectura y reconocimiento –debe clasificar (coleccionar) en obra–.

Y a esa supresión de la distancia puede llamársela también pérdida, pero sólo desde un cierto imaginario de lector. Una cierta ¿cómica? condición de obiedad se cierne sobre el momento del pasaje a la escritura. ¿Cuál es, ahora, el drama del escribir, cuando se transpone para jugar, aunque se trate de un juego trágico, y para exhibir el juego como producción? Y ¿cómo plantearse?

Notas

1. Tomo los conceptos de “transformación” e “imitación” en el sentido de las prácticas hipertextuales definidas por Gerard Genette (1989): cambios en la versión de una obra, en el primer caso, y en producción de otra partir de sus dispositivos productivos, en el segundo.

Tomando nota de la acotación de la perspectiva de Genette al campo literario, pero entendiend-

- do que conceptos como los elegidos pueden extrapolarse a versiones translingüísticas.
2. En relación con la telenovela, intenté circunscribir las características del momento de irrupción de estos cambios en “Estilo contemporáneo y desarticulación narrativa. Nuevos presentes, nuevos pasados de la telenovela”(1997).
 3. La aposición de conceptos es deliberada: uso el de “contrato de lectura” –en el sentido de Eliseo Verón (1985) – en relación con las restricciones de un campo de circulación de sentido surgidas de los efectos enunciativos de un texto específico, y adopto la de “promesa” en relación con la propuesta de consumo y circulación de un género en una etapa de su vigencia social –en este caso, partiendo de las proposiciones de François Jost (1999) –.
 4. Así, Herman Parret (1995).
 5. Apelo, como en los comentarios anteriores de este punto, a las definiciones de Cesare Segre (1985) sobre «Tema/motivo».
 6. Asocio, más allá de las obvias diferencias históricas y teóricas, las conocidas descripciones de Auerbach (1950), con las de J.F. Lyotard (1991) acerca de la impenetrabilidad de los motivos joyceanos.
 7. Me refiero, por supuesto, a los trabajos sobre “retórica de la imagen” de la primera etapa semiológica de Barthes, cuya ilusión abarcativa fue circunscripta en términos de una etapa de la aventura semiótica por Eliseo Verón (1997). Christian Metz (1977) definió, a su vez, como “gesto jakobsoniano” el de la generalización explicativa de una operatoria como la del par metáfora/metonimia en términos de una redefinición de amplias zonas de la cultura.
 8. Una vez más, un cierto paralelismo entre los cambios de la teoría y los de la ficción convierte en súbitamente aptos los ejemplos de la cultura de género para la exposición de distintos momentos de la crítica teórica. No sé si Jacques Derrida habría aceptado el corrimiento hacia una extrapolación de los objetos para la ejemplificación, pero no puedo dejar de considerar adecuado para esta área de problemas un párrafo como éste de *La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines* (1967): «...es éste el momento en que, en ausencia de centro o de origen, trocése todo en discurso (...) La ausencia de significado trascendental extiende al infinito el campo y el juego de la significación”.
 9. La primera de ambas definiciones es la de Walter Benjamin (1967), y la segunda (su focalización en el modo de circulación y apropiación de la información sobre el medio), de Oscar Traversa (1984).

Bibliografía

- Auerbach,** (1942 [1950]) *Mimesis, La representación de la realidad en la literatura occidental*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Benjamin, W.** (1936 [1967]) *El arte en la era de su reproductibilidad técnica*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Byrne, J.** (1999) *Generations*. New York: DC Comics.
- Derrida, J.** (1967) *La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines*. Paris: Éditions du Seuil.
- Greimas e Courtes** (1986 [1991]), *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Editorial Gredos.
- Fabbri, P.** (2000) *El giro semiótico*. Barcelona: Gedisa.
- Genette, G.**(1989) *Palimpsestos*. Madrid: Taurus.
- Greimas, A.J. et Courtés** (1979 [1990]) entrada “estilo”, en *Semiótica – Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- Hamon, P.** (1991) *Introducción al análisis de lo descriptivo*. Buenos Aires: Edicial.
- Jakobson, R.** (1963 [1980]) “Linguistique et poétique”, en *Essais de linguistique générale*. Paris: Éditions de Minuit.
- Lakoff, G. and Johnson, M.** (1980) *Metaphors We Live By*, University of Chicago.
- Jost, F.** (1999) “Le lien de la télévision au téléspectateur”, en *Introduction à l’analyse de la télévision*. Paris: Ellipses.
- Lyotard, J.F.** (1991) *Lectures d’enfance*. Paris: Éditions Galilée.
- Metz, C** (1977) “Métaphore / Métonymie, ou le référent imaginaire”, en *Le signifiant imaginaire*. Paris : Union générale d’Éditions.
- Muraro, L.** (1981) *Maglia o uncinetto. Racconto linguistico-politico sulla inimicizia tra metafora e metonimi*. Milán: Feltrinelli.

- Parret, H.** (1995) “Contar”, en *De la semiótica a la estética*. Buenos Aires: Edicial.
- Segre, C.** (1985) “Tema/motivo”, en *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: Crítica.
- Soulages, J-C.** (2001) “Le formatage du regard”, en R. Gardies et N.C. Taranger, *Télévision: question de formes*, Paris, L’Harmattan.
- Steimberg, O.** (1993 [2000]) “El Quijote de fin de siglo”, en *Semiótica de los medios masivos*, Buenos Aires: Atuel, 2ª ed.
- (1997) “Estilo contemporáneo y desarticulación narrativa. Nuevos presentes, nuevos pasados de la telenovela”, en Verón, E. y Escudero Chauvel, L. (comps.), *Telenovela – Ficción popular y mutaciones culturales*, Barcelona: Gedisa.
- Traversa, O.** (1984) *Cine, el significante negado*. Buenos Aires: Hachette.
- Verón, E (1985) *Les médias: expériences, recherches actuelles, applications*. Paris: IREP.
- (1997) “De la imagen semiológica a las discursividades. El tiempo de una fotografía”, en **Veyrat-Masson, I. y Dayan, D.** *Espacios públicos en imágenes*. Barcelona: Gedisa.

Oscar Steimberg

Profesor de Semiótica de los Géneros Contemporáneos en la Universidad de Buenos Aires, en la Universidad Nacional de La Plata y en el Instituto Universitario Nacional de Arte. Presidente de la Asociación Argentina de Semiótica y ex vicepresidente de la Asociación Internacional de Semiótica Visual. Entre sus libros sobre temas comunicacionales se cuentan *Leyendo historietas: estilos y sentidos en un “arte menor”*; *Estilo de época y comunicación mediática*, en colaboración con Oscar Traversa, y *Semiótica de los medios masivos - El pasaje a los medios de los géneros populares*.

E-mail: o.steimberg@iuna.com.ar, steimbergoscar@gmail.com

Entrevistas

Arte, historia, expresiones populares

Entrevista a José Emilio Burucúa

Figuraciones: Los historiadores han apelado, para dar cuenta del pasado, a fuentes diversas, y dentro del conjunto han prevalecido las escritas. ¿En qué se ha modificado la memoria a partir de la emergencia y expansión de los medios, es decir, del surgimiento de nuevos lugares diferenciados de escritura?

José Emilio Burucúa: Yo contestaría ubicándome en el campo de la historiografía del arte, porque allí es donde se ha visto el gran punto de inflexión, casi revolucionario, que ha traído consigo la introducción de técnicas visuales como la de la fotografía y, más tarde, el cine, el cd y la informática; no sólo para la investigación de campo sino también para la propia reflexión sobre los problemas de historia del arte. La irrupción de la fotografía en sus diferentes formas, como la de la fotografía en papel, la transparencia o la imagen en movimiento del cine, hizo posible la aplicación del método comparativo, que es tan importante y tan caro a los historiadores, en una escala y con una intensidad cuantitativa que introdujo importantísimos cambios cualitativos en la metodología de la historia del arte. Creo que el Visibilismo puro, que fue tan importante para descubrir la autonomía que tenían las imágenes con respecto a los textos, y para tomar a las imágenes dentro de su propio horizonte, su propio mundo y no como meras ilustraciones de algo que decían los documentos escritos, no hubiera sido posible de no haber existido esa herramienta aparentemente tan trivial que consiste en disponer de fotos, en una cantidad antes impensable. Hay un trabajo reciente, muy interesante, que están haciendo en especial los franceses, que han redescubierto la figura de Aby Warburg, que prueba hasta qué punto fue fundamental la posibilidad de disponer, comparar y elegir determinados fragmentos de obras a partir de la experiencia de la fotografía. Creo que ese procedimiento fue fundamental para permitir una aplicación exhaustiva del método comparativo, en especial, para otorgar a las imágenes la autonomía que hoy se les reconoce. Hasta el propio discurso histórico se ha visto conmovido, no ya sólo el de la historia del arte, sino el discurso histórico genérico. Todos los que derivan del gran tembladeral foucaulteano han intentado encontrar también, en el mundo de las imágenes, otra representación del pasado, otra visión del recuerdo y de la memoria del pasado.

F: De algún modo las sociedades, antes de la fotografía y la colonización de los procedimientos del grabado en medios de prensa, eran avaras en cuanto al “goce” o “frecuentación” de imágenes, ¿ese cambio, se hace patente y ha sido objeto de discusión en el terreno de la historia?

J.E.B.: Sí, pero voy a hacer una salvedad. Sobre la avaricia previa no

estoy de acuerdo. En algunos momentos, las imágenes de los siglos XVI al XVIII tienen una gran capacidad de impregnación sobre la circulación de productos culturales, sobre la apropiación de las formas básicas de la dialéctica cultural, yo diría comparable a la de la época moderna. En la que ha habido, es muy cierto, un salto cuali y cuantitativo, pero en algunos sentidos yo lo veo como una recuperación del valor de la imagen perdido con cierto positivismo del siglo XIX. Con el auge de la alfabetización, diría que hay momentos en que parece que el texto va a tomar definitivamente la delantera. Ahora bien: nunca se produce esa literalización del mundo de las imágenes. Y después vuelve, con mucha fuerza, el mundo de las imágenes a punto tal que hay momentos que parece desplazar al texto, a partir de 1950. Pero diría también que, para las masas populares europeas y americanas bajo el poderío imperial europeo del siglo XVI, la presencia continua y multiplicada, a veces hasta la exasperación, de las imágenes, fue un instrumento cuya importancia percibieron muy rápido las elites y los grandes poderes, sea el poder político de las monarquías, sea el poder ideológico y también político de las iglesias. En realidad, las iglesias, las capillas, por ejemplo las de América en los siglos XVII y XVIII, estaban tapizadas de cuadros. Las viviendas particulares familiares de las clases propietarias, en América, estaban asimismo tapizadas de imágenes. Hay un episodio que siempre me complace recordar, presente en Recuerdos de provincia de Sarmiento, en el que relata que su hermana sacó todas las imágenes que cubrían las paredes de la casa y las reemplazó por láminas modernas “muy bien elegidas”, es decir, unas pocas. Esa es una verdadera revolución en la sensibilidad, patentizada en la casa de Sarmiento. Para las iglesias, como para los demás poderes políticos, las imágenes eran lo que se llamaba, en términos religiosos, la Biblia de los pobres, era la Biblia de los analfabetos y, también, era el discurso político de los analfabetos. Por supuesto que eso también tenía los límites del texto, los sermones del cura, las proclamas del rey, eran textos oralmente transmitidos y muchas veces escritos y colocados en forma de bando. Las imágenes eran el punto de referencia permanente que la gente de aquel momento tenía a mano para reforzar su conocimiento, o adquirir un conocimiento nuevo, de la historia sagrada o de la historia de los príncipes o de las funciones que ellos cumplían en la sociedad.

F: ¿Podría pensarse, entonces, en una suerte de desplazamiento del lugar de reconocimiento de las imágenes?

J.E.B.: Claro, exactamente. Eran mostradas en espacios públicos o sagrados con una impronta de sacralidad que remite al poder político; luego se agregaban las imágenes de devoción personal. Los testimonios de los viajeros que vagan por Perú o el norte de nuestro país en el siglo XVIII dan cuenta de que les llamaba la atención ese bombardeo permanente de imágenes. Creo que eso es algo que debería ser estudiado desde el punto

de vista de una historia de los medios: si no hay, acaso, un momento de excepcional eclipse de la imagen que, entiendo, se relaciona con el proceso de expansión universal de la lecto-escritura comprensiva, que produce la escuela moderna.

F.: ¿No observás, entre ese momento de gran presencia de la imagen y el de las modificaciones tecnológicas que le siguieron una colonización de nuevos espacios, una modificación de la sustancia, es decir de aquello que era objeto de dicha representación?

J.E.B.: Claro, indudablemente, ese registro de la vida cotidiana era muy periférico en este tipo de imágenes pre-Revolución Industrial. Es cierto lo que decís, en cuanto a que ingresan a ese camino de impregnación de la cultura, por medio de las imágenes, representaciones de objetos que ocupan un lugar central y que hasta ese momento habían ocupado otro, en el mejor de los casos periférico. Esto tiene que ver, también, con una posibilidad extraordinaria que da la fotografía: la contemplación del fragmento. Eso es algo que, en el mundo anterior, no estaba presente salvo para casos muy refinados, los de la contemplación estética que proporcionaba el dibujo a los grandes coleccionistas, que se complacían en la contemplación del detalle de una mano, pero no era motivo de una política de transmisión de sentido de gran alcance. El detalle y el aislamiento de objetos propios de una cultura de lo cotidiano y plebeya los trae consigo, por supuesto, la revolución de la fotografía y los medios.

F.: A este respecto, esta suerte de posible modificación de la sustancia, ¿tiene algún impacto en el universo del arte?

J.E.B.: Por supuesto que es impresionante el impacto. Los vasos comunicantes enseguida se descubren y cultivan. Pienso, por ejemplo, en el collage. El collage se hace básicamente con imágenes impresas en periódicos, que empiezan a interferir con la otra imagen construida por el artista, a lo que se suma luego toda la riqueza del Pop. Sería absolutamente incomprensible el arte de la segunda mitad del siglo XX, y del de la primera tendríamos una versión bastante mutilada, si no tuviéramos en cuenta esa presencia permanente de imágenes en los grandes medios de comunicación masiva, que se convierte en objeto de la praxis artística, aún de la más elitista. Pero en la segunda mitad del siglo XX es una fuente de alimentación, creo que casi exclusiva, para el Pop, que emplea de manera constante ese tipo de imágenes.

Entrevista realizada en Buenos Aires por Oscar Traversa

José Emilio Burucúa

es Profesor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y Secretario de la Academia Nacional de Bellas Artes. Ha realizado trabajos fundamentales para el conocimiento del arte latinoamericano de los siglos XVI al XVIII, tales como *Arte difícil y esquivo. Uso y significado de la perspectiva en España, Portugal y las colonias iberoamericanas* (s. XVI-XVIII).

Música, medios y memoria social.

Entrevista a Francisco Kröpfl

Figuraciones: ¿Cuáles fueron los primeros desarrollos técnicos que permitieron la inscripción del sonido en la memoria social?

Francisco Kröpfl: Los antecedentes de la memoria musical, de dispositivos que permiten registrar y reproducir una pieza de música, se remontan a modestos, pero muy difundidos aparatos como las cajitas de música, a fines del siglo XVIII, que proliferan en los salones de la época, o los organillos a manivela de los músicos ambulantes de comienzos del siglo XIX. Pero el primer sistema de registro sonoro propiamente dicho es un registro de Edison en 1877. Se trata de un cilindro de cera que permite un registro, más o menos precario, de tipo mecánico. Esta técnica dio lugar a intentos comerciales de cierta importancia en los años inmediatamente posteriores al invento de este dispositivo. Alrededor de 1887, Emile Berliner inventa el gramófono, y poco después funda la Deutsche Gramzaphon Gesellschaft, una de las empresas más importantes del mundo en su área hasta hoy. Un caso interesante es el de la pianola, que se difundió notablemente a fines del siglo XIX. A intérpretes famosos se les pedía que grabaran sus interpretaciones en rollos, que no sólo registraban la altura y ritmo de una pieza de música sino, también, las variaciones sensibles de su interpretación, las puntuaciones de intensidad y de tiempo. Además, como el sonido que se escuchaba era de un piano real, la calidad era infinitamente superior a la de los registros en cilindros de cera o metal de la época. La limitación comercial de ese sistema residía en que el piano era caro.

F: ¿Estos cambios produjeron modificaciones en el campo de la creación musical?

F.K.: Sin duda la aparición de la tecnología del sonido dio lugar a cambios que, además, estaban muy relacionados con ciertos procesos del arte de vanguardia. Dos movimientos estéticos de la segunda década del siglo XX, fundamentales, provocan una liberación profunda del modo de concebir la aplicación del sonido en la creación musical. El Futurismo, que introduce el ruido como elemento compositivo válido, y el Dadaísmo, que afecta toda concepción formal en música, como lo hizo, también, en otras disciplinas estéticas, cuestionando la noción misma del arte. A partir de los años 20 prolifera la invención de nuevos instrumentos musicales, en unos casos mediante la amplificación o las modificaciones eléctricas o electrónicas de instrumentos tradicionales y en otros por la creación de nuevos instrumentos capaces de crear sonido no convencional. Pero es en la segunda posguerra que se introducen cambios decisivos. Por una parte, por la introducción de la grabación sobre discos de acetato, primero, y sobre cinta magnética, luego, y del montaje de sonido del universo cotidiano, como gritos, trenes, pasos, etc. que se convierten en materiales aceptados

para generar un nuevo arte sonoro -éste es el caso de la música concreta, que fue iniciada por Pierre Schaeffer en 1948, en radio France-, y por otra por la generación y el procesamiento electrónico del sonido y su registro y montaje, que dan lugar a la música electrónica.

F: A la inversa, en el polo de la recepción, la fonografía, que modificó la escucha musical, ¿amplió, o en todo caso cambió, el gusto del público?

F.K.: Esta nueva concepción de la creación musical, que se transmite por amplificación y parlantes, da lugar a una manera renovada de comunicación con el público oyente. Un modo totalmente nuevo y, sin duda, controvertido, por sus distancias con respecto al ritual del concierto. Por otra parte, este modo de escucha se vuelve habitual desde el ingreso de la radio y reproductores de música en los ámbitos familiares. En relación con la memoria de esos cambios, se han realizado, con resultados imprevistos, intentos de recuperación mejorada del imaginario musical colectivo. Es el caso, por ejemplo, de una experiencia que se hizo para recuperar la verdadera voz de Enrico Caruso. Existe toda una masa de público ávido de poseer todas las grabaciones de Caruso. Una empresa radiofónica encargó a una empresa de registro digital que tratara de recuperar con técnicas avanzadas la verdadera voz de Caruso. Esto se hizo, incluso borrando la orquesta que inicialmente acompañaba los viejos discos. Apareció una voz moderna, con una orquesta moderna que se agregó, y el negocio fracasó porque nadie reconoció a su Caruso. Se puede agregar todo lo que se hizo en términos de registro de la imagen sonora de ámbitos diversos de la naturaleza o de diversos ámbitos y pueblos, de las diversas culturas que dieron lugar a diversas músicas étnicas. Y es interesante mencionar las reconstrucciones históricas. Por ejemplo, existe un grupo musical de España que ha intentado hacer la reconstrucción de la música en la Grecia Antigua. Lo han hecho con muchísimas grabaciones de documentos que supuestamente no podían ser traducidos totalmente de manera correcta. La proliferación y multiplicidad de géneros y estilos a que está expuesto el público actual y el filtraje de ésta por el comercio masivo, es un aspecto negativo, a mi juicio, obviamente, porque es una orientación del gusto. Existen, además, situaciones extremas que consisten en la apropiación de trozos de diversos autores del pasado y del presente generando composiciones híbridas que, además, dan lugar a un género pop aceptado como legítimo.

F: ¿Y en cuanto a los efectos de esos cambios en los gustos del público?

F.K.: En cuanto a la proyección de los nuevos medios en los fenómenos de la circulación musical, en cuanto a la modificación de la escucha, es importante recordar que la amplificación del sonido o de la música, y la escucha por parlantes, crea una situación nueva y compleja que hay que

tener presente. Yo en este sentido tenía una anécdota que, en pocos años, ha perdido parte de su sentido. Es la de un joven músico pop que vino a estudiar conmigo. Sin experiencia con la música clásica en concierto, no conocía obras para grandes orquestas. Entonces, un día le di una entrada para que escuchara en el teatro Colón una sinfonía de Maler. Le asombró que en vez de escucharse estereofónicamente, a partir de dos parlantes, se escuchara, según me dijo, “como si fueran ochenta parlantes”. Como cada uno de los instrumentos era una fuente sonora diferente, escuchaba una complejidad en la transmisión sonora que lo confundía. Pero esta es una anécdota que no podría repetirse fácilmente ahora. En los últimos años, el registro y la reproducción estéreo son remplazados en los cines y en las grabaciones DVD por sistemas multicanal, que contribuyen de manera significativa a implantar otra cultura auditiva. En cuanto a la influencia de los sucesivos cambios en los modos de escucha, también es interesante volver al tema del disco y de la posibilidad de escucha repetida de una obra. En el aspecto positivo, eso permite profundizar el conocimiento de obras de música clásica. El aspecto negativo es que la repetición no coordinada de obras, de músicas, de estilos a que da lugar la radio, produce un rápido desgaste por redundancia excesiva, y, consecuentemente, influye en la creación musical, produciendo, a mi juicio, cambios estilísticos excesivamente rápidos, a veces. Es decir que la generación de estereotipos y la orientación comercial conduce a la banalización y a bajar el nivel de calidad en muchos casos. Y puede observarse que el radioteatro y el cine, cuando utilizan obras escritas para ser escuchadas en concierto, obras importantes, como es el caso de La consagración de la primavera, como cortinas para acompañamiento de situaciones dramáticas, destruyen la posibilidad de su valoración por un gran público.

F: La partitura puede pensarse como un programa para la ejecución y como un reservorio de memoria. Frente a una partitura de hace tres siglos podemos decir que así se hacía música, pero ¿cuáles son los límites de memoria de ese recurso?, y/o ¿cuáles han sido los cambios en el tiempo de su utilización?

F.K.: Lo que yo diría es que en los modos de interpretación, en la actualidad, de obras de siglos anteriores, se oponen dos criterios musicológicos. Enfrentado a la obra, un intérprete tradicional realizaría una extensa investigación en documentos de época respecto de los modos interpretativos, si es que no puede recurrir a las instrucciones del autor de la obra. Un intérprete inscripto en corrientes surgidas a partir de la modernidad, en cambio, tomaría la misma partitura del pasado como una fuente de reinterpretaciones dentro de límites estructurales propios de la obra en cuestión que él, presumiblemente, puede descifrar o determinar.

Entrevista realizada en Buenos Aires por Oscar Steimberg y Oscar Traversa

Francisco Kröpf

es compositor y profesor de composición. Ha desarrollado metodologías de análisis musical y sus numerosos ensayos sobre música contemporánea fueron publicados en el país y en el exterior. Su música ha sido ampliamente difundida en Europa y Estados Unidos. En 1977 se le otorgó la beca Guggenheim y en la década del 90 los premios nacional y municipal de composición. Preside la Federación Argentina de Música Electroacústica e integra la comisión directiva de la Confederación Internacional de Música Electroacústica (UNESCO). Es director musical de la Agrupación Nueva Música y Director del Área Musical del Fondo Nacional de las Artes y del Centro Cultural Recoleta.

Dibujar desde una ironía entusiasmada

Entrevista a Oscar Grillo

Figuraciones: Tus dibujos están llenos de memoria. ¿Memoria de qué?

Oscar Grillo: En el hablar “rústico” se dice “dibujar de memoria”, que es lo opuesto a “dibujar del natural”. A mí eso de dibujar manzanas, jarros, paisajes, o a mi tía Delia, no me divertía demasiado. Mis primeros experimentos fueron dibujar con un alambrecito en la tierra recién llovida del fondo de casa interminables historias de ciencia ficción, remedo de las series de “Flash Gordon” y las historietas de “Brick Bradford”. Teniendo sólo 5 o 6 años, los resultados de mi dibujo eran incongruentes con mi motivación o mi deseo, pero el pensamiento al dibujar me transformaba en actor y espectador del mundo de la aventura recordada y eso me daba enorme placer. Allí fue donde se determinó que “dibujar de memoria” y “dibujar memorias” sería mi manera de dibujar. El dibujar atrae memoria y recrea memoria. Nada indica que esta memoria sea totalmente descifrable para el espectador pero no importa, pues la evocación que crea y su atmósfera ya son suficientes para también para esa otra recreación (la de él).

F.: Da la sensación de que la tuya fuera una memoria muy democrática, Rembrandt y un dibujante de revista popular argentina de los cuarenta tienen la misma posibilidad de entrar y salir de tus series...

O.G.: Claro, uno almacena no sólo recuerdos existenciales sino también los entusiasmos estéticos y técnicos que se adquieren en la contemplación del trabajo de otros. A mí, por ejemplo, me gustaría “haber sido” Rembrandt en 1662, digamos, o Calé en 1954. Entonces dibujaría algo “creyendo” (de veras) ser ellos. Eso no quiere decir que mi trabajo sea bueno o se parezca el de estos autores. Es el placer de usar máscaras y una forma de respeto. Pero uno no trata de copiar, quiero pensar y transformar históricamente el pensamiento ajeno. Y no dejemos de considerar que uno no solo usa a pintores como inspiración, porque la inspiración también puede venir con la música de Troilo o Jelly Roll Morton, la literatura de Roberto Arlt o las películas de Sandrini.

F.: ¿A veces hay en tus dibujos memoria de una obra y otras memoria de un estilo?

O.G.: Esto solo puedo responderlo con ejemplos concretos: a mí me gusta mucho la música. Tengo entusiasmos varios. Si estoy en vena de oír jazz de Chicago en los años 20, con un disco entro en una especie de suave trance que me lleva a una sala de grabación, digamos de los estudios Víctor. Veo de una manera muy tridimensional a los músicos. Busco una puerta

y salgo a la calle. Allí estoy, en Wabash Avenue o donde sea y veo autos, mujeres con melenita corta y hombres de sombrero. Ahí dibujo. Pero nada indica que dibuje las escenas que “veo”, dibujo lo que siento estando allí... Debo aclarar que mi manera favorita de dibujar es la de dibujar caprichosamente, sin motivos precisos, aquí no hablo de trabajo de comisión. Aquí hablo de dibujos “hechos porque sí”.

F.: Tus inicios, casi de chico, como dibujante publicitario, ¿influyeron para esa mirada abarcativa? Si es así, ¿cómo?

O.G.: Todos los inicios son siempre tentativos. Te vas largando a caminar y probas varias maneras. Yo empecé a dibujar profesionalmente a los 16 años. Poco después de empezar a usar los pantalones largos. Para un dibujante novato los primeros esfuerzos profesionales son como «ponerse los pantalones largos». Dibujar era mi vocación pero también era algo que me permitía ganar algún dinero (Neruda escribió sobre la poesía: «De eso vivo y me gano la vida»). Empecé a dibujar en dos «rigores» diferentes. Colaborando en «Tía Vicenta» y haciendo dibujos animados comerciales. En «Tía Vicenta» podía aprender el difícilísimo arte del chiste (mis chistes son malísimos) y de poner en escena un gag: usar las líneas justas y poner a los «actores» con la actitud necesaria para explicar la acción, en un solo dibujo. Allí podía «ser» Saúl Steinberg o André François. El dibujo animado era un proceso colaborativo... Ahí terminabas aprendiendo sobre las dinámicas de la acción y la continuidad narrativa a través del tiempo (30 segundos en la mayoría de los casos). En esos años aprendí a tener un comportamiento profesional con respecto a mi material. Dibujaba para contribuir o por encargo. Había que dibujar cosas estipuladas, hechas en un estilo aceptable o aceptado. Para eso se desarrollaban habilidades técnicas que le daban a uno un “repertorio” profesional. Cuando terminabas el proyecto, lo “entregabas” y recibías el pago correspondiente. Un simple arreglo comercial. Fuera del trabajo yo dibujaba “para mí” y allí era donde rompía con todas las reglas que tenía que utilizar en mis horas “profesionales”. Veía mucho a Picasso y leía vorazmente literatura “realista”: Zola, Arlt, Dostoyevski y mis trabajos reflejaban esas exaltaciones. En fin, mi “aprendizaje” me daba la medida de qué hacer con mi “libertad”.

F.: Los personajes históricos y artísticos convocados en tus dibujos suelen aparecer en situaciones grotescas o alejadas de lo que se entiende como respetable. ¿Qué se junta ahí? ¿La historia del gran arte con la historia del grotesco social, político, de época?

O.G.: De alguna manera un resumen de mis respuestas anteriores contestarían esta pregunta, pero para contestarla de una manera completa diría que soy de una naturaleza voraz - todo me entusiasma de una manera vívida, casi patológica. Leo muchísimo, oigo música sin parar,

veo cine indiscriminadamente, converso y mantengo correspondencia con cientos de personas. El mundo y sus trabajos me entran por cada poro de la piel. Me muero de ganas de representar lo que siento. La clave de mi interpretación es casi siempre irónica. El otro día descubrí que en el penal de Ushuaia tienen una galería de presos famosos, me entraron unas ganas locas de dibujar a Santos Godino y a Simón Radovitzky en las situaciones absurdas en que se habrían encontrado. Claro, para eso hay que contar con que el espectador tenga idea de quiénes eran Godino y Radovitzky. Hace un mes más o menos fui al museo del Prado... me paré lleno de entusiasmo delante del “Fusilamientos del 3 de mayo de 1808” por Goya... En el Prado se puede sacar fotos si lo hacés sin flash. Me olvidé de sacarle el flash a la cámara y apreté el botón. Un fogonazo. El guardián vino furioso y le pedí disculpas por mi error. El tipo me dijo “las disculpas no valen... el daño ya está hecho!” Le pregunté: “¿qué daño, el de mi flash o el de las tropas napoleónicas?”. Casi me echan. En mis dibujos trato de verificar estas dos caras de la “tragedia”.

F.: Perdón si esto es tomado como elogio, pero la destreza y el rigor compositivo toman también, siempre, la escena en tus dibujos. Se me ocurrió que uno puede pensar: a ver qué le pasa a la historia del arte, a la de la política, etc., cuando las ataca el dibujo, dibujémoslas para larguen otros sentidos...

O.G.: Gracias por lo de «diestro». Yo luché toda mi vida con la «facilidad» de técnica. Nunca la tuve ni la busqué ni se me apareció en los sueños. La frase «bellas artes» me llena de desesperación. El arte no puede ser «bello». Tiene que ser expresivo. Yo digo seguido que el papel en blanco es un campo de batalla y allí se van a encontrar una serie de oposiciones y compensaciones dinámicas. Texturas, líneas, espacios, masas que podrían recrear una madona o la delantera de San Lorenzo. El laburo del dibujante es el de que esa serie de dinámicas convenzan. Que convenzan a través de una visión ideológica. El afecto por las manzanas de Chardin y las broncas por los burgueses de George Grosz están contruidos con los mismos materiales. A mí me resulta aún más inexplicable que haya música alegre o triste, no?

F.: De alguno o algunos de los artistas de los que hablaste también se puede decir que procesan memorias de la cultura. Si estás de acuerdo, ¿a cuál citarías para ejemplificar esto?

O.G.: Para mí, «the man for all seasons» es, ha sido y será Picasso. Picasso es el mejor modelo que se pueda tener. Picasso, a partir de Cezanne, ha terminado por aclarar que todo dibujo (pintura) es ante todo y fundamentalmente un dibujo. Ese es el punto de partida fundamental, que es gravemente ignorado por los escritores que parecieran preferir a Magritte o a Dalí porque son aparentemente “temáticos”. A partir de la escuela Pi-

cassiana, mi gran amor es Saúl Steinberg, hombre que ha dibujado la relación sexual de un triángulo con una espiral, o ha pintado la palabra “rojo” de color azul. Qué más hay que agregar? Es el dibujante de la inteligencia en acción. Genio absoluto. En el plano sentimental amo a Rembrandt y a Calé y en el plano de lo etéreo a los japoneses (Utamaro, Hokusai). Tengo también una gran debilidad por los dibujos “mal hechos” y (pero) no soy un entusiasta de los dibujos de los niños.

Entrevista realizada por Oscar Steinberg

Oscar Grillo

nació en Buenos Aires en 1943. Desde 1959 trabajó como humorista, dibujante, animador e ilustrador en diversos medios de la Argentina, Estados Unidos, España, Italia y Gran Bretaña. Entre sus principales trabajos se cuentan la ilustración de *I Malavogla* (1er Premio Ilustración de Libro Juvenil, Bratislava, Checoslovaquia) y la dirección, diseño y animación de *Seaside Woman* (Palma de Oro del Festival de Cannes). En marzo de 2003, las Salas Nacionales de Exposición ofrecieron en Buenos Aires una amplia retrospectiva de su obra.

Una memoria paradójica, una ambigüedad trágica.

Entrevista a Daniel Santoro

Figuraciones: Debe haber pocos casos como el de tu pintura, gustada por razones de memoria política por gente que se detesta entre sí, a partir de esa memoria política.

Daniel Santoro: Sí, es una paradoja, todos la reco-nocen como si para cada uno fuera su memoria. Me asombra la paradoja. El peronismo es más extraño de lo que uno podría llegar a suponer. Pasó al revés cuando salió mi libro “Evita para principiantes”: los editores enviaron a las librerías una figura de cartón, con una imagen realista de Evita, y las imágenes duraron menos de un día; los clientes amenazaron con no volver. Las imágenes de esa negrita teñida de rubio no eran aceptables como las del Che.

F.: Y con tu exposición pasó lo contrario: el antiperonista veía sátira donde el peronista veía nostalgia emocionada. ¿Por qué?

D. S.: Porque mis cuadros caminan un territorio de ambigüedad. Como si una elegía tuviera un lugar oscuro, sin un público determinado. Por ejemplo: cuando hago el cuadro de las manos, «derecha» e «izquierda», el peronismo es el vacío que está entre los dos. Habría que remontarse al Tao para encontrar una fórmula parecida; dice algo así como: «30 rayos convergen en el centro de la rueda; en el vacío reside la utilidad de la rueda; en el lleno, la posesión». Eso es lo que hace útil al peronismo, un vacío. Yo no me diría peronista hoy, porque no tiene sentido. Tal vez espere que vuelva una épica.

F.: Tus imágenes siguen girando como en el sueño. Ese onirismo recorre tu obra; con ese atrapamiento de los opuestos, esa insistencia de unas propiedades oníricas sin traducción.

D. S.: Sí. Al principio eran juegos de mi memoria, no pensaba que los iba a mostrar. Mis sueños son mis recuerdos de charlas de café. En el café se navega sin saber adónde, en viaje personal; uno se ensueña. Mis cuadros circulan por un lugar ambiguo, que no es el de la elegía. Hay elegía, pero detrás están las amenazas, las oscuras intenciones, el luto; lo inquietante. Ninguno está limpio, está la mácula, la pérdida

F.: ¿Y hay algo épico, en la amenaza?

D. S.: Si, cuando en mis cuadros los chicos del peronismo son felices, tienen un luto. A pesar del almidón de los delantales, nadie está limpio. Bosques, amenazas, y ellos: con su luto, y demasiado claros, demasiado

confiados, criados en la República de los Niños Mis cuadros, con sus personajes, son el anti-Berni.

F.: En el café, con sus ensoñaciones, ¿cómo aparecen los medios?

D. S.: Es fundamental el recuerdo de algunas revistas, como Mundo Peronista y Mundo Atómico. En Mundo Peronista, que no era una revista del Estado, se vuelca todo lo ideológico del peronismo, pero también en sus gráficos y viñetas, que representan al ser humano desde una especie de stalinismo blando. Los gauchos son felices y de piel rosada. El constructivismo de la época soviética había sido, como el que después pudo verse todavía en las ilustraciones de la Alemania Nazi, un constructivismo duro. El del peronismo es blando. Esa blandura se ha olvidado junto con los fusilamientos; el mismo peronismo lo quiso olvidar. Yo no puedo pensar esa gráfica sin pensar el peronismo; pero el peronismo, no la política. Yo me siento ajeno al arte político.

F.: Aparte: se dijo que es «neo-kitsch», ¿no?

D. S.: Sí, si yo hubiera pintado una rubia norteamericana en vez de pintar a Evita, hubiera sido pop.

F.: En esa remisión al kitsch hay una negación, un olvido del estilo.

D. S.: Eso pasó también con la arquitectura. El estilo que surgió durante el peronismo no tiene homologación externa. Y entonces no se reconoce. Se cree que es el de la Facultad de Ingeniería, el de la Facultad de Derecho. Pero las obras arquitectónicas pensadas durante el peronismo, no antes, son modernas o pintoresquistas: el Teatro San Martín de Mario Roberto Alvarez, los hoteles de Río Tercero. Grandes edificios modernos y casitas con tejas. Mi pintura se salvó cuando tuvo homologación externa. En ese sentido, uno se sigue salvando cuando le pasa como a Gardel; en mi caso, cuando Modern Painters, la revista norteamericana (que ya tenía diez años) dirigida por Karen Wright y financiada por David Bowie, me dedica el primer dossier referido a un pintor argentino.

Entrevista realizada en Buenos Aires por Oscar Steimberg y Oscar Traversa

Daniel Santoro

nació en Buenos Aires en 1954. Estudió en la Escuela de Bellas Artes P. Pueyrredón. Fue realizador escenógrafo en el Teatro Colón (1980 - 1991). Presentó numerosas muestras en el país y el exterior. Entre otras en la Argentina, “Recuerdos de Billiken”, Salas Nacionales de Exposición, 1990; “En estado de gráfica”, MAMba, 1996; “Un mundo peronista”, Centro Cultural Recoleta, 2001. Obtuvo el 1er. Premio del Concurso de Croquis sobre Ballet del Teatro Colón (1984), el 3er Premio Pintura en Anguilara (Roma, Italia) y el 1er Premio Salón Municipal M. Belgrano, dibujo (1986).

Bibliográficas

Espacios mentales. Efectos de agenda II

Eliseo Verón, (Gedisa, 2002, Barcelona)

Verón reconoce en la teoría de los *mundos posibles* de Nelson Goodman, en el constructivismo de Jerome Brunner, en la idea del *conocimiento encarnado* de Harry Collins y en la teoría de Peirce los puntos de partida de esta nueva aproximación a las operaciones semióticas del conocimiento.

Tal como lo había anticipado en *El cuerpo de las imágenes* (Verón 2001) el concepto de *espacios mentales* viene a reformular el de *representación mental*, y alude a una configuración dinámica de trayectorias semióticas a partir de las cuales se conocen y organizan los fenómenos. De manera que la noción no remite a objetivaciones cristalizadas del mundo sino, antes bien, a la experiencia de apertura que resulta de las infinitas posibilidades de un espacio mental, para desplegarse hacia espacios o mundos diferentes. La noción de *mundos* es distinta de la de *representación* porque los mundos se definen por los peculiares reagrupamientos de la materia semiótica y no por la capacidad reproductiva de mimesis. De hecho los operadores de cambios de escala –aquellos que provocan transiciones– tienen un carácter fundamentalmente indicial. “Hablar de espacios mentales –había dicho en *El cuerpo de las imágenes*– me parece a la vez más útil y más preciso que hablar de ‘representaciones’, como se hizo durante mucho tiempo en ciencias sociales, por una razón muy simple: la noción de ‘representación’ tiene una dimensión semántica que reenvía inevitablemente al iconismo y a la problemática de la analogía; el concepto de ‘espacio mental’ es, en cambio, totalmente indiferente a las características de las operaciones –primeras, segundas o terceras, para utilizar la terminología de Peirce–. Un espacio mental no es otra cosa, por definición, que una configuración de operaciones de los tres tipos”.

La noción permite apartarse de ciertas aproximaciones reificantes de los fenómenos sociales posibilitando la comprensión de formas dinámicas de percepción y de pensamiento. Como el planteo es eminentemente cognitivo, se trata de comprender cómo se produce el conocimiento para un sujeto que por definición se desplaza en un espacio semiotizado.

De manera que el modo en que el mundo adquiere sentido para ese sujeto puede organizarse en tres categorías: sus sentimientos, sus experiencias –y el relato de sus experiencias– y las reglas a partir de las cuales puede organizarlas para sí mismo y para otros, como un lenguaje. Estas operaciones primeras, segundas y terceras se mueven impulsadas por una suerte de “compulsión ciega” –como la denominaba Peirce– definiendo *trayectorias*. En efecto, lo que hace posible el pasaje de una categoría

a otra es la compulsión a interpretar a la que nos induce el signo, esto es lo que define a la dinámica semiótica como capacidad de producir inferencias. El signo –ya sea como afecto, percepto o concepto– promueve su interpretante –intentemos sinó, ver una palabra escrita en nuestra propia lengua, sin leerla–. Entonces, lo que impulsa el proceso semiótico es una operación inferencial básica que Peirce había denominado *abducción*.

Así, los procesos de pensamiento, como procesos inferenciales, se caracterizan por su desplazamiento. Los desplazamientos o las relaciones –tanto en el marco de las trayectorias de un mismo espacio mental como en las transiciones de un espacio mental a otro– responden al régimen de la contigüidad, es decir al orden indicial del sentido: la relación orgánica entre dos elementos –como la del signo que indica su objeto–. Incluso las relaciones de identidad suponen un principio metonímico.

Entonces, si el universo de los espacios mentales está configurado por todo el tejido de trayectos que van generando los procesos semióticos de pensamiento, se trata de recorridos preeminentemente indiciales o metonímicos. Y no corresponden al universo solitario de la subjetividad sino que se caracterizan por ser espacios “de encuentro” entre sujetos. Espacios mentales son espacios sociales.

Verón destaca el valor de los pequeños detalles que pueden generar tanto trayectorias insospechadas como grandes cataclismos. Tal es el caso, por ejemplo de los inesperados desenlaces provocados por microdecisiones. Si bien no se puede establecer el origen de una trayectoria en términos de estímulo, causa o determinación, lo que sí se puede afirmar es que los dos puntos entre los que se realiza una trayectoria tienen, por lo menos, un elemento en común. Los racimos de espacios mentales tienen la capacidad de construir innumerables –aunque no cualquiera– mundos posibles en la medida en que siempre pueden generar nuevas conectividades. Por eso es tan importante el concepto de *cambios de escala*.

El tránsito de un espacio mental a otro supone lo que Verón denomina un *cambio o ruptura de escala*. Se trata de un proceso meta-cognitivo: un cambio de espacio, de tiempo o de nivel lógico, por ejemplo. Cuando se trabaja sobre materiales concretos, estas transformaciones están marcadas en superficie por el trabajo técnico –bastardilla, montaje, cámara lenta, cambios de persona pronominal, cambios de focalización o punto de vista, cambios de estilo, género, etc.–. Desde esta perspectiva, podrían concebirse, incluso, las diversas formas de transposición, como casos de cambios de escala. La observación de las transformaciones de los materiales en relación con la tecnología resulta entonces un ejercicio meta-reflexivo, en la medida que se está tomando conciencia de las operaciones que generan la transición de un espacio mental a otro.

Ahora bien, en *El cuerpo de las imágenes* Verón anticipaba el efecto de extrañamiento que provocan los cambios de escala. En *Espacios mentales*, advierte los efectos sociales que pueden producir, como resultado del proceso tecnológico: “Toda nueva tecnología –dice Verón– contiene potencialmente rupturas de escala, con la consiguiente posibilidad de la emergencia de nuevos mundos y esta posibilidad es percibida como una amenaza para las identidades sociales estabilizadas en un momento dado”.

Así se puede sostener el análisis sociosemiótico como una alternativa crítica, consistente en leer el trabajo técnico no como una estabilidad, sino como juego de operaciones. Es por esta vía, según entiendo, que el trabajo de análisis no sólo resulta una forma de reflexión sobre las condiciones materiales sino que además se constituye como una forma de intervención, en la medida en que al ofrecer pautas de inteligibilidad permite pensar modos de acción.

María Elena Bitonte

Efectos de agenda

Eliseo Verón, (Gedisa, 2002, Barcelona)

El arte de la transición

Como se sabe, la relación entre la escritura literaria y los semiólogos no sólo genera problemas teóricos; ya que ha ocurrido que habiendo algunos de ellos cruzado la línea del género que naturalmente no les corresponde (en un sentido amoroso de la infracción), su tentación los vistiera con los signos de la consagración, tanto desde el punto de vista de la producción como desde el del reconocimiento. Junto al caso más resonante de Umberto Eco está también el de Los samurais de Kristeva, el de El hombre desplazado de Todorov y el póstumo Incidentes de Barthes, entre otros. Y hasta podría incluirse el narrativo e iniciático Tristes trópicos de Lévi-Strauss. Por supuesto la lista de los viajeros de género es más larga y podría extenderse a filósofos, psicoanalistas, incluso a sociólogos...

Efectos de agenda es el primer tomo de una serie, dado que ya ha salido su continuación: Espacios mentales (Efectos de agenda 2); y por el momento nada indica con certeza algo que podría detener su curso. Ante una primera mirada, en estos libros parecen mezclarse, con criterio aleatorio, relatos de viajes, confesiones de gustos literarios -por ejemplo por Stephen King-, diversos encuentros personales -por ejemplo con Perón-, la experiencia mediática de la muerte de Lady Di, una invitación de Mauro Viale a su programa, análisis de fotografías de una zona del Tigre publicadas en la revista Viva, los mundos paralelos de Harry Potter, la música de Jewel Kilcher, una tontería de Pierre Bourdieu, los teóricos de la mente Jerome Bruner y Nelson Goodman, unas expresiones de ternura de Jean-François Lyotard, la relación con su hijo Daniel, el sesgado y a la vez directo “homenaje” a Roland Barthes... Hemos extendido la lista para dar cuenta de la diversidad de temáticas -¿deberíamos decir de espacios mentales?- por las que discurren los libros de Verón. Pero el resultado, lejos de constituir un monstruoso collage “posmoderno”, testimonia la firmeza de una creación teórica.

Estos volúmenes no sólo insisten de un modo más literario en los temas de los trabajos anteriores de Eliseo Verón; también exhiben la impronta de una necesidad de ruptura y a la vez de continuidad de su recorrido teórico. Y una de las problemáticas iniciales de Efectos de agenda podríamos designarla como la del orden de los acontecimientos. Se trata de que un cierto ordenamiento haga saltar las normas discursivas previsibles para plantear así nuevas opciones de escritura, que implican a su vez problemas y planteamientos teóricos nuevos. En este caso, el particular orden que propone la lógica de la agenda debería hacer entrar el azar produciendo saltos, desvíos y rupturas en las trayectorias temáticas y enunciativas.

Pero con la introducción del azar no se trata de abandonarse al “placer del texto” dejando de lado la “tecnología estructuralista”, sino de buscar un entramado de reglas (nuevas) para hacer converger, de una forma transversal, los distintos mundos, con sus espacios mentales, que nos toca atravesar. Se trata, puede decirse, de buscar reglas de deslizamiento, reglas tal vez no enunciables de modo referencial; de ahí la elección –vacilante...- de nuestro título: “El arte de la transición”.

Tal vez la norma que se intenta hacer saltar aquí sea, nuevamente, “la norma científica de la argumentación”, que en sus textos anteriores Verón puso en duda desde el punto de vista del enunciado -sobre todo en *La semiosis social-* pero no desde el de la enunciación. Y es por esta senda que vuelven la problemática del observador, la práctica de la enunciación y la subjetividad. El mismo Verón dice que si se ha tornado hacia la lógica de la agenda es porque la ruptura que abren las puertas de la ficción (subjetividad estetizada), o la subjetividad personal (subjetividad autobiográfica) le parece “demasiado pobre”. Sin discutir el estatuto de esta pobreza, podemos sumergirnos en la lógica de la agenda que nos propone Verón y divisar allí una escritura que problematiza la práctica de la enunciación y un ordenamiento de los “acontecimientos” que alinean trayectorias con operaciones aleatorias y direccionales.

La primera “anotación” de la agenda se abre con una remembranza sobre Barthes, y reproduce un artículo publicado en 1982 que tiene finalmente un tono de homenaje, pero que presenta ya en forma lateral la problemática que inunda el libro: Verón, en vez de sumergirse en los contenidos y restringirse al género “artículo de homenaje” -es decir, al establecimiento de una relación metalingüística con los temas barthesianos convirtiéndolos en contenidos- vuelve una y otra vez sobre su propia práctica de enunciación, retomando la de Barthes. Porque “escribir sobre alguien porque está muerto, porque se ha muerto, implica una posición de enunciación que tiene algo de intolerable”, y sería un escamoteo de la situación incurrir en eso que se llama “rendir homenaje al autor desaparecido”.

¿Cómo escapar, entonces, de la trampa de la legitimación? “No se puede evitar la doxa, la única manera de jugar contra ella es mostrándola (...)” Sin embargo, agrega Verón que no es tonto hasta ese punto: “sé que la puesta en discurso hace aparecer el conjunto como un artificio, tanto más deshonesto cuanto más se muestra.” En última instancia, después de todo, podemos preguntarnos si señalar esta deshonestidad no hace a su vez volver sobre ella. Sea como fuere, este juego enunciativo, que consiste, entre otros, en reemplazar “su” primera persona por una tercera, le permite a Verón interrogarse sobre el estatuto social de la enunciación: ¿Quién es uno para escribir un artículo-homenaje sobre Barthes?, ¿Qué estatuto -social u otros- tiene esta posición enunciativa que permite sostener un discurso

específico? Y fundamentalmente: ¿Qué consecuencias teóricas están implicadas cuando se hace entrar en juego las posiciones enunciativas? En fin, ¿Quién sabe?

Aquí Verón practica una división entre el contrato de referenciación -que produce una ilusión de objetividad científica- y el saber. Si la objetividad de la denotación funda un tipo de conocimiento estableciendo una relación de metalenguaje con respecto a su objeto, el saber pone en perpetuo desplazamiento la enunciación. Además, como el soporte del saber no está en ninguna parte -ni subjetivo ni objetivo: es un entre-dos- así el trabajo permanente sobre la enunciación lleva a retomar otros discursos en lo que comporta una constante reficcionalización. De este modo, parece constituirse la oposición entre la reficcionalización de los desplazamientos enunciativos con respecto a la reificación del contrato referencial. Es este constante desplazamiento de la enunciación lo que determina la organización de Efectos de agenda, y lo que desembocará, en el segundo tomo de la serie, en el despliegue de otra problemática, la de los deslizamientos de unos espacios mentales a otros.

Domin Choi

Pourquoi la fiction?

Jean-Marie Schaeffer,

(*Poétique, Éditions du Seuil 1999, Paris; Anagrama 2002, Madrid*).

Imágenes de Roland Barthes

Preguntarse ¿Por qué la ficción? no constituye una pregunta novedosa. Las respuestas que se han dado en algo más de dos milenios a este asunto muestran, al menos, que la respuesta no es fácil y que el intento por retomarla no es ocioso. Al igual que el sueño y las amargas o felices contingencias del despertar nos mostrará, ese curioso edificio de los lenguajes, que no es nada sencillo adueñarse del mundo por medio de reducciones con pretensiones absolutas, llámeselas como se quiera: conciencia, razón, religión, metafísica, o ciencia; prácticas que, por otra parte, de manera no declarada se han servido de la ficción. Detrás de cada uno de esos monumentales intentos de atenuación de la complejidad el duende del “hacer como si”, alegre y distraído, no ha dejado nunca de hacernos un guiño a todos, es decir: a los que alguna vez fuimos necios o niños. Esa presencia inquietante, persistente en estos últimos milenios, enojó tanto a Platón como a buena parte de las vanguardias estéticas del siglo veinte y, seguramente enojará a tantos otros del mismo fuste.

La insistencia de la pregunta por la ficción se justifica entonces, quien hoy se la formula –Jean-Marie Schaeffer: *Pourquoi la fiction?*, Seuil, 1999, que ahora se presenta en versión castellana-, sitúa su punto de arranque en un indicio llamativo de nuestro tiempo: los éxitos de las ficciones numéricas (los llamados entre nosotros, en un primer momento, “juegos electrónicos”). Etapa reciente de un proceso, nada actual, por el que los hallazgos técnicos puestos al servicio de los hombres para cumplir ese papel insoslayable de la actividad social –el intercambio de mensajes- son colonizados por esas configuraciones que generan *otras cosas*. Tales cosas no se corresponden de manera estricta con aquello que puede adjudicarse al mismo orden de las vivencias efectivas; un uso común parece señalar esa exterioridad al proclamarlas como pertenecientes al mundo de la ficción.

En lejanos momentos fue (y es) la voz, luego la escritura, más tarde los diversos modos de producción de imágenes, las transmisiones a distancia, el teléfono, la televisión, Internet. En suma: en cualquier lugar donde se articula una técnica de producción con alguna otra de mediación con atributos significantes, se encabalga ese, según los testimonios que nos ha dejado el tiempo, llamativo desdoblamiento entre *mundos*.

En ese largo decurso no han faltado marchas y contramarchas en cuanto al papel de las novedades: cada incorporación técnica fue considerada

como un componente que podía, total o parcialmente acantonar o, a la inversa maximizar, a veces revelar sus secretos -y entonces neutralizar- el papel adjudicable a la ficción; de la que siempre se ha sospechado algún efecto deletéreo (“el que lee novelas no estudia”, por ejemplo, decían mi abuela y el Padre Castellani, haciéndose eco ambos de Platón y Pascal, conociéndolos en un caso pero no en el otro, lo que muestra la extensión de la conciencia del presunto peligro).

De esos llamativos indicios se hace cargo Schaeffer en un primer tramo de su trabajo, también en las últimas líneas del libro, se trata del señalado último depositario: la ficción numérica. Un malentendido, a ese respecto, que procura poner en claro de salida, corresponde al empleo de esa técnica en cuanto a la producción de esas criaturas que están sin estar con nosotros: Lara Croft (numérica) no es más ni menos “virtual” que Julian Sorel (escrito); Indiana Jones (filmado) o cualquier otro personaje imaginario. Los procedimientos numéricos como tales han dado lugar a prospectivas escatológicas en torno a una hegemonía del “simulacro” que se sitúa como un nuevo capítulo de la recurrencia, en la cultura occidental al menos, en torno a la creación ficcional. Aunque no elude este autor, como finalmente se puede adjudicar a cualquier nuevo asentamiento de la ficción, una recomposición de las relaciones entre las instancias que las producen y las consumen. Pero, de lo que concluye que la novedad de la numérica reside en que ella es indiferente a la partición tradicional entre juegos ficcionales y obras de ficción, recurso que reconcilia la ficción con sus orígenes lúdicos.

Es en el marco de debates pasados, presentes y, a no dudar, futuros donde Schaeffer instala, desde las primeras páginas sus reflexiones, con un denuedo que las que siguen no desdican. Desarrolla un análisis de la ficción susceptible de hacernos comprender su rol central en la cultura humana y que, a la vez, explique la importancia antropológica de las artes miméticas, en tanto ellas, de manera diversa, son artes ficcionales. Advierte, en más de un pasaje, que la imitación, el parecido, el engaño o la ilusión no gozan de opinión favorable –execradas, muchas veces, agregamos-, se trata de categorías insoslayables y, aun más, de procedimientos indispensables para las actividades artísticas.

Propuesta atrevida, o suena como tal, en un momento donde se suele proclamar, con aires de solemnidad, cierta ambición de verdad y transparencia sin límites precisos, que parecieran reeditar el viejo vínculo de la ficción con el *no saber* o, más bien, como un proceso alejado de la producción de conocimientos de alguna validez. Cuestión problemática que atraviesa la producción de los medios de nuestros días, en especial a la televisión, también desde hace tiempo a la literatura cuyo sello emblemático, neutralizador de ese proceso, es y ha sido la calificación de “no-ficción”,

que da lugar a matrices, asimismo ficcionales, que se proponen eludir el nombre (y solo él), por medio de remisiones referenciales, dejando de lado que esa condición no es la determinante exclusiva (suficiente) de que un texto sea o no incluido en esa clase. A este respecto la brevedad nos exige un reenvío al escrito (lo que sugiere al lector, de paso, una detención atenta), el tópico 5 del capítulo III “La ficción”, donde discute si tal puede definirse por sus condiciones *semánticas* o *pragmáticas*. La opción por esta última le exigirá, en ese tramo, un recorrido que va de Frege a Goodman –abreviamos las menciones de autores también-; en ese recorrido se propone mostrar que lo que distingue la ficción de otras modalidades textuales de la *representación* es esencialmente el hecho de que ella implica un uso específico de la representación.

El esfuerzo de Schaeffer –finalmente el de todos los que la han emprendido con este tópico-, deja abierto el camino a ciertos deslices: la aplicación de “pragmática”, o incluso “representación”, no tiene un estatuto definido. O, mejor, se los debe entender en cuanto a su empleo interno en el texto y no adjudicarles una remisión a la “Pragmática”, por ejemplo, en relación con sus empleos en lingüística. En otro texto (*La imagen precaria del dispositivo fotográfico*, 1987), podrá leerse con mayor precisión sus alcances, allí se establecen anclajes más precisos de sus límites (una cierta relación entre fotografía e instituciones, con los consiguientes discursos que las constituyen, acotando los campos de producción de sentido). Pensamos que el propio Schaeffer no es ajeno a estas dificultades, la nota, referida a ese término, en el *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* (1995) –escrito en conjunto con Ducrot-, da cuenta de las dificultades de su empleo.

Es quizá este lugar –señalado con el término pragmática- donde se despliega buena parte de las cuestiones que conciernen a la ficción, ella finalmente tiene plurales alojamientos, cada uno de ellos construye sus universos de manera distinta: la literatura y el cine (y los derivados, aguas abajo o aguas arriba, de cada uno de ellos), por casos, hacen posible que asignemos sentido a sus productos a través de configuraciones que convocan de manera diferente a nuestros cuerpos (los sentidos en situaciones diversas, frente a organizaciones –complejos de signos-, asimismo diversos. Esa diversidad da lugar a un conjunto de “dispositivos ficcionales”, los que cuentan con recursos para poder entrar en la ficción y reactivar en los receptores los universos que le son propios (“vectores de inmersión”); cada uno de estos da lugar a un modo particular de relación a través de la que esos universos se nos ponen de manifiesto (“posturas de inmersión”). El recurso a estas nociones le permite a Schaeffer distinguir modalidades propias de lo escrito, no homogéneas, como otras que articulan textos e imágenes (o bien *cuerpos presentes*: teatro, danza), asimismo disímiles, en cuanto al modo de construir una simulación (leer el flujo mental de

Molly en el *Ulises* o intervenir en las acciones de Lara Croft en *Tom Ry-der* no nos sitúa en lugares equivalentes). Pragmática entonces se asocia con la –por el momento– lacunar y tentadora noción de dispositivo, la que en diversos contextos (fuera y dentro de las páginas que comentamos) se liga con una asociación entre técnicas (ejercicios que se atienen a ciertas reglas), con mediaciones (modos relacionales de establecer vínculos entre las instancias de producción y reconocimiento (las que incluyen, por su parte, técnicas)).

Lo que venimos señalando se acerca quizá a un *collage* infortunado de fragmentos que desmerecen a un texto susceptible de un mejor destino, es posible que toda reseña no pueda eludir esta condición, en cuanto a esta puede ponerse en el rubro de las de *advertencias de necesidad*: para el caso la de leer este libro, que esperamos no traicionar. Se nos ocurre que no es una invitación a una empresa sencilla, pues si bien el autor –no solo en este texto–, intenta una escritura de acercamiento al lector, la cuestión tratada desborda lo que el título indica y remite a campos, sin duda indispensables para su argumentación pero poco recorridos, los que remiten a los requerimientos de una Semiótica General (si tal cosa se constituye).

Uno, especialmente atendido, corresponde a la participación en la producción de sentido de la naturaleza *material* y *configuracional* del significante, legible a través de un frecuente diálogo con los avances de Metz en el dominio del cine referidos al estatuto de la narración, que presenta diferencias acusadas con otras manifestaciones –la literatura entre otras–, donde la localización de las instancias que *toman la palabra* presenta diferencias sustanciales. No deja de extrañar la ausencia de mención (y de consecuente discusión), del artículo póstumo de ese autor *L'nonciation impersonnelle ou le site du film* (1991) que, a nuestro entender, hubiera agregado un matiz necesario a la descripción de los “dispositivos ficcionales”, en especial en lo que concierne a las distancias de Schaeffer, distintas a las de Metz, con el horizonte Freudiano contemporáneo.

Otro campo, no menor, y de gran interés (suerte de telón de fondo de su examen), corresponde a lo que denominaremos aquí *soporte de la especie* –lo que se asocia con la universalidad de ciertas facultades y procedimientos–, ostensible en todo lo que concierne a los fenómenos miméticos y los simulacros. Lo que nos exige recomendar la detención en las páginas referidas a la universalidad de los procedimientos en el desenvolvimiento de los juegos infantiles, lugar donde se hace presente la asociación entre simulacro, ficción y también las instancias que la comentan y orientan (recordemos algún momento de la infancia cuando dijimos, entre tantas cosas: “juguemos que ahora somos...”, frase que nos aúna con todos los niños del mundo), aspecto, este último que sustenta, en buena medida, la argumentación de la obra.

La lectura de Schaeffer si, por un lado, nos remite a las cuestiones actuales del procesamiento de la ficción, por otro, nos conduce a problematizar, arriesgamos a decir, asuntos de mayor porte: si es cierto, como lo sostiene, que la ficción forma parte de las operaciones cognitivas – procedimiento singular en el que interviene el placer-, modifica retrospectivamente (y también en cuanto a su destino), el lugar que por ligereza o ascesis se le ha asignado.

Oscar Traversa

El procedimiento silencio

Paul Virilio, (*Paidós*, 2001, Buenos Aires)

Arte, inmediatez y memoria

Al comienzo de *Un arte despiadado* se nos anuncia que se trata de la transcripción de una conferencia, de aquí en más el texto se desarrolla a la velocidad de una elocuencia enfática y según un encadenamiento de conclusiones cuyo fundamento argumental se resuelve con el recurso a ciertos lugares comunes relacionados con el pacifismo, el ecologismo, la anti-globalización y una visión apocalíptica de los medios de comunicación. El tema central de la conferencia es el carácter despiadado (impiadoso) del arte contemporáneo; Virilio acude aquí a clichés conocidos (Holocausto, Hiroshima, Chernobil) para establecer analogías con el arte contemporáneo al que ve peligrosamente cercano a una estética de la inmediatez cuyo resultado sería el olvido. Los hechos abominables del siglo XX son anticipados por un arte que debe enfrentarse a una alternativa memoria/olvido, y que, según el autor, parece resolverse de manera inevitable a favor de “la impostura de la inmediatez” en la que el arte es “esa PRESENTACIÓN de una obra que pretende imponerse a todos como evidencia, sin la mediación de reflexión alguna” (p. 65). A favor de la memoria del arte, recae en la analogía cuando reúne la “inmediatez amnésica” del arte contemporáneo con el efecto de estupor de las sociedades de masas “sometidas al condicionamiento de opinión, a la propaganda de los mass media y esto, igual que el terrorismo o la guerra total, llevado a los extremos” (p. 54); y es el propio Virilio quien no se preocupa en permanecer en los extremos cuando acude al cliché apocalíptico con referencia a los medios masivos que “para satisfacer las mediciones de audiencia, sólo vehiculizan la obscenidad y el espanto” (p. 64), ni cuando se muestra descontento por la pérdida de “sabor” que acarrea la tecnología digital. Las analogías continúan cuando traslada sus temores acerca de los experimentos genéticos contemporáneos al campo en que se delinean las fronteras inestables entre lo ético y lo estético. Para Virilio el mundo del futuro es un lugar incierto plagado de peligros, amenazado por una absoluta libertad aniquilante de todo límite, y “sin límite, no hay valor; sin valor, no hay valoración, no hay respeto...” (p. 81); un mundo que corre el riesgo de generar –o de permanecer en– el culto al *arte por el arte*, un arte irreflexivo, impostor e impiadoso por absolutamente libre.

En *El procedimiento silencio*, Virilio retoma sus temores hasta tornarse francamente predictivo. Con la “explosión ensordecedora de lo AUDIO-VISUAL”, iniciada con el cine sonoro, se inaugura el silencio del arte. Al arte contemporáneo sólo le queda aullar el espanto “*sin necesitar la atención*, ni la reflexión prolongada del aficionado en beneficio de un reflejo condicionado, de una actividad reaccionaria y simultánea” (p. 106).

Reaparece así la idea de la impostura de la inmediatez lamentada en *Un arte despiadado*; las artes *sin motor* se resuelven, de esta manera, en un presente absoluto en donde la estridencia mediática impone su *ley del silencio* al diálogo, el cuestionamiento y la reflexión. Las pantallas saturadas de crimen y pornografía condenan a las artes de la mera imagen a otorgar callando. Se acerca el mundo de la “HIPER-ABSTRACCIÓN numérica”, de la “CIBER-abstracción coreográfica” y el “ARTE AUTOMÁTICO” del “CIBERMUNDO virtual”. Semejante grandilocuencia anticipatoria desemboca en un llamado a la reflexión y a la memoria, en donde Virilio reintroduce las relaciones entre los diferentes desastres y genocidios del siglo XX y los límites éticos y estéticos del arte y de los medios. Retoma, finalmente, el cliché apocalíptico, que requiere de la claridad de límites más allá de los cuales la democracia deja lugar al “*llamado al asesinato*, límites que franquean alegremente los que ya se denominan MEDIOS DE COMUNICACIÓN DEL ODIIO”.

Más del lado de la declamación moralista que del ensayo científico, ambos textos siguen una argumentación errática más cercana a la pseudo-lógica epidíptica -mediante una resolución enfática que recurre incluso a giros tipográficos que subrayan las cimas de la apelación patética- que a la probatoria usual de las ciencias sociales que incluyen la reflexión estética. El lector que este libro busca no es uno que necesita abrir nuevos campos descriptivos y explicativos de los fenómenos artísticos contemporáneos, sino aquel interesado por los caminos -menos explicativos que prescriptivos- de un pensamiento humanista preocupado por una simbiosis ecológica del arte y la vida.

Sergio Moyinedo

El ojo - cámara. Entre film y novela

François Jost, (Catálogos, 2002, Buenos Aires)

Jost y un cambio de perspectiva para el desarrollo de la narratología comparada.

Con bastante retraso en relación con su edición original apareció en castellano *El ojo - cámara* del semiólogo francés François Jost. Pese a la distancia temporal que existe entre la versión francesa de esta obra y su traducción castellana las propuestas de análisis de Jost conservan su vigencia y se conectan con muchas de las inquietudes de aquellos que trabajan o simplemente se interesan por la problemática de los lenguajes audiovisuales y la narrativa en sus diferentes formas.

La vigencia de *El ojo - cámara. Entre film y novela* se sostiene sobre una serie de factores: Por un lado, define con claridad una serie de categorías útiles para la descripción de diversas formas narrativas, en especial las de los lenguajes audiovisuales. Por otro, instala con claridad la diferencia que existe en las narraciones entre un punto de vista cognitivo, conocido a partir de los estudios de Gerard Genette como la focalización, –diferencia entre el saber del narrador y el saber de los personajes– y los puntos de vista óptico y auditivos –presentes tanto en el cine como en la narrativa– a los que Jost define como *ocularización* y *auricularización*. Sobre las bases de estas observaciones y categorías de análisis que fueron pensadas en función de la descripción de distintos lenguajes Jost establece las bases para un estudio comparativo entre diferentes tipos de narraciones.

El modo de presentar el análisis de los diversos tipos de narración de Jost se relaciona con la narratología clásica pero establece ciertas diferencias de enfoque con respecto a ella que son quizás algunos de los aportes más interesantes de las propuestas de este libro. La narratología surge a partir los estudios de autores como Barthes, Todorov o Bremond y se consolida como una “disciplina” a partir de la obra de Gerard Genette. En todos estos casos el modelo para el análisis de los relatos parte de alguna forma como expansión del modelo lingüístico y establece como narración modélica a la escrita. En varias oportunidades este modelo narrativo literario fue extrapolado –en algunos casos como los de Mike Bal o Seydmour Chatman casi directamente– a la cinematografía. El propio Jost, junto con André Gaudreault, en *El relato cinematográfico* –obra anterior a *El ojo-cámara*– busca adaptar las propuestas de Genette para la literatura a la cinematografía aunque, al mismo tiempo, señalan las distancias que hay entre ambos tipos de narración.

En *El ojo cámara* Jost desarrolla un camino inverso al que recorrió la narratología hasta ese momento. Primero observa y describe el funciona-

miento de la narración en la cinematografía, estableciendo una serie de elementos que permiten dar cuenta de los modos en que se construyen la visión y la audición en el cine que dan lugar a la constitución de un modo de presentación de un tipo de saber que cada filme presenta a sus espectadores. Luego establece una comparación ente estos modos de construir la visión, la audición y el saber en el cine con este mismo tipo de procesos en la escritura a partir de un trabajo con una forma canónica de la narración como la novela. Sobre este planteo que se desarrolla en un sentido opuesto al que habían tenido hasta el momento los estudios sobre las diversas formas de relato Jost propone la construcción de una *narratología comparada*

Esta inversión del punto de partida de la descripción y el análisis –de la literatura al cine– se complementa un cambio de perspectiva para observar el fenómeno cinematográfico. Como el propio Jost plantea, parte de la preocupación por comprender qué efecto produce el complejo construido alrededor de la cámara sobre los sujetos espectadores. Es decir que el lugar del narrador, la instancia generadora del relato, se completa y complementa con la perspectiva que se cierra desde el lugar del espectador. En este punto *El ojo- cámara* se acerca a desarrollos posteriores de la obra de Jost y se conecta con trabajos previos. Todos estos planteos se entroncan con el estudio de los procesos enunciativos en los lenguajes audiovisuales.

En ese sentido *El ojo - cámara* se conecta con las discusiones que en el momento de su aparición –fines de la década de 1980– se desarrollan dentro del campo de los estudios semióticos relacionados con la cinematografía. Durante la década del ochenta se producen una serie de discusiones, propuestas y análisis sobre la validez y las posibilidades de aceptación del concepto de enunciación originado en la lingüística en el marco del lenguaje cinematográfico. A partir del trabajo de Christian Metz se puede establecer la especificidad de la enunciación cinematográfica frente a las formas de enunciación lingüística tal como las definió Emile Benveniste. A partir de la comprensión del funcionamiento de los procesos enunciativos en el lenguaje narrativo cinematográfico, Metz re define en general el concepto de enunciación. Es decir que, a partir de su utilización en lenguajes más complejos re define los conceptos propios lingüística. Jost en *El ojo - cámara* realiza una inversión comparable a la de Metz. A partir de la comprensión del funcionamiento de la narración en el cine ilumina ciertos aspectos de la narratología en relación con la literatura.

Este mecanismo de comparación entre diversos lenguajes y sus productos para determinar la especificidad de cada uno de ellos es lo que permite a Jost continuar desarrollando su trabajo sobre los distintos tipos de lenguajes que se generan a partir de los medios de comunicación audiovisual. Así, en obras posteriores como *Le temps d'un regard*, su *Introduction a*

l'analyse de la television o *La television du cotidiene* avanza en su trabajo sobre la especificidad de la escena enunciativa que construye la televisión y los lenguajes que este medio vehiculiza. En todos los casos el trabajo de Jost sostiene una metodología para la investigación de los distintos lenguajes y sus productos. No trabaja con modelos de estudio de aplicación universal. Por el contrario, parte de problemas concretos, específicos y busca desarrollar mecanismos de análisis que le permitan dar cuenta del sentido construido a través de ellos.

Gustavo Aprea

figuraciones

1/2

LIBROS de
CRÍTICA



CRÍTICA
DE ARTES