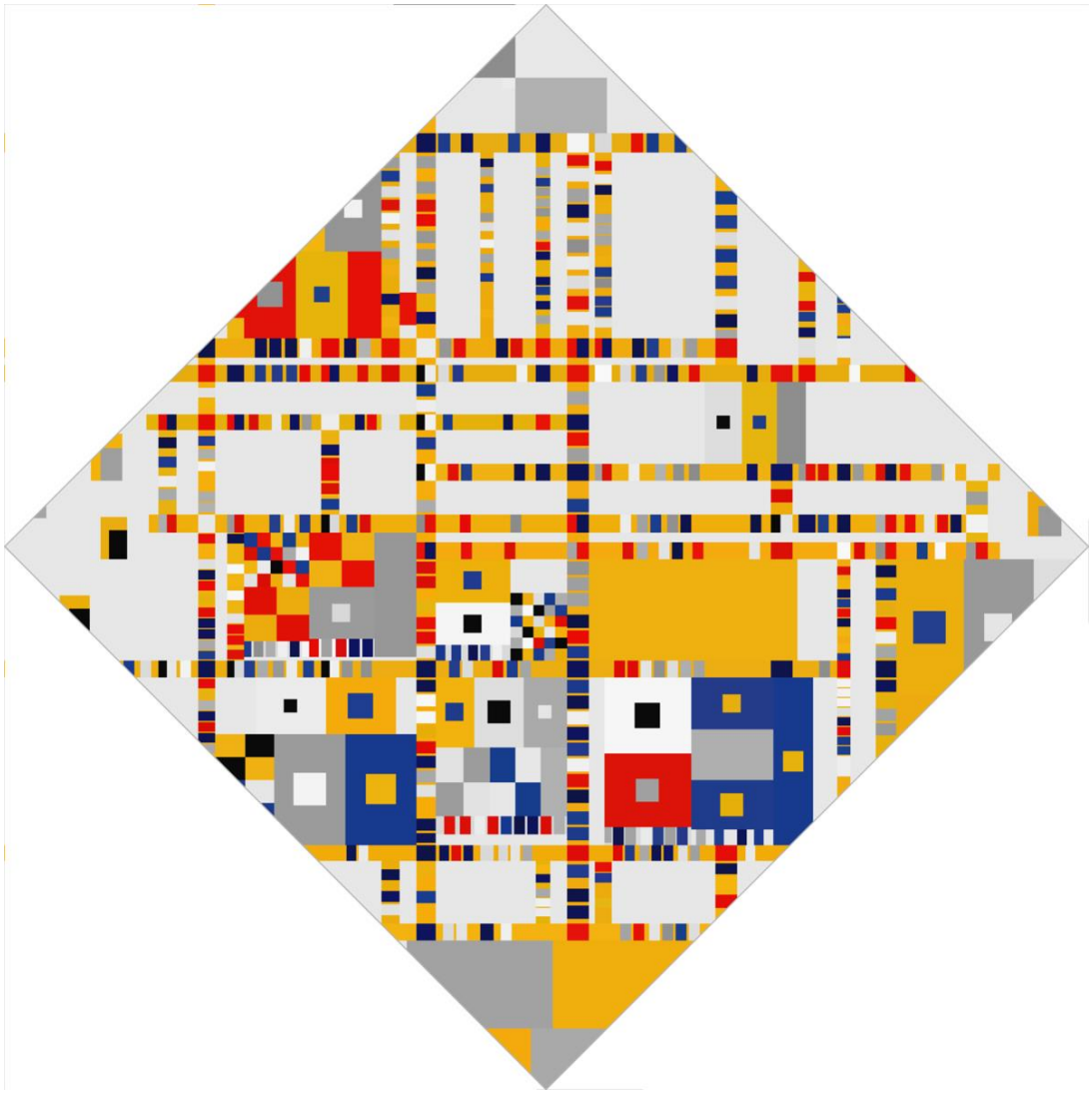
CUADERNOS DEL INSTITUTO
Investigación y Experimentación en
ARTE Y CRÍTICA

ISSN 2591-6297



Nº 4 – Diciembre de 2019

NARRATIVIDAD, ARTE Y MEDIATIZACIÓN

Coord. Oscar Traversa

IIEAC
INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN Y EXPERIMENTACIÓN EN ARTE Y CRÍTICA

UNA CRÍTICA DE ARTES

Universidad Nacional de las Artes (UNA)

Área Transdepartamental de Crítica de Artes (ATCA)

Decana: Marita Soto

Instituto de Investigación y Experimentación en Arte y Crítica (IIEAC)

Director: Gastón Cingolani

Apoyo técnico:

Área de Publicaciones de ATCA

Imagen de portada:

Versión de *Victory Boogie-Woogie*, la obra de Piet Mondrian que quedó incompleta en el momento de su muerte, creada por un algoritmo informático de Loe Feijs.

Cuadernos del Instituto. Investigación y Experimentación en Arte y Crítica

ISSN 2591-6297

Nº 4 - Diciembre de 2019

Buenos Aires, Argentina

CUADERNOS DEL INSTITUTO
Investigación y Experimentación en
ARTE Y CRÍTICA

Nº 4 – Diciembre de 2019 – ISSN 2591-6297

Tema de Cuaderno:

NARRATIVIDAD, ARTE Y MEDIATIZACIÓN

Coord. Oscar Traversa

ÍNDICE

Presentación
OSCAR TRAVERSA pág.4

APROXIMACIONES

Ficción narrativa y mediatización: acerca de sus relaciones
OSCAR TRAVERSA pág.7

Arte, medios de comunicación y teorías de la mediatización
CARLA ORNANI pág.17

Gestualidad, corporeidad y discursividad musical: notas preliminares para su estudio en el contexto de la relación mediatización-narratividad
FEDERICO BUJÁN pág.27

La imagen obturada: relación entre ficción narrativa y mediatización en los inicios del cine
JOSÉ TRIPODERO pág.34

CASOS

Sobre lo verdadero, lo falso y lo ficticio en el encuentro entre narración, danza e imagen en movimiento
SUSANA TEMPERLEY pág.42

Danza en streaming. Transmisión en vivo y vínculos de un hiperdispositivo
MARÍA JOSÉ RUBIN pág.52

Voz y palabra en el nuevo milenio
AMPARO ROCHA ALONSO pág.59

La Presse/La Mode/La Moda
OSCAR TRAVERSA pág.70

Los autores de los artículos son integrantes del Equipo del proyecto ***Narratividad: Relaciones Arte y Mediatización*** (Director: Oscar Traversa; Codirectora: Carla Ornani - Cod.: 34/0462), Instituto de Investigación y Experimentación en Arte y Crítica, Área Transdepartamental de Crítica de Artes, Universidad Nacional de las Artes.

Cómo referenciar Este artículo (APA):
Traversa, O. (2019) Presentación. *Cuadernos del Instituto. Investigación y Experimentación en Arte y Crítica*, 4, 4-5.

Presentación

Los trabajos que se agrupan en este volumen constituyen un intento de reunir tres componentes de la práctica social que suelen presentarse como disjuntos: narratividad, mediatización y arte. No creemos ser originales o los únicos que se han inquietado o se inquietan por esta triada, pero se nos ocurre que las tentativas de explicar sus relaciones no son –hasta el momento, al menos– lo suficientemente claras y precisas. Por lo tanto, nos permite suponer que son aún incompletos o les falta claridad en su modo de formulación. Esta convicción nos animó a comunicar nuestros avances en ese terreno.

Las personas que integran el equipo de trabajo, si bien ya han realizado tareas en conjunto, no provienen de formaciones académicas homogéneas ni tampoco lo son sus especialidades, pero son comunes y convergentes sus intereses. Tienen en común haber estudiado, de una u otra manera, problemas referidos a los medios; por otro lado, convergen en la presunción (en forma no dogmática) que narratividad, mediatización y arte son entidades asociadas y que se vinculan con nuestra especie (*Homo sapiens)* tanto en su desenvolvimiento ontogénico como filogénico (una cierta amalgama entre desarrollo individual, social y arte desenvuelto en el tiempo).

Somos, como integrantes, plenamente conscientes de la densidad del tópico que tratamos, en cuanto conjunto problemático, y también lo somos en cuanto a cada una de las partes que lo integran pero, ha surgido entre nosotros la hipótesis de que poner en claro las posibles relaciones que los asocian cumpliría un efecto de ayuda para la solución de los problemas que se manifiestan en las partes.

Esta firme conciencia de la complejidad se hace presente en los trabajos que hacen referencia a nociones parciales o intentos de explicaciones de carácter general. Han sido –como podrá leerse– cautelosos; lo intrincado de los asuntos tratados no es propicio a la premura pero es también impertinente a la falta de audacia, a la que se le puede exigir solamente la explicitación de los términos en que se formula. En relación a los avances analíticos, los hemos tratados como casos, con el propósito de pre modelar algún curso abductivo, y no más.

Los párrafos precedentes intentan explicar la diversidad temática, pues se tratarán cuestiones relacionadas con la filogenia del *Homo sapiens* y de las etapas tempranas de la vida y las relaciones con el arte; pero también las experiencias que se sucedieron en la historia de la consolidación de la cinematografía como gigantesco agente de la mediatización. O bien de las posibilidades de las redes sociales, con la puesta en obra de sofisticados sistemas electrónicos, en la producción –llamemos espectacular– de la danza; también presentamos un texto dedicado a comentar la producción (en países de heterogéneos desarrollos) de productos gráficos de prensa unidos por la tematización de prácticas cotidianas, en la primera mitad del siglo XIX. También se ofrece al lector una tríada ligada por un factor común: el ejercicio del

cuerpo abarcando en su diversidad la voz, la danza y la música son una suerte de "materia prima" que será modelada por los medios en producción, pero, tal esfuerzo productivo encontrará sus fronteras en las cualidades de la materia de origen –en reconocimiento, un cuerpo finalmente– lugar definitivo de la producción de sentido. La distancia que separa los temas anunciados es ciertamente aparente pues, finalmente, todos, con diferentes matices, instalan una pregunta común: ¿Cómo hacemos hoy entre nosotros y en la larga historia para obrar y entendernos (o la inversa), siendo tan diversas las circunstancias y experimentando, asimismo, *iguales pero distintas* emociones? Los medios, las narraciones y el arte tienen mucho que ver con todo eso: a esas paradojas se dirigen los trabajos que presentamos.

Cada uno de los enfoques –que ya se perfilan en el índice– deja entrever una cuestión, un asunto a ponderar y resolver–quizá más evidente en los últimos trabajos evocados– que es lo concerniente al papel de la técnica, sus límites y los modos que ella se transfiere en el tiempo. Anunciamos en estas líneas que este último tópico se agregará a la triada, motivo de reunión de esta presentación, en la próxima que ofreceremos a la lectura.

Aproximaciones

Cómo referenciar este artículo (APA):
Traversa, O. (2019) Ficción narrativa y mediatización: acerca de sus relaciones. *Cuadernos del Instituto. Investigación y Experimentación en Arte y Crítica*, 4, 7-16.

Ficción narrativa y mediatización: acerca de sus relaciones[1]

Oscar Traversa
otraversa@arnet.com.ar

En este trabajo se presentan un conjunto de aspectos propios de las relaciones entre narratividad y mediatización. El propósito de realizarlo consiste en la construcción de un campo de hipótesis con fines operativos de carácter abductivo pues, en el presente lo que concierne a la articulación entre narratividad (ficcional o no) y mediatización, en especial en la larga duración histórica, carecen de unidad y prevalece, entonces, la dispersión y la puesta de lado de los problemas que conllevan. Para lograr el encuentro entre diferentes perspectivas parciales se señalarán posibles puntos de encuentro que propicien la producción de hipótesis tendientes a aunarlos, queremos decir: lo que se solicita en este dominio es la realización de avances empíricos, por caso el recurso al comparatismo histórico de los procesos de mediatización en distintos dominios del desempeño de los diferentes dispositivos, tanto en sus modos de emergencia como en su desarrollo.

Palabras clave: narratividad - ficción - mediatización - enunciación - digitalización

Narrative fiction and mediatization: about their relationships

The aim of this paper is to present a set of specific aspects regarding the relationships between narrativity and mediatization. The purpose of doing so is to build a field of operational hypotheses considering that, in the present, what concerns the articulation between narrativity (fictional or not) and mediatization, especially in the long historical duration, lacks of unity and it is a field fully dispersed. In order to achieve the encounter between different partial perspectives, this work points out possible common points that could contribute for the production of hypotheses tending to join them. More specifically, what is requested in this domain is the realization of empirical advances, for example, through historical comparatism of the medialization processes with focus on the devices performance, both in their emergence in their development.

Key Words: narrativity - mediatization - fiction - enunciation - digitalization

[1] Este trabajo es la reescritura de uno anterior, “Ficción narrativa y mediatización” (correspondiente a un libro homenaje dedicado a Elvira Arnoux), la restricción espacial condujo a una síntesis excesiva que trataremos de salvar en el presente.

Exordio

La *narratividad* y la *ficción narrativa* cuentan con una larga trayectoria entre las actividades del *Homo sapiens,* puede casi decirse que lo acompañan desde siempre. Si han estado y están presentes en sus distintas obras, están también presentes en sus desarrollos singulares, aportando a la ontogenia y a su identidad. Esta doble inscripción vincula a los actores individuales con ellos mismos y con el conjunto de los actores sociales; a su vez da lugar al nexo con los recursos que producen su entramado: las instituciones. Esos recursos no son otros que los dispositivos destinados a dar lugar a las exteriorizaciones de la mente para propender, en suma, a los intercambios discursivos. Estos últimos se inscriben, en la larga duración, en el proceso designado como *mediatización,* la que se nutre de los episodios semióticos resultado de las aptitudes de la especie y los desempeños sociales articulados por los procedimientos técnicos. El trabajo que damos a conocer consiste en la presentación de ciertos aspectos, propios de las relaciones entre narratividad y mediatización, con el propósito de dar lugar a un campo de hipótesis con fines operativos, de carácter abductivo, referidas al curioso fenómeno de la mediatización que comporta tanto al cambio como la permanencia de los atributos de la especie, integrados a sus obras.

Ficción narrativa y mediatización: caminos para un encuentro

Los análisis de los fenómenos concernientes a las relaciones entre ficción y mediatización –destacando sus vínculos como determinantes o, al menos, existentes–, en la larga duración histórica de los cambios en los procesos comunicacionales, son reducidos y carecen de unidad. Establecer las relaciones entre esas referencias comporta un esfuerzo de selección, pues no se trata de motivos principales, sino de comentarios aproximativos, de carácter lateral lo que justifica las faltas en cuanto a las referencias a que apelaremos.

Es así pues que los acercamientos a la ficción narrativa y la mediatización, en este texto, se tratará solo de aproximaciones, si se quiere diagonales, propia de desarrollos independientes no señalados como correspondientes a esa relación, pero, sin embargo, imposibles de obviar, pues constituyen valiosos aportes precursores. Ser exhaustivos, en cuanto a esas referencias, no es tarea fácil por su dispersión nos limitaremos, por el momento, a mencionar algunos y aprovechar sus avances para intentar una suerte de hipótesis inicial de carácter provisional con fines abductivos. Por otro lado, recurriremos a quienes, de manera específica, se han dedicado a uno u otro de los términos que intentamos asociar, sea desde puntos de vista tanto funcionales como históricos.

Podemos encontrar, por un lado, las reflexiones acerca de la ficción y no menos a la narración sin la compañía de ese primer atributo, la que cuenta con un largo recorrido en la historia del pensamiento, que puede remontarse en occidente a la antigüedad grecolatina; la otra, la correspondiente a la mediatización, se limita a unos pocos años de existencia, ligados a un grupo de disciplinas, sin límites precisos: las Ciencias de la Comunicación, junto a la Antropología y la Semiótica, la preocupación de esta última por el asunto desborda en poco el medio siglo (Lapierre y Alvarado, 2014)[2]. Precedidas, el conjunto por la Sociología, preocupada especialmente por los *efectos* de la comunicación, a partir de la década del 20, momento de advenimiento de la radiofonía (Lazarsfeld, 1964). La asimetría temporal y la larvada preocupación ha dejado sin embargo sus frutos, a modo de ejemplos podemos señalar a: los

[2] Lapierre y Alvarado han realizado una interesante reseña donde evocan los 50 años de la revista *Communications,* que dedican a Eliseo Verón, sin incluir ninguno de sus trabajos, como articulador del pensamiento Francés con el americano en el campo de la semiótica

filólogos Havelock (1996) y McLuhan (1998), los historiadores Williams (1992) Briggs y Burke (2002) y, entre los paleo antropólogos, Leroi-Gourhan (1971).

Las reflexiones sobre la ficción, de larga data, en cuanto estaban interesadas por las lenguas clásicas o las culturas tradicionales, vislumbraron las relaciones entre la oralidad y la escritura, acentuando la presencia de procedimientos poéticos sin desconocer su inserción en complejos de orden narrativo que hacen presente las relaciones entre las grandes configuraciones de lo oral y lo escrito y sus diversas aperturas, propias de la instalación en diferentes alojamientos fruto de las tecnificaciones de la escritura (Zumthor, 1987).

Los historiadores se sitúan separados, según su objeto, la de los estudios sobre los medios, en una zona y la de los estudios sobre la literatura en otra, junto de manera vicaria a quienes suelen pasar de una a otra, dado que su objeto lo requiere, es el caso de quienes se dedican a la historia de la lectura (Chartier y Cavallo, 1997; Darnton, 2003).

Los que practicaron observaciones de más antigua data, los paleo antropólogos, son los que, curiosamente, plantearon problemáticas de gran actualidad cuando se ocuparon de trazados icónicos (sea en cavernas o instrumentos) se han visto frente a la carencia de referencias escriturales, en consecuencia, su trabajo –lo suelen manifestar de viva voz– se sitúa en el terreno de las hipótesis conjeturales.

Hasta aquí, hemos hecho referencia a quienes se han preocupado por la escritura y por los estudiosos del pasado lejano. Pero es necesario agregar que, en intervalos más breves de tiempo dado lo cercano de su emergencia, los grandes hallazgos tecnológicos del siglo XIX y los del XX se incorporaron a las márgenes de las ciencias sociales de manera tardía, y en forma no siempre ordenada, pues los organismos universitarios –el mundo académico en general– fue reticente en cuanto a la inclusión al universo de la reflexión de la fotografía, la fonografía, la radio, el cine y la TV (la digitalización gozó de los espacios abiertos por quienes los precedieron) precisamente, todos ellos, protagonistas de los medios y, en consecuencia de la mediatización.

Es necesario reconocer que el término *mediatización* es el que ha sumado a estos ordenamientos asimétricos y dispersos una dosis de ambigüedad. Si bien el fenómeno como tal es evidente pues el despliegue de los medios muestra plurales relaciones con la narratividad y que el conjunto de los actores sociales lo experimenta, todos de una manera o de otra son (y lo han sido desde siempre) consumidores de ficción. Sin embargo, la pregunta acerca de cuál es la razón de esa *fatal juntura*, los modos en que se realiza y cuáles son sus consecuencias es aun materia dispersa y reciente. En América Latina, al menos, el propio término *mediatización*, señalado como un fenómeno autónomo data de 1985, dado a conocer en un ciclo de conferencias dictadas por Eliseo Verón en la Universidad de Buenos Aires.

Incluso el intervalo en que se ha desplegado la mediatización ha dado lugar a la fijación de criterios heterogéneos, ciertos autores llegaron a pensar que los fenómenos de mediatización se inauguraban(o incrementaban) con la escritura o la imprenta, o bien en el siglo XX (Hjarvard, 2008), postura no compartida por otros investigadores que ligan el proceso de mediatización con el devenir biológico de la especie, como una dimensión constitutiva del *Homo sapiens* (Verón, 2014), en consecuencia expandirlo al entorno completo de la hominización, que una concepción evolutiva instalaría en nuestro presente y su continuación. La instalación de esta última hipótesis en lo concerniente a la mediatización constituye un espacio de fecundidad abductiva para asignar a la ficción narrativa un ligamen de carácter explicativo, en el desarrollo de los fenómenos mediáticos en la larga duración dada su persistencia. Para el caso ha sido señalada la necesaria compatibilidad entre ambas posturas –

la de corta y la de larga duración– señaladas por Mariano Fernández (2014) que, glosamos: las series cortas y las largas deberían tratarse de una sola, inclusiva, atribuyendo las características diferenciales pertinentes, asignándole a cada una de ellas sus propiedades distintivas, tanto de carácter cualitativo como cuantitativo. Esta integración admitiría (y habilitaría) la posibilidad de establecer las posiciones y jerarquías explicativas –insistimos– en torno a un fenómeno transversal –en cuanto al tiempo y al espacio– indisociable del desarrollo de la especie: tal cual la ficción narrativa, muy especialmente el papel de su núcleo, la narratividad.

Ficción y ficción narrativa como atributos: la ontogenia

En lo que concierne a la ficción esta se incluye en un racimo de nociones que han sido ampliamente discutidas en sustancia (mimetismo, semejanza, imitación) las que acompañaron a las necesarias distinciones entre representación y representación mimética. Más allá de los debates de escuela existe acuerdo en considerar a las competencias ficcionales como parte constitutiva del desarrollo ontogénico, ellas se encuentran preformadas en la mente, aunque es atinada la advertencia de Tomasello (1999: 70), "[…] la meta no es decidir si una estructura es o no *innata* sino determinar los procesos que intervienen en su desarrollo". Estas competencias, de maneras complejas, son activadas a partir del nacimiento y forman parte de la vida adulta. En la niñez, esa actividad es practicada de manera solitaria o compartida (con padres o compañeros), formando parte estas competencias básicas, de otras que se desarrollan en múltiples formas a lo largo de la vida. Estas destrezas integran parte del equipamiento básico de la mente del *Homo sapiens* y como tales constituyen un procedimiento absolutamente generalizado, evidente en relatos semejantes, tanto en comunidades próximas como otras sin ningún tipo de contacto, tal homogeneidad es particularmente notoria en la actividad lúdica de los niños (Schaeffer, 1999). Esta última no presenta variaciones, se ejerce en todo lugar y tiempo de manera semejante, lo que redunda en mostrar su universalidad y ligamen con la constitución singularizante del *H. sapiens.*

La actividad constitutiva de la ficción encuentra su prolongación en la adultez por su integración como núcleo(s) de la organización de lo social, como un constituyente constante de la vida colectiva, por medio de plurales organizaciones, sean estas propias del decoro o los ritos institucionales y, en especial, las formaciones discursivas, jurídicas, las narraciones, ficcionales o no, etc. Todas las culturas conocidas dan cuerpo a sus acciones individuales o comunes (conocimiento y organización del mundo y guías de la acción) a través de mitos, leyendas, tradiciones, producciones estéticas, etc., sean orales, escritas, como también a través de diversos modos de exteriorización de la actividad de la mente o la actividad colectiva (Bruner, 2012): cuentos populares, chistes, adivinanzas, leyendas…

Tomasello (2013) señaló la participación de los recursos narrativos, de manera doble: como problema y como solución. En momentos muy alejados en el tiempo, los performativos de las lenguas: en las prácticas de relación, por caso, para sostenerse como tales deben resolver indicaciones o referencias de diverso tipo para orientar la acción colectiva, que aluden a más de un evento y a decursos propios de obstáculos en temporalidades y lugares diferentes (es inevitable para eso dar lugar a narraciones). Puede suponerse que las diferencias propias de una situación de ese tipo conllevan –exigen– soluciones unívocas y estables que, para casos más simples, podían resolverse por evanescentes soluciones entonales, que es una indicación sonora de propiedades inestables. La emergencia de soluciones sistemáticas, fonético-sintáctico, que resolvieran la dificultad de intelección, dan lugar a un cambio adaptativamente favorable en el sistema de la lengua. Si el cambio "cuaja" –la estabilización de una modalización, por ejemplo– a lo largo de la historia da forma a los recursos de un idioma

particular que se perpetúa. Un fenómeno de esa índole permite mostrar el carácter evolutivo de la lengua fundado en una propiedad sistémica (para el caso, las reglas de orden como identificadoras estables de señales diferentes), una propiedad fundante del relato, como organizador de las narraciones.

Un largo paso más adelante la ficción narrativa, instalada en secuencias complejas, ligada a prácticas cotidianas, como tal no fue objeto de legitimación social de manera homogénea ya que, en ciertos momentos, fue considerada como un producto propio de sectores poseedores de escasas competencias culturales, o bien execrada por razones de orden religioso o político por sus cualidades de sustancia, según su articulación con las creencias y los dispositivos del poder. Podría señalarse, entonces, que la ficción como tal, más allá de su persistencia en el tiempo y el espacio, tanto en los despliegues individuales como sociales, está sometida a contingencias de circunstancia, que forman parte de su misma constitución, de donde resulta, como efecto, la constitución de colectivos sociales, tal cual surge de plurales evidencias de un conjunto de dimensiones de características altamente diferenciadas, que van de la vida pública republicana a las sociedades secretas. Goody (1999), luego de examinar, tanto a las culturas del pasado, como del presente llamó la atención sobre aspectos inversos del comportamiento colectivo, en particular lo referente al arte representativo. Tales ausencias pueden ser segmentarias, propias de una zona de la producción de sentido, el caso de la prohibición del teatro, por caso o el rechazo de las narraciones escritas (la novela), situaciones que muestran la diversidad (y complejidad) inherente a los procesos de mediatización y su articulación con la narratividad.

Heterogeneidad de los *dispositivos ficcionales* y construcción de colectivos sociales

Se ha señalado que todas las ficciones tienen en común la misma estructura intencional: la simulación lúdica compartida; es decir, existe un acuerdo entre las instancias que las producen y las instancias que la reconocen. Comparte también el tipo de construcción a través de operadores cognitivos miméticos, lo cual supone que su *materialidad* entraña algún tipo de posibilidad de reconocimiento de la cualidad de la proposición o de la mostración (se modeliza un episodio o acontecimiento de manera que se establece una distancia con lo efectivamente existente o producido). Posee, asimismo, un conjunto de restricciones cognitivas, que presentan relaciones de analogía global entre el modelo al que remite y aquello que lo modeliza. El universo al que remite posee analogías con aquello que se supone o se considera ser un *existente real*. Pero esas instancias correspondientes a la ficción se distinguen por el modo en que ellas nos permiten acceder al universo en cuestión, es decir por el modo o los modos en que el universo ficcional construye o da lugar a figuras que propician el proceso de *inmersión mimética* (el modo en que de una u otra manera cada uno de nosotros otorga al mundo representado las cualidades que supuestamente corresponden a otro mundo).

Es decir, las modalidades por las que accedemos a esos mundos, se realizan a través de artificios que podemos denominar, por el momento, *dispositivos ficcionales* en tanto que constituyen imitaciones lúdicas de lo que es vivido, actuado, percibido como lugar de ocurrencia de eso que llamamos la realidad, sea esta presente, pasada, futura, próxima, lejana. Es, entonces, importante reconocer que “la ficción posee modos de ser muy diferentes según los soportes simbólicos en los que ellos se encarnan: relato verbal, obra teatral, arte del mimo, ficción radiofónica, historieta, pintura, a veces la fotografía, el cine, los dibujos animados, las instalaciones (en las Artes Plásticas), los sistemas de realidad virtual. Estas diferencias no son simples diferencias formales” (Schaeffer, 1999: 243).

Esta diferenciación es crucial, pues nos señala que cada una de esos modos propende a una economía diferenciada de nuestra percepción y de manera más amplia y restrictiva a una posición de nuestra psique, nuestro cuerpo en su conjunto y una relación social de consumo diferenciada, las tres condiciones sumadas dan lugar a una modalidad básica que regula la producción de sentido de una categoría discursiva (Metz, 1971).

Cada uno de los componentes de esta enumeración da lugar a diferentes modalidades de inmersión que proponen una experiencia ficcional irreductible más allá de que cada una de esas obras puede dar cuenta de la misma historia. Contar o que nos cuenten un acontecimiento no es lo mismo que percibirlo en su efectivo desarrollo. Los procedimientos que hemos enumerado han surgido en momentos distintos y alejados entre sí como ya hemos reseñado. Su efectiva posibilidad de existencia y de instalación en el mundo se asocia con un conjunto de condiciones de producción de orden muy diferente: un conjunto de ellas concierne a los procedimientos que dan lugar a las configuraciones que llamaremos provisoriamente "Semánticas" (reglas de la oralidad, reglas de la escritura, reglas gramaticales, reglas de organización argumentativa, de secuenciación del relato, etc.). Otras, en cambio, están estrechamente relacionadas con su instalación social, como procesos que dan lugar a la organización de *colectivos de empleo*, un acto político, una función cinematográfica, tales fenómenos se incluyen dentro de la noción de *dispositivos* (Traversa, 2001).

La dimensión y características de los colectivos de empleo están reguladas por procedimientos técnicos que conllevan trabajo social (modelar una inscripción epigráfica, producir un libro, registrar una emisión televisiva, emitir un mail). La instalación de estos procedimientos da lugar a relaciones vinculares que denominaremos *hechos mediáticos* (de dimensión, tiempo y circunstancias variables) que propician un fenómeno –crucial para el *Homo sapiens*– que sumados y extendidos en el tiempo denominamos *mediatización.*

Decimos hecho crucial, en tanto que la evolución del *sapiens* estuvo desde su inicio vinculada a hechos instrumentales (producción de herramientas para el cumplimiento de funciones tróficas o de cobijo) que implicaban hechos colectivos de carácter relacional que comportan un indispensable componente comunicacional (la incorporación a los procedimientos simbólicos del mundo de los lenguajes), de allí hasta el presente y también en el futuro se despliega ese fenómeno.

Tal cual hemos señalado, este proceso está instalado en la larga duración y cada uno de sus momentos ha dado lugar a reflexiones de especialistas que han indicado acerca de la particularidad del objeto de sus investigaciones, se trate de la iconografía de una caverna o el pasaje de la oralidad a la escritura, y, más cercanamente, de la incidencia social de la radio o de Internet.

Mediatización, ficción y narratividad: ¿se pueden señalar aspectos que las aúnen?

La extensión de los límites temporales y espaciales nos ayuda a pensar el problema en toda su amplitud. Ya los arqueólogos, a partir de los restos de la imaginería en las cavernas de una antigüedad que excede los diez mil años y mucho más, han realizado esfuerzos por asignar a ciertas secuencias icónicas el carácter de fragmentos que integran una narración. Una señal importante, entonces, pues constituye un indicador de que esa dimensión es posible que se integrara tempranamente a las prácticas sociales, dando lugar también a pensar que esas mismas organizaciones icónicas, de posible carácter narrativo, formarían parte del acervo de la actividad oral, patentizada con procedimientos distintos, al de momentos anteriores.

No es necesario insistir en que los fenómenos escriturales –de seis o siete milenios de antigüedad– encuentran para el horizonte de la cultura occidental su gran culminación en Grecia, siete u ocho siglos antes del comienzo de nuestra era; seguido por el desenvolvimiento de la escritura, por algo más de veinte siglos, hasta la emergencia de la imprenta. Este último momento, crucial para la extensión de la escritura al conjunto de la sociedad, cuyas consecuencias seguimos experimentando en nuestros días, a través de su papel en la Web por medio de la presencia productivamente activa de sus usuarios, sumado al fabuloso acervo documental en que se han constituido las aplicaciones de ese recurso. Encuentro que nos habla de una curiosa continuidad en la aparente discontinuidad absoluta.

Ese intervalo, de algunos milenios, nos muestra un camino anfractuoso pero ininterrumpido que brinda testimonios de la presencia de la asociación de narratividad y ficción, organizada según modalidades tipológicas o genéricas muy distintas agrupadas, asimismo, con diversas instalaciones y empleos en las prácticas sociales, sea en cuanto a la organización de la vida en común, las prácticas religiosas o la producción y acumulación del saber.

A partir del momento crucial de advenimiento de la imprenta, del que nos separan poco más de quinientos años, tanto la escritura como sus sucedáneos, incluyendo el desarrollo de la prensa y los procedimientos de índole eléctrico o electrónico, sea para expandir el sonido o las imágenes, han multiplicado los recursos para el tránsito discursivo, dando lugar a un crecimiento de la complejidad, tanto del universo mediático como del social donde se halla instalado.

En esa larga sucesión que hemos evocado, cada uno de sus momentos presenta algún tipo de articulación con la narratividad, modelando heterogéneas relaciones con el universo ficcional: si la ilustración de las cavernas (Leroi-Gourhan, 1971) ha dado lugar a hipotéticas construcciones de un modo de articulación entre esos componentes, en nuestros días la ficción narrativa –vaya el caso– se cuela en la prensa digital, en pequeñas grageas –incorporada en distintos géneros– y de manera seriada en producciones específicas, semejantes a los folletines de prensa del siglo XIX. Unas lejanas y otras cercanas animadas por lógicas semejantes, incluso en lo referente a las políticas comerciales (Thérenty y Vaillant, 2001; Traversa, 2013).

Cómo fueron pensadas estas cuestiones y cómo podrían pensarse: una hipótesis

Si bien la preocupación por la ficción y más precisamente la ficción narrativa se remonta a milenios, es Barthes (1966) quien se ocupará de señalar la extensión de ese recurso en nuestros días, los alcances del relato –como dimensión vertebral de la narratividad– encierran buena parte de los problemas que han agitado de manera directa o indirecta –dicha o no dicha– al conjunto del campo de las llamadas *ciencias del hombre y de la sociedad*. Efecto, este último, de su raigambre indisoluble con los procesos sociales.

Basta transcribir unas pocas líneas del texto con que se abre el número 8 de la revista *Communications*, para notar el espíritu con que Barthes trató el asunto –"espíritu del tiempo" quizá– señala: "el relato puede ser vehiculizado por el lenguaje articulado, oral o escrito, por la imagen, fija o móvil, por el gesto y por la mezcla ordenada de todas esas substancias; él está presente en el mito, la leyenda, la fábula, el cuento, la novela, la epopeya, la historia, la tragedia, el drama, la comedia, la pantomima, la pintura (puede pensarse en la Santa Úrsula de Carpaccio), el vitral, el cine, la historieta, la crónica periodística, la conversación […] el relato se presenta en todos los tiempos y en todas la sociedades […]".

La amplitud adjudicada por Barthes, seguramente hoy sería más extensa, cuando han pasado ya cincuenta años del nacimiento de ese párrafo, medio siglo particularmente activo en cuanto a fenómenos mediáticos de muy distinto orden, en especial referidos al estatuto y presencia de la ficción narrativa, por un lado y, por otro, a la novedad absoluta de los procesos de digitalización y la Web, en cuanto a los modos inéditos de acceso y constitución de colectivos, a la par de gigantescos desplazamientos cuanti y cualitativos de las prácticas textuales, muy especialmente las escriturales o verbales breves y la reversión fotográfica a lo privado o lo íntimo, entre otros fenómenos.

Podríamos señalar que la enumeración de Barthes, en especial por su diversidad en cuanto a materia de la expresión, abrió un capítulo sin precedente de los estudios discursivos en el ámbito internacional; las universidades, por caso, abrieron sus puertas a tópicos y prácticas antes desatendidas, el cine, la TV, los comics (despreciables para muchos). Pero, sin embargo, un segundo aspecto reviste el carácter de crucial, dando lugar a dos singularidades de procedimiento analítico, enraizados y promovidos por esa misma diversidad, dado que deben atender a las diferencias insoslayables que conllevan los componentes de ese repertorio. Por una parte el requisito de *especificidad* (Metz, 1971), exigencia básica de los estudios de configuraciones discursivas, en especial cuando se desborda las formas tradicionales de soporte de la escritura, y otro, el relacional, que compete a la *enunciación* (Benveniste, 1974), la que debe atender a procedimientos diferentes de los que dieron origen a esa noción, que incluyen hibridaciones heterogéneas (semanarios, cine, distintas modalidades escénicas, públicos a distancia de características indeterminadas, etc.) (Fisher y Verón, 1999; Metz, 1991; entre otros).

Ambos requisitos analíticos convocan a su vez ciertos particulares que los precisan: *materialidad discursiva*, atiende a la dimensión perceptiva que una discursividad pone en juego (visual, sonora, combinada) la que define el lugar del cuerpo en el proceso; junto al universal "desfase entre producción y reconocimiento", que se exacerba y patentiza en los procesos mediáticos, en la medida del aumento de la complejidad tecnológica (Verón, 1987).

Suman, el conjunto de nociones que anteceden, los instrumentos básicos indispensables, *no exclusivos* para *acercarse* a las relaciones entre ficción narrativa y mediatización, necesarios para ir al encuentro del trazado de los puentes, a los que suele aludirse cuando se habla en torno a la interdisciplina, tópico fácil de proclamar, pero difícil de practicar. La advertencia que pretendimos introducir con el término "acercarse" se liga con la singularidad del problema en cuestión, lo que solicita en este dominio es la realización de avances empíricos, por caso el recurso al comparatismo histórico de los procesos de mediatización en distintos dominios del desempeño de los dispositivos, tanto en sus modos de emergencia como en su desarrollo. Es necesario no dejar de lado el trayecto de las historias particulares (escritura, cine, TV, etc.) las que rebosan tanto de saberes de cuño histórico (sea de referencias tecnológicas o estéticas en sentido amplio) como los concernientes a la operatoria social de los medios y la lectura. No es tampoco menor el agregado del bagaje de la crítica, tanto la de raíz sociológica como la de inspiración artística. Tales componentes de esos márgenes constituyen un insumo básico para avanzar en las relaciones que pretendemos elucidar, el sucinto ramillete de nociones que trajimos a cuento, a partir del estímulo de la vieja-nueva enumeración de Barthes nos ayudó, acompañados por la deriva de lecturas que evocamos a lo largo de estas páginas, a formular la siguiente conjetura de trabajo: *los procesos narrativos, sean ficcionales o no, operan en la mediatización de modo selectivo a partir de sus componentes de carácter sintáctico o semántico, en conjunto con las técnicas, que los caracterizan (y sus soportes sociales, económicos, etc.) de modo de articular los desempeños de los actores sociales individuales con los colectivos, a través de dispositivos integrados por series simples (oralidad, escritura, y otros)*

o múltiples (TV, cine, libros y otros), dando lugar a las articulación generalizadas entre colectivos sociales.

Una primera utilidad que es posible adjudicar a esta hipótesis es la de admitir su *falsación*, sea por las vías del exceso de las dimensiones a las que presta atención pero no por su defecto. A nuestro entender si por un lado incluye individuos e instituciones, en el mismo movimiento se ponen en juego el conjunto de sus propiedades. Es decir: dos entidades asimétricas en cuanto a su relación con la temporalidad: una limitada en la duración de una vida con sus designios y apetitos, la otra indefinida en su duración y trayectos. Ese lugar simultáneo del cuerpo y del no-cuerpo es convocado en todo el trayecto de la *mediatización*; una tensión, en síntesis, siempre necesaria a resolver, por caso: la instantaneidad pasional en un trazo de escritura y la duración de un testimonio escrito (o bien la escritura misma). Cada dispositivo que integra la larga historia de la mediatización ha resuelto, cada uno a su manera, esa tensión.

Referencias

Barthes, R. (1966). Introduction a l´analyse structurale de récits. *Communications*, 8, pp. 1-27.

Briggs, A. y Burke, P. (2002 [1997]). *De Gutenberg a Internet. Una historia social de los medios de Comunicación.* Madrid, España: Taurus historia.

Benveniste, É. (1974 [1970]). *Problèmes de linguistique générale II.* París, Francia: Éditions Gallimard.

Bruner, J. (2012 [1986]).*Realidad mental y mundos posibles.* Buenos Aires, Argentina: Gedisa.

Chartier, R. y Cavallo, G. (Coord.). (1997). *Historia de la lectura en el mundo occidental.* Madrid, España: Taurus.

Darnton, R. (2003). *Edición y subversión. Literatura clandestina en el antiguo régimen.* Madrid, Turner: FCE.

Fernández, M. (2014). Sobre la mediatización. Revisión conceptual y propuesta analítica. *La trama de la Comunicación*, 18, pp. 189-209.

Fisher, S. y Verón, E. (1999) [1986]). Théorie de l´énonciation et discours sociaux. En: S. Fisher. *Énonciation manières et territoires* (pp. 151-181.). París, Francia: Ophrys.

Goody, J. (1999 [1997]). *Representaciones y contradicciones: la ambivalencia hacia las imágenes, el teatro, la ficción, las reliquias y la sexualidad.* Barcelona, España: Paidós Ibérica.

Havelock, E. (1996 [1986]). *La musa aprende a escribir. Reflexiones sobre oralidad y escritura desde la antigüedad hasta el presente.* Barcelona, España: Paidós

Hjarvard, S. (2008). The mediatisation of society. A theory of the Media Agents of Social And Cultural Change. *Nordicom Review,* 29, pp. 105-134.

Lapierre, N.y Alvarado, R. (2014 [2012]). *Un crisol de pensamiento colectivo. Medio siglo de la revista Communicartions.* Barcelona, España: Gedisa, El mamífero parlante

Lazarsfeld, P. (1964). Los medios de difusión y las masas. En Horowitz, I. L. (Ed.), *Historia y elementos de la sociología del conocimiento*. *Tomo II* (pp. 171-181). Buenos Aires, Eudeba.

Leroi-Gourhan, A. (1971 [1965]). *El gesto y la palabra.* Caracas, Venezuela: Ediciones de la Universidad Central de Venezuela.

McLuhan, M. (1998 [1962]). *La galaxia Gutemberg*. *Génesis del* Homo typographicus. Barcelona, España: Círculo de lectores.

Metz, C. (1971). *Langage et cinema.* París, Francia: Larousse “Langue et langage”.

— (1991). *L´Énonciation impersonnelle ou le site du film.* París, Francia: Méridiens Klincksieck.

Schaeffer, J-M. (1999). *Pourquoi la fiction?* París, Francia: Seuil.

Thérenty, M-E. y Vaillant, A. (2001). *1836 l´an I de l´ère médistique.* París, Francia: Nouveau monde éditions.

Tomasello, M. (2007). *Los orígenes culturales de la comunicación humana.* Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.

— (2013 [2008]). *Los orígenes de la comunicación humana.* Buenos Aires, Argentina: Katz conocimiento

Traversa, O. (2001). Aproximaciones a la noción de dispositivo. *Signo y Seña, 12,* 231-240.

— (2013 [2009]) *Inflexiones del discurso. Cambios y rupturas en la trayectoria del sentido.* Buenos Aires, Argentina: Santiago Arcos Editor/SEMA

Verón, E. (1985). *La mediatización.* Buenos Aires, Argentina: UBA Facultad de Filosofía y Letras.

— (1987). *La semiosis social*. Barcelona, España: Gedisa El mamífero parlante.

— (2013). *La semiosis social, 2. Ideas, momentos, interpretantes.* Buenos Aires, Argentina: Paidós Estudios de Comunicación 38

— (2014) Mediatization theory: a semio-anthropological perspective. *Handbooks of Communications Science, 21,* 163-174.

Williams, R. (1992). *Historia de la comunicación.* Barcelona, España:Bosch Casa Editorial.

Zumthor, P. (1987). *La lettre et la voix.* París, Francia: Editions du Seuil.

Cómo referenciar este artículo (APA):
Ornani, C. (2019) Arte, medios de comunicación y teorías de la mediatización. *Cuadernos del Instituto. Investigación y Experimentación en Arte y Crítica*, 4, 17-26.

Arte, medios de comunicación y teorías de la mediatización

Carla Ornani

carla.ornani@gmail.com

En el presente trabajo se señalan las líneas de fuerza de algunos paradigmas teóricos contemporáneos relativos a las prácticas estéticas y sus relaciones con los medios de la comunicación y las teorías de la mediatización.

Considerando que la sociedad es un sistema de sistemas, y que el arte es un uno de dichos sistemas, se problematiza la autonomía de la esfera estética y se propone como alternativa a la estética autosuficiente centrada en el objeto estético, una reflexión abierta al concepto de "artificación" entendido por Dissanayake como un *making special,* que puede acoger, así, desde el Paleolítico al presente, prácticas culturales muy diversas y significativas en las cuales lo estético no se superpone exactamente con la definición etnocentrista e historicista del arte.

Palabras clave: arte - medios de comunicación - mediatización - artificación

Art, media and mediatization theories

The aim of the following paper is to indicate the force of the lines of some contemporary theoretical paradigms relative to the aesthetic practise and their connection to the media and the mediatization theories.

Taking into consideration that society is a system of systems, and that the art is one of those systems, the autonomy of the aesthetic sphere is problematised and it is proposed as an alternative to the self-sufficient aesthetic, centred in the aesthetic object, an open reflection to the "artification" understood as a special marketing that can provide, from the Palaeolithic to the present, cultural practices that are very wide and significant in which the aesthetic is not necessarily superposed with the ethnocentric and historical definition of art.

Key Words: art - media - mediatization – artification

"Ha llegado a ser evidente que nada referente al arte es evidente: ni en él mismo, ni en su relación con la totalidad, ni siquiera en su derecho a la existencia. El arte todo se ha hecho posible, se ha franqueado la puerta a la infinitud y la reflexión tiene que enfrentarse con ello".
Theodor Adorno

Cuando se considera la relación entre el arte y los medios de comunicación es necesario delimitar el problema de la definición del arte, su estatuto, las poéticas dentro de las cuales se generan las obras y, a su vez, describir los tipos de vínculos que estas mantienen con su entorno, uno de los cuales es el sistema de los medios. Cada una de estas cuestiones puede ser explicada en forma sincrónica, pero es a través del decurso histórico que la naturaleza de los cambios irá mostrando la trama en la cual se inscribe la relación aludida.

A partir de estas premisas recurriremos a la presentación de los conceptos básicos de algunas teorías sobre los medios y sobre el arte que, sin ser de ninguna manera exhaustivas –ni mucho menos–, permiten reflexionar y repensar cómo las prácticas estéticas han estado siempre ligadas a la comunicación y, en consecuencia, a sus medios.

1.

En primer lugar, consideraremos la mediatización: este fenómeno se considera actualmente desde dos enfoques que difieren en relación a la temporalidad que abarcan pero también en aquello que analíticamente facultan para la observación con su esquema teórico. Eliseo Verón (2014), en uno de sus últimos trabajos, "Teoría de la mediatización: una perspectiva semio-antropológica", toma en cuenta la temporalidad en su larga duración y señala que la emergencia del sentido –la función simbólica–y la capacidad de comunicar, son solidarias del proceso de la hominización. Dicho rápidamente: la subsistencia del grupo sería imposible si la comunicación no hubiera asegurado la transmisión de habilidades y saberes empíricos o simbólicos necesarios para la continuidad del grupo. En este sentido, la postura de Verón es coherente con las últimas investigaciones de la psicología cognitiva y la antropología evolutiva, tal como hipotetiza, por ejemplo, Michael Tomasello (2013) en *Los orígenes de la comunicación humana*, quien, a partir de pesquisas de campo, explica la raíz ontogenética y filogenética de lo que él denomina "la comunicación cooperativa de los seres humanos". En la exposición de los resultados a los que llegó el científico, el *sapiens*, en su trayecto evolutivo, al adquirir el lenguaje, pasó sucesivamente de la invención de una gramática del pedir, a la del informar, a la del compartir y del narrar. Para este investigador, nuestra especie se sostiene en la herencia biológica y el aprendizaje cultural asegurado por la comunicación sustentada en la infraestructura cognitiva de un terreno conceptual común (o atención conjunta) y en móviles pro sociales de cooperación.

En el marco de esa explicación, la función simbólica o capacidad de significar le permitió a nuestra especie producir todo lo que llamamos cultura, pero los objetos culturales –desde el lenguaje a la agricultura, la Venus de Willendorf o el arte digital, la piragua o la nave espacial, la escritura, la imprenta o la computadora– son tecnologías que modificaron no solo el ambiente humano sino también la cognición y la relaciones sociales. Este proceso de co-evolución entre el ser humano y la técnica estuvo y estará, siempre, mediado. Enseñar a las generaciones más jóvenes cómo se talla una punta de flecha supuso que quienes poseían esa habilidad se la enseñaran a los otros a través del lenguaje (reconstrucción simbólica de un

proceso) o bien le mostraran al neófito cómo hacerlo (aprendizaje a través de la experiencia). Con el segundo método, sin embargo, no hubiéramos ido demasiado lejos. Fue el lenguaje, –nuestro más antiguo software–, el que desencadenó la evolución acelerada de nuestro cerebro y nuestro mundo material y simbólico. La aparición de una nueva tecnología, *un medium*, entendido como extensión protésica de nuestro cuerpo o nuestro cerebro[3] trae aparejados "efectos radiales" en términos de Verón (2014), que él ejemplifica con el caso de la escritura, retomando una línea de observación que ya habían fundado Ian Watt y Jack Goody en 1968, en *Literacy in Traditional Societies* y, más tarde, Goody, en "Evolución y Comunicación" (2008 [1977]). Para ejemplificar brevemente este modo de co-evolución solo señalaremos que la comparación entre sociedades con y sin escritura permite verificar los efectos de esta tecnología de la palabra en los modos de pensamiento por una parte, y sobre las más importantes instituciones de la sociedad, por la otra. Esto sucede de tal manera que la hipótesis de Goody es que la evolución de las sociedades está ligada a los cambios en los medios de comunicación. Las discusiones sobre el cambio de la magia por la ciencia, la expansión de la racionalidad, y una multitud de asuntos similares han sido complicados, según el autor, por las categorías y por el esquema que sociólogos, psicólogos, historiadores y filósofos utilizaron y que se enraizaron en la división nosotros/ellos, que es, a la vez, binaria y etnocéntrica. Al tomar en cuenta los medios de comunicación que las sociedades utilizan, en cambio, "yo mismo […] veo la adquisición de estos medios de comunicación como transformando efectivamente la naturaleza del proceso de conocimiento, de manera que lleva a una disolución parcial de las fronteras erigidas por psicólogos y lingüistas entre capacidades y representaciones (en las diferentes culturas y épocas)" (Goody, 2008:28).Esta es, entonces, una vía que en lo sucesivo será retomada –por ejemplo, Havelock (1996 [1986]), Ong (1987 [1982])–, para explicar las diferencias en los modos de pensamiento de distintas sociedades. En relación a otro de los "efectos radiales" de la invención y uso extendido de un nuevo medio de comunicación, si se observa el funcionamiento de la comunicación en los grandes estados, es evidente que una de las características de las organizaciones burocráticas fue (y es) la conducción de los asuntos oficiales sobre la base de documentos escritos.

Recapitulando, en la teoría de la mediatización de la temporalidad larga es posible considerar todas las actividades humanas, desde la aparición del *sapiens*, sostenidas en un *medio* que hace posible la vida social; este medio puede ser el cuerpo humano y sus recursos físicos inherentes (como en el lenguaje, el canto, la danza) o bien un medio que comporte el uso, la transformación y la invención de objetos creados para fines específicos (como las máscaras, la pintura corporal, el "arte parietal", los utensilios, la fabricación de instrumentos musicales y la modificación del entorno para construir espacios habitables).

¿Qué lugar ocupa el arte en este modelo teórico de la mediatización? Adelantándonos en nuestra exposición, señalaremos que en los orígenes de la vida humana, como se concibe desde la antropología evolutiva de última generación, el arte como tal no está separado de la producción cultural *in extenso*, que está fundido con la vida, con la transmisión de hábitos y saberes empíricos, con ritos y mitos. Para la descripción, explicación e interpretación de la dimensión estética en la producción cultural de este período de la humanidad en el cual la *"historia del arte"* reconoce una gran e importante colección de testimonios (como el *Art mobilier* y la pintura rupestre prehistórica), o las investigaciones sobre la presencia de la

[3] La conceptualización de los medios como extensiones del ser humano es de Marshall McLuhan (1964). Hernán Dompé concretó en metáforas esculpidas la hipótesis del pensador canadiense: se trata de pequeñas esculturas ("Herramientas" 1983-86) que fueron expuestas en la muestra del MAT en el 2016-2017.

oralidad primaria en los monumentos escritos de la literatura fundacional de las culturas (de las epopeyas homéricas al Popol Vuh de los mayas-quiche),parecen muy apropiadas las ideas que provienen del ordenamiento teórico reciente de la estética biológica, la estética cognitiva (por ej. Bartalesi 2017) y el enfoque sobre la "artificación" (sobre todo, Dissanayake, 2003; 2013).[4]

Hicimos alusión a la producción cultural de la prehistoria y podemos pensar que hasta la aparición de la escritura y los sistemas gráficos de notación, esto es, un sistema de memoria exterior al cuerpo, toda la materia significante que sirvió de sostén a la expresión humana debería pensarse en términos de mediatización "semio-antropológica", pero, a partir de los registros de memoria escrita, la consecuente (o paralela) complejización de la sociedad, sus instituciones, y los medios, se irán diversificando funcionalmente. En este sentido conviene tener en cuenta que la aparición de sistemas de reproducción mecánica del contenido de la comunicación (de cualquier sustancia semiótica) producirá la primera gran división del espacio de la comunicación: la imprenta del siglo XV hizo posible la diferencia entre comunicación oral y escrita pues antes, la escritura –la forma manuscrita y sus diferentes orígenes funcionales pre adaptativos (religiosos, económicos, de registro, etc.)– se utilizó en forma restringida ya que esas sociedades siguieron siendo fundamentalmente orales.

Desde entonces, los medios de comunicación y el arte fueron –como las restantes prácticas humanas– paulatina pero cada vez más aceleradamente, separándose en sistemas diferenciados por su modo de operación (la política, la economía, el arte, los medios de comunicación, etc.). En el siglo XIX y el XX, la sociedad como tal puede ser vista como un sistema de sistemas, donde los medios se organizarán en un sistema estructuralmente diferenciado;[5] lo mismo ocurrirá con el arte, una vez superadas sus formas pre adaptativas (como la del arte simbólico, cultual, al servicio de la religión, por ejemplo).

[4] *Artificación* es un concepto de Ellen Dissanayake que va más allá de la noción tradicional de "arte" pues no solo implica belleza o destreza. Su teoría comienza por analizar y explicar la conducta proto estética que se desarrolla en la interacción madre-hijo cuyas operaciones sobre modalidades visuales, vocales y gestuales comprenden la simplificación o la formalización, la repetición, la exageración, la elaboración y manipulación de expectativas. A su vez, en diferentes culturas y en distintos momentos de la historia humana, ha existido siempre un "making special" que, motivado por la necesidad de "otorgar importancia", actuando sobre lo común, es marcado como extraordinario; así, por ejemplo, los miembros de la tribu Dinka de Sudan del Sur, que llaman *dheen*, o sea, "bello", a un objeto ordinario o a una ceremonia de iniciación , o los Yoruba de Africa occidental, que utilizan un complejo vocabulario estético para expresar el valor de un evento o un objeto, independientemente de su función. Estas dinámicas estéticas de la experiencia también son particularmente visibles en el presente, cuando el arte contagia todas las actividades e incluso le presta a la ciencia el concepto de *artificación* como una clave epistemológica para observarse. Para Ossi Naukkarinen 'artificación' "se refiere a situaciones y procesos en los que algo que no es considerado como arte en el sentido tradicional de la palabra es convertido en algo semejante al arte o en algo que acoge influencias de los modos artísticos de pensar y actuar". En consecuencia, la noción de arte se modifica porque "se amplía su horizonte de actuación y se restituyen sus cuotas de intervención en el ámbito social y político" (Naukkarinen, 2014: 935).

[5] Para la teoría sociológica de N. Luhmann (1991 [1984]), la tesis central es que la comunicación funda la sociedad, es la operación exclusiva de lo social. La sociedad es considerada como un sistema de sistemas diferenciados funcionalmente. Los sistemas –tanto psíquicos o de conciencia como los sociales– se diferencian por su modo de operación, son autopoiéticos y se autorregulan , lo que significa que el sistema del arte produce y reproduce arte, y el de los medios de comunicación "más comunicación". Así como no podemos esperar que un ombú engendre pájaros, tampoco los sistemas clausurados operacionalmente pueden producir operaciones de otros sistemas. La diferenciación entre el sistema y el entorno, otra de las ideas centrales, permite considerar al arte como entorno del sistema de los

A la luz de las consideraciones precedentes, el segundo modelo que propongo para pensar la mediatización (de naturaleza más sociológica que antropológica) es el que despliega Stieg Hjarvard (2016), en "Mediatización: La lógica mediática de las dinámicas cambiantes de la interacción social"[6]. En el esquema de este autor, los medios de comunicación influyen en las instituciones sociales y transforman las condiciones de comunicación e interacción. Una distinción metodológicamente útil se refiere a la diferencia entre 'mediatización' como proceso de cambio social a largo plazo debido a los medios de comunicación, y el concepto de 'mediación' referido la comunicación a través de un medio específico[7]. Reconociendo la interdependencia de estos procesos, las dos nociones son heurísticamente útiles para comprender la historia particular de un medio (por ejemplo, la del cine desde su instalación social a principios del siglo XX a la reconfiguración actual con la expansión de los medios digitales, o aquella que se extiende desde la práctica de la música en vivo hasta la emergencia y expansión de la música grabada). El otro aspecto relevante de la concepción de Hjarvard es que los medios de comunicación se rigen por distintos tipos de lógica: tecnológica, estética e institucional. Por esta razón, la lógica de la comunicación en red difiere de la de los medios de comunicación de masas. La interacción entre la lógica de los medios de comunicación y otras lógicas institucionales (p. ej., la lógica política) redefine los intercambios sociales en un determinado ámbito, dando origen así a nuevas dinámicas sociales. En el caso del arte, por ejemplo, las tecnologías digitales y las redes sociales se conjugan para modificar el campo de la producción del arte así como también el de su gestión[8]. De otra manera, pero bajo el mismo principio, puede entenderse el fenómeno de la "espectacularización" de la política.

---

medios, y al revés, el sistema de los medios como entorno del sistema del arte. Las relaciones entre sistema y entorno –un tema largo, abstracto y difícil de explicar en el espacio de una nota– se producen a partir de la "irritación" entre sistemas, que, en su repetición pueden generar, a la larga, modificaciones que pasan a ser parte del sistema, como sucede con un microorganismo que vive en una laguna en la que la composición del agua se modifica químicamente: el microrganismo puede evolucionar hacia otra forma o desaparecer. En el sistema del arte (Luhmann: 2005 [1995]) comprende los fenómenos artísticos como modos de comunicación. El arte siempre produce sus propios códigos y determina lo que es el arte. El público de arte y el propio sistema del arte definen lo que será considerado como objeto artístico; por lo tanto, depende por entero del público, así como del propio sistema del arte, que se halla en constante cuestionamiento acerca de cómo y dónde habrá de continuar.

[6] Este artículo es una versión revisada y abreviada de los dos primeros capítulos del autor en el libro danés: "Medialisering: Mediernes rolle i social og kulturel forandring" ("Mediatización: El rol de los medios de comunicación en el cambio social y cultural"), editado por Stig Hjarvard, Copenhague: Hans Reitzels Forlag, 2016.

[7] En palabras del autor: "mediación" y "mediatización" son dos conceptos distintos –el primero se refiere al uso de los medios en prácticas comunicativas; el segundo, al papel que juegan los medios de comunicación en la transformación de la cultura y la sociedad– y como tales, deben mantenerse separados […] no obstante, "los procesos descritos por ambos conceptos están estrechamente interrelacionados […] el cambio acumulativo en las prácticas de mediación puede, con el tiempo, contribuir en sí mismo a la mediatización de un ámbito institucional determinado" (Hjarvard, 2016: 238) De esta forma, si en el mundo del arte los artistas usaran en mayor medida internet y las redes sociales para producir, comunicar su obra y comunicarse con el público, esto podría conducir a una mediatización gradual de la práctica artística. Pero también la mediatización influye en la mediación: en la medida que se van integrando los medios a la práctica del arte, estos se convierten en un recurso importante cuya gestión depende tanto de los propios medios como de las lógicas institucionales del área artística.

[8] Un ejemplo son los proyectos artísticos multimediales que llegan al público a través de un sitio personal del artista (o artistas) y se difunden a través de las redes, como los trabajos de Lev Manovich que, en algunos casos, tienen un doble alojamiento: físico y virtual, o solo virtual. Cf. En: URL

En esta perspectiva el punto fuerte está en la consideración de la dimensión institucional de la mediatización y la interacción social, pues, como se sabe, el arte, es *también* una institución con sus pautas de gestión, consagración, etc. Creo necesario señalar, por otra parte, que el recorrido histórico que propone el modelo abarca desde la modernidad al presente, que la investigación empírica a la que recurre Hjarvard considera comparativamente el desarrollo de los sistemas de distintos países y, en consecuencia, como instrumento de análisis parece consistente y eficaz en las investigaciones sobre prácticas estéticas de la postmodernidad, momento típico de la conmixtión de lógicas, causada, en parte, por los procesos de globalización.

2.

Las concepciones del arte han ido variando y por esa razón no podríamos sustraer de sus formulaciones una definición definitiva sin caer en un reduccionismo que nos obligara a tratar con unos fenómenos bastante restringidos. Como se recordará, Alexander Gottlieb Baumgarten, en 1750 propuso la estética como "ciencia de lo bello abocada al estudio de la esencia del arte, de sus relaciones con la belleza y los demás valores. Pero "belleza" y "valores", si se toma en cuenta lo que una época y una sociedad considera como tales, carecen de estabilidad. Lo mismo ocurre con el "objeto estético", cuya fragilidad (pero también su insistente retorno) se presenta apenas tomamos conciencia de lo que otras culturas y grupos humanos consideran como tal.

El recorrido que propongo a continuación, entonces, se fundamenta en la posibilidad de abarcar las prácticas estéticas –más acá y más allá del Arte– como un sistema diferenciado funcionalmente, como una forma de experiencia, como una relación, como parte de una institución. Estas perspectivas, debidamente respetadas en su alcance heurístico, favorecen la visibilidad de la *creciente mediatización del arte* entendida como una serie de procesos que no solo conducen a "una mayor presencia de los medios de comunicación en la cultura y en la sociedad, sino que también motiva que otras instituciones y ámbitos" (el del arte, en este caso) "dependan de ellos y de sus lógicas" (Hjarvard, 2016: 240).

De alguna forma, prestar atención a diferentes teorías sobre el arte podría dar la oportunidad de evaluar qué cosas se aceptan a partir de determinadas decisiones conceptuales, qué consecuencias implican y qué es posible ver cuando se opta por una u otra variante epistemológica.

Presupongo que los cambios en la reflexión sistemática sobre el arte acompañó simultáneamente la producción estética y la formulación de poéticas explícitas o integradas a la obra de arte, como sostenía Umberto Eco (1970 [1968]) en *La definición del arte,* para el caso de la obra contemporánea.

3.

Las vanguardias artísticas –tanto las históricas como las de la década del 60– pusieron en evidencia que el *mundo del arte*[9] tenía que expresarse con el lenguaje y los medios de la nueva

http://manovich.net/index.php/exhibitions. Los seguidores de su cuenta en Twitter se notifican de cada movimiento productivo del artista (también teórico de los nuevos medios) a través de sus posteos.

[9] He tomado la noción de "mundo del arte" como la concibe Arthur Danto en 1964, pero también en sus reformulaciones posteriores a la polémica que generó su teoría institucional del arte. Para él, "ver algo

sociedad (medios y sociedad de masas) que según Walter Benjamin describió en "La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica", tienen en el cine su expresión más señera.

Si tenemos en cuenta el tipo de vínculo que el arte mantuvo con los medios masivos (y por ello de reproducción mecánica de los mensajes destinados a un público desconocido y amplio) es posible diferenciar algunas variables que Renato Barilli (1991), refiriéndose a los estilos artísticos del SXX, caracterizó como mecanomorfismo y electromorfismo, basándose en homologaciones que recuerdan las ideas de Marshall McLuhan sobre el isomorfismo entre los medios de comunicación y las características salientes de las tendencias culturales[10], el arte y la configuración espacial que plasman. En cuanto al primero, el lenguaje mecanomorfo es propio de tendencias constructivistas y neoplásticas, como el Cubismo y todos los "ismos" formalistas, mientras que el electromorfismo se manifiesta en el Simbolismo, el Futurismo y Dadaísmo, cuya exploración se adentra más en los procesos mentales. Ya entrada la segunda mitad del SXX, mientras el Arte Informal resalta la acción y la energía vital del gesto del artista, el Pop Art y el Op Art celebran la civilización industrial y mecánica. Los estilemas que se reconocen en la división expuesta no tienen en cuenta, obviamente, la actitud hacia la técnica y los medios pues la vertiente valorativa, que pertenece a la dimensión ideológica, no es constante en los movimientos (por ejemplo, una misma vanguardia, como el Futurismo, puede tener valencia fascista en el caso italiano, con su celebración de la modernidad, la máquina y la guerra, y liberador en el caso del Futurismo ruso).

Analizando el caso del "Arte de los Medios"[11] (Herrera y Ornani, 1993) en nuestro país, durante la década del 60, hacíamos referencia en dicho trabajo a la experiencia que el grupo de artistas realizó integrando no solo los medios de comunicación masiva (prensa, radio, televisión, teléfono, etc.), como material artístico, soporte de la obra, sino simulando sus propias operaciones a fin de experimentar con el lenguaje y la reacción del público ante las propuestas estéticas de los artistas participantes. Si en el Pop Art los productos de la cultura de masas, sus íconos y géneros entraron al mundo de las artes como tema, en el caso del "Arte de los medios" fue la utilización de la lógica (entendida como estrategias repetidas) de los medios masivos de comunicación la que puso a esta producción claramente en el camino de la *mediatización del arte* como la caracteriza Hjarvard (2008).[12]

---

como arte requiere algo que el ojo no puede denunciar; una atmósfera de teoría artística, un conocimiento de la historia del arte: un mundo del arte" (1964: 580).

[10] "La imprenta, por ejemplo se corresponde con "el espíritu analítico (cartesianismo, atomista, disociador). El modelo geométrico –mecánico con el que se interpreta el universo físico de la *res extensa* parece el único razonable, verificable" (Barilli, 1991: 83).

[11] Los artistas y los críticos usaron esa denominación aparecida en el manifiesto *Un arte de los medios de comunicación*, de 1966, para aludir a las experiencias de la relación estética con los medios, utilizando distintos formatos: instalaciones, happenings, performances, ambientaciones, y un proceder que osciló entre el juego de lenguajes (por ejemplo, *Simultaneidad en simultaneidad*, de Marta Minujin, 1966) y la actitud militante (como en el caso de *La familia obrera*, instalación de una exhibición en vivo, de Oscar Boni, en el Instituto Di Tella, en 1968).

[12] "By the mediatization of society, we understand the process whereby society to an increasing degree is submitted to, or becomes dependent on, the media and their logic. This process is characterized by a duality in that the media have become integrated into the operations of other social institutions, while they also have acquired the status of social institutions in their own right. As a consequence, social interaction –within the respective institutions, between institutions, and in society at large– take place via the media. The term 'media logic' refers to the institutional and technological modus operandi of the media, including the ways in which media distribute material and symbolic resources and operate with the help of formal and informal rules" (Hjarvard, 2008: 113).

4.

Las discusiones actuales de la estética, en plena reflexión sobre la calidad de la reconfiguración disciplinar, bajo las denominaciones de "estética cognitiva", "neuro estética", "estética evolucionista", se inscribe en un debate contemporáneo mayor sobre la naturalización del saber humanístico y se apoya en los progresos tanto experimentales como teóricos de las ciencias cognitivas, la neurociencia y la biología de la evolución, de los últimos 30 años. El interés sobre este debate contemporáneo radica en que el foco puesto en la evolución de lo estético permite acoger todas las manifestaciones de la relación estética desde nuestro pasado más remoto como especie al presente y, además, por incluir todas las culturas cuya concepción de la relación estética va más allá de encuadres sistémicos y disciplinares. El desafío interesante de este enfoque es buscar la explicación fundamentada a interrogantes del tenor siguiente: "¿cómo se ha pasado del *sense of beauty* animal a las experiencias estéticas que enriquecen emotivamente nuestra vida? ¿Existe un nexo entre las preferencias estéticas con función sexual y los grandes complejos rupestres del Magdaleniense? ¿Podemos hablar de un módulo cognitivo con función estética? ¿Qué rol desempeñó la actitud estética en el largo proceso evolutivo del cual emergió nuestra arquitectura cognitiva actual? ¿Es la estética humana una adaptación, *exaptation* o mero co-producto? ¿Qué tipos de adaptaciones psicológicas han evolucionado para producir y apreciar el arte?" Bartalesi, L. y Consoli, L (2013)[13] (traducido del italiano).

Aunque las certezas en las respuestas a estos interrogantes están cercadas por muchas dudas (¿no sucede lo mismo con todas las investigaciones nuevas?) me interesa recoger en la perspectiva global de este encuadre, el concepto de "*making special* " (retomado a partir de 2001 como "artificación"),que elaboró Ellen Dissanayake (2013: 83-98),pues tanto en el pasado remoto como en el presente más actual, hay hechos, objetos y prácticas que fomentan continuamente la pregunta en el observador (tanto ingenuo como profesional) "¿esto es arte?"Piénsese si no, en cualquier pieza del Art mobilier, la pintura facial de los caduveos, o, aquí y ahora, en la ingente cantidad de producciones de géneros y formatos diversos que circulan en las redes como videos, performances, webnovelas, webteatro, etc., gracias ala expansión de Web2.0.

El diálogo que entabla Dissanayake con otras ciencias, desde la antropología a las neurociencias, y abonando con su propia investigación de campo en culturas diversas, tiene el benéfico efecto de revitalizar la estética que vuelve a ser una pesquisa más extendida sobre la posibilidad misma de una experiencia en general y de la multiplicidad de las realizaciones culturales. Mirado con cautela metodológica, el cuadro presentado por la autora ofrece en la noción etológica de *making special* una herramienta conceptual que describe la relación estética desde un punto de vista filogenético y ontogenético, ya que tanto en el Pleistoceno medio como en la interacción madre-niño, operaciones como la simplificación o la formalización, la repetición, la exageración, la elaboración y la manipulación de expectativas, se aplican a modalidades visuales, vocales y gestuales que luego son utilizadas, tanto por los individuos como las culturas, para producir las artes. De este modo, la *artificación*[14] es una

[13] Se puede acceder a una síntesis de este debate en el número monográfico dedicado a la presentación de un cuadro completo de las investigaciones evolucionistas sobre los fenómenos estéticos en: Aesthetic experience in the evolutionary perspective, Rivista di Estetica n.s. n.54, (3/2013), anno LIII., número curado por Lorenzo Bartalesi y Gianluca Consoli. URL: https://estetica.revues.org/1427

[14] La categoría de artificación es también utilizada por Ossi Naukarinen (2014) "Variaciones en la artificación", Criterio 56, La Habana, 15 de febrero de 2014. En línea:

aptitud humana más amplia que el "arte" ya que no necesariamente implica la belleza o destreza, aunque en su motivación para resaltar la importancia de un evento u objeto, "lo común se hace extraordinario" (Dissayanake 2013).[15] Así, en el estado de estetización difusa de las sociedades actuales, muchas propuestas generadas en los nuevos medios de comunicación soportados por la web conectada a internet pueden acogerse al régimen de la artificación, mal que le pese al arte institucional.[16]

Referencias

Barilli, R. (2014 [1991]). *Ciencia de la cultura y fenomenología de los estilos*. Bogotá, Colombia: Ed. de la Universidad de Antioquia.

Bartalesi, L. yConsoli, G. (2013). Introduzione.*Rivista di estetica* [Online], 54.En línea: http://estetica.revues.org/1430 (consultado el 29/05/17); DOI: 10.4000/estetica.1430.

Danto, A. (1964). The Artworld. *The Journal of Philosophy*, 61(19), American Philosophical Association Eastern. Division Sixty-First Annual Meeting, 15 de octubre, pp. 571-584.

— (2002). *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*. Barcelona, España: Paidós.

— (2005a). Tres cajas de brillo: cuestiones de estilo. *Estética después del fin del arte. Ensayos sobre Arthur Danto*. Madrid, España: Editorial Machado.

— (2005b). La crítica de arte moderna y posmoderna. Once respuestas a Anna María Guasch por Arthur C. Danto. *Artes, la revista*, 9.Antioquía, Colombia: Universidad de Antioquía.

Dissanayake, E. (2003 [1992]).The Core of Art: Making Special. *Journal of the Canadian Association for Curriculum Studies,* Volume 1 Number 2 Fall 2003.

— (2013).Genesis and development of «Making Special»: Is the concept relevant to aesthetic philosophy?. *Rivista di estetica*, 54. En línea: http://estetica.revues.org/1437 (consulta: 03-09-17). DOI: 10.4000/estetica.1437

Eco, U.(1970 [1968]).*La definición del arte*. Madrid, España: Martínez Roca.

Goody, J.(2008 [1977]).Evolución y comunicación. *La domesticación del pensamiento salvaje*. Madrid, España: Akal, 2da ed. (1ª. Ed. 1985).

---

http://www.criterios.es/denken/articulos/denken56.pdf (consulta: 28-02-18) y Heinich, Nathalie y Shapiro, Valerie (2012) "¿Cuándo hay artificación?" (traducción de When is artification?) En línea: http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=639 (consulta: 03-03-18).

[15] "The artification hypothesis adds an emphasis on preverbal, presymbolic, pancultural, cross-modal, supra-modal, participative, affective, and affinitive aspects of aesthetic cognition and behavior, thereby providing further directions to studies in contemporary philosophical aesthetics" (Dissanayake, 2013).

[16] Aunque las observaciones de Fermín Fevre en "El arte y los medios de comunicación" que transponemos a continuación se refieran a la desaparición del crítico especializado, es sintomático de esa actitud que se reitera cada vez que "apocalípticos e integrados" se posicionan frente a las rupturas de viejas normatividades del arte, como en el siguiente pasaje: "[…] al quedar todo reducido a la comunicación, el arte es presentado como mercancía o como espectáculo. Su dimensión profunda, revulsiva, motivadora y transformadora, que abre nuevos horizontes al pensamiento y a la percepción, está ausente, en el mensaje comunicativo en los medios. En ese sentido, puede decirse con Hegel que el arte es cosa del pasado. ¿Cómo se podrá lograr insertarlo en la opinión pública desde su verdadera perspectiva? En un país como el nuestro, donde el arte tiene tan poca presencia en la vida social, esta tarea parece un verdadero desafío para el periodismo cultural". Texto completo en línea: http://www.academiaperiodismo.org.ar/boletines/boletines-02-0004.htm (consulta: 18-03-18).

Havelock, E. (1996 [1986]). *La musa aprende a escribir. Reflexiones sobre la oralidad y la escritura desde la Antigüedad hasta el presente.* Barcelona, España: Paidós.

Herrera, M. J. y Ornani, C. (1993). La década del sesenta. El Arte y los Medios de Comunicación. *ARTINF*, 84,Año 17,otoño.

Hjarvard, S. (2008). The Mediatization of Society. A Theory of the Media as Agents of Social and Cultural Change. *Nordicom Review*, 29 (2), pp. 105-134.

— (2016). Mediatización: La lógica mediática de las dinámicas cambiantes de la interacción social. *La Trama de la Comunicación*, 20 (1), enero a junio, 235-252.

Luhmann, N. (1998 [1984]). *Sistemas sociales: Lineamientos para una teoría general*.Barcelona, España: Anthropos, Universidad Iberoamericana y Centro Editorial Javerino. 2da.ed. (1ª. Ed. 1991).

Luhmann, N. (2005 [1995]). *El arte de la sociedad*. México, México: Herder.

McLuhan, M.(1969 [1964]). *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Barcelona, España: Paidós Ibérica.

Naukkarinen, O. (2014). Variaciones en la artificación. *Criterios*, 56 (15), febrero. La Habana, Cuba.

Ong, W. (1987 [1982]). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.

Verón, E. (2014). Teoría de la mediatización una perspectiva semio-antropológica. *CIC Cuadernos de Información y Comunicación*, 20, pp. 173-182.

Cómo referenciar este artículo (APA):
Buján, F. (2019) Gestualidad, corporeidad y discursividad musical: notas preliminares para su estudio en el contexto de la relación mediatización-narratividad. *Cuadernos del Instituto. Investigación y Experimentación en Arte y Crítica*, 4, 27-33.

Gestualidad, corporeidad y discursividad musical: notas preliminares para su estudio en el contexto de la relación mediatización-narratividad

Federico Buján

fbujan@gmail.com

En el presente artículo se propone una aproximación a la relación mediatización-narratividad en el dominio de la discursividad musical. A tales efectos, se construye un núcleo conceptual centrado en los órdenes de la gestualidad y de la corporeidad como dinamizadores que operan en los procesos de producción de sentido en el campo específico. Se parte de una puesta en perspectiva de la problemática objeto de estudio y se realiza una revisión general de investigaciones inscriptas en el dominio en cuestión. Asimismo, se aporta a la conceptualización de la problemática desde un enfoque semiótico y desde una perspectiva analítica de la discursividad orientada a la comprensión de la fenoménica estudiada, atenta a su complejidad y variabilidad. Finalmente, se define una doble hipótesis en relación al objeto de estudio y una prospectiva de trabajo para su abordaje analítico formalizado.

Palabras clave: gestualidad - corporeidad - discursividad musical - mediatización - narratividad

Gestuality, corporeity and musical discursivity: preliminary notes for their study in the context of the mediatization-narrativity relationship

In this article we propose an approach to the mediatization-narrativity relationship in the domain of musical discursivity. To such effects, a conceptual nucleus is built, centered on the orders of gesturality and corporality as dynamizers that operate in the meaning production processes in the specific field. The starting point is a perspective on the problematic subject of the study and a general review of the researches registered in the domain in question is carried out. Likewise, it contributes to the conceptualization of the problem from a semiotic approach and from an analytical perspective of the discursivity oriented to the understanding of the studied phenomenal, attentive to its complexity and variability. Finally, a double hypothesis is defined in relation to the object of study and a work prospective for its formalized analytical approach.

Key Words: gestuality - corporeity - musical discursivity - mediatization - narrativity.

Aproximaciones al objeto

Las múltiples y complejas relaciones que pueden establecerse entre mediatización, narratividad y discursividad musical remiten a problemáticas y debates de largo alcance que involucran a la corporeidad y a la gestualidad como núcleos conceptuales que podríamos situar, de partida, en el ámbito de una reflexión general acerca de la técnica, el lenguaje y el problema de la significación. De tal modo que la fenoménica en cuestión exige una aproximación analítica sobre las problemáticas de la producción de sentido, la tecnicidad y las modalidades productivas y de emplazamiento social de la materia sonora que participan en el despliegue de la discursividad musical.

Para abordar este arco de problemáticas y poder aproximarnos a la especificidad de la discursividad musical es necesario destacar, en primer lugar, la capacidad de *semiosis* del *Homo sapiens.* Entenderemos a dicha capacidad como resultante de un extenso proceso de desarrollo evolutivo que, tal como han demostrado diversos estudios que abarcan desde la paleo-antropología hasta la socio-semiótica y la semio-antropología (Leroi-Gourhan, 1971; Verón, 1988; Verón, 2013) ha involucrado, de manera concomitante, una serie de modificaciones tanto en la configuración orgánica de la especie como en los planos de la organización social y de la producción cultural, tomando como uno de sus principales ejes articulatorios al desarrollo de la técnica. Es decir que estas series articuladas, del desarrollo filogenético y de la tecnicidad del sapiens, han establecido las condiciones estructurales para la emergencia y el desarrollo de la *semiosis*. Las series operatorias emergentes de estos entramados configuraciones (corporales, instrumentales, neurológicos, sociales) dan cuenta de las relaciones socio-técnicas en las que emerge y se inscribe la capacidad de *semiosis*, en un complejo entramado de dispositivos y disposiciones que han implicado el desarrollo y el despliegue, conjuntamente, de la capacidad significante y de la tecnicidad del sapiens.

En el campo específico de los estudios musicales distintas corrientes dentro de la semiótica musical se han interrogado por diversos aspectos involucrados en la problemática de la significación musical (López Cano, 2007; González Aktories, 2008). De manera más específica, y desde hace ya más de tres décadas, la pregunta por el sentido musical se ha manifestado como un tópico central y recurrente en investigaciones dentro de distintas vertientes de los estudios cognitivos musicales (Nogueira, 2016). Dada la gran diversidad epistemológica y metodológica que comportaron dichas aproximaciones analíticas, lejos de dar lugar a la consolidación de un dominio disciplinar relativamente estable, se ha configurado un amplio y diverso campo de estudios que presenta una gran heterogeneidad.

A partir de la década del 90 del siglo XX, dentro de este campo de estudios, se observa un cambio paradigmático fundamental en los modos de concebir las relaciones entre cuerpo, mente y música, dando lugar a lo que algunos autores han denominado un “giro corporal” (Pelinski, 2005), colocando en el centro de la escena al papel de la corporeidad en la experiencia musical y, particularmente, en la constitución de las significaciones musicales. Los estudios que se vienen desarrollando acerca de la cognición musical corporeizada problematizan, de este modo, las maneras de experimentar los fenómenos musicales a partir de una relación inescindible entre cuerpo y mente, poniendo foco en el rol del cuerpo y del desempeño de la corporeidad en los procesos de significación musical.

Si bien la pregunta acerca del lugar del cuerpo en la música no es reciente, habiéndose manifestado de diversas maneras desde las más variadas perspectivas musicológicas (Peñalba, 2008), en los últimos años la problemática acerca del cuerpo en la música se ha consolidado como un tópico de gran interés, constituyendo uno de los focos de mayor relevancia en los debates teóricos contemporáneos. En el marco de estos debates se puede registrar el tránsito

por un largo camino en el intento de superar una visión ingenua y reduccionista acerca del papel que desempeña el cuerpo en las prácticas musicales, centrada en la *corporalidad* como simple condicionamiento material y biológico, hasta múltiples concepciones acerca de la *corporeidad* (Pelinski, 2005) y de las maneras en que esta última participa en la producción de sentido en la experiencia musical, "superando la idea del cuerpo como instrumento para ubicarlo como una pieza clave en los procesos […] que nos permiten comprender el mundo y replantear las categorías musicológicas que incluyan otros aspectos de la experiencia musical (lo dinámico, lo emocional, lo intersubjetivo) que han sido negadas por la musicología hegemónica" (Shifres, 2015: 54).

En términos fenomenológicos, corporalidad y corporeidad constituirían dos aspectos diferentes aunque interrelacionados de nuestra condición de seres encarnados: corporalidad como condición material de posibilidad de la corporeidad (Pelinski, 2005). El doble aspecto del cuerpo como corporalidad física y corporeidad vivida es el punto de partida de perspectivas diversas en el estudio de la consciencia perceptiva. Entre ellas destacan, como polos opuestos, la fenomenología y el reduccionismo neurocientífico (Pelinski, 2005).

Dentro de las múltiples perspectivas que se han ocupado de estos tópicos en el campo musical, es posible identificar distintas vertientes dentro de las ciencia cognitivas (cognitivismo clásico, conexionismo, enactivismo, teorías de la mente corporizada…) respondiendo a distintos modelos de la filosofía de la mente, así como distintas aproximaciones fenomenológicas, psicológicas y semióticas. Asimismo, esta diversidad se observa en la pluralidad de enfoques y abordajes metodológicos puestos en obra, abarcando desde estudios experimentales desarrollados sobre parámetros aislados de la percepción del sonido, generalmente en contextos de laboratorio (los que no han estado exentos de profundas críticas), hasta modelos sobre la cognición musical basados en estudios no experimentales que establecen un diálogo más directo y profundo con distintas perspectivas filosóficas, antropológicas y humanísticas (López Cano, 2013).

En el mundo académico se advierte un creciente interés por esta área de estudios, poniéndose de manifiesto en la organización de diversas jornadas y congresos científicos cuyo tema aglutinador es la música y el cuerpo (Peñalba, 2008). Asimismo, se han publicado diversos números monográficos en revistas especializadas y libros sobre el tema (Peñalba, 2008; López Cano, 2013; López Cano, 2014; Shifres, 2015; Nogueira, 2016) y en distintas universidades europeas y americanas la problemática del cuerpo en la música se está consolidando como una importante línea de investigación.

En el ámbito nacional, la Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música (SACCoM) se ha vuelto un referente en el área, organizando reuniones científicas con regularidad e impulsando una publicación especializada lanzada en 2010 y que se publica con regularidad desde 2015. Cabe señalar, no obstante lo antedicho, que aún resulta escasa y dispersa la producción de conocimiento en lengua castellana sobre estos tópicos, y que en ciertas regiones de nuestro país constituye aún una verdadera área de vacancia.

Gestualidad y corporeidad: materialización de una red de *interpretantes*

En el contexto que venimos describiendo se inscribe otra problemática específica: la que corresponde al gesto y la gestualidad en la interpretación musical. Si la problemática de la corporeidad ponía en el centro de la escena al 'cuerpo significante' (Verón, 1988) como una invariante que participa en la producción de sentido, inscribiendo a los actores sociales y sus vivencias corporeizadas en la compleja red discursiva que entrama la *semiosis* musical, la

gestualidad pone en relieve una dimensión constitutiva de la interpretación en sus más variados aspectos técnicos y expresivos: la gestualidad, en última instancia, materializa una configuración particular de sentido, dándole una solución que expresa, en términos peirceanos, un *interpretante*.

La problemática de la gestualidad humana comporta un vasto y complejo campo de estudios integrado por una pluralidad de aspectos relativos a la *performance* y a la percepción (Gritten & King, 2006). En ese contexto, diferentes concepciones acerca del gesto musical se han desarrollado en distintas comunidades de investigadores con las implicancias que esas concepciones comportan (a nivel teórico y metodológico). Cabe destacar que, más allá de los diferentes alcances que estas últimas pueden comportar, la mayor parte de los estudiosos del gesto musical coinciden en una apreciación de naturaleza semiótica: el gesto es un movimiento o cambio de estado que se vuelve significante para un agente (Gritten & King, 2006; Hatten, 2004; Jensenius, 2007) participando, por ende, y de manera plena y determinante, en las configuraciones de sentido desplegadas al interior de la *semiosis* musical.

Esa pluralidad de concepciones, por otra parte, ha dado lugar a distintas categorizaciones y aproximaciones respecto del gesto musical (Sullivan, 1984; Delalande, 1988; Hatten, 2003, 2004, 2006; Zampronha, 2005; Gritten & King, 2006; Jensenius, 2007; Peñalba, 2010), enfocando la problemática desde diversas perspectivas y aportando diferentes matices sobre la problemática. El gesto, de ese modo, ha sido atendido en sus múltiples modalidades de existencia: gestos que participan de manera primaria en la producción sonora; gestos acompañantes estructurados sobre movimientos ancillares que se articulan con la corporeidad y la significación musical; gestos estéticos, expresivos o figurativos; gestos comunicativos…

Frente a este panorama complejo y heterogéneo, se torna necesario establecer y profundizar las relaciones que operan entre gestualidad y corporeidad en los procesos semióticos desplegados en la semiosis musical. Por otra parte, se requiere superar las concepciones reduccionistas en relación a la problemática de la gestualidad ya que, tal como precisa López Cano, "la *semiosis* musical articula materia sonora con emociones, imágenes mentales de estructuras y formas, movimiento corporal efectivo o simulado. Lo importante no son los gestos, ni el sonido, ni las emociones por separado. Tampoco lo es su unión. Lo relevante es el vínculo que se establece entre todos ellos y su interacción: su función como interpretantes unos de otros" (López Cano, 2014: 56). En esta dirección, la importancia de la problemática no radica en las unidades discretas que conforman los signos y gestos musicales, sino en las relaciones que se establecen en la red de interpretantes, en los órdenes de sentido involucrados en la semiosis musical (en términos peirceanos: primeridad, secundariedad y terceridad).

La gestualidad y la corporeidad constituyen interpretantes, y participan en la producción de nuevos interpretantes musicales, siendo susceptibles de generar organizaciones narrativas en el despliegue de la semiosis. En tanto signo interpretante, la música exterioriza procesos mentales bajo la forma de configuraciones materiales, dando lugar a la producción de fenómenos mediáticos (Verón, 2013, 2014). En este sentido, la problemática de la mediatización musical (estudiada aún de manera incipiente en el contexto local) se articula plenamente con las problemáticas de la gestualidad y de la corporeidad, poniendo en evidencia y tensionando las relaciones entre mediatización y narratividad musical.

De ese modo, mediatización y narratividad se plantean como dos categorías analíticas transversales a la fenoménica en cuestión que colaboran analíticamente en la comprensión de la materialización y despliegue de los procesos cognitivos implicados en la semiosis musical.

Inferencias y prospectiva

A partir de esta primera aproximación a la relación mediatización, narratividad y discursividad musical, y habiendo tomado como eje central de esta aproximación a la corporeidad y la gestualidad en el despliegue de la semiosis musical, se plantean dos hipótesis de trabajo susceptibles de formalización en el marco de un proyecto de investigación:

a) que la gestualidad opera, en todos sus niveles, como núcleo de la variabilidad de las modalidades interpretativas y que se encuentra íntimamente vinculada con las maneras de experimentar la corporeidad y la discursividad musical;

b) que la mediatización de los discursos musicales reconfigura las modalidades desplegadas en los procesos de interpretación musical, constituyendo un elemento clave en las condiciones de producción discursiva y operando como un factor determinante en las gramáticas de producción y de reconocimiento de los intérpretes.

En este punto es preciso destacar, ante el carácter evidente de que nuestra existencia se desarrolla hoy en ambientes crecientemente mediatizados, que el estudio de la mediatización musical constituye tanto una necesidad como un desafío de gran relevancia en la contemporaneidad, comportando implicancias fundamentales en el campo de la interpretación musical (Day, 2002; Philip, 2004; Maisonneuve, 2007; Blier-Carruthers, 2013; Verón, 2013).

El estudio propuesto sobre la base de la doble hipótesis aquí expresada permitiría problematizar así el tipo de relaciones que se establecen entre gestualidad, corporeidad y mediatización de la discursividad musical, y de manera más específica, sobre sus alcances en el dominio de la interpretación musical. Dada la gran heterogeneidad que comporta el objeto de estudio en cuanto a sus posibles manifestaciones empíricas, sería preciso circunscribir algunos aspectos constitutivos de la fenoménica en cuestión a los efectos de aportar a una caracterización y problematización de los principales alcances de esta problemática en la contemporaneidad.

En esta dirección se propone avanzar sobre la problemática en cuestión desde un enfoque semiótico y desde una perspectiva analítica de la discursividad, poniendo foco en los procesos de producción de sentido involucrados en la fenoménica objeto de estudio; lo anterior se justifica en función de que tanto las operaciones discursivas que participan en el despliegue de la práctica interpretativa como la experiencia estética corporeizada inherente a dicha práctica encuentran por base fenómenos cognitivos fundamentales que se entraman en la subjetividad de los actores y que generan diversas narrativas en el tiempo, inscribiendo la problemática en el orden de la cognición musical corporeizada.

Se adscribe, en este sentido, a los postulados de la teoría de los discursos sociales de Eliseo Verón (1988) a los efectos de interrogar el desenvolvimiento de la discursividad musical y la implicancia de los actores sociales en relación con este particular dominio de la discursividad social. La pertinencia de esta perspectiva radica en la naturaleza discursiva de la semiosis musical. Asimismo, constituye un marco teórico y metodológico de referencia que habilitará el estudio analítico de las configuraciones de sentido involucradas en los procesos de producción y de reconocimiento de los discursos musicales. Como síntesis de la hipótesis general que sostiene y fundamenta este conjunto de postulados teóricos sobre la discursividad social, valga la siguiente referencia sobre el estatuto epistemológico de la teoría:

"a) toda producción de sentido es necesariamente social: no se puede describir ni explicar satisfactoriamente un proceso significante sin explicar sus condiciones sociales productivas; b) todo fenómeno social es, en una de sus dimensiones constitutivas, un proceso de producción de sentido, cualquiera que fuere el nivel de análisis" (Verón, 1988: 125).

En relación a la problemática estudiada, y a pesar de la importancia que comporta el fenómeno para el desarrollo de las prácticas interpretativas, las relaciones entre las categorías de análisis aquí circunscriptas no han sido atendidas en su especificidad, constituyendo un área de vacancia que justifica la formalización y el desarrollo de un estudio específico.

Dicho estudio, por lo tanto, se propone a los efectos de aportar a la construcción de conocimiento sobre el dominio específico tensionando la dimensión teórico-conceptual con la empírica. En cuanto a la dimensión teórico-conceptual, la construcción de un estado del arte sobre la problemática en cuestión procurará la construcción de un marco teórico robusto sobre las características y los alcances del objeto. Por su parte, la dimensión empírica, procurará interpelar el objeto desde la significación de los propios actores sociales, recuperando, así, la perspectiva del actor y sus modalidades de vinculación con los fenómenos estudiados.

En última instancia, nuestro interés no estará puesto tanto sobre la especificidad significante de la inmanencia textual sino en la especificidad semiótica de una relación, en la variabilidad que comporta la complejidad de los actores en el plano de la producción de sentido y en los modos en que se reconfigura el balance sígnico a partir de las mutaciones operadas en las modalidades de gestión del vínculo –producto de la mediatización musical– en el marco de los complejos despliegues de la circulación discursiva.

Referencias

Agawu, K. (2012). *La música como discurso.* Buenos Aires, Argentina: Eterna Cadencia.

Blier-Carruthers, A. (2013). The Performer's Place in the Process and Product of Recording. *Performance Studies Network Second International Conference*. Cambridge, UK.

Day, T. (2002). *Un siglo de música grabada.* Madrid, España: Alianza Editorial.

Delalande, F. (1988). La gestique de Gould. Éléments pour une sémiologie du geste musical. En Guertin, G. (ed.), *Glenn Gould pluriel.* Montréal, Canadá: Louise Courteau Editrice Inc, pp. 83-111.

González Aktories, S. y López Cano, R. (2008). *Reflexiones sobre semiología musical. Serie: Breviarios de Semiología Musical.* México, México: BUAP.

Gritten, A. y King, E. (2006). *Music and gesture.* Ashgate Publishing.

Hatten, R. (2003). Musical Gesture: Theory and Interpretation. *Course notes*. Bloomington, USA:Indiana University.

Hatten, R. (2004). *Interpreting musical gestures, topics and tropes.* Bloomington, USA: Indiana University Press.

Hatten, R. (2006). A theory of musical gesture and its application to Beethoven and Schubert. En Gritten & King (ed.) *Music and gesture.* Ashgate Publishing, pp. 1-23.

Jensenius, A. (2007). *ACTION – SOUND. Developing methods and tools to study music-related body movement* (Tesis doctoral). Oslo, Noruega: Departamento de Musicología. Universidad de Oslo.

Leroi-Gourhan, A. (1971). *El gesto y la palabra.* Caracas, Venezuela: Ediciones de la Biblioteca, Universidad Central de Venezuela.

Lopez Cano, R. (2007). Semiótica, semiótica de la música y semiótica cognitivo enactiva de la música. En línea: www.lopezcano.net (consulta: 14-10-19).

— (2013). El error de Descartes y las tres venganzas de René. Introducción al Dossier Cognición Musical Corporeizada. *Epistemus,* 2, pp. 9-21.

— (2014). Música, mente y cuerpo. De la semiótica de la representación a una semiótica de la performatividad. En Fornaro, M. (ed.), *De cerca, de lejos. Miradas actuales en Musicología de/sobre América Latina.* Montevideo, Uruguay: Universidad de la República, pp.41-78.

Maisonneuve, S. (2007). L'avènement d'une écoute musicale nouvelle au XXe siècle (entrecorps et technique). *Communications,* 81, pp. 47-59. París, Francia: Seuil.

Nogueira, M. (2016). Música e semântica incorporada: em busca de um método. *Epistemus. Revista de Estudios en Música, Cognición y Cultura*, 4(2), pp.9-37.

Pelinski, R. (2005). Corporeidad y experiencia musical. *Trans. Revista Transcultural de Música,* 9.

Peñalba, A. (2008). *El cuerpo en la interpretación musical* (Tesis doctoral). Dir. Dr. Enrique Cámara de Landa y Dr. Rubén López Cano. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Valladolid.

Peñalba, A. (2010). Nuevas relaciones gestuales del intérprete. *Trans. Revista Transcultural de Música,* 14.

Philip, R. (2004). *Performing Music in the Age of Recording.* New Haven, USA: Yale University Press.

Shifres, F. (2015). El pensamiento musical en el cuerpo. *Epistemus. Revista de Estudios en Música, Cognición y Cultura*, 3,(1), pp. 45-56.

Sullivan, M. (1984). *The performance of gesture. Musical gesture, then, and now.* Illinois, USA: University of Illinois at Urbana-Champaign.

Traversa, O. (2014). *Inflexiones del discurso.* Buenos Aires, Argentina: Santiago Arcos.

Valles, M. (2016). El valor comunicacional de las articulaciones vocales expresivas en contextos de práctica musical compartida. *Epistemus*,4 (1), pp.69-82.

Verón, E. (1988). *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de discursividad.* Barcelona, España: Gedisa.

— (2013). *La semiosis social 2. Ideas, momentos, interpretantes.* Buenos Aires, Argentina: Paidós.

— (2014). Mediatization theory: asemio-anthropological perspective.*Handbook of Communications Science* (serie V).

Vinasco Guzmán, J. (2012). Una perspectiva semiótica de la interpretación musical. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*,7 (1), pp. 11-38. Bogotá, Colombia.

Zampronha, E. (2005). Gesture in contemporary music on the edge between sound materiality and signification. *Trans. Revista Transcultural de Música,* 9.

Cómo referenciar este artículo (APA):
Tripodero, J. (2019) La imagen obturada: relación entre ficción narrativa y mediatización en los inicios del cine. *Cuadernos del Instituto. Investigación y Experimentación en Arte y Crítica*, 4, 34-40.

La imagen obturada: relación entre ficción narrativa y mediatización en los inicios del cine

José Tripodero

josetripodero@gmail.com

Desde sus orígenes el cine se ha constituido como una fórmula para contar una historia que obtura su característica constitutiva: la reproducción de imágenes en movimiento. Asimismo se vio inmerso dentro del proceso acelerado de la mediatización, al nacer como un medio de masas. Desde Méliès hasta el cine moderno se han hecho esfuerzos por escaparle al concepto de narratividad. Hay un efecto de inducción que imposibilita el rechazo de la narratividad en el cine, que problematiza su encadenamiento con la mediatización, en la necesidad de contar historias antes que mostrarlas. La lectura de Metz sobre el problema es el vehículo para el entramado entre estos fenómenos en los primeros cincuenta años del cine.

Palabras clave: narratividad - mediatización - cine - imagen - inducción

The shuttered image: relationship between narrative fiction and mediatization in the early days of cinema

Since its origins, Cinema was constituted as a formula to tell a story, shuttering its constitutive characteristic: playback of moving images. Also, being born as mass media, it was absorbed by the rapid process of Mediatization. From Méliès to modern Cinema, efforts were made to escape the concept of Narrativity. There's an induction effect preventing the rejection of Narrativity in the Cinema, problematizing its chaining with Mediatization in the need to tell stories before showing them. The reading of Metz on the issue acts as intermediate to the framework of these phenomena in the first 50 years of Cinema.

Key Words: narrativity - mediatization - cinema - image - induction

Introducción

El propósito de este trabajo es exponer las relaciones que se establecieron entre la ficción narrativa y mediatización en los albores del cine: 1) La aparición de novedosas fuentes de energía, la aplicación de la electricidad como recurso industrial, 2) El surgimiento de nuevos medios de transportes (el tren, los barcos a vapor) 3) Las innovaciones en la comunicación (la telegrafía, el teléfono). La confluencia de estos tres cambios trajo el curso de la comunicación que condujo hacia una efectiva globalización, que finalmente derivó en el cine como un medio

de masas a partir de la expansión de las ciudades. La segunda parte del problema es la articulación entre la mediatización y la sustancia de esta nueva técnica: Las narraciones moduladas a través de diferentes géneros. La relación entre el fenómeno y la ficcionalización podría ser la causa de la obturación de las imágenes en movimiento, en el sentido del carácter constitutivo principal del cine.

El cine: un arte mediatizado antes de nacer

Recordemos la historia del nacimiento del cine: Los Hermanos Lumière inventaron el cinematógrafo, y su primera película fue *Obreros saliendo de una fábrica*, que se proyectó el 22 de marzo de 1895, tres días después de haberla rodado. Este cortometraje se presentó en ámbitos académicos de París y Bruselas. Casi al mismo tiempo, se funda la Société Pathé Frères (Compañía de los Hermanos Pathé) que tenía dos principales actividades: la producción de cine mudo y de discos fonográficos. En 1902, al adquirir la patente de los Lumière, expanden la compañía fundando las primeras salas de cine en Londres, en pocos años, esa expansión llegó a otras ciudades europeas y EE.UU. En menos de 15 años, desde la invención del cinematógrafo, Pathé dio inicio al primer fenómeno de mediatización del cine, como un proceso de transformación de prácticas sociales y hábitos culturales.

La mediatización en el cine, en términos de la "cualidad de organizar sistemáticamente, y de manera diversa la materialización de los procesos mentales" (Traversa, 2014: 322) tiene su origen en el nacimiento de la empresa Pathé, encargada desde el primer momento de la investigación técnica pero su creación del noticiario en la salas de cine en 1908 fue la que cambió por completo la difusión de hechos y acontecimientos en la comunicación de masas. No hay azar entre *Obreros saliendo de una fábrica* de los Lumière y Pathé porque necesitaban del cine, como medio de masas, para expandir sus avances científicos y principalmente el desarrollo de sus noticieros, exitosos no solo en Europa sino también en Estados Unidos. Pathé News, como se llamaba el noticiero, adoptó la síntesis del primer cortometraje de los Lumière para la sustancia de este género en expansión, el cual se proyectaba previo al film que convocaba la sala. Otras compañías también se plegaron al negocio de los noticiarios porque la idea de la imagen sugería una completitud de la información mayor que la de la palabra escrita, sumado al poder de transmisión que ofrecía el cine. Tal multiplicidad convirtió al cine en un medio de masas por la fortaleza de las historias, a las que se le sumaba la reproducción de imágenes en movimiento, es decir que la innovación técnica ocupaba un segundo plano en relación a ese flujo emisor que transportaba información a una velocidad inusitada.

El cinematógrafo es un invento de la técnica de una revolución industrial que transformó el mundo pero, en sus comienzos, lejos se encontraba de ser considerado un invento con cualidades artísticas. Es así que, por ejemplo, el teatro utilizó las bondades de su técnica a partir de su carácter indicial, al posibilitar a un público mayor la visualización de obras estrenadas en ciudades lejanas a partir de una proyección (o varias). El cine se convirtió en el principal aliado del teatro, en su búsqueda de expansión y de preservación gracias a la filmación y reproducción de imágenes en movimiento, aunque la idea de perdurabilidad fuera una virtud no buscada en los inicios. Los autores Ben Brewster and Lea Jacobs señalan que los historiadores del teatro del siglo XIX, aquellos más preocupados por la *mise-en-scène* que en los textos de las obras de ese período, tenían el problema de reconstruir la puesta en escena y las actuaciones a partir de fuentes poco confiables: cárteles publicitarios, reseñas, memorias, hasta incluso cerámicas. El "cine primitivo" ofrecía una perspectiva sobre los aspectos vinculados a la puesta en escena y las actuaciones (Brewster, Jacobs, 1997: 5-6).

Más allá de que la mediatización del cine, en sus orígenes, se utilizó para funciones de "conservación" y "expansión" del teatro, el nuevo medio rápidamente encontró su propio camino, en el que se autonomizó del viejo medio. A pesar de ello, las primeras fuentes narrativas (en términos transpositivos) serían la literatura y el teatro. Este origen de la narración ficcional narrativa en el cine sería el primer trazo en vías de desarrollo de su propio lenguaje.

El nacimiento del lenguaje(mediatizado): entre la no ficción y la ficción

El montaje nació con Porter, precisamente con el corto *Asalto al tren del dinero* (The Great Train Robbery, 1903), en el que apareció por primera vez el concepto de montaje paralelo, es decir que se presentaban dos historias por separado pero que sucedían en el mismo tiempo dramático. El montaje paralelo es fundamental en las vías del desarrollo del lenguaje cinematográfico, en primer lugar porque es un recurso que rompe con la teatralidad desde la edición, ya que se podía pensar en ubicar la cámara en dos locaciones distintas, y unirlas en un mismo tiempo dramático en el proceso de posproducción. A estos primeros esfuerzos narrativos de Porter, le siguieron las obras de D.W. Griffith, un director pionero en utilizar recursos como el flashback, como así también el concepto de los tamaños de cuadro, principalmente en el uso del primer plano. Griffith se encomendó la tarea de romper la modelización del teatro y de la fotografía (que los Lumière y Méliès habían arrastrado hasta ese tiempo) a partir de la creación de tres elementos formales y estéticos: el fuera de campo, el principio de simetría y el eje vertical (Faretta, 2018: 12). Según Mitry: "América descubrió un arte nuevo, bastante diferente del teatro: la decalcomanía[17] de lo que se podía lograr inicialmente" (Mitry, 1967: 408).

A partir de estos cambios en la manera de armar una historia, desde el montaje, es imprescindible la incorporación del concepto de narratividad del film, trabajado por Christian Metz, el cual pone de manifiesto al referir en que el cine siguió la vía "novelesca" porque "utiliza las imágenes como la novela las palabras: combinándolas, encadenándolas atenúa lo que tienen de icónico" (Metz, 1991: 15). El camino de la no ficción a la ficción fue el transitado por el cine de Lumière, pasando por Méliès hasta Griffith, según el propio Metz, este tránsito no era inevitable pero tampoco los encargados de estudiar la historicidad de este fenómeno han encontrado rastros de azar en él. El cine nunca ha cambiado una historia de base, casi primitiva, y es la que lo define como "una gran unidad que nos cuenta una historia" (Metz, 2002: 71), que no es más que una fórmula. La fisonomía de la historia es la que desde Méliés hasta nuestros días ha privilegiado el cine, a punto de eclipsar a su característica constitutiva como es la de la reproducción de imágenes en movimiento; la imagen –siguiendo a Metz– solo queda reducida a una teoría porque en la práctica el tejido de la trama es el que genera un interés por un encadenamiento hacia delante de las situaciones y acontecimientos argumentales. Lo secuencial, propio de la narración, termina por limitar el poder visual. Según Metz, "la secuencia no suma los 'planos', los suprime" (Metz, 2002: 71) porque de una película lo que siempre se recuerda es la historia y "algunas imágenes".

Tanto en la ficción como en el documental, la historia prima por sobre lo visual, la fórmula del encadenamiento de las imágenes con el objetivo de representar una historia es la que se mantiene. Incluso en el cine moderno existió la necesidad de armar historias en películas que

[17] La decalcomanía es una técnica pictórica asociada al surrealismo, que consiste en verter tinta (generalmente gouache) en una hoja que se dobla por la mitad para hacer una impresión de un dibujo, obteniéndose un efecto de copia.

tenían la premisa de evitarlas, pues la unión de dos imágenes bastan para la construcción de un relato: "pasar de una imagen a dos es pasar de la imagen al lenguaje" (Metz, 2002: 72). Metz cree que hay un efecto de inducción en esta imposibilidad de rechazo a la narratividad en el cine. Más allá de las modelizaciones estéticas y formales configuradas, como vimos a partir de la obra de Griffith, el cine no podía prescindir de la narración. La inducción –podría decirse– es un efecto de carácter novelesco porque el espectador descubre una continuidad al unir las imágenes, por más que entre ellas no exista una correlación. Es un efecto secuencial porque existe una progresión al unir una imagen con la siguiente. El espectador rápidamente asoció (desde Griffith hasta el cine soviético) que el plano que le sigue en un film está relacionado con el anterior. Es por ello que, aunque no exista una conexión en el relato, hará un nudo entre dos imágenes que le permita encontrar una significación. Tal efecto solo lo permitió el montaje. El experimento del cine soviético determinó ese alcance de la narratividad, como lo demuestra el "efecto Kulechov",[18] un experimento de sintaxis fílmica, en el que se pretendió demostrar que la contemplación de una película no es precisamente un fenómeno de estímulo-respuesta, sino que la audiencia proyecta sus ideas a partir de los prototipos de representación de las expresiones. El trabajo de Kulechov demuestra la lógica de implicación por la cual la imagen se convierte en lenguaje, y que de manera indisoluble se identifica con la narratividad.

La narración, "como cadena de acontecimientos con relaciones causa-efecto que transcurre en el tiempo" (Bordwell, Thompson, 2003: 65) es una parte de la historia porque a esta cadena se le suman las deducciones de causas implícitas, de secuencias temporales y de espacios que no se manifestaron de manera directa. La historia se compone de la narración más las situaciones implícitas.

En la actualidad, las categorías de ficción y documental siguen en el horizonte de la discusión sobre la narratividad en el cine, sin embargo, los planteamientos parecen ser más bien de forma, por ejemplo: sustituir la categoría "documental" por "no ficción" o pensar la idea de "ficción" dentro del "documental".

La imagen narra

Metz cree que la fotografía "nunca tuvo el proyecto de contar historias" (Metz, 2002: 72) porque cuando lo hace imita al cine, en especial en su cadena secuencial de ubicar una imagen tras otra, que unidas, forman un hilo narrativo. El ejemplo de la fotonovela es el que mejor define la imitación porque está más emparentada con el cine que con la fotografía. El montaje es, sin embargo, el que mejor define la idea de "continuidad" porque el espectador puede unir dos imágenes sin que estas tengan un vínculo secuencial. Dice Bela Balázs, acerca del esfuerzo del cine moderno por separar la narración de las imágenes: "Las imágenes están vinculadas entre sí… interiormente, por la inducción inevitable de una secuencia de significación" (Balázs, 2002: 35). El cine moderno, menos preocupado por la sintaxis cinematográfica, ha demostrado –no solo por estar alejado del cine comercial– una independencia de la historia como monopolizadora de todos los aspectos del cine. En casos como *Sin Aliento* (1960) de Godard, o las primeras películas de Antonioni, el montaje aparece con la intención de quebrar ciertos

[18] El "efecto Kulechov" fue un experimento en el que se utilizó el primer plano de un actor y se lo montó con tres planos diferentes: el de una sopa, el de un ataúd y el de una niña jugando con un oso de peluche. Las tres combinaciones de planos generaron en el espectador tres reacciones diferentes: en la primera se percibía un tono pensativo, en la segunda tristeza y en la tercera se sugirió que el actor esbozaba una sonrisa.

códigos más que como una fuerza de inducción de las imágenes para la construcción de una historia. Es así que el cine moderno acerca el cine al lenguaje: "es como si la riqueza significante del código y la del mensaje estuviesen unidas entre sí" (Metz, 2002: 72).

Si bien el componente de la "visualidad" –siguiendo a Traversa– está ausente en la literatura y en la prensa escrita, la ficcionalización de la noticia bajo una estructura dramática es la que genera un impacto mayor –o incluso en el mismo nivel– que el de las imágenes en movimiento. Si un puñado de imágenes, unidas de manera arbitraria, hubiera aparecido por primera vez antes los ojos de esos espectadores que presenciaron *Obreros saliendo de una fábrica*, probablemente la espectacularidad de ese aparato novedoso hubiera pervivido solo en un instante de efectismo. Es por eso, por el poder de las historias, que la unión secuencial de las imágenes con la función de hilar un relato es la que se ha destacado para la conformación del cine como un medio de masas nacido, crecido y expandido en un puñado de décadas. También resulta pertinente señalar que hasta 1927 el cine era mudo; para ser específicos no existían sonidos fónicos grabados ni música grabada, aunque sí había intertítulos, orquestas en vivo y luego música original compuesta para especialmente para un film.

La formalización del cine para Metz es puramente componencial, pero, sin embargo, representa un progreso en relación con las consideraciones tradicionales acerca de las virtudes expresivas comparadas de los diferentes medios de expresión. La imagen tampoco ha sido aliada de las historias en este período del cine mudo, en términos de narratividad, porque ha necesitado suplir la ausencia de sonidos grabados (en especial los diálogos) para armar un relato. La imagen, como materia significante, tiene en este período un lugar importante pero su complemento con los sonidos fónicos grabados es el que lo define como parte constitutiva de un lenguaje complejo y en vías de una formalización como la conocemos hoy. La obra de Méliès, durante este lapso, fue la que experimentó y desarrolló más variables sobre la imagen: el uso del color y los efectos ópticos fueron sus características más destacadas, entre otras ilusiones intervenidas directamente sobre el material fílmico. En su cine, el privilegio se invertía: la imagen funcionaba de esqueleto para contar una historia, sin la necesidad de cubrir esas ausencias sonoras, en especial la de los diálogos. Méliès tiene una filiación más cercana con el ilusionismo que con las narraciones, es así que a su obra se la consideraba experimental, en el uso de la imagen, en completa oposición a lo que, Lumiere, Pathé y otras compañías productoras utilizaban el cine. En términos narrativos, como vimos, coincidían en la adopción del modelo teatral y fotográfico en la representación del espacio, aunque entre Méliès y Lumiere existía una marcada diferencia con los modos de realidad y de verosímil en los que trabajaron. Ambos, en sus trabajos, desconocieron del concepto de montaje paralelo.

El período del cine sonoro, desde 1927[19] hasta la actualidad, ha generado un cambio de escala pero en las primeras tres décadas del cine las condiciones de accesibilidad se han flexibilizado, lo cual constituye otro de los puntos atendibles para comprender al cine como un medio de masas, sustentado por una estructura ficcional. Se da un cambio cualitativo en la conformación del público porque el diálogo sonoro incluía al espectador analfabeto, que en las primeras producciones ficcionales estaba obligado a reconstruir la narración de las películas, a partir de la asociación de imágenes (podría llamarse un efecto de inducción involuntario) porque no podían leer los intertítulos.

[19] La primera película sonora, de la cual se tiene registro, es *El Cantante de Jazz* (The Jazz Singer, Alan Crosland). "El primer largometraje (feauture-lenght) con diálogos audibles" (AFI, American Film Institute).

La ficcionalización precede al cine pero no deja de ser un concepto abordable para entender lo que sucedió en sus albores, en su doble impacto: el acelerado proceso de mediatización que se generó, y la invisibilización (parcial al menos) de su carácter constitutivo (la reproducción de imágenes en movimiento) por un adosamiento automatizado a las estructuras narrativas ficcionales. Hay en ambas una relación complementaria, indisoluble, que las encadena porque ese proceso no se hubiera materializado sin la adaptación de la "vía novelesca" (según Metz) ni tampoco sin la configuración de géneros (como el noticiero) que proveyeron una aceleración en el fenómeno de la mediatización, consumando al cine como un medio de masas en pocos años desde su aparición. La segunda fase de ese proceso de mediatización se dio, como se señaló, a partir del surgimiento (y el éxito) del cine sonoro en el que los diálogos se acoplaron a las imágenes, como una unidad, permitiendo así que los relatos alcanzaran a toda la población, sin distinguir el nivel educativo de los espectadores.

Conclusiones

El efecto de inducción, que imposibilita suprimir la narratividad en el cine, es otro de los puntos que colaboran a que la imagen sea simplemente un soporte de las historias. La complejidad de las primeras décadas del cine, hasta la llegada del sonido grabado, no solo opera en la unión de un fenómeno y la incorporación de la ficción. Hipotéticamente, un cine sin adoptar la narratividad, a través de los géneros asociados a la prensa gráfica, la literatura y el teatro, pero priorizando su cualidad principal en un primer plano, hubiera caído en la marginalidad porque el despliegue cinético de cuerpos y objetos se ubicaría en el orden del ilusionismo. De hecho, el cine como unidad narrativa nunca ha cambiado, más allá de los esfuerzos de los representantes vanguardistas del modernismo, porque, desde su nacimiento, la atadura a su condición de medio masivo lo condicionó hacia un camino del que muy poco pudo desviarse.

La ficción narrativa en el cine y su proceso de mediatización es un par integrado dentro la maquinaria en la que se transformó este medio nuevo, nacido para contar historias. Como vimos, la conformación de la estrategia visual de Griffith a partir del montaje, se conceptualizó y se modelizó en el cine de ficción y no ficción (no así en el cine vanguardista). Tal modelización se convirtió en una parte fundamental del mecanismo del cine para narrar, no solo para configurar sus propias características como lenguaje, pero al mismo tiempo la reproducción de imágenes en movimiento fue eclipsada, como cualidad distintiva del nuevo medio. El cambio de escala producido por la aparición del cine con diálogos grabados (entendida como una crisis del lenguaje en su momento) generó que el cine se convirtiera en el medio de masas moderno, en el cual se incluían todas las demás artes. Los pasajes de la teatralidad filmada a una narración secuencial (siguiendo a la novela decimonónica), de los intertítulos (textos escritos en una placa) a las grabaciones sonoras de los diálogos. Todos estos cambios, de manera complementaria, transformaron al cine en un medio rápidamente inmerso en un fenómeno de mediatización, casi desde el momento de su nacimiento al esparcirse rápidamente en las ciudades de principios del siglo XX con el nacimiento del noticiero en las salas. Tal fenómeno se extendería a partir de los cambios y diferentes procesos que atravesaría el cine. A pesar de ello, las transformaciones no arrojaron una evolución en las imágenes en movimiento, sino que por el contrario invisibilizaron tal cualidad como si se tratará de una variable intrínseca. La imagen desde la modelización del lenguaje cinematográfico, en apariencia, se ha fortalecido por variaciones superficiales (la aparición del *technicolor* por ejemplo) pero no por cambios o por rupturas de escala que provocaran cambios en los procesos narrativos, como sí sucedió en las primeras décadas desde el

nacimiento del cinematógrafo. Podríamos concluir, en que la configuración de una narración ficcional en el cine ha sido determinante para el devenir de las imágenes en movimiento, como pretensión de una autonomía –al menos en sus albores– en el sentido de un arte que pudiera generar sentido a partir de representaciones que prescindieran de una historia. La narración ficcional ha dominado a la imagen, tal es así que la reconstrucción de la historia, que podemos hacer después de ver un film, es casi total (podríamos omitir situaciones secundarias) pero la reconstrucción visual solo queda reducida a unidades mínimas de la obra. El dominio es tal, que incluso para relatar cómo es una imagen debemos usar las palabras (orales o escritas).

Referencias

Bálazs, B. (2013). *El hombre visible, o la cultura del cine.* Buenos Aires, Argentina: El Cuenco del Plata.

Barthes, R. (1966). *Communications*, 8.París, Francia: École des Hautes Études en Sciences Sociales, Sociologie, Anthropologie, Histoire.

Barthes, R. (1970). *S/Z.* París Francia: Éditions Seuil.

Bordwell, D. y Thompson, K. (2003). *El Arte Cinematográfico.* Barcelona, España: Paidós.

Brewster, B. y Jacobs, L. (1997). *Theatre to Cinema. Stage Pictoralism and the early feature film.* Oxford, UK: Oxford Press University.

Faretta, A. (2018). *El concepto del cine.* Buenos Aires, Argentina: Djaen.

Metz, C. (1991). Cuatro pasos en las nubes: sobrevuelo teórico. *L'enonciation impersonnelle ou le site du film*. París, Francia: Meridiens Klincksieck.

— (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine.* Barcelona, España: Paidós.

Mitry, J. (1967). *Histoire du cinéma. Art et industrie.* París, Francia: Editions Universitaires.

Traversa, O. (2014). *Inflexiones del discurso.* Buenos Aires, Argentina: Santiago Arcos.

Verón, E. (1992). *El nuevo espacio público.* Barcelona, España: Gedisa.

Casos

Cómo referenciar este artículo (APA):
Temperley, S. (2019) Sobre lo verdadero, lo falso y lo ficticio en el encuentro entre narración, danza e imagen en movimiento. *Cuadernos del Instituto. Investigación y Experimentación en Arte y Crítica*, 4, 42-51.

Sobre lo verdadero, lo falso y lo ficticio en el encuentro entre narración, danza e imagen en movimiento

Susana Temperley

setemperley@hotmail.com

La danza en tanto arte performático parece no dar lugar al engaño, debido a que la fisicalidad del cuerpo comprende un estar en un espacio y un tiempo concretos, así como la relación con otros cuerpos y objetos en ese espacio-tiempo. Este radical anclaje de la fiscalidad en un presente continuo y un espacio concreto, la aleja de las posibilidades del reemplazo, de la sustitución de una cosa por otra, en tanto operaciones que habilitan el plagio, el espejismo, la trampa. Sin embargo, la idea de que "El cuerpo no puede mentir" se pone en entredicho hoy más que en cualquier otro momento debido, sobre todo, a la multiplicación de maneras de mostrarse, generadas por la tecnología digital.

El análisis de los casos convocados tuvo como disparador la aparición en diferentes medios, de una noticia en torno a la publicación en Youtube de una serie filmes de los míticos Ballets Rusos y los consecuentes efectos producidos en la comunidad de la danza a nivel internacional, al revelarse su carácter de apócrifos.

En este marco, las líneas que siguen buscan adentrarse en ese terreno donde la danza en tanto arte de nuestro tiempo, es capaz de invitar al espectador a jugar con las ambigüedades, las imágenes falsas y, en definitiva, a dejarse engañar.

Palabras clave: narratividad - ficción -cuerpo - danza- mediatización

On True, False and Fictional at the Crossroads of Narration, Dance and Moving Image

In the context of a History of dance, lies the root of the relationship between this art and technology at the moment when cinema discovers dance. Only few authors and timid conjectures address or even acknowledge the root of this encounter at the dawn of mankind.

As an extension of this problem, the status of the technology generally involved in these considerations leads to the circumscription of the complexity of dance relationships with the technological field by highlighting only the representative function of the latter. This issue deserves a special review under the light of the new works by Eliseo Verón (2013) about the origins of mediatization and by Oscar Traversa (2014), who continues the consideration started by Leroi-Gourhan (1962) about the origins of the relations between technique and language, and its development throughout time.

In this context, we propose case analysis about dance in audiovisual/digital medium regarding issues relative to mediatization, focusing on narration and fictionalization.

Key Words: narrativity - fiction - body - dance - mediation

Danza y mediatización

El propósito del siguiente trabajo es el de abordar la danza a la luz de la teoría de la mediatización en su "trayecto largo", es decir, considerándola una dimensión fundamental en el desarrollo del *homo sapiens* desde sus orígenes. Esta postura se enmarca en las formulaciones realizadas por Eliseo Verón (2013), para quien situar en el principio de la humanidad la sucesión de fenómenos mediáticos implica tener en cuenta una dimensión fundamental de nuestra especie biológica, que es la *semiosis*.[20] Esta afirmación se opone a aquella más arraigada que considera que la mediatización es propia de un momento particular de la historia, en concreto, el momento del surgimiento de la imprenta y su repercusión en el desarrollo de la prensa gráfica en el siglo XIX.

Si nos ubicamos desde la perspectiva de "trayecto largo", habrá que enfrentarse a la pregunta: ¿en qué medida las diferentes formas de manifestación de la danza que se sucedieron a lo largo de la historia de la humanidad juegan un papel crucial en los procesos evolutivos denominados por Verón como *procesos de mediatización*?

Enmarcando nuestro propósito en esta pregunta abarcadora, vamos a focalizar nuestra atención en el camino de la mediatización de la danza en sus dos extremos: en las primeras danzas rituales, por una parte, y en esta manifestación característica de nuestra era digital que es la videodanza o danza para la pantalla (según su definición anglosajona: *screen-dance*).

La necesidad de volver en el tiempo se hace aún más acuciante si tenemos en cuenta que la danza es considerada la primera de todas las artes, anterior a la música, a la pintura o a la escultura. Según Arnold Haskell (1971), la danza puede que sea la más antigua de las artes, y es un arte que no necesita ningún instrumento más que el cuerpo del bailarín. El origen de la danza se encontraría entonces en aquel primer humano que, en medio de una especie de éxtasis, saltaba, corría, giraba y repetía gestos rítmicamente una y otra vez, tratando de alejar sus miedos o dando rienda suelta a su alegría.

De similar opinión se muestra Curt Sachs, cuando manifiesta que: "La danza es la madre de las artes. La música y la poesía existen en el tiempo; la pintura y la escultura en el espacio. Pero la danza vive en el tiempo y el espacio [...] El hombre creó con su cuerpo la danza antes de usar la materia o la palabra como vehículo de comunicación y expresión" (1944: 45). En este marco, y siguiendo la tesis de Verón, si consideramos que las primeras configuraciones operatorias que involucraron a las técnicas corporales con la producción de instrumentos de uso dieron lugar a los primeros fenómenos mediáticos, estaremos en condiciones de considerar a la danza como parte, al menos representativa, de este largo proceso de desarrollo humano que, lejos de detenerse, continúa y se complejiza en la actualidad.

Entendemos entonces que las técnicas corporales constituyen la base misma de las manifestaciones de la danza desde sus orígenes: para danzar, se hace necesaria la presencia

[20] De acuerdo con este postulado, la semiosis no sería otra cosa que la capacidad básica distintiva de la especie, que se funda en las contingencias propias de la articulación de las prácticas colectivas con el conjunto de las limitantes biológicas.

empírica del cuerpo en un espacio y las técnicas del movimiento. Dicho de otro modo, las técnicas del movimiento que definen a la danza (basadas en fuerza, velocidad, cambios de energía, desplazamientos en el espacio, cambios de altura e, incluso, manipulación de objetos) no son más que reactualizaciones de las técnicas del cuerpo en su *estar en el mundo*.

Se trata entonces de pensar que la organización en las dimensiones de espacio y tiempo en este arte implica una reactualización de las posibilidades y límites biológicos del cuerpo humano a partir de una alteración de escala. El ritual desplaza el danzar espontáneo, cuya finalidad era el desarrollo de la motricidad, la descarga y el equilibrio del organismo. Con la danza tribal, se van configurando formas fijas como diseños en el espacio (círculos o espirales en tanto representaciones simbólicas del tiempo y el espacio sagrados,[21] solo por tomar dos ejemplos) pautadas para su permanencia a partir de la repetición sistemática. Es decir que la danza ritual reactualiza los relatos simbólicos plasmando formas en códigos de movimiento y, de este modo, se van configurando como parte constitutiva de un dispositivo de mayor complejidad, incluyéndose así en el proceso histórico de la mediatización.

Luego vendrá su articulación con otras materialidades (y tecnologías) entre el advenimiento de la electricidad y, con él, la llegada de la iluminación eléctrica, el soporte fílmico, el soporte electrónico del video y las pantallas digitales de hoy en día. Así, la danza se encuentra con estos dispositivos que involucran soportes y técnicas disímiles en diferentes niveles. El resultado de este encuentro es claramente descripto por Oscar Traversa:

> *La danza cuenta con un suelo tan extenso como el proceso de hominización, incluso con antecedentes biológicos que lo preceden. Se trata además de un proceso de extensión colectiva (forma parte de los recursos comunicacionales ineludibles en el universo de la convivencia desde siempre)* [...] *Al otro componente de la asociación, el video se le puede asignar un lugar opuesto, se encuentra en un momento casi emergente, la combinatoria entonces da ocasión a una tensión regrediente/progrediente.* (2011: 24)

Narratividad en la danza

Ahora bien, se hace necesario considerar también otro aspecto, el de la narratividad, ya que...

> *si surge como evidente la asociación entre operatoria social e instrumental y los procedimientos narrativos, los mundos que se edifican a partir de las producciones imaginarias constituyen el aspecto crucial pues involucran todo lo concerniente a las creencias, por una parte y, por otra, al conjunto de la producción artística y al extendido de las prácticas estéticas En tal sentido, la narración, en sus variaciones factuales o ficcionales, se ligan a los procesos que acompañan el trayecto histórico de la especie.* (Traversa, 2016: 2)

Aquí, se señala un hecho crucial: todos los colectivos humanos conocidos, de todo tiempo y lugar, son productores de entidades que se ajustan a propiedades narrativas.

Comprender la narratividad en este sentido, en tanto dimensión constitutiva, procesual[22] de todo fenómeno discursivo,[23] permite afirmar que tanto en las danzas ancestrales (imitativas y no imitativas) como en las danzas actuales, se presenta siempre un componente narrativo y

[21] A propósito, ver Guido (2014).

[22] Este aspecto implica adherir a la afirmación greimasiana "...en nuestro proyecto semiótico, la denominada narratividad generalizada –liberada de su sentido restringido que la vinculaba a las formas figurativas de los relatos– se considera como el principio organizador de todo discurso" (Greimás-Courtés, 1982: 274).

[23] Y no en términos de "relato" entendido desde el paradigma estructuralista como estructura de índole estática y privativa de un tipo de discursividad específico.

que, además, este opera como uno de los basamentos de los procesos sociales de producción de sentido.

Así, el indagar en este aspecto aparece como una instancia central para deslindar la relación danza-mediatización. Sin embargo, un doble obstáculo se presenta en este cometido:

Por una parte, la cualidad narrativa de la danza ha estado siempre fuertemente ligada a su estatuto ficcional mimético, es decir que representar la apariencia de las cosas, simular *loreal* volcado a un arte definido por la acción en un eje temporal y por la dinámica de los cuerpos en movimiento implicó su circunscripción progresiva a la elaboración de una secuenciación lineal sobre la cual había que contar una historia. Esta limitación se observa especialmente en el período romántico –de modo que *El Cascanueces* o *El lago de los cisnes* no son otra cosa que transposiciones de fábulas verbales– y ha significado una herencia de alto peso que continúa operando aún hoy, a pesar de los esfuerzos de las corrientes vanguardistas del siglo XX.

Pero incluso mucho antes, con respecto a la cualidad imitativa, Platón reconoció tres especies de danzas, dos que clasificó como "honestas" y una, como "sospechosa": la primera, de pura imitación, que con dignidad y nobleza se ajusta a las expresiones del canto y de la poesía; la segunda, destinada a procurar la salud, ligereza y buena gracia en el cuerpo; la tercera es la "sospechosa", en tanto que, con el pretexto de cumplir con ciertos ritos religiosos, imitaba la embriaguez y resultaba en el abandono a toda suerte de excesos. Por esta razón, así como juzgó las dos primeras valorables por su utilidad educativa para la república, desterró la última como contraria a la moral y las buenas costumbres.

Ahora bien, es posible notar en esta categorización platónica que el atributo de "mayor nobleza" se adjudica a la danza originada en operaciones de transposición de índole imitativa, desde el canto y la poesía a la del cuerpo performático y, por lo tanto, prevalece, como una postura profundamente arraigada en la *historia* de este arte, que sostiene la identificación del relato mimético como la única clase de sustancia narrativa que puede tener la danza.

El doble obstáculo mencionado presenta también una limitación que se observa más cercana en el tiempo, pues ya en el siglo XX el intento de dejar de contar historias mediante el cuerpo y el movimiento aparece como un objetivo primordial. El esfuerzo del purismo, del "arte por el arte", implicó intentar abandonar el yugo de la representación de mundos ajenos al lenguaje del cuerpo en movimiento. Así, los principios de la danza de corte modernista y posmodernista, de Merce Cunningham a la Judson Church, entre otros, se focalizan en una búsqueda de abstracción cada vez más pronunciada.

Un límite, entonces, se encuentra en el rigor de la fidelidad en la imitación y el otro, que podríamos catalogar como el extremo opuesto, en la negación del estatuto artístico de lo representacional. La tiranía de la referencialidad y del universo del lenguaje verbal, por una parte, y la demonización de este mismo estatuto, por el otro.

Ahora bien, el "contar una historia" –el relato como única posibilidad de lo narrativo– aparece en ambas posturas como si fuera el único estatuto posible de la narratividad, pero si adoptamos la visión que trasciende la transposición de historias y la estructura canónica del relato de corte estructuralista, encontramos que en la *danza del sapiens* operó, y opera siempre, un nivel narrativo.

Mediatización y narratividad en la danza. Observación de casos

Si nos situamos en esta doble posición, caracterizada por una parte, por un cierto componente narrativo que podríamos definir como de naturaleza más operativa que estructural y, por otra,

la mediatización en su trayecto "largo", observaremos ahora el otro extremo de este trayecto, el momento actual de la danza, y nos ocuparemos de tres casos:

- Supuestas filmaciones de *La siesta del Fauno* y otras obras emblemáticas de los *Ballets Russes*, que en realidad consisten en el montaje de fotografías originales (tomadas por el mítico fotógrafo Adolf Meyer), aparecido en Youtube en 2009.

- El proyecto de videodanza *Hi Jinx*, que consiste en una serie de videos paródicos sobre la danza y el cine mudo.[24] Autores: Liz Aggis y Billy Cowie (Reino Unido), 2005.

- Un corpus de obras de videodanza contemporánea de autores diversos que nos permitirá abordar la cuestión del relato y del modo de contar, que aparece como característico de este lenguaje.

Los dos primeros casos han sido circunscriptos porque constituyen fenómenos de ficción narrativa que, además, conllevan cierto desvío: se trata de ficción apócrifa. Ahora bien, que una imagen no afirma ni niega nada, que no argumenta o declara a qué campo discursivo pertenece, sino que se limita a mostrar, no es hoy en día ninguna novedad. Sin embargo, este hecho es quizás uno de los tópicos que más han fascinado al intelecto humano y que han atraído y continúan atrayendo incluso hoy, en nuestra era digital, a quienes se dedican a la producción artística y a la reflexión teórica. ¿Cuándo una imagen puede ser considerada verdadera o falsa, o al menos verosímil? ¿Qué rol juega el contexto semiótico para determinar su estatus? Se trata de preguntas muchas veces formuladas y muchas veces respondidas; sin embargo, estas cuestiones emergen y se reactivan cada vez que aparece en la escena cultural un nuevo registro fotográfico o en video del ámbito artístico o informativo que las coloca en primer plano, suscitando curiosidad, despertando el interés lúdico o simplemente, generando un escándalo.

Es por eso que los dos primeros casos convocados son ejemplos de este fenómeno, ya que focalizan el interés en la instancia de recepción desde su poder en tanto "prueba de existencia" pero, sobre todo, desde su capacidad para *mentir* (esta última, una característica facilitada por la tecnología digital). En este marco, nuestra hipótesis consiste en que la mera posibilidad de ficcionalización apócrifa construida en la hibridación entre lo corporal y lo audiovisual a la que se agrega lo verbal pone en primer plano la cuestión de la mediatización y la narratividad "extendidas". Es decir, en estos dos aspectos se encabalga la posibilidad del engaño.

Caso 1: Videos apócrifos de los Ballets Russes

Fragmentos de un artículo aparecido en el diario argentino *Página/12* el 28 de agosto de 2009:

> *Hace unas semanas, alguien colgó en YouTube unos fragmentos de La siesta del fauno, la coreografía más famosa de Nijinsky que nadie que esté con vida en este planeta ha tenido la suerte de ver. Como Atlántida entera saliendo del mar, se cumplía uno de los grandes imposibles del siglo XX. El público, obviamente, colmó la sala virtual. A los pocos días, el mismo usuario agregó escenas de El espectro de la rosa, Scherezade y El Dios azul, donde el artista se transforma en un ser claramente andrógino o en un esclavo siguiendo los pasos pensados por el también joven y genial coreógrafo Michel Fokine (1880-1942). En total, tres minutos que resumen sus apariciones en París como primer bailarín a las órdenes de Sergei Diaghilev, su jefe, su mecenas, su amante.*

[24] Su presentación se completa con una performance de Liz Aggiss en el escenario.

Pequeño detalle: Diaghilev desconfiaba del cine. No por su mutismo sino por su torpeza y saltos de ritmo en la imagen. Tal vez fuera un buen recurso para un corto cómico o para un documental que retrate a una multitud saliendo de una fábrica, pero una pésima propaganda para una compañía de ballet. Por lo tanto, está claro, prohibió terminantemente que filmaran a su bailarín. Nijinsky, a quien su amante le daba absoluta libertad para inventar coreografías y hacer lo que quisiera con el canon de la danza, obedecía al pie de la letra sus mandatos administrativos. Además, no estaba interesado en verse bailar, es uno de los pocos bailarines que jamás corregía posturas frente a un espejo. "Yo me veo desde afuera cuando bailo, sé perfectamente dónde estoy y qué es lo que los demás están viendo", dijo mucho antes de volverse loco.

La ilusión se ha derrumbado hace unos días. La experta en ballet ruso, Joan Acocella desmantela el truco en una nota publicada en The New Yorker Literary Review. Un técnico de animación llamado Christian Compte creó las secuencias de baile a partir de fotografías tomadas por Adolph de Meyer, más tarde jefe de fotografía de Harpers Bazaar, esta vez sí con el permiso del Diaghilev. Para Comte, el fraude de YouTube ha sido un buen recurso publicitario de su estudio de animación en Cannes.[25]

Fig.: NIJINSKY MULTIPLE. Foto original: Adolphe (baron) De Meyer © Musée d'Orsay.

Caso 2: Hi Jinx

Hi Jinx es una videodanza que rinde homenaje a una bailarina, coreógrafa y cineasta de comienzos de siglo XX, Heidi Dzinkowska. Lo curioso, en este caso, se encuentra en el emplazamiento, en el marco de una zona discursiva, la del arte, donde el género de la biografía es el predominante en el trazado de un gran relato lineal y cronológico en el que los homenajes se rinden a aquellas figuras históricas, cercanas a lo mítico (sería el caso, en la historia de la danza moderna, de Isadora Duncan o Martha Graham, entre otros íconos).

[25] Fragmentos del artículo de Liliana Viola para *Página/12*. En línea: http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-946-2009-08-28.html (consulta: 14-10-19).

La sinopsis que presenta el video interpela abiertamente desde la pregunta "¿Por qué Liz Aggiss ha elegido representar en su performance-conferencia *Hi Jinx*, a esta figura carente de relieve?[26] ¿Por qué dedicarse a tal minuciosa referencialización del legado de Dzinkowska a través de filmes de archivo, reconstrucciones de danza?". Y, en las líneas finales, la misma sinopsis concluye: "Hi Jinx despliega un cálido y rebelde ingenio mientras invita al público a pensar de reojo sobre su deseo de crear íconos históricos a partir del pasado".

Tanto en *Hi Jinx* como en los supuestos filmes recuperados de los *Ballets Russes*, nos encontramos con formas narrativas que trascienden la materialidad del video y se proyectan sobre toda una zona de discursos. Dicho de otro modo, las fotografías originales dispuestas como video solo puede suscitar un escándalo u obtener un elogio si son enmarcadas por explicaciones paratextuales e intertextuales, cuya ambigüedad o elipsis en cuanto a la validación artística es fundamental para generar el equívoco.

Así, el juego del engaño, para llegar a ser efectivo, se asienta sobre la asimetría entre producción y reconocimiento. La complejidad de la *semiosis* aparece como elemento de base para la proyección de efectos desde producción y contempla un conjunto de discursos acompañantes en una instancia y en la otra, pero no solo esto, sino que, entre los mismos discursos, opera una lógica narrativa de base.

Así, el desenmascaramiento de los *Ballets Russes* en formato fílmico se legitima con un dato intertextual: *Nijinsky se negaba a ser filmado*. De este modo, el flujo del proceso narrativo inicia con el mito del gran bailarín, luego vendrá la irrupción del video en la escena mediática contemporánea y su consecuente desenmascaramiento como falso, seguido de la excusa de "haber pretendido otra cosa" por parte del animador. De modo tal que, en reconocimiento, sin contar con la afirmación: "Nijinsky se negaba a ser filmado", en el bagaje enciclopédico, la lógica del desenmascaramiento no se produce; el sentido construido es el de un filme original, legítimo.

Por su parte, la proyección de *Hi Jinx* en salas de diferentes festivales reactualiza cada vez la fascinación por la trampa colocada frente al ojo del espectador. El truco está ahí, podríamos decir, expuesto. Los saberes laterales o la ausencia de ellos hacen el resto. Es decir, caer en la trampa implica creer en la veracidad del video como una "joya de época" y aplaudir su buena conservación. Sí, generalmente son unos pocos los que *caen*, pero siempre los hay.

Aquí también, ambas posiciones, el de ser engañado y el de no serlo, se configuran a partir, no solo de ciertos *saberes sobre el mundo*, sino también del hecho de que tales discursos se encuentran, junto a *Hi Jinx*, en una concatenación de relaciones de sucesión en la producción del sentido: el falso mito es seguido por el homenaje apócrifo y, en el reconocimiento, el resultado puede ser uno o el otro: ser engañado o su opuesto, sortear el engaño.

También en esta lógica narrativa las herramientas para uno u otro final se hallan en los saberes previos, teniendo como perfil, en un límite superior, al conocedor de videodanza en tanto lenguaje y conocedor del paratexto (sinopsis y performance) del video, en tanto bagaje discursivo que categoriza a un espectador "experto".

Estos casos de borde, de ficción apócrifa, nos permitieron indagar en los procesos narrativos capaces de contribuir a generar efecto de verdad o su contrario. Observamos, así, a la danza de la actualidad, donde el cuerpo en movimiento se articula con los dispositivos digitales, y

[26] La apertura de sentido motivada desde la misma obra habilita a poner en duda, incluso, la existencia misma de Dzinkowska.

notamos que, en este proceso, se genera una modulación del aspecto narrativo en dos sentidos:

- En su imbricación en el tejido de reenvíos indiciales, que otorga estatuto de tesis de existencia a una fotografía y a una filmación en el sentido canónico, por una parte, y que, al mismo tiempo, las coloca bajo la lupa de la sospecha si se las observa de acuerdo con las posibilidades de trucaje abierto en el reinado de lo digital.

- Como medio de concatenación de discursos, de los videos y los elementos transtextuales (saberes sobre el lenguaje, metadiscursos y mitos).

En ambos aspectos, la narratividad, como lógica procesual sostenida en el *cambio,* aparece regulando la gestación de efectos de sentido posibles, por una parte, y de sentido(s) efectivamente producido(s) por otra (resultados verificables en las instancias de producción y reconocimiento, respectivamente).

Caso 3: El relato simulado en la videodanza

En la era de la electrónica y con la llegada del video, frente a las imágenes no representativas radicalmente irreductibles a procesos que forman parte importante de nuestros hábitos perceptuales, el receptor no busca referencializar lo que ve a una realidad previa.“Las posibilidades de alteración de la textura y calidad de la imagen son innumerables, permitiendo múltiples manipulaciones capaces de impulsar los discursos icónicos más allá de sus límites analógicos” (Zunzunegui, 1998: 218). En cuanto al tiempo, de la lógica del encadenamiento propia del filme, donde se diferencia claramente la linealidad del montaje y la construcción enunciativa del tiempo diegético, se pasa en el video a la instantaneidad y el reinado del tiempo materialmente presente, para luego, en el terreno de lo algorítmico, de lo digital, diluir el tiempo y sus vicisitudes en un puro efecto de sentido. En conclusión, si algo es definitorio del hacer del video es que la inclusión de la ficción referencial se presenta solo como elección estética.

Sin embargo, a la luz de tal situación, en el caso de la videodanza el hecho de que el material registrado sea el cuerpo del performer y su movimiento plantea no pocos problemas. Con respecto al componente ficcional, es frecuente la presencia de la narración, pero de un modo específico: evidenciándola, mostrándola como artificio. Solo como ejemplos entre muchos otros, podemos mencionar al largometraje *Blush* de Win Vandekeybus (2005), basado en el mito de Orfeo y Eurídice o de la videodanza *Chámame* de Szperling (2008), este último ambientado en escenarios naturales típicos del noreste argentino, que cuenta la historia de una mujer simpática y delirante que se deja llevar por la corriente del río. En ambos casos, se trata de un simulacro de historia que propone: “juguemos a relatar”, pues este relato se presenta inacabado, sugerido –se cita la estructura y se cita la retórica del “contar” a través de la coreografía y el efecto lúdico dado por operaciones visuales y sonoras de índole diversa.

Así, a diferencia de las ficciones narrativas canónicas y que son cercanas al universo de la danza que podríamos denominar como constructora de un público “para la gran pantalla” (es decir, las del cine comercial pero también las de las obras canónicas del ballet), la ficción narrativa en la videodanza “parpadea” entre la interpelación a partir de la inmersión mimética, es decir, colocando ante el espectador señuelos que lo llevan a tratar la representación ficcional como factual y a apropiársela a través de mecanismos de introyección, proyección e identificación (Schaeffer, 2012: 94) y aquella que lo “desafía”, convocando sus saberes sobre el mundo y sobre el dispositivo.

Conclusión

Los casos antes analizados han sido seleccionados al advertir que pivotean entre la propuesta del "dar a ver" de la imagen fotográfica en su carácter icónico y la habilitación de juicios de gusto, por una parte, y la actualización de problemas clásicos (e incluso históricos) en torno a la imagen en su carácter indicial, pero, además observamos que el aspecto narrativo aparece como constitutivo en la concatenación de segmentos discursivos a partir de operatorias transtextuales.

Hemos podido identificar los diferentes niveles en que se presentan formas narrativas en los casos analizados; claro está que tomamos como discursos de referencia a aquellos en cuya diégesis prima el relato en su acepción tradicional (*La siesta del fauno*, *Hi Jinx*), y cuyas condiciones de producción incluyen elementos del mito, pero donde situamos la atención de forma específica es en la asimetría entre producción y reconocimiento, pues es allí donde lo narrativo interviene de lleno en la posibilidad del engaño, en los dos primeros casos, y de la mostración del artificio, en los últimos.

Como cierre, podemos señalar que la materialidad del dispositivo, el estatuto de la tesis de existencia que de allí se desprende, la asimetría entre producción y reconocimiento y la secuenciación transtextual, aparecen como problemas que toman relieve en el momento en que indagamos en el funcionamiento de estos casos. Estos aspectos permiten dar cuenta del modo en que, en la danza, aparece como central y plenamente articulada la dimensión narrativa junto a la ubicación de este arte en el desarrollo de la mediatización, en tanto fenómeno que forma parte de la producción semiótica de la humanidad desde sus orígenes.

Para concluir, resulta interesante detenerse a considerar la naturaleza de las técnicas que posibilitan la autonomía y persistencia primero del filme y, más tarde, de las producciones audiovisuales de soporte electrónico y digital (que se distinguen según el modo en que se manifiesta y se organiza el flujo espacio-temporal de acuerdo a los límites y posibilidades de cada soporte), articuladas con otras muy diferentes, las técnicas de la danza que no son más que variaciones sobre la base de las mismas que promovieron el desarrollo del ser humano.

En otras palabras, mientras que, por su parte, la danza se ubica en un lugar problemático, donde incluso los discursos de la actualidad que conforman este arte ponen en evidencia su ubicación conflictiva, siempre en el linde entre mediación y mediatización, por otra, el video digital puede situarse en ese punto bien definido y reciente de la evolución de nuestras sociedades que Verón caracteriza como "la era de los fenómenos mediáticos". Entrecruzamiento contemporáneo que permite constatar su carácter heterogéneo y complejo a la luz de su ubicación en el singular y aún no finalizado momento de nuestro *estar* en el mundo.

Referencias

Guido, R. (2014). *Teorías de la corporeidad*. Colección Cuadernos de la cátedra. Buenos Aires, Argentina: Departamento de Artes del Movimiento. IUNA.

Haskell, A. (1971). *El maravilloso mundo de la danza*. Madrid, España: Aguilar.

Sachs, C. (1944). *Historia universal de la danza*. Buenos Aires, Argentina: Centurión.

Shaeffer, J-M. (2012). *Arte, objetos, ficción, cuerpo. Cuatro ensayos sobre estética*. Buenos Aires, Argentina: Biblos.

Temperley, S. (2014). Towards An Aesthetical Approach To Screendance. *The Oxford Handbook of screendance Studies*.Oxford: University of Oxford.

Traversa, O. (2010). El espectador inexperto, *Terpsícore en ceros y unos*. Buenos Aires, Argentina: Guadalquivir.

— (2016). El trayecto del gesto a la plena mediatización de la escritura. Ponencia presentada en el foro *Mediatización y Narratividad* del Congreso internacional de Semiótica "Miradas, recorridos, y nuevos objetos de conocimiento". Federación Argentina de Semiótica. Santa Fe-Paraná, Argentina. 15,16 y 17 de septiembre.

Verón, E. (2013). *La Semiosis Social 2*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Zunzunegui, S. (1998). *Pensar la imagen*. Madrid, España: Cátedra.

Cómo referenciar este artículo (APA):
Rubin, M. J. (2019) Danza en streaming. Transmisión en vivo y vínculos de un hiperdispositivo.
Cuadernos del Instituto. Investigación y Experimentación en Arte y Crítica, 4, 52-58.

Danza en streaming. Transmisión en vivo y vínculos de un hiperdispositivo[27]

María José Rubin

rubinmariajose@gmail.com

En septiembre de 2016, *Family Game*, una obra de Yanina Rodolico, fue transmitida por única vez a través de internet. Mediante el uso de una serie de dispositivos tecnológicos conectados entre sí por teleconferencia, se presentó una escena recortada, ampliada y transformada a través de cámaras que captan en tiempo real lo que ocurre en distintos lugares. Las pantallas proyectan ante la cámara principal las imágenes resultantes, conformando mediante el montaje en vivo un hiperdispositivo que habilita el acceso a ciertos espacios a la vez que, por la superposición de pantallas, oculta otros. La propuesta se ubica, así, en una encrucijada entre performance en telepresencia y videodanza. Su valor de novedad radica en la presencia de efectos enunciativos que hoy pueden reconocerse como resultado de estas experiencias en el marco de una obra. Así las cosas, *Family Game* se ubica dentro del campo heterogéneo de la producción de danza actual que, tanto en el escenario como en la pantalla –y sus hibridaciones– establece relaciones vinculares a través de dispositivos que parecen orientarse en dos direcciones: una búsqueda de establecer (o simular) vínculos plenos, por un lado, y vínculos paradojales en creciente complicación, por otro.

Palabras clave: danza -videodanza - performance - arte - tecnología

Dance streaming. Live transmission and bonds of a hyperdevice

In September 2016, *Family Game*, a piece by Yanina Rodolico, was broadcasted only once on the internet. Using a series of technological devices interconnected through videoconference, a clipped, expanded and transformed scenery was presented on screens that shoot in real time what happens in other places. The screens project in front of the main camera the resulting images, conforming through live montage a hyperdevice that enables access to certain places while, because of the overlapped screens, it hides others. Rodolico's work is thus located in the crossroads of performance in telepresence and screendance. Its novelty value lies on its presenting enunciative effects that nowadays can be recognised as the result of these experiences within an art piece framework. Therefore, *Family Game* is part of the heterogeneous field of today's dance production which, both on stage and on screen –and the hybridasation of these– establishes bonds through devices, apparently tending in two

[27] Presentado como ponencia en el VI Congreso Internacional de AsAECA, 9 de marzo de 2018, Santa Fe. Publicado en su versión breve en Loïe 00, septiembre de 2016. En línea: https://loie.com.ar/loie-00/criticas/family-game/

directions: on the one hand, a pursuit towards establishing (or simulating) full bonds, and on the other, increasingly complex paradoxical bonds.

Key Words: dance - screendance - performance - art - technology

Introducción

En septiembre de 2016, *Family Game*, una obra de Yanina Rodolico, inauguró la primera edición de Lugar Otro, el ciclo de danza dirigido por Iván Haidar que fue emitido en vivo a través de internet. Al igual que el resto de las obras que compusieron el ciclo, *Family Game* fue transmitida en una sola ocasión y el video resultante permaneció disponible para reproducirlo solo durante un breve período (una a dos horas) luego de terminada la emisión. Mediante el uso de una serie de dispositivos tecnológicos conectados entre sí por teleconferencia, la escena –compuesta en una casa transitada por sus habitantes, los performers– es recortada, ampliada y transformada a través de cámaras que captan en tiempo real lo que ocurre en distintos lugares. Las pantallas proyectan ante la cámara principal las imágenes resultantes, conformando mediante el montaje en vivo un hiperdispositivo que habilita el acceso a ciertos espacios a la vez que, por la superposición de pantallas, oculta otros.

Así configurada, esta experiencia reviste interés por la forma en la que utiliza las nuevas tecnologías no solo como medio para comunicar la obra, sino también como materia significante y tema. Asimismo, debido a la multiplicidad de estos usos y la novedad que supone su combinación, la propuesta se ubica en una encrucijada que permite identificar en ella características propias de la performance en telepresencia y de la videodanza sin que pertenezca plenamente a ninguna de estas prácticas. Estas dos disciplinas de referencia son, a su vez, resultado de experiencias relativamente recientes cuyos bordes se continúan definiendo y redefiniendo hasta hoy. Aproximarnos a *Family Game* a partir de estos lenguajes híbridos o experimentales es una vía para analizar las posibles consecuencias de algunos de sus rasgos principales, con el propósito de acercarnos a una primera comprensión de la pieza, y a su vez reflexionar sobre los alcances y potencialidades de las prácticas que en ella convergen.

Es por esto que, si bien se abordará la descripción de esta obra en particular a partir de su puesta en relación con propuestas artísticas experimentales o que han alcanzado la mayoría de edad muy recientemente, el valor de novedad de *Family Game* no radica en un carácter igualmente experimental, sino en la presencia de efectos enunciativos que hoy pueden reconocerse como resultado de experiencias que han madurado a lo largo de las últimas décadas y cuyas novedades sedimentadas son puestas en juego por vías tecnológicas accesibles, mediante una producción económica –en términos materiales, versus propuestas experimentales tecnológicamente más ambiciosas– que podría dar lugar a la multiplicación de experiencias semejantes en el futuro.

Así las cosas, *Family Game* se ubica dentro del campo heterogéneo de la producción de obras de danza actual que, tanto en el escenario como en la pantalla –y sus hibridaciones– establece relaciones vinculares a través de dispositivos que parecen orientarse en dos direcciones: una búsqueda de establecer (o simular) vínculos plenos, por un lado, y vínculos paradojales en creciente complicación, por otro. El estudio de este caso en particular se inscribe en el marco de una investigación más amplia dedicada a las relaciones entre narratividad y mediatización en la danza contemporánea en la actualidad, que se desarrolla como parte del proyecto de investigación “Narratividad: relaciones arte mediatización”, dirigido por Oscar Traversa.

La configuración del hiperdispositivo en *Family Game*

En diferentes niveles, *Family Game* hace uso de dos tecnologías de la comunicación. Por un lado, utiliza para su emisión el *streaming*, es decir, la retransmisión mediante Internet de contenidos que se reproducen para el usuario a medida que se descargan en su dispositivo tecnológico. En este caso –y el de todas las obras del ciclo *Lugar otro*–, la retransmisión se realizó en directo (*livestream*) a través de la página web del ciclo y el video resultante permaneció disponible para su reproducción durante una a dos horas después de finalizada la grabación.

La obra, además, incorporó la videoconferencia, una tecnología diseñada para la comunicación bidireccional a través de internet. A diferencia del *streaming*, que supone un destinatario fijo y un emisor que no intercambia su rol con aquel –es decir, una transmisión unilateral–, la videoconferencia permite la interacción entre los individuos comunicados. Este tipo de recurso se utiliza habitualmente para la performance en telepresencia, un tipo de experiencia artística en la que ambos polos participantes pueden ver y oír a su interlocutor a la vez que son vistos y oídos. Así, en el campo de las artes, la videoconferencia permite sostener también una característica clave de la performance: cuestionar los límites entre público y creador, convirtiendo a todos los participantes en coautores de la experiencia.

Sin embargo, en el caso de *Family Game*, las cámaras-pantalla –*tablets* y teléfonos celulares– conectadas por videoconferencia forman parte de la escena y dan lugar a dos operaciones: por un lado, incorporan a otros performers, desplegando en vivo la posibilidad de una comunicación bidireccional entre ellos. Por otra parte, enfrentadas a la cámara principal, estas instancias de videoconferencia dejan de lado su capacidad de entablar una comunicación dialógica y se limitan a funcionar como otra instancia de *streaming* ubicado en el interior de la casa: sirven para mostrar al ojo de la cámara principal lo que captan en tiempo real desde otro sector de la escena. De este modo, es posible observar en primer plano la pantalla de un celular que transmite por videoconferencia lo que ocurre en el patio. De otra forma, no sería posible acceder a ese detalle pero, a la vez, la pantalla del celular que se aproxima a la cámara principal también impide ver qué hay detrás de ella, e incluso llega a ocultar el mismo patio que pretende acercar.

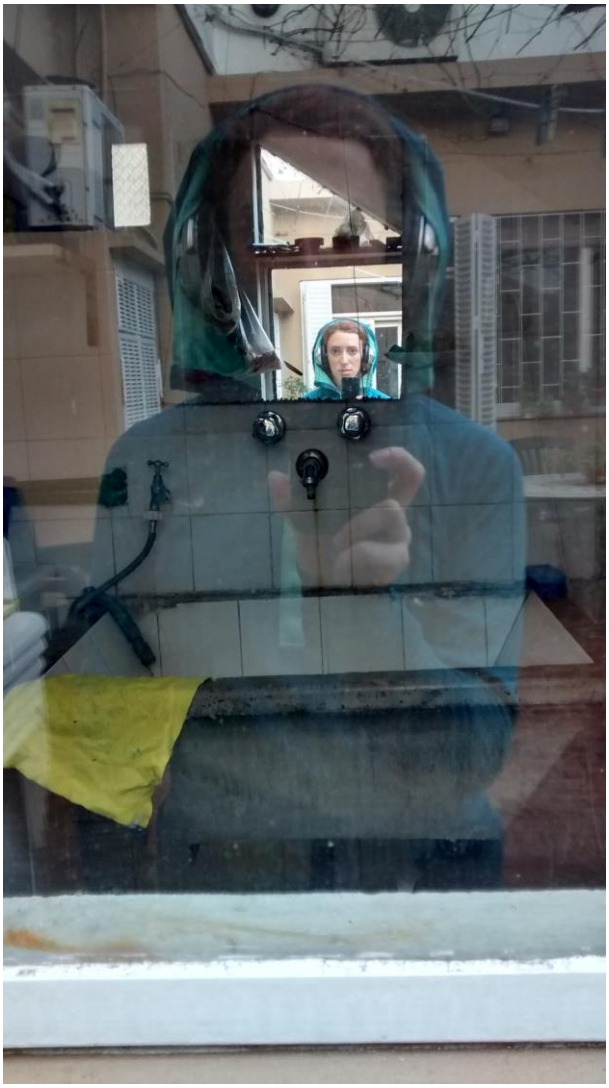


Fig.: Yanina Rodolico en *Family Game*: tematización del dispositivo técnico de grabación y transmisión.

Este juego de cajas chinas, en el que las imágenes se fragmentan y multiplican mediante el registro de pantallas por cámaras que a su vez están vinculadas con otras pantallas que también son registradas por nuevas cámaras, genera un "permanente reenvío hacia otra superficie". En consecuencia, como señala Susana Temperley respecto de obras en las que, al igual que ocurre en este caso, "proyecciones en diferentes dispositivos conviven en un mismo escenario", se generan "relaciones de tipo metadiscursivo y autorreflexivo, donde lo que antes era el soporte luego pasa a ser el objeto de registro de la cámara y viceversa" (2017: 112).

A la operatoria de este hiperdispositivo se suma, en el caso de *Family Game*, el carácter en directo de todas las transmisiones, tanto de las cámaras-pantalla visibles como de la *metacámara* que capta las imágenes producidas por todos esos otros dispositivos en teleconferencia. Así, se tematizan además los propios medios de transmisión de la obra, ya que si bien existen diferencias entre la videoconferencia y el *livestream*, tal como se ha indicado, no deja de haber puntos en contacto entre ambas, en tanto nuevas tecnologías de comunicación audiovisual que se transmiten en directo a través de internet.

El vínculo entre performers y el vínculo con la instancia de reconocimiento

Desde 1998, el Grupo de Investigación Corpos Informáticos, de la Universidad de Brasilia, desarrolla prácticas de performance en telepresencia. Maria Beatriz de Medeiros, su coordinadora, define esta experiencia del siguiente modo:

> *Lo propio del lenguaje artístico Performance es el acaecer en la vida (en presencia real y en tiempo real), estar abierto a la participación del público, a veces haciéndolo coautor. La tecnología del video permite que la Performance ocurra, en tiempo casi real, sin embargo en presencia bajo forma de fantasma, presencia espectral que denominamos telepresencia.* (s. f.: 1)

Se sigue de estas líneas que hay una vocación de cuestionamiento del rol del espectador a través del encuentro dialógico e interactivo; la función espectatorial no deja de estar presente, sino que es compartida. Esta práctica genera un vínculo que se define en términos de Oscar Traversa (2009) como semirrestringido: es decir, un vínculo que se caracteriza por la reducción de las dimensiones del cuerpo que interviene en el proceso y es establecido por la mediación de algún recurso técnico que desborda los propios del cuerpo (en este caso, la videoconferencia). En los vínculos semirrestringidos hay coalescencia temporal, pero no espacial. En el campo de la experimentación en danza y tecnología, esto…

> […] *implica nuevos posicionamientos de los actores sociales, ya que estos vínculos socaban incluso la categorización histórica de "coreógrafo" y de "performer", pero también la de "espectador" e incluso desplazan la noción de "público" por aquellas concernientes a los nuevos colectivos aún no del todo especificados, pero que ya son parte integral de estos fenómenos.* (Temperley, 2017: 49)

En el marco de *Family Game*, en cambio, este tipo de vínculo se establece no con el público, sino entre algunos de los performers, cuando algunos de los dispositivos tecnológicos que, en última instancia componen el hiperdispositivo de la obra, comunican a quienes se encuentran en el mismo emplazamiento que la cámara principal con otros que solo llegan hasta ella mediante las imágenes transmitidas por el entramado que configuran las demás cámaras-pantalla dispuestas ante aquella.

Como se ha señalado, la tecnología por la cual el espectador accede a la obra no es la videoconferencia, sino el *livestream*, la transmisión en directo a través de internet que le permite observar todo lo que ocurre en tiempo "casi real" (Medeiros, s. f.: 1), pero que no abre la puerta a su participación. Queda vedada así la posibilidad de que se convierta en coautor, de que interactúe con los artistas y de que exista una retroalimentación entre ellos. En otras palabras, la "presencia bajo forma de fantasma, presencia espectral" con la que Medeiros (s. f.: 1) se refiere a la performance en telepresencia, en este caso, es unilateral.

Los espectadores permanecen, de este modo, en su rol de observadores y el tipo de vínculo que se establece entre producción y reconocimiento es de tipo paradojal: existe "simultaneidad entre los acontecimientos y su mostración en otro espacio" (Traversa, 2009) gracias a la convergencia técnica y la articulación de dispositivos. Más aun, el espectador se ve sujeto a más restricciones que un espectador de video, en la medida en que debe *encontrarse* con la obra en el horario indicado y a través de los canales previstos (la web de *Lugar otro*). De esta manera, *Family Game* se asemeja a la transmisión televisiva en directo, un aspecto que se retomará en el siguiente apartado a propósito de la noción de montaje.

El montaje en vivo y la efimeridad

A diferencia de la videodanza, *Family Game* transmite en vivo las imágenes que capta y no permanece como obra más (o mucho más) allá del momento de su realización. Sin embargo, aunque presenta los aspectos performáticos que se han enumerado anteriormente,[28] no da lugar a un espectador que pueda convertirse en coautor, sino que compone su narrativa y su entramado de dispositivos de forma unilateral y previa. Al igual que ocurre en la videodanza, su trabajo con las cámaras también está estrictamente previsto.

Uno de los conceptos clave de los estudios sobre esta disciplina es el de coreo-edición, neologismo que da cuenta del trabajo que el artista realiza con archivos de video previamente capturados: "Una primera instancia es la instancia de registro de la transformación digital del evento; una segunda, la *coreo-edición* de ese material digitalizado" (Ceriani, 2010: 65). En *Family Game*, en cambio, no existe esta instancia de manera posterior: la coreo-edición tiene lugar antes y durante el desarrollo de la obra. Al igual que el vínculo paradojal, esta característica remite a la transmisión televisiva en directo, en la cual también se encuentra presente la edición –una práctica que no es exclusiva del período de posproducción en cine y video– mediante el uso de múltiples cámaras que son seleccionadas sucesivamente y que, con recursos como la pantalla dividida, también pueden mostrarse en simultáneo.

El trabajo de cámara en *Family Game* se aproxima a esta última opción: distintos dispositivos superpuestos registran y exponen lugares distantes del espacio donde transcurre la obra y donde ellos mismos funcionan como hiperdispositivo. De ese modo, puede verse al mismo tiempo un cuerpo que baila en el patio, la mesa del comedor, la videoconferencia que transcurre en una *laptop* sobre esa misma mesa, fragmentos de lo que ocurre en el patio desde otro ángulo. Esas cámaras entran y salen de campo, se mueven, cambian de lugar y posición, coreo-editando en vivo. En este sentido, *Family Game*, en tanto se inscribe en la clase de obras que involucran el encastre entre dispositivos pone en juego "relaciones de continuidad entre cuerpo y dispositivo, generando dinámicas abiertas que 'desarman' el cuerpo" (Temperley, 2017: 113) y, en este caso, especialmente la referencia espacial. El plano de las telecomunicaciones involucradas en la obra se complejiza hasta el punto de dificultar su reconstrucción y actualización en directo, haciendo "'estallar' el cuadrado antes utilizado para describir las lógicas más frecuentadas por los casos de vínculos restringidos" (2017: 112).

Ahora bien, lo que aparta a *Family Game* de la videodanza es, a la vez, lo que la aproxima a la performance en telepresencia: "la performance artística se da en el tiempo, su efimeridad es condición", señala Medeiros (s. f.: 6). En efecto, el gesto de proponer solamente un acceso en vivo a la pieza, sin posibilidad de reponer la experiencia a través del video resultante, está en línea con esta noción. Lo que queda luego de terminada la función son archivos de video que actúan como meros registros y que "por permanecer, estarán semimuertos, aunque capaces de leves resonancias" (s. f.: 6).

Si bien es cierto que el registro de la obra permanece durante algunos minutos disponible para su reproducción en diferido, por lo cual también es posible identificar un vínculo restringido –"uno de los cuerpos está ausente, el otro se encuentra frente a un texto", una situación que se asemeja en este sentido al dispositivo video–, la obra no resigna su efimeridad. Al dejar de estar disponible pasado un breve periodo luego de su transmisión, es posible prever que, para

[28] Estos aspectos, sumados a la fuerte impronta temática de la familia y su despliegue en un entorno íntimo, se aproximan enunciativamente al biodrama, una perspectiva que abre toda otra gama de complejidades que no se abordará en este trabajo, pero que revisten interés para un análisis temático y enunciativo más detenido de la obra.

que la función se repita en los términos propuestos por la obra, no bastaría con reproducir el registro ya grabado, sino que sería necesario reponer la coalescencia temporal entre la acción de los performers y la de los espectadores.

A modo de conclusión

Ni videodanza ni performance en telepresencia, *Family Game* parece ubicarse en una encrucijada que reúne características afines a las dos disciplinas. Mientras que ciertos rasgos la acercan a una de ellas, otros la apartan, manteniéndola en tensión. La tecnología de emisión en vivo a distancia, cuyo registro grabado no constituye una obra sino simplemente material de archivo, la aproxima a la performance en telepresencia, una tendencia que también es potenciada por el carácter performático de su narrativa, prevista solo en términos generales, y de su puesta en evidencia del montaje de cámaras-pantalla que componen la pieza audiovisual. Parte de ese hiperdispositivo es diegético: tematiza las nuevas telecomunicaciones a la vez que configura la superficie de la obra. La otra parte, la *metacámara*, la capta y transmite a los espectadores, aproximando a la obra a la videodanza. Esta proximidad es, al mismo tiempo, matizada por el tiempo "casi real" del encuentro unilateral, que remite nuevamente a la performance en telepresencia.

El vínculo con la instancia de la recepción también está tensionada entre la no coalescencia espacial y la coalescencia temporal, entre la visualización de una red de dispositivos conectados entre sí dialógicamente y la imposibilidad de interactuar con ella como coautor de una pieza que, aunque genera vínculos semirrestringidos, establece con su público un vínculo paradojal. Pese a que la espectación tiene lugar en directo, no es posible intervenir lo que se percibe, pero tampoco recuperar la experiencia luego de que ha terminado: en otras palabras, aunque *Family Game* no permanece en el tiempo más que como registro, tampoco reniega de su estatuto de obra.

No sería errado concluir, entonces, que en este caso la performance en videopresencia se entrelaza con la videodanza, enmarcándose en ella y preñándola de su carácter efímero: el azar y el acontecimiento alcanzan al espectador enunciativamente, pero no se genera un vínculo propio de la performance, y las presencias son doblemente espectrales, mediadas por cámaras-pantalla que configuran un hiperdispositivo de cajas chinas al que el espectador no puede regresar solo, sin la complicidad de los performers.

Referencias

Ceriani, A. (2010). Proyecto WEBCAMDANZA: una coreografía del gesto digital. En Temperley, S. y Szperling, S. (comps.).*Terpsícore en ceros y unos. Ensayos de Videodanza*. Buenos Aires, Argentina: Centro Cultural de España.

Medeiros,M. B. (s. f.). Arte de la Performance en telepresencia y cuerpos Informáticos. En línea: http://www.corpos.org/papers/2003%20para%20espanha%20esp.html (consulta: 02-03-2018).

Santana, I. (2014). Remote Encounters: Connecting bodies, collapsing spaces and temporal ubiquity in networked performance. *Liminalities: A Journal of Performance Studies*, 10(1), mayo.

Temperley, S. (2017). *Videodanza, complejidad y periferia. Hacia una plataforma de análisis de la danza en interacción con la tecnología*. Buenos Aires, Argentina: RGC.

Traversa, O. (2009). Dispositivo-enunciación: en torno a sus modos de articularse. En *Figuraciones*, 6, diciembre. Buenos Aires, Argentina.

Cómo referenciar este artículo (APA):
Rocha Alonso, A. (2019) Voz y palabra en el nuevo milenio. *Cuadernos del Instituto. Investigación y Experimentación en Arte y Crítica*, 4, 59-69.

Voz y palabra en el nuevo milenio

Amparo Rocha Alonso

rocha.amparo@gmail.com

Actualmente, la voz, como materialidad y enunciación, está presente mediatizada de diferentes formas en objetos de la vida cotidiana y del ámbito poético y estético. Asimismo, en la cibercultura, la voz es protagonista en el arte y en los medios. Nos enfocaremos, por un lado, en la voz como algo material, como un lugar a disposición del decir; por otro, en la voz como expresión de cada individualidad, cada cultura, cada tiempo. En otras palabras: *vocalidad* y *oralidad* (Zumthor, 1984) o los niveles *vocal* y *verbal* (Chion, 1990). Podemos pensar que estos dos sentidos del término *voz* corresponden a los extremos de una línea continua, que va del sonido vocal inarticulado a la articulación en canto y habla, con todas sus especificaciones.

Desde los inicios de la Humanidad, la voz se ha ido modulando al ritmo de la mediatización (Verón, 1987; 2013) y sus dispositivos (Traversa, 2001). Primero, como huella parcial en la escritura y, ya a fines del siglo XIX, en la fonografía. El último avatar de este proceso consiste en su intervención electrónica (mediante programas que la distorsionan) y en la síntesis creativa a partir de algoritmos. Asimismo, persiste la antigua y potente tradición de la voz poética en la plaza pública (combates de *freestyle*), luego diseminada en plataformas sociales.

Palabras clave: voz - mediatización - narratividad - rap *freestyle*

Voice and Word in the New Millennium

Nowadays the voice, as materiality and enunciation is presented in the contemporary world, mediatizated in many ways in different objects from the ordinary life and the poetic and esthetic ambit. In the cyberculture, equally, the voice is protagonist in art and media. We will focus, on the one hand, on the voice as a material thing, as a place available to say, and on the other, on the "voice" as the expression of each individuality, each culture, each time. I. e.: *vocality* and orality (Zumthor, 1984) or the vocal and verbal level (Chion, 1990). We can think that these two meanings of *the voice* are the ends of a constant line, which goes from the vocal inarticulate sound to the joint in singing and speech, with all their specifications.

From the beginnings of Humanity the voice has been modulating to the rhythm of mediatization (Verón, 1987; 2013) and its devices (Traversa, 2001). First, as a partial trace in writing and then, at the end of the nineteenth century, in recording. The last avatar of this process is its electronic intervention (through programs that distort it) and the synthesis-creation from algorithms. Likewise, persists the ancient and powerful tradition of the poetic talking voice in public parks (freestyle combats), then disseminated on social platforms.

Key Words: voice-mediatization-narrativity-rap freestyle

Por la calle, personas *que hablan solas* (en realidad es una impresión nuestra: están dialogando con otro a distancia, lo oyen por sus auriculares); mensajes de voz que compiten con los de texto; publicidad y encuestas telefónicas; ascensores que nos dicen que hemos llegado al piso 9; conversación social eterna y cacofónica en radios, programas de TV, Internet…

En épocas en que las sociedades están absolutamente permeadas por la escritura y que muchos denominan "de la imagen", lavoz*, materia y cuerpo*, se impone con la insistencia de lo más primario y constitutivo de lo que somos: humanos.

Persistencia de la voz

"Permanencia de la voz" se llama un breve artículo del medievalista Paul Zumthor publicado en el Correo de la Unesco en 1985. En aquel momento él afirmaba el poder de la voz –y con él, de la poesía– en el mundo contemporáneo. Para despejar el terreno analítico distinguía cuatro estadios de la oralidad, ordenados diacrónicamente siguiendo el proceso de mediatización:[29] *oralidad primaria,* de pueblos sin contacto alguno con la escritura; *oralidad mixta,* en que lo escrito posee una influencia parcial, externa y retardada*; oralidad secundaria* en que, por el contrario, esta "se recompone a partir de la escritura (la voz pronuncia lo que antes ha sido escrito o pensado en términos de escritura)" y *oralidad mediatizada,* la que –decía– "actualmente nos ofrecen la radio, el disco y otros medios de comunicación" (Zumthor, 1985: 5).

Como estudioso de los cantares de gesta medievales, Zumthor asocia la voz a una vasta cultura de sesgo narrativo, en que los relatos se cuentan y cantan en la escena primigenia del intercambio cara a cara. Una cultura, la oral, estrechamente ligada a la memoria; con una discursividad acumulativa antes que subordinada y analítica; redundante, conservadora; cerca del mundo humano vital; de matices agonísticos; empática, participativa y homeostática (Ong, 1987). En definitiva, una vida en que la palabra, proferida en situación de cuerpos presentes, depende de la memoria, de los relatos que construyen y conservan el devenir de la comunidad y de la lucha verbal, plena de ingenio, en que se baten hombres y discurso. *Casi como en una competencia de rap.*

A más de treinta años de este texto, en épocas de cibercultura o hipermediaciones (Scolari, 2008), seguimos afirmando el poder de la voz, y con ella, de la poesía. Por citar dos ejemplos relevantes aunque dispares: el cantautor estadounidense Bob Dylan fue premiado en 2016 con el Nobel de Literatura a partir de una obra enteramente hecha de canciones mientras que en las plazas de nuestro país se congregan cada vez más grupos de jóvenes entusiastas del arte verbal improvisado. Justamente, en aquel texto del Correo de la Unesco, Zumthor menciona el género canción como una de las formas contemporáneas privilegiadas en que se manifiesta la poesía en el estadio de oralidad mediatizada.[30] Por su parte, el rap en todas sus variantes está

[29] Aunque estimaba que podían manifestarse en simultáneo en diversas regiones del planeta.

[30] Una perspectiva, hay que decirlo, más abierta y comprensiva que la de muchos hombres de letras.

conquistado el mundo con el poder de la rima, una de las formas de la repetición lingüística más antiguas y funcionales[31] desde el punto de vista de la cultura.

El vasto entramado vocal y verbal en el que estamos inmersos se halla hace muy poco –en términos de temporalidad histórica– mediatizado por los medios del sonidocomo el disco y la radio, o audiovisuales, como el cine y la TV, que nos proporcionan la posibilidad inédita de acceder a registros sonoros que antes se hubieran perdido: canciones, óperas, cantatas, música étnica, entrevistas, alocuciones políticas, etc. A este panorama que ya Zumthor presentaba en los '80 se le suma Internet, como medio omnicomprensivo que alberga y reprocesa los medios tradicionales y posibilita la interactividad de una manera en que ellos no podían hacerlo. En definitiva, esos "otros medios de comunicación" a los que Zumthor alude fueron con los años los poco felizmente llamados "nuevos medios", es decir, la red, más los medios tradicionales "remediados" (Bolter y Grusin, 1999), en cruce con los dispositivos móviles que convergen con ellos, más los intercambios cara a cara, germen de todo evento comunicativo.

Pasado y Presente

Con que, actualmente, se anudan tradiciones que provienen de la Prehistoria (los relatos orales, las justas verbales, la épica) con un rico despliegue multimedia dinamizado por la tecnología digital: imágenes manuales, mecánicas, digitales, fijas, en movimiento, más sonido musical acústico y sintetizado, más palabras escritas, grabadas … Y todo ello en manos de usuarios con diversos grados de saber sobre técnicas, dispositivos y lenguajes y con una importante voluntad de comunicar y expresarse.[32]

Voz, palabra, canto, poesía, relatos, mediatización: en los inicios del nuevo milenio se ha reconfigurado la cultura global y estructuras muy antiguas, como la *agoné* de la voz y la palabra son símbolos de la más pura contemporaneidad urbana.

Las *compes* de *freestyle*

Asistimos a un veloz crecimiento de la práctica del rap en Argentina. Se trata de un fenómeno que atraviesa muchas regiones del planeta y, en lo que nos toca (el rap en lengua castellana),España y Latinoamérica. Parte sustancial de la cultura del *hip hop*,[33] este género ha logrado trascender –como el rock en su momento–, las coerciones del inglés y se ha instalado en gran parte del mundo. Lo escuchamos (y vemos) dando contexto musical a infinidad de películas y series.[34]

[31] Las diversas formas de la repetición verbal contribuyen fuertemente a la constitución del lenguaje de almacenamiento en las culturas de oralidad primaria (Havelock (1996). La rima tiene efectos mnemotécnicos de gran eficacia, como lo prueba el conjunto de refranes, máximas y sentencias construidos a partir de ese procedimiento y que aún hoy son portadores de sabiduría popular: "Al que madruga, Dios lo ayuda", "Sin espuela y freno, no hay caballo bueno", etc.

[32] Por cierto: a esta mirada celebratoria habría que agregar el toque crítico: la revolución "del acceso" tiene su contracara propia del capitalismo tardío (Verón, 2013).

[33] En la cultura del *hip hop* participan cuatro expresiones artísticas: el rap, la danza (*breaking*), el *scratch*, a cargo de un Maestro de Ceremonias y el *graffiti.*

[34] La mayoría de las cuales explotan el mundo del delito juvenil de la periferia de las grandes ciudades y de los ghettos pobres, ya que es allí donde ha surgido la práctica del rap, aunque luego se haya extendido territorial y socialmente a clases más adineradas.

Dentro del rap se destaca una modalidad enteramente vocal que ha logrado concitar el interés de los más jóvenes y hasta de los niños. Nos referimos a las competencias de *freestyle,* combate verbal basado en la improvisación ingeniosa de dos o más contendientes sobre una base de *beatboxing.* Un teatro de la voz y de los cuerpos que anuda una larga tradición adversativa verbal-musical presente en numerosos folklores del mundo con elementos de la cultura citadina hipermediatizada del capitalismo tardío. Y un género en proceso de *artificación* (Heinich y Schapiro, 2012):[35] a diferencia del rap grabado, parte ya del arte pop masivo, la improvisación en la plaza pública aún tiene algo de fenómeno circense, destreza deportiva y *techné.*

El *freestyle* es una *performance* con epicentro en la voz, eje del cuerpo actuante-hablante; una práctica poético-musical-vocal que articula creatividad en la improvisación con capacidad combativa. Los jóvenes que la llevan adelante se inscriben, sin tener cabal conciencia de ello, en una tradición mucho más antigua que la del hip hop y que podemos datar en el estadio de oralidad primaria, aquel del cual todos provenimos. Tanto en la dimensión agonística de la competencia en palabras y cuerpos (Ong, 1993) como en el uso de recursos retóricos, que giran casi por entero en torno de la repetición,[36] el rap y el *freestyle* constituyen un eslabón más de la cultura oral que persiste hasta nuestros días.

Se desenvuelve en la plaza pública en un dispositivo espacial de vínculos plenos (Traversa, 2014: 66): una ronda con los "combatientes" en el centro y un público que arenga, festeja o denuesta con gritos y palabras. Implica asimismo un repertorio altamente codificado de gestos, vestimenta y accesorios propios de la cultura hip hop. En tanto circuito, convoca un sencillo conjunto de actores: competidores, jurado, público y algunos importantes mediadores que graban con celulares las "riñas" y las suben con muy poca edición[37] a redes sociales tales como YouTube, plataforma todoterreno, e Instagram, generando comunidad, conversación y fuerte sentimiento identitario, tal como lo postula Simon Frith:

> *La música construye nuestro sentido de la identidad mediante las experiencias directas que ofrece del cuerpo, el tiempo y la sociabilidad, experiencias que nos permiten situarnos en relatos culturales imaginativos. Esa fusión de la fantasía imaginativa y la práctica corporal marcan también la integración de la estética y la ética.* (Frith, 2003: 212)

A esto debe sumarse en los últimos dos o tres años la acción de los medios masivos (prensa, radio y TV) que han despertado al fenómeno y comenzado a visibilizarlo. El circuito de las redes, *underground* pero extraordinariamente convocante (un video de una competencia o antología de rimas puede atraer cientos de miles de visitas en poco tiempo) se ha comenzado

[35] Dichas autoras entienden la *artificación* como un proceso de transformación "de lo no-arte [sic] en arte". Dicho proceso depende de una serie de mecanismos constitutivos, entre los que mencionaremosl, entre aquellos que afectan particularmente a nuestro objeto, la recategorización, los cambios institucionales, el mecenazgo, la diseminación discursiva y la intelectualización. Particularmente los dos últimos, *la circulación en los medios* y *los metadiscursos académicos* –este texto, por ejemplo– son claves en su conformación.

[36] Si bien la rima es el recurso estrella, no es sino el más importante. El rap hace uso de una gama muy grande de figuras retóricas gramaticales, semánticas y pragmáticas.

[37] El material se considera valioso en sí mismo y la ausencia de procedimientos de estetización del discurso audiovisual no conspira contra su consumo.

a cruzar actualmente con el de los medios tradicionales, que proyectan el fenómeno a una escala diferente.[38]

Voz y vos

La emergencia de fenómenos discursivos soportados enteramente por la voz, como el *freestyle,* nos lleva a reflexionar sobre ella y sus enormes posibilidades semióticas. En este sentido, la formulación acerca del *cuerpo significante* (Verón, 1976, 1977, 1987), puede resultar útil para abordar un arco de fenómenos que van de la *voz-materialidad* a la *voz-decir* en canto y habla. En términos peirceanos: de la indicialidad del contacto a las configuraciones culturales –simbólicas– que moldean la impostación, la emisión y la retórica de la discursividad verbal y musical, pasando por las posibilidades icónicas del sonido.[39]

La voz –como la piel y la mirada (*los ojos en los ojos*)– es un dispositivo natural de contacto.[40] Cada momento en que la voz se hace presente apela, concita atención. Por lo tanto, a pesar de que, en tanto seres culturales, la totalidad de nuestro quehacer está atravesada por la dimensión simbólica, no debemos olvidar que en todo canto y en toda habla permanece ese sustrato indicial primario[41] que hace contacto con el oyente y cuya significancia "precede y trasciende el sentido de las palabras proferidas, de todo lo *musical* en la voz*,* su tonalidad, su color y su timbre, su espasmo rítmico" (Parret, 1995:17).La voz, en todas sus formas, nos conmueve particularmente, pues activa una dimensión arcaica y primaria. El filósofo y psicoanalista Mladen Dolar ubica a la voz/phoné al inicio de una tríada que completan la mirada y la palabra/logos. El vínculo niño-voz es ya intrauterino

> *La madre de todas las voces "acusmáticas" es precisamente la voz de la madre, por definición la voz acusmática por excelencia, aquella cuya fuente el infante no puede ver: su lazo con el mundo, su cordón umbilical, su prisión, su luz.* (Dolar, 2007: 82)

A esa dimensión del contacto se le sumará el aspecto simbólico: las técnicas, las normativas y cánones, las reglas del buen cantar y del buen decir y la transgresión de esas reglas. Toda voz nace a una cultura en la que aprende a impostarse (colocarse, disponerse para la emisión), en la que se entrena y en la que va asumiendo todas las posibles inflexiones del afecto: la dulzura, la ternura, la ira, el odio, el hastío, la alegría, la persuasión… La voz está tironeada, por así decirlo, por lo indicial, que nos conecta con lo primario, y lo simbólico de la terceridad. A su vez, puede ser soporte de procedimientos icónicos, de mímesis, como sucede con la labor de

[38] A eso hay debemos sumar la emergencia del género trap, variante más comercial del rap con matices musicales de reggaetón y otras músicas latinas, que vino a conmover el espacio más tradicional del rap "auténtico". Tanto por el auge de las competencias en plazas (con El Quinto Elemento de Parque Rivadavia como la más multitudinaria hasta 2017) como por el trap y sus variantes, que van del festejo machista a la militancia feminista, se ha perforado el piso de los medios masivos y por ello el nivel de conocimiento del rap *freestyle* es mucho mayor que hace relativamente poco.

[39] Para revisar el derrotero de la problemática del cuerpo significante en su cruce con la de la mediatización, ver Rocha (2017). En cuanto a la aplicabilidad de las dimensiones indicial, icónica y simbólica en objetos discursivos concretos, entre ellos la música, ver Rocha (2004; 2010).

[40] Por esta cualidad apelativa es que Francesco Casetti (1989) ubica a la voz en *off* cinematográfica como mecanismo de interpelación al espectador, junto a carteles, créditos y la mirada a cámara. La radio también ha sido trabajada como medio de contacto basado en lo vocal y en la enunciación dialógica o discursiva (Verón, 1983).

[41] Y agregaríamos: compulsivo, pulsional.

los actores y como se observa claramente en el período de aprendizaje de la lengua materna por los niños y de otra lengua en los adultos.

Entre la *voz y la voz*

La materia-voz se articula y es apropiada por la cultura. En el terreno poético vamos, entonces, de la *vocalidad* a la *oralidad*. Al tratar la palabra hablada, particularmente la poesía medieval, Paul Zumthor dirá que la "oralidad" es la historicidad de una voz, su uso" (Zumthor, 2006: 12). Estas consideraciones se aplican al teatro, al cine y a toda aquella práctica artística en que la voz tenga un lugar. Incluso en la escritura o en el cine mal llamado "mudo", puesto que en este vemos a los personajes manifestarse vocalmente y hablar. Michel Chion asevera que el cine, a pesar de que es imagen, es "voco y verbocentrista", en tanto todo lo que acontece en un film se da en torno de las voces y de las cosas que dicen esas voces (Chion, 2008: 17). Tanto Zumthor como Chion separan lo que es propiamente lamateria de la emisión, de la articulación, en este caso, la del habla. Con el canto sucede algo similar: puede gustarnos el timbre de una voz pero no el canto; o viceversa.

Desde una mirada filosófico-semiótica, Herman Parret compara hombres, ángeles y divinidad: mientras que Dios se comunica mediante el verbo y crea el mundo entero, los ángeles lo hacen mediante el pensamiento. Por su parte, el ser humano –criatura corporal–,posee la materialidad vocal con que decir, cantar y expresar sus emociones. Si la palabra performática (del *hacer*) y legisladora (del *hacer hacer*) de Dios se expresa en el conjunto de la Naturaleza y en los libros sagrados, su palabra es escritura. La comunicación angélica está desprovista de sonido: se da instantáneamente en una pura visión. El hombre, por el contrario, comparte con los animales la emisión sonora, pero a diferencia de ellos, la *phoné,* voz anterior a la articulación en *logos* ya es*tá* semantizada y estetizada desde el vamos (Parret, 1995: 11-17):

> *La voz emana de las pulsiones primordiales, prolonga, en cierto modo, semantizándola día tras día, un grito natal. El lenguaje, por su parte, engendra el relato y su "narratividad" exige la constitución de los actantes, yo, el objeto, el "otro" que habla de nosotros.* (Zumthor, 2006: 34)

Desde su perspectiva psicoanalítica, Mladen Dolar dirá que la voz no es *ni del todo cuerpo, ni del todo lenguaje.* Se encuentra, como carne del espíritu o "lo otro del significante", en un lugar intermedio entre aquellos: "zona de solapamiento, de cruce, de extimidad" (2007: 98).

Zumthor, Parret y Dolar ponen el acento en la semantización de la voz. Lejos de ser esta una pura materialidad orgánica, carga con las huellas del sentido desde el inicio de la vida.

Podemos pensar, entonces, los pares *voz y canto* y *voz y habla* como dos polos de un continuo que va *de la voz a la voz*, cuando la voz pasa de ser espesor y ya es un decir, un decir con la propia voz que crea una voz propia.

El habla y el canto

En algún momento de la evolución, la materia sonora logró articularse (Tattersall, 2014 [2008])[42] generando discurso musical, y articularse doblemente generando el habla (Martinet, 1974).[43]

[42] "[…] para cuando el Homo Sapiens se convirtió en simbólico, ya poseía la forma peculiar del tracto vocal que permite articular el habla" (Tattersall, 2014: 171-172).

Si la voz es algo con que contamos, una emanación orgánica, fisiológica, una producción de una determinada anatomía y fisiología: la del *sapiens,* canto y habla son productos que surgieron posteriormente desde el punto de vista evolutivo. Ciertamente, la palabra y el canto habrán sido determinantes en el desarrollo de la voz como materia prima sobre la cual trabaja la articulación. Las voces pueden haberse adecuado a la impostación de cada lengua, se habrá desarrollado el aparato fonador en un sentido determinado, ciertas frecuencias extremadamente agudas o graves pueden haberse ido desechando en favor de un rango rico pero medio.

> *En Blanchard, y en varios sitios de cuevas en Los Pirineos, con una antigüedad de más de 30.000 años se han hallado flautas (en su mayoría hechas de huesos de buitre), con complejas capacidades sonoras; y si los auriñacienses por ende compusieron música, no cabe duda de que cantaron y bailaron también, y se contaban historias al calor de las fogatas…* (Tattersall, 2014 [2008]: 163)

Si dejamos la perspectiva antropológica-diacrónica y nos abocamos al fenómeno semiótico, veremos que, como el cuerpo es continuo –y no discreto, como algunos códigos– entre el puro sonido vocal y el canto que es melisma o tarareo u otra variedad del cantar sin palabras hay un deslizamiento difícil de mensurar: algo se acerca más a la voz pura o al canto.

Pero hay otro deslizamiento: al canto con palabras En ese decir del canto hay un aspecto doblemente musical: por un lado el de la prosodia –timbre, color de la voz, pausas, acentos, dinámicas. Por otro el de la melodía (alturas y duraciones)

Un texto puede ser dicho hablado y ya tiene mucha música; a eso le sumamos lo tradicionalmente entendido como canto. Precisamente, objetos como el rap nos hacen ampliar la escucha musical, en el sentido en que todo el decir se contabiliza en nuestros oídos como música. Nos atrevemos a decir que una nueva sensibilidad se está imponiendo en vastos sectores de oyentes, más atenta a lo rítmico-melódico de la voz que habla (canta).

Como dijimos: esta es una perspectiva semiótica, no etnológica ni musicológica. Si el canto surgió con palabras, o si previamente hubo melopea es algo que escapa al modesto propósito del presente artículo. Sí es cierto que una vasta tradición con hitos como Platón, los cantos de sinagoga, el canto gregoriano y, en general, la vertiente sacra del arte musical defendió celosamente la coincidencia entre música –en este caso canto vocal– y palabra. Ya fuera porque la belleza de una voz distrajera al oyente de la verdad de un texto (Platón) o, en el mismo sentido, que la seducción de las voces traicionaran el espíritu de los textos sagrados, durante siglos se persiguió la emancipación del sonido puramente musical y el placer vocal (la *euforia* de la emisión, la sensualidad del *grano de la voz*) del cantor y de sus oyentes. El ideal, perpetuamente inalcanzado, fue el grado cero de la palabra, el puro significado, olvidando que los seres humanos nos conmovemos fácilmente con los cantos de sirenas, tanto como las audiencias de los predicadores.

Por ello, más allá de la historia de la emergencia del canto y del lenguaje, nos interesa subrayar el *continuum* que va de la materia-voz a la palabra hablada y al canto. *Continuum* hecho a su vez de discontinuidades, la que separa el nivel musical (prosodia, alturas, etc.) del lingüístico.

[43] Nos referimos a la célebre teoría de André Martinet (1974 [1960]) de la doble articulación del lenguaje: en el plano de las unidades mínimas de significación (monemas) y en el plano del significante (fonemas).

Narratividad

En cuanto al carácter narrativo de la vocalidad, están, sin duda, la voz del actor y del narrador en los relatos orales, en la literatura, el cine y la canción, en la que siempre reconstruimos un relato. Pero, qué sucede cuando nos deslizamos a la voz pura del melisma y la melopea[44] (¿música pura o fragmento de historia que el oyente integra?), a las lenguas desarmadas o inventadas en canto y poesía, a la vocalidad extendida o sorprendida por el micrófono, a la grabación de la voz según dispositivos y estéticas diversas, a la rítmica militante del rap, a la arenga política, a la síntesis digital de la voz o a su procesamiento en la música electrónica.

El canto engendra una escena con centro en el cuerpo en que hay un yo, algo que se dice y otro a quien se le dice. Una escena de donación, de regalo. En ese sentido, también hay narratividad como "concatenación y transformación de acciones y pasiones" (Fabbri, 2000: 57). La acción del dar y el recibir y las pasiones del cuerpo. Esto, por cierto, no solo sucede con el vivo; también en la voz grabada se articula la misma historia, sumada a otro placer posible: el de la repetición. Y si bien la música toda participa de esta escenificación, no hay como la voz para anclar la música en la humanidad y para vectorizar el discurso: "esto es para vos".

Entender la narratividad en el sentido de Paolo Fabbri nos permite pensar en la enunciación que va de un cuerpo a otro. Cuerpos estésicos, sinestésicos, pasionales. Tal enfoque nos permite encontrar lo vocal narrativo no solo allí donde está explícito: relatos, dramas, leyendas, óperas, sino en aquellos lugares del decir expositivo y argumentativo, de la repetición minimal, de la pura voz que profiere sonidos o que se va descomponiendo.

La exploración de los límites

Si queremos dar cuenta del objeto voz debemos llegar hasta la frontera del silencio, todas sus formas de sonido inarticulado (llanto, tos, grito, aullido, alarido, gemido, soplido, balbuceo),[45] y aquellos lugares en que esa materia se articula en canto y, doblemente, en lenguaje, en el habla. Lugares-umbral como la glosolalia, la voz que se desarma en sílabas inconexas en la poesía de vanguardia, la media lengua infantil. Esa voz evanescente que se asienta en la escritura y que emerge en formas de la repetición y de la rima recordándonos que siempre hay un soporte vocal para esas palabras visuales: "Canta, oh, diosa…".

Aún en los caligramas como puesta en acto de la *razón gráfica* (Goody, 1985) hay una voz soterrada. Y la voz radial, sugestiva e invitante a la creación imaginativa de un cuerpo soporte, la voz en el cine, que sacó de carrera a unos cuantos actores cuyas voces fueron consideradas inadecuadas, la voz de cantores y cantoras que entendieron la potencialidad del micrófono para hacer audible lo íntimo del decir en la canción. Las voces exploradoras de Meredith Monk (Rocha, 2000), de Joan La Barbara, de Kate Bush, de Bjork, las voces intervenidas por sintetizadores o ellas mismas producidas por algoritmos.

[44] Melisma: (gr. m*elisma,* canto): canción o melodía breve; sucesión de varias notas cantadas sobre una misma clave, a modo de gorjeo. Melopea-melopeya (lat. *melopoeia*, a su vez, del gr. *melopoia*, *melopoios*): arte de componer melodías; entonación rítmica con que puede recitarse algo, ya en verso, ya en prosa.

[45] Ver "La Lingüística de la voz" *en Una voz y nada más* (Dolar, 2007: 26-47).

Vox ex machina: la Mediatización

Como vimos, desde los inicios de la Humanidad la voz se ha ido modulando al ritmo de la mediatización y sus dispositivos (Traversa, 2001). Primero, como recuperación parcial en la escritura y luego, a fines del siglo XIX, en la grabación. El último avatar de este proceso consiste en la intervención electrónica (mediante programas que la distorsionan) y en la síntesis-creación a partir de programas algorítmicos. "La voz es un intercuerpo que toca el oído" (Parret, 1995: 17). Los avatares de esa voz, que se lanza hacia el oído del otro, se escribe, se amplifica (el eco, la cueva, la catedral, el micrófono), se graba, se inventa por síntesis, se procesa.

La voz maquinal ha fascinado históricamente a los humanos, tal como lo certifica Mladen Dolar en su referencia a una *Sprech-Maschine* inventada alrededor de 1784: en épocas en que la última invención técnica era mecánica, se habla con asombro de una "máquina parlante", de resonancias siniestras –al menos para nosotros–, equiparable a los autómatas de Hoffman y de Poe.

El gramófono y el fonógrafo también fuero percibidos como extrañas máquinas parlantes en ese primer momento en que la escucha se enfrentó a ellos, anterior a su naturalización-invisibilización como aparatos sonoros (Maisonneuve, 2007). El teléfono yla radio también despertaron en su momento sensación de extrañamiento en los oyentes. Aun el cine sonoro, en el que podemos adjudicar un cuerpo a cada voz genera una suerte de sentimiento de dislocación especialmente en el caso de la voz acusmática (Dolar, 2007; Chion, 2004).

Y si tenemos, por un lado, medios de propagación de la voz, el canto y la palabra (con todo lo que significa que "el medio es el mensaje"), también hay técnicas de creación de la voz, como el *voder* o vocoder (voice coder): analizador y sintetizador que aparece ya en 1930 para vigilar la seguridad en las radiocomunicaciones, pero que luego se luce como instrumento musical a partir de los años sesenta con los pioneros Wendy Carlos y Robert Moog, siguiendo en los setenta con Alan Parsons Projetct y Kraftwerk,en los noventa con músicos tan disímiles como los Beastie Boys y Herbie Hancock hastallegar a Daft Punk en los años actuales.

O la intervención por medio del *talkbox,* que puede oírse repetidamente en la música disco de los setenta. O el *autotune* que reina en la actualidad. En efecto: en 1998, el tema "Believe", de Cher, se transformó en un hito de la música pop masiva con la incorporación de un programa inicialmente pensado como afinador electrónico. El uso de este programa, el *autotune,* se transformó rápidamente en rasgo de estilo y de aquel momento hasta ahora es utilizado sistemáticamente en géneros como el reggaetón y el trap, variante del rap.

A medida que la mediatización permite más y más posibilidades en relación con la voz, podemos entrever dos caminos opuestos: la pura rugosidad vocal por un lado y la fonación maquínica por el otro. Voz-naturaleza versus voz-cyborg. Más todos los senderos intermedios…

Rapeando de nuevo

El rap como exploración de todas las posibilidades del decir por medio de la voz: voz rítmica, juego de repeticiones, sentido que se encuentra en el entresijo de la voz y las palabras. A diferencia del camino deshumanizado e invitante de la voz-máquina, el *freestyle* hace gala de la precariedad y rusticidad de la voz sin aditamentos. Freestyle, como vértigo del descubrimiento ingenioso y belicoso en el instante preciso y precioso: beat, flow, acote, calambour y retórica sobre y entre el *beatboxing*, canto rítmico puramente vocal. Un género

voco y verbocentrista que, como el cine, gira en torno del conflicto, la guerra, la paz, la tensión y la distensión, en definitiva, todo aquello que define lo narrativo, o sea, lo humano. Y que, de la crudeza de la plaza y los cuerpos actuantes y hablantes se mediatiza sin medias tintas y se disemina, viral, en infinidad de pantallas en las que usuarios muy diversos reprocesan lo visto y oído.

En el mundo contemporáneo el diálogo cotidiano (Bajtin, 1992) sigue siendo el germen de una enorme y globalizada conversación social y su materia prima, la voz pura y primaria insiste en géneros como la canción y el rap y en usos tan banales como los mensajes grabados en celulares. Desde el otro lado (¿el *otro* lado?) las voces maquinales también seducen nuestros oídos y sensibilidadesmutantes en el nuevo milenio.

Referencias

Bajtin, M. (1979). *Estética de la creación verbal*. México, México: SXXI.

Bolter, J. y Grusin, P. (1999). *Understanding New Media.* Cambridge, USA: MIT Press.

Casetti, F. (1989). *El film y su espectador.* Madrid, España: Cátedra.

Chion, M. (1993). *La Audiovisión*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

— (2004). *La voz en el cine.* Madrid, España: Cátedra.

Dolar, M. (2007). *Una voz y nada más.* Buenos Aires, Argentina: Manantial.

Fabbri, P. (1998). *El giro semiótico*. Barcelona, España: Gedisa.

Frith, S. (2003). Música e Identidad. En Hall, S. y du Gay, P. (comps.), *Cuestiones de Identidad Cultural*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.

Goody, J. (1985). *La domesticación del pensamiento salvaje*. Madrid, España: Akal.

Havelock, E. (1996). *La musa aprende a escribir.* Barcelona, España: Paidós Studio.

Heinich, N. y Schapiro, R. (2012). *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art.* París, Francia: éditions de l'EHESS.

Maisonneuve, S. (2007). La voz de su amo: entre cuerpo y técnica, el advenimiento de una nueva escucha musical en el siglo XX. (Traducción del francés: Domin Choi)

Martinet, A. (1974). *Elementos de lingüística general*. Madrid, España: Gredos.

Ong, W. (1993). *Oralidad y Escritura. Tecnologías de la palabra.* México, México: FCE.

Parret, H. (1995). *De la Semiótica a la Estética.* Buenos Aires, Argentina: Edicial.

Rocha, A. (2000). Meredith Monk: el Arte en las fronteras. En M. López Gil (Comp.), *Mujeres fuera de quicio* (pp.237-252). Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo.

— (2004). La Música/las músicas. Cuerpo y discurso musical. Material exclusivo para los alumnos del Seminario de Música y Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, UBA. En línea: http://semiotica2a.sociales.uba.ar/equipo-docente/amparo-rocha-alonso/publicaciones/

—(2010). De lo indicial, lo icónico y lo simbólico en las manifestaciones del sentido. *Intersecciones en Comunicación*, 4, año 4, pp. 99-126.

—(2017). Las huellas del cuerpo: lo indicial, lo icónico y lo simbólico en clave evolutiva. Material de *Semiótica de los Medios*, Cátedra del Coto. Buenos Aires: Facultad de Ciencias Sociales, UBA. En línea: http://semiotica2a.sociales.uba.ar/wp-content/uploads/sites/79/2018/03/Las-huellas-del-cuerpo-DEF.-2-4.docx

http://semiotica2a.sociales.uba.ar/materia/programas/2019/03/programa-primer-cuatrimestre-2019/

Scolari, C. (2008). *Hipermediaciones. Hacia una sociosemiótica de las interacciones digitales.* Barcelona, España: Gedisa.

Tattersall, I. (2014 [2008]). *El mundo desde sus inicios hasta 4000 a. C*. México, México: FCE.

Traversa, O. (2001). Aproximaciones a la noción de dispositivo. *Signo y Seña.* N° 12, pp. 232-247.

—(2014). *Inflexiones del discurso*. Buenos Aires, Argentina: Santiago Arcos.

Verón, E. (1988 [1976]). Cuerpo significante. En Rodríguez Illera, J. L. (comp.), *Educación y Comunicación*. Barcelona, España: Paidós.

— (1991 [1977]). Entre Peirce y Bateson: cierta idea del sentido. En Winkin I. (comp.) *Coloquio Bateson*. Barcelona, España: Herder.

—(1987). *La Semiosis Social*. Buenos Aires, Argentina: Gedisa.

—(2013). *La Semiosis Social 2.* Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Zumthor, P. (1985). Permanencia de la voz. *Correo de la UNESCO,* No.8, pp.4-9.

—(1984). *La poesía y la voz en la civilización medieval*.Madrid, España: Abada Editores, 2006.

Cómo referenciar este artículo (APA):
Traversa, O. (2019 La Presse/La Mode/La Moda. *Cuadernos del Instituto. Investigación y Experimentación en Arte y Crítica*, 4, 70-80.

La Presse/La Mode/La Moda

Oscar Traversa

otraversa@arnet.com.ar

El presente trabajo hace referencia a cuestiones relacionadas con el advenimiento de la prensa moderna, en particular a ciertos fenómenos del tránsito discursivo y las posibles relaciones con la mediatización contemporánea. Para cumplir con ese propósito se llevó a cabo un breve análisis contrastivo entre tres medios del siglo XIX: "La presse" (París 1936), "La mode" (París 1829) y "La moda" (Buenos Aires 1837). Tal análisis parte de señalar las características de la señalada prensa moderna y se alude a sus relaciones, distintas en cada caso, en dos dominios: la literatura (como conjunto atribuido a ciertos productos de la discursividad social) y la enunciación, en tanto procedimiento objetivable, que opera como un atributo singularizante, ambos componentes –cada uno a su modo– decisorios en la pervivencia en el mercado de los medios.

Palabras clave: historia del periodismo - enunciación - moda - folletín - prensa moderna

La Presse/La Mode/La Moda

The present paper refers to issues related to the arrival of *modern press*, particularly, to those phenomena of transit discourse and the possible relations with contemporary mediatization. In order to achieve such purpose, a brief analysis was carried out between three media of the 19th century: "La presse" (París, 1836), "La mode" (París, 1829), and "La moda" (Buenos Aires, 1837). The analysis starts by pointing out the aforementioned *modern press* characteristics and its relations are alluded, different in each case, in two domains: Literature (as a whole attributed to certain products of social discursitivity) and Enunciation, as objective procedure, that works as singularizing attribute; both decisive components –each one in its own way– in the survival of media in the market.

Key Words: history of journalism - enunciation - fashion - leaflet - modern press

Cambios de escala, el advenimiento de la prensa moderna: éxitos y fracasos

Se presentan, en lo que sigue, algunos aspectos de una investigación referida a las relaciones entre *procedimientos narrativos y mediatización* que se desenvuelve en la Universidad Nacional de las Artes (Buenos Aires).[46] Nos detendremos en un avance parcial de ese trabajo, lo que concierne al advenimiento de la prensa moderna, en cuanto a sus orígenes y sus consecuencias. La presentación se justifica pues, la prensa en general y muy especialmente la llamada *prensa moderna*, dieron lugar a particulares fenómenos de *transito discursivo***,** que suelen considerarse –y con razón– como el momento de inicio de la mediatización

[46] En particular en el Instituto de Investigación y Experimentación en Arte y Crítica (IIEAC).

contemporánea, acaecido entre la tercera y cuarta década del siglo XIX. Esto último se justifica por múltiples circunstancias históricas, nos detendremos solo a aspectos que conciernen a la sustancia discursiva, dos particularmente notorios, se conjugaron: uno que compete a las novedades discursivas, hacia adentro (propios de la textualidad de los periódicos) y otro, hacia afuera (en los textos literarios) que se hacen presentes en la prensa, como un componente permanente (el folletín). Sumados ambos concurren, por la singularidad de su impronta, a formar parte de los desempeños de las costumbres de lectura de la época y, es de presumir, en los desempeños de sus agentes.

Nos valdremos, sobre el final, con propósitos ilustrativos, de repasar tres casos distintos y contrastantes: 1. el advenimiento de *La Presse*, en París en 1836; 2. el surgimiento de *La Mode* en 1829, en la misma ciudad y; 3. el de *La Moda***,** en Buenos Aires en 1837. Los tres se asocian por poseer ciertas propiedades comunes y, a su vez, se diferencian por múltiples características, tanto las semejanzas como las diferencias, servirán de apoyo para hilvanar los retazos del hoy recurrido proceso de mediatización. Así entonces, esos casos serán útiles para situar las observaciones –no más que exegéticas– que presentaremos, tanto por sus reputados éxitos como fracasos.

Finalmente, vale decir, los comentarios que se leerán se proponen presentar, ensayar también, los alcances de un conjunto de nociones desarrolladas por Eliseo Verón –en especial en las últimas etapas de su trabajo– dedicadas a la mediatización, en especial la de *cambio de escala*. El interés se ve particularmente estimulado pues en esa etapa final de su trabajo se hicieron presentes rasgos diferenciales, no ausentes en momentos anteriores, pero que se mostraron como notoriamente críticas a los modelos lineales, que se consideran no adecuados a la complejidad de los asuntos a tratar, precisamente los referentes a los procesos de mediatización. Su definición de base *semio-antropológica*,[47]de fuerte vocación naturalista, reconfigura –pone en cuestión– la oposición naturaleza cultura que, de salida, modifica el modo de observar el presente como un fenómeno no aislado de las condiciones de su desenvolvimiento filogenético (en especial la singularidad de la producción semiótica de nuestra especie), impensable si se dejan de lado las relaciones entre esas dos instancias.

La escritura: de la imprenta a la prensa moderna[48]

La instalación de la imprenta en el siglo XVI constituye un hecho crucial en el desenvolvimiento de las relaciones entre los actores sociales, tanto los institucionales como los individuales. En cuanto a los primeros –la esfera de la religión– la participación en su desenvolvimiento es casi inmediato a la creación de la tecnología: su gran protagonista inicial, Gutenberg, incluye entre las primeras aplicaciones de la técnica la edición de la Biblia. Pocos años después, la imprenta, participaría como nexo integrador e instrumento de combate en la Reforma y Contra reforma que agitó al occidente cristiano. No fue menor su participación, quizá la más relevante, como promotora y ampliatoria de sus alcances, en el desarrollo de la ciencia.

Si el libro fue el producto más notorio en los grandes cambios políticos y científicos, otros productos de menor porte jugaron, muchas veces, en el tráfico cotidiano importantes

[47] En especial se hace necesario consultar: "Teoría de la mediatización: una perspectiva semio-antropológica" y el conjunto de la *Semiosis social, 2*; un buen aprovechamiento se realiza si se leen en paralelo ambos textos.

[48] No hacemos más en este parágrafo que glosar fragmentos de Verón –S*emiosis social, 2,* entre otros–; lo que interesa es mostrar que la emergencia de la prensa moderna es fruto de un recorrido de varios siglos en que difiere la modalización temporal.

desempeños. El *panfleto*, por caso, un instrumento ligado a los conflictos del poder, fue blanco de denuestos, elogios y controversias que de manera manifiesta o anónima participó de manera activa, en especial a lo largo de los siglos XVII y XVIII, actuó en todos y cada uno de los grandes episodios históricos.

El *panfleto*, en general breve, asociando imágenes y escritura, fue –lo sigue siendo con menor gracia y frecuencia– un instrumento ocasional, pasado el hecho, pasada su existencia. Amalgama, entonces, entre hechos y producto, un instrumento del puro presente. Una oposición nos permitirá observar la asociación que se va constituyendo entre temporalidad y producto editorial: un ejemplo interesante lo constituyen los *almanaques*.

Estos productos son, si se quiere, el opuesto exacto del panfleto; el tiempo aquí es continuo y repetitivo. Su edición es anual y se dirige al mundo agrario. Sus textos remiten a todo aquello que se repite, en especial en el intervalo que se extiende en el año. Las fases de la luna, los cultivos estacionales, las fiestas religiosas o cívicas, los rituales estacionales alimentarios o de vestimenta. Muy especialmente el consejo acerca de los momentos propicios para las acciones y decisiones, vinculadas a los ciclos astrales o los ritmos biológicos. No faltaba el santoral útil para definir el nombre del recién nacido, según (o entre) los santos recordados ese día. Tiempo de la naturaleza y de lo estable, los modos cíclicos que antecedieron a los históricos, encontraban en esos textos su reducto.

Este par antinómico se distingue de una tercera variante que, a su modo se opone a ambas fórmulas: se trata de los *papeles de noticias* (en el origen *newspapers*), se opone al panfleto en tanto que su aparición no es solo ocasional sino permanente; se opone a su vez con los almanaques pues no alude a lo repetido sino a la contingencia novedosa. El *newspaper* ha logrado que quienes lo consuman lo hagan sin saber qué es lo que se recibirá, instala en realidad la sorpresa, la base del contrato vincular reside en la confianza: algo se dirá del mundo que se articula con *mis* expectativas.

Del mundo de la vieja prensa a una nueva fórmula

Hablar de la prensa exige siempre hablar del mundo, en lo que sigue enfatizaremos esta exigencia. Cada momento, época o era entraña una complejidad, sin duda creciente en el tiempo pero, muy especialmente, una complejidad singular. No se trata entonces de una mera cantidad sino una diferencia de cualidad, seguramente también creciente. Del momento de los grandes viajes, integradores del planeta a la tercera crítica de Kant, ocurren muchas cosas pero esos extremos nos remiten a dos aperturas: una, hacia afuera, compromete a nuestra especie con la totalidad posible para su despliegue, debe tomar nota de que existen otras tierras y otros seres. Otra hacia adentro: existen formas de pensar que propician el cálculo y la acción, precisables y susceptibles de manejar ciertas cosas del mundo, otras están libradas a otros tipos de juicios; unas y otras no tienen dueño todos son propietarios de ellas.

Esta doble articulación, en los pocos siglos que separan los dos episodios dio lugar a la ocupación del nuevo territorio con privilegios, ahora de alcance planetario, por parte de unos pocos vecinos habitantes de la Vieja Europa (españoles, portugueses, británicos holandeses). Los que pusieron en juego los frutos de su pensamiento plasmados en soluciones técnicas para apurar la marcha de los navíos o de las máquinas para producir telas y enceres domésticos que inundarían el mundo. Los habitantes originarios de mi país (la Argentina, el extremo del mundo) y los que no lo eran se vestían con atuendos de estilo más o menos local, a fines del siglo XVIII, fabricados en Manchester, según encargo de los comerciantes locales.

Esa gigantesca movilización hacia el mundo extraeuropeo no podía menos que tener su correlato interno, los viejos conflictos entre las fracciones débilmente estructuradas del viejo mundo se sumaron a las nuevas y culminaron en las crisis bélicas y políticas del fin del XVIII primera mitad del XIX. Para Europa el ciclo que va de la Revolución Francesa a la Restauración y para el Nuevo Mundo el comienzo y afianzamiento de la planetarización del capitalismo.

Es en ese escenario cambiante tanto en la producción como en las representaciones políticas derivadas de las disputas de poder el espacio de la escritura y sus vehículos de alcance público impulsados por la imprenta gana un franco protagonismo. Los *newspaper* a los que aludimos no serán meros acompañantes de la acción, sino uno de sus instrumentos privilegiados, serán las venas y las arterias del cuerpo político, queremos decir: *componentes orgánicos del desenvolvimiento social*.

¿Cómo se organizan, quién y cómo se hace posible su existencia en tanto objeto? finalmente, como cualquier producto, exige la puesta en obra de trabajo y de insumos, resultado estos últimos, también del trabajo. Esta pregunta es epistemológicamente crucial e insoslayable, tratándose de estudios referidos a la mediatización, pues ella provee de indicaciones acerca de la preocupación de los distintos colectivos sociales de la instalación pública de su palabra. Como veremos enseguida es, en esta misma época cuando se producen cambios cruciales de sus modos de resolver la cuestión.

Si quisiéramos resumir en pocas palabras el modo de gestión económica de la prensa durante el XVIII y comienzos del XIX podríamos decir:[49] *los gastos corren por cuenta del interesado directo*. En momentos de vigencia democrática y vida parlamentaria, un político, de cualquiera de los lados del Atlántico, si deseaba darse a conocer pues ponía en pie un periódico. Si el estado, por su parte, debe dar a conocer sus decisiones administrativas y legales, crea un boletín o financia un diario en bancarrota, las variantes son diversas. En síntesis, en la prensa de época prevalece un *aire funcional*: la persuasión, sin tapujos de persona o grupo, o la información de regulación pública. Aquella prensa periódica, destinada a otros fines, literarios o científicos o de costumbres y arte se limitan a los dificultosos trámites de la suscripción de pequeños grupos de personas, generalmente cara, así entonces limitada a sectores restringidos. El producto editorial periódico no pasaba de ser un negocio menor, o un gasto de circunstancia, con dos variantes: la funcional y la dispendiosa.

Un mundo distinto, una prensa distinta

La máquina de vapor, la producción en serie y los mercados lejanos de las metrópolis se articularon para que, al menos en las grandes ciudades de los países centrales, surgieran los resultados de ese proceso. En principio la industria diversificaba su producción para dar respuesta al despegue del consumo, fruto de los cambios sociales: se evanecía para siempre la polaridad entre la *corte* y el *pueblo* para dar lugar a un intrincado conjunto que sumaba nuevas figuras que vestían las ropas de comerciantes, burócratas de la administración estatal y privada, obreros industriales (entre ellos muchos ex campesinos), la novísima del técnico que se sumaban a las viejas figuras del gran propietario, los clérigos y los militares. Todos: mujeres y hombres se precipitaban a las calles sosteniendo una figura, satisfecha por el gran espacio comercial –invento de la época– sostenida por la máquina de vapor, el trabajo abstracto y el comercio de ultramarinos. Este nuevo proceso da lugar a un discurso específico: el publicitario.

[49] Puede apelarse a Traversa, "Comentarios acerca de la aparición de *La Presse"*, donde se expanden los tópicos que caracterizan al surgimiento de la llamada prensa moderna se puede encontrar, además una bibliografía en torno a este suceso.

La presencia de ese nuevo discurso se justifica por las nuevas condiciones propias del desempeño social: en primer lugar la existencia de una polaridad marcada entre las instancias de producción y consumo –concentración en un polo, dispersión en el otro–, en segundo lugar la existencia de sectores de la sociedad que pueden alcanzar esos bienes, como asimismo la existencia de ajustes en la oferta que amplían los alcances sectoriales y, por último, fenómenos colectivos de apetito por la posesión y consumo de los bienes y servicios. La publicidad cumple el papel de mediadora entre esas instancias estructuralmente separadas.

Para jugar ese papel ese discurso cumplirá un verdadero curso evolutivo de adecuaciones a las características epocales de las relaciones entre los actores –oferentes y demandantes–, patentizada en una verdadera colonización del espacio social: los muros y los medios de transporte (coches de alquiler y *tramways*), serían un lugar de instalación que alteró, por empapelamiento, la fisionomía de las ciudades. Pero, el cambio que se inscribirá como central en cuanto a la inclusión como factor regulador –polémico– de las conductas sociales, será su inclusión en el universo de la prensa y, en consecuencia, un componente básico en el proceso de mediatización hasta nuestros días.

Así, entonces, en los primeros decenios del siglo XIX, se producirá un cambio que caracterizará la circulación discursiva hasta nuestros días pues no habrá artefacto destinado a la producción discursiva que deje de lado esa relación (los diarios y revistas del pasado lejano y los procedimientos, de hoy y de mañana, presentes en la WEB). Cada uno a su manera darán lugar a uno o varios dispositivos particulares: se las arreglarán para articular una sustancia semántica (un complejo sígnico), con una tecnología de alcance público. Veamos cómo se pergeñó la primera fórmula.

Emile de Girardín y *La Presse*: teoría y práctica del periodismo

Girardin[50] y *La Presse* se han tornado en el *locus clasicuss* para tratar el asunto de la prensa moderna, es bien conocido que no fue el primero ni el más exitoso gestor de la renovación de la empresa periodística pero sí fue quien enunció con mayor precisión sus fundamentos y perspectivas. Quizá ese lugar bien merecido de precursor se deba a que su biografía parece arrancada de las páginas de Balzac, de ser así, honor entonces también para el escritor, que pudo patentizar de manera tan elocuente *casos sociales* de tal magnitud.

Girardin sostenía que la independencia económica y de gestión de la prensa constituía una pieza clave del progreso, pues esa condición se abriría a la posibilidad de sostener la colaboración de aquellos que pudieran aportar las justas razones, necesarias para el buen manejo de la cosa pública (la *gente de letras*, hoy diríamos los intelectuales). Esa independencia solo podía lograrse, sostenía, a partir de romper las cadenas que ligaban a la empresa periodística, sea con el estado o los intereses políticos o de poder de los particulares. La prensa estaba en situación de hacerlo a condición de abrir sus páginas para cumplir el papel mediador entre la producción y el consumo que el momento solicitaba, dar lugar entonces y a la publicidad que se ocuparía de hacerlo. De esta forma la prensa se nutriría de una doble vertiente: por un lado el precio tradicional, que podría reducirse, y por otro, el fruto de la locación obtenida por los avisos que se instalarían en sus páginas. De esta manera se modificaría el esquema de funcionamiento institucional de la prensa que pasaba a constituirse en una empresa presuntamente autónoma y rentable; lo que le exigirá ajustar sus productos

[50] *Emile De Girardin, Le Creator de la Pressemoderne* de Maurice Reclus es una biografía que si bien se ocupa de la vida del periodista –se extiende en particular sobre el momento de creación de *La Presse– y* se acompaña de una bibliografía que traza un recorrido de la prensa francesa.

según el gusto y apetito de sus clientes para conservarlos y en especial aumentarlos, lo máximo posible, en su número.

Esto último le exigirá producir ciertas transformaciones que acompañarán al cambio del modelo empresario: una mirada del presente podría decir que se modifica en cuanto a su *levedad*: se constriñe en la extensión de la prosa, que se articula según un modelo narrativo, vinculado, a su vez, con una cierta versión del mundo. Si la literatura, en aquel momento, se acercó a las contingencias del mundo, la prensa, por su lado, se acercó a la literatura. Así se fue haciendo la prensa moderna, así se fue procesando la mediatización.[51]

Cambios y mediatización: ¿y la circulación?[52]

Girardin lanza *La Presse* en 1836, si sus antecedentes, correspondientes a productos periodísticos más o menos similares eran escasos, los seguidores, en un tiempo breve, constituyeron el conjunto de la prensa en su país y en el mundo, con pocas variantes en cuanto a la fórmula económica. Distinguiéndose, eso sí, por las características propias de cada región o país en cuanto a las configuraciones formales, lo que dio lugar a distintos ritmos de desarrollo del implante, crecimiento y presencia, para el momento, de los medios de prensa.

Observado a la distancia podríamos señalar que el proceso de instalación y articulación de los medios en las prácticas sociales –lo que se denomina mediatización– se realiza a través de tres esferas diferenciadas: a. cambios de escala, b. rupturas de escala, c. efectos radiales. La primera, la designada como "a", concierne a la relación entre dos entidades (la escala): entre el territorio y el mapa que lo representa, sus modificaciones pueden permitir mayores o menores detalles, al igual que un procedimiento de producción puede poner al alcance de pocos o muchos un producto. Algo cercano ocurre pero distinto con los fenómenos de mediatización, la prensa –en su versión moderna– multiplica el número de posibles lectores (por precio, localización, estilos gráficos, escriturales, etc.), pero vale también que esto posibilite la diversidad de lecturas a cada actor social individual. Se reconfiguran, entonces, los trayectos de lectura en dos direcciones. En cuanto a "b" se alude a las configuraciones del producto, a sus cualidades perceptibles: un discurso escrito es distinto a una composición sonora, por su parte lo escrito puede presentarse de modos muy diversos, incluso pueden darse mixtos, muy *diversos* también. Finalmente "c", corresponde a todos aquellos fenómenos en cualquiera de los sub sistemas sociales como consecuencia del proceso de instalación mediática, el crecimiento vertiginoso de la industria del papel con el advenimiento de la imprenta por caso, serán designados como *efectos radiales*.

Si bien las tres dimensiones intervienen en el conjunto de los procesos de mediatización, el carácter particular de los artefactos participantes junto al momento en que se encuentran instalados, hace que una de las tres alternativas se torne en dominante: en el caso de la prensa moderna será el cambio de escala, en el correspondiente a la televisión la ruptura de escala, pues existe una modificación sustancial en el balance de los componentes sígnicos (imagen,

[51] En "*1836 L´án I de l´eremédiatique"* de Thérenty y Vaillant presentan una exposición extensa sobre la emergencia de *La Presse* y un capítulo dedicado a la influencia de la ficción literaria y los procedimientos narrativos de los medios.

[52] La circulación, según Verón, patentiza la distancia entre *producción* y *reconocimiento*, es decir a partir de sus diferencias. Hace visible entonces una diferencia que muestra sus resultados pero no sus procedimientos. Se torna así en una entidad hipotética pero efectiva, dado que es el lugar de producción de un cambio, al incluirla se lo otorga un papel en la teoría de la semiosis social. Ver trabajo de Traversa (*Acerca de la circulación discursiva según Eliseo Verón*, en prensa, CISECO Brasil).

sonido, etc.). En lo que ahora nos preocupa, la prensa, lo dominante es el cambio de escala, los efectos sobre los subsistemas serán nuevos y persistentes (literarios, técnico mecánico…). Por supuesto estas transformaciones, solo a partir de una finalidad ilustrativa se las presenta, como un *episodio* pero, de manera efectiva, son un proceso instalado en el tiempo afectado de múltiples avatares con resultados diversos (finales felices y estruendosos fracasos), como cualquier episodio evolutivo de historia natural o la del *H. sapiens*, pues este último no sería tal de no haber existido los medios (en cuanto proceso, se entiende).

Alguien podría preguntarse, ¿acaso ese curso *evolutivo* es la circulación discursiva? Digamos, por el momento, que esa dimensión "algo tiene que ver", pues ella se patentiza por los cambios, queda oculta su naturaleza, pues un cambio da como resultado un producto terminado: en el camino de la mediatización, el hecho de circular es la fase oculta. Pero es bueno no olvidarla, tanto en los éxitos como en los fracasos.

¿Aparentes fenómenos cercanos?

Es bueno detenerse en algunos casos para patentizar los éxitos y fracasos a través de las nociones que trajimos a cuento –es decir si son útiles para arrojar alguna luz en cuanto a los *episodios* mediáticos–, acerca del camino de la mediatización finalmente. ¿Pero se trata de fenómenos cercanos? Veamos.

En primer lugar podríamos computar como un éxito *La Presse*[53] de Girardin, marcó un estilo, seguido por muchos, duró un buen tiempo con buenos resultados económicos en manos de su fundador, siguió existiendo en otras manos y tuvo un final vergonzoso, en razón de la errancia de los propietarios; en 1944 termina siendo un periódico colaborador nazi en la ocupación de Francia. El proceso de "selección natural", le permitió pervivir –en su primera versión– y dejar descendencia, fijándose en el ámbito mediático la mutación de origen (el par publicidad-sistema empresario).

En segundo lugar: algo concerniente a *La Mode*,[54] vale la pena atenderlo, al menos por dos razones, se trata de un ensayo previo de Girardin, realizado unos años antes del lanzamiento de la *La Presse*, con la que comparte ciertos aspectos; luego porque un periódico similar, en nombre, sustancia y configuración, es lanzado en Buenos Aires en 1837, asociado íntimamente con la vida social y política de la Argentina de entonces. El contraste entre el éxito del medio parisino y el fracaso del porteño será de interés para reflexionar en torno a la noción de cambio de escala.

La Mode un semanario destinado –según su fundador– a tornarse en un órgano ajustado al apetito de un cierto imaginario de la vida parisina y mundana, propia de un país en vías de constituirse en potencia imperial, coincide su lanzamiento con el gran triunfo militar en Argelia. No en vano, entre sus colaboradores, hicieron sus primeras armas literarias: George Sand, Eugene Sued, Balzac; destaca entre sus dibujantes y litógrafos a Gabarni, avanzada en la ilustración de moda. Además: modera el precio de venta, introduce esbozos de publicidad y rifa, entre los primeros suscriptores: copias de un busto de Mme. de Staël, uno de los diversos ensayos de Girardin para su paso a la prensa diaria masiva. La matriz periodística de este periódico pervive durante muchos años en distintas manos, con otros nombres pero con la misma fórmula dando lugar a un género periodístico. Algo parecido con lo ocurrido con *La*

[53] Se puede consultar la colección completa de la *La Presse* (1836) en gallica.bnf.fr
[54] Ídem.

Presse, una mutación exitosa da lugar a un cambio que pervivirá exacerbando esas mismas características distintivas.

La Moda[55] local, francamente cercana a *La Mode* nace en buenos Aires ocho años después de su antecesora, si bien pueden anotarse un conjunto de rasgos que acercan a las dos publicaciones se separan tanto en sus objetivos como las estrategias puestas en juego para lograrlos. El *habitat* en que se incluyen se sitúa en posiciones polares: en un extremo, un país siguiendo una vía imperial renovada y, más aun, de regreso de otra experiencia imperial –la napoleónica–, precedida de una republicana, ambas situaciones en el origen de fenómenos políticos de repercusión mundial. En el otro extremo –literalmente el extremo del mundo–, un país que en poco tiempo deberá enfrentar una situación bélica con Francia e Inglaterra, metrópolis que llegarán a bloquear por años la entrada a los puertos (1845 a 1850), que demandaban la libre navegación de los ríos interiores. País, la Argentina que en el momento de creación de *La Moda* había cumplido poco más de veinte años de vida independiente y aun no había logrado una definitiva unión nacional. Sosteniéndose, incluso, un grave conflicto armado con el país vecino, Uruguay.

La ciudad que vio nacer a *La Moda* contaba con algo más de 30 000 habitantes, Buenos Aires no poseía un puerto de aguas profundas, los navíos debían anclarse a buena distancia de la costa y valerse de diversos auxilios para transportar a mercaderías y pasajeros a tierra firme.[56] Se encontraba, además, separada de otras ciudades en el interior del territorio que para llegar a ellas debían emplearse en el viaje días o meses. A pesar de esas condiciones adversas la ciudad había contado, desde su fundación, con activos contactos internacionales, se explican por ser el último sitio con posibilidad de intercambios y aprovisionamiento de navíos hacia los mares del Sur y el Pacífico. También nudo de tránsito, por los grandes ríos, hacia el interior del continente con amplia frontera con el entonces Imperio Portugués. Punto de salida, además, de los metales preciosos del Potosí, para eludir a los piratas británicos del Caribe. La especialidad local: el contrabando.

De manera inversa a *La Mode, La Moda*[57]no fue creación de un profesional del periodismo sino de un intelectual perteneciente a lo que se denominó *generación del 37* que reunía a jóvenes que frisaban los 20 y 30 años, asociados en una institución que incluía también a mayores adscriptos a una cierta *cultura oficial*, llamada "Salón Literario" (difícil de evitar la remisión a instituciones de gran vigencia en Europa); entidad en la que se sumaban tanto la diversidad estética como la ideológica. Si bien el espíritu del "Salón" era de concordia y amplitud no fue fácil (más bien imposible) sostener en el tiempo el buen funcionamiento y continuidad de la institución. Los conflictos externos asociados de manera indisoluble con los internos, administrados por un gobierno de rasgos absolutos y de procederes nada pacíficos, finalizó con la extinción del "Salón" y el cierre del comercio de librería donde funcionaba.

[55] Existe edición facsimilar: *La Moda Gacetín Semanal de música, de poesía, de literatura, de costumbres,* publicado por la Biblioteca Nacional. Es acompañada por un trabajo de Alberto Mario Perrone, que incluye datos y una discusión interesante acerca de Alberdi y *La Moda.*

[56] Para configurar una imagen del Buenos Aires de entonces leer: *Echeverría* de Martín Caparros.

[57] Se sugieren las siguientes lecturas para configurar una visión amplia de la publicación y del carácter de sus componentes, corresponden a Luis Marcelo Martino, investigador de la Universidad Nacional de Tucumán CONICET: "Valor literario y valor social en *La Moda*, 1837-1838", "*La Moda* (Argentina, 1937-1938), un 'papel popular'", "La concepción del drama en *La Moda*". Los tres cuentan con un abundante repertorio bibliográfico y agrupan un conjunto de discusiones que trazan un perfil, tanto de la publicación como de las tendencias de la época.

El conflicto que conduce a la creación de *La Moda* está asociado a la posición respecto del gobierno que debían adoptar los intelectuales: tolerar las asperezas autoritarias en pos de transformarse en orientadores de la política cultural del régimen, cuyos beneficios disolverían o neutralizarían los rasgos negativos. En oposición a la que consideraba que solo una política frontal de crítica posibilitaría la eliminación neta de la fórmula bárbara y heteróclita.

Homogeneidad temática, queremos decir referencias a usos y costumbres, algo de mundano, comentario artístico, en especial el teatro, la música de ejecución fácil propiciadora de la danza…tal identidad se abrirá sobre dos estrategias dispares.

Éxitos y fracasos en el camino de dos revistas

La disparidad, está dicho, se perfila de manera inequívoca a partir de las distancias entre los lugares de despliegue de una y otra publicación que de manera irremisible diferencian los propósitos y las estrategias derivadas, la pregunta inmediata entonces se desplaza hacia el nivel de la manifestación y el posicionamiento que se desprende de la situación. De qué manera se toma la palabra y, por esa vía, se da lugar a otro, del que se supone dispuesto a la lectura, de la pertinencia y ajuste de esa construcción depende la aceptación y las consecuentes chances de pervivencia de un medio, para el caso, un producto cualquiera o de una proposición cualquiera, un chiste incluso.

La respuesta es fácil para *La Mode* es previsible que de acuerdo a esas circunstancias pueda leerse en la *Première livraison* (20-XII-1829, p. 27) en una nota "Causerie du monde" que se refiere al paisaje y modo de vida de París en otoño. Allí se reseña, como dado por sabido, de la depresión de la actividad en esos días, contrariamente a lo que ocurre en el campo, momento de cacerías y reuniones amables en los castillos. Los sucedidos al tenor García, en cuanto a sus modulaciones vocales –que se pretende compartida– y las pérdidas sufridas por su enfermedad. Se habla de una experiencia compartida y emotivamente común. En otra cuerda, en la *Cinquième livraison* (2-XII-1829, p. 109), escrita por Emile de Girardin, "Un mariage a la mode", una caricatura social. En ella describe el intercambio por un matrimonio de conveniencia, entre personajes presuntamente importantes (¿conocidos?) con abundancia de denuncias de abierta hipocresía. No debe olvidarse que en la misma publicación colaboraba Delphine Gay, plenamente incluida en el mundo aristocrático, esposa de Girardin, desde hacía poco tiempo.

Una situación diferente se presenta en *La Moda.* En el n.° 3 (2-II-1837) y seguida de otra nota (n.° 4; 9-XII-1837) en el rubro *Costumbres* "Reglas de urbanidad para una visita", se satiriza, en la voz del comentador, lo posible de encontrar en una visita a un hogar porteño de "buena familia" de aquella época. La nota firmada por *Figarillo* (Juan Bautista Alberdi) es de un marcado tono burlesco, mostrando tanto impericias de protocolo, precariedad objetual y torpeza artística ligada al mal gusto. El artículo no despertó simpatía en parte de los lectores, situación que dio lugar a explicaciones por parte del autor.

Las explicaciones no son breves y sin asomo de excusa, por el contrario abundan en consideraciones generales, acerca del género satírico, sus representantes prominentes. Además se libra a justificaciones tanto de índole moral como sociológica, aclarando que los defectos son universales, los que no coinciden con el grado de desarrollo que pueda adjudicársele al país de origen. Un argumento principal rodea a la obra de Larra cuyo apodo era *Fígaro*, a quien el autor de la nota, en recuerdo y homenaje, adopta el de *Figarillo*, alusión que le permite desenvolver un argumento político: "Larra burlándose de España atesta un progreso de la España, porque Larra es la expresión de la joven España que se levanta sobre las

ruinas de la España feudal". No se ahorra, *Figarillo,* adjudicar –con buenas razones– ignorancia a sus acusadores: "[…] no es cierto que la sátira no exagere nunca: es no haber leído a Larra, y no saber lo que es arte ni poesía". Un aspecto interesante de esta refutación es que pudiéndose limitar al aspecto estilístico (cualidades del género) se desplaza sobre el alcance político de la cuestión, por otra parte nuclear: Alberdi, Echeverría (no partícipe de *La Moda*), como figuras centrales, rodeados de otras de menor relevancia se perfilan como cruciales pero, curiosamente, el tiempo fijó como emblema una publicación de escasa difusión que se hizo presente en 23 semanas de los años 37 y 38, en sus pocas páginas.

Mediatizaciones: comentarios e inferencias

1.

La noción de *cambio de escala* puede ser vista como general, tal cual lo señalamos más arriba, la prensa moderna con sus propiedades particulares, vista en su despliegue general, se atiene a ese resultado: su fórmula se universalizó y permanece. Pero ese resultado parcial consiste en la sumatoria de particulares: se hace necesario –para pensar el proceso de mediatización en su conjunto– notar que las claves de su desenvolvimiento son, precisamente, el desarrollo de particulares, seguramente heterogéneos.

2.

Basta observar los tres casos que evocamos, el primero, *La Presse*, se presenta como el modelo "ideal", es un actor neto del cambio de escala; *La Mode* el favorecido por la coyuntura, se sitúa al cobijo de hechos de menor enjundia, se ajusta al mundo a partir de cambios menores que pueden imponerse y caracterizar un aspecto parcial; *La Moda*es el proceso mediático fracasado, pero con un efecto radial de larga duración, da lugar a una sólida armadura imaginaria (no es la única publicación de escaso impacto de momento que da lugar a ese tipo de efecto). Resultado nada indiferente en la constitución de la trama semiótica, obra principal de la mediatización.

3.

La comparación polar entre las publicaciones argentina y francesa nos muestra, en esa situación límite el peso de los componentes en el proceso del cambio de escala, finalmente la prensa moderna no surge a partir de algún hallazgo técnico particular. (En cuanto a la producción objetual: en materia o proceso de producción. Si hubo cambios en el *salín up* fueron a posteriori), las modificaciones fueron de fórmula económica y redaccional, tipificados netamente por *La Presse*). *La Mode* como tal no incluye cambios fundamentales; no debemos descontar el acento colocado sobre la ilustración de moda que se tornará en una constante a futuro en ese tipo de medios. *La Moda*, entre nosotros, introduce un modelo mediático, el que solo será restablecido en la Argentina muchos decenios después, nuestra hipótesis es que el fracaso de ese modelo fue político-ideológico, en cuanto a la fórmula de género revistera queda en suspenso.

4.

La partición entre los modelos de ambas revistas es enunciativa. Por un lado la francesa adopta el modelo de la complicidad. Las posiciones de producción y reconocimiento propenden a la equivalencia en *La Modo*: "Yo conozco lo que conoces, te relato lo que estás dispuesto a escuchar, los goces de los que hablo son los que apeteces y sueles practicar", una relación plena de presuntos sobreentendidos compartidos. El desplazamiento entre producción y reconocimiento es espacial o temporal, nos dice: "Yo estaba donde tú podrías (y querrías) haber estado, te relato una ausencia ocasional". El desplazamiento, en cambio, entre producción y reconocimiento, entre *La Moda* y su eventual lector se sitúa en otro espacio, el de la falta: el otro ignora, puede hacerlo en "positivo", aceptando el lugar del no saber y prestándose a la aceptación del o el rechazo (el que rechaza la burla o mal interpreta un gesto puede ser repudiado, lo que puede dar lugar a la queja silenciosa, funesta para un medio pero no para la historia).

Referencias

Alberdi, J. B. (1837). Costumbres: reglas de urbanidad para una visita. *La Moda*. 9 de diciembre, p.1.

Causerie du monde. (1829). *La Mode*. 20 de diciembre, p. 27.

Caparrós, M. (2016). *Echeverría*. Buenos Aires, Argentina: Anagrama Narrativas hispánicas.

De Girardin, E. (1829). Un mariage à la mode. *La Mode*. 2 de diciembre, p. 29.

Martino, L. M. (2009). La Moda (Argentina 1837-1838), un 'papel popular'.*Actas del Congreso Internacional Latina de Comunicación social.* Tenerife, España: Universidad de La Laguna.

— (2010). La concepción del drama en La Moda. *Utah State University; Decimonónica, 7 (2),* 50-69.

— (2011). Valor literario y valor social en 'La Moda' (Buenos Aires, 1837-1838). *Anuario de Estudios Filológicos*, 34,Universidad de Extremadura, pp. 113-123.

Perrone, M. A. (2011). En busca del joven Juan Bautista Alberdi. *Edición facsimilar de La Moda.* Buenos Aires, Argentina: Ediciones Biblioteca Nacional.

Reclus, M. (1934). *Emile De Girardin: Le createur de la Presse Moderne.* París, Francia: Librerie Hachette.

Thérenty, M-E.y Vaillant, A. (2001*). 1836, l'an I de l'ère médiatique Analyse littéraire et historique de La Presse de Girardin.* París, Francia: Nouveau Monde Éditions.

Traversa, O. (2014). *Inflexiones del discurso.* Buenos Aires, Argentina: Santiago Arcos editor/SEMA.

Verón, E. (2013). *La semiosis social, 2. Ideas, momentos, interpretantes.* Buenos Aires, Argentina: Paidós, Estudios de Comunicación 38.

— Mediatization theory: a semio-anthropological perspective. *Handbooks of Communications Science, 21,* 163-174.

UNA
CRÍTICA
DE ARTES