

*Sobre historia  
y teoría  
de la crítica II*

# figuraciones

---

**Directores:**

*Oscar Steimberg y Oscar Traversa*

**Secretaría de redacción:**

*Mónica Kirchheimer, Daniela Koldobsky, Sergio Moyinedo*

Objetos de la crítica,  
noviembre de 2014, N° 11  
versión on-line. ISSN: 1852-432X

**UNIVERSIDAD NACIONAL DE LAS ARTES**

**Director del Área Transdepartamental  
de Crítica de Artes "Oscar Traversa":** *Dr. Sergio Ramos*

**Coordinación de Publicaciones  
de Crítica de Artes:** *Rolando Martínez Mendoza*

**Diseño y diagramación:** *Andrea Moratti*

**Recuperación de los artículos:** *Laura Amarilla,*  
Repositorio Institucional de la UNA

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

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

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

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

---

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

---



## Editorial

### 1. Pasados y presentes de las críticas de los años sesenta

- Daniela Koldobsky // Claudia López Barros** 11  
Oscar Masotta: los efectos de un silenciamiento
- María Fernanda Pinta** 23  
Figuraciones de la escena moderna.  
Artes, espectáculo y periodismo cultural en los años sesenta
- Federico Baeza** 43  
Visiones críticas de las relaciones entre arte y vida:  
de las neovanguardias al escenario contemporáneo

### 2. Dossier: Crítica de cine en los sesenta

- Mabel Tassara** 63  
Algunos apuntes para una metacrítica de cine  
en los años sesenta.  
(Coordinación: Mabel Tassara. Equipo: Adriana Callegaro;  
Marina Locatelli; Diego Maté; Julián Tonelli)
- Diego Maté** 71  
Tiempo de Cine: aperturas y expansiones críticas
- Marina Locatelli** 75  
Los programas de mano:  
una forma particular de la crítica de cine
- Adriana Marcela Callegaro** 83  
La configuración de la reseña crítica cinematográfica  
en la prensa diaria argentina (1956-1966)
- Julian Tonelli** 89  
Sobre el periodismo de cine en Primera Plana.  
Aproximaciones a un estilo de época

### Bibliográficas

- Rolando Carlos Martínez Mendoza // José Luis Petris** 99  
La semiótica argentina y la publicación de Semióticas y  
La semiosis social 2. El trabajo de Eliseo Verón y Oscar Steimberg



## Editorial

---

*Daniela Koldobsky y Oscar Steimberg*

---

El presente número de *Figuraciones*, continuación del anterior, n° 10: *Sobre historia y teoría de la crítica I*, es el tercero dedicado específicamente a análisis del discurso crítico en la revista. *Objetos de la crítica, Figuraciones* n°7, fue el primero, y su editorial refería al cambio de estatuto de esos objetos a partir de la caída general de cánones que habían permitido suponer la pervivencia, como reaseguro de su circulación, de proposiciones que contienen acuerdos compartidos en la definición de la experiencia estética. Y en el n° 10 se focalizaron momentos múltiplemente diversos y polémicos de ese cambio en la Argentina y Latinoamérica, en los que se señaló la presencia y efecto de vínculos entre la crítica y los artistas, así como entre la crítica y los dispositivos de exhibición, transmisión o circulación o entre la crítica y la acción curatorial e institucional, con sus diferentes registros y procesamientos. Y se conformaron distintos perfiles de crítico condicionados por esas relaciones: el del que elabora conceptos junto a los artistas y los difunde para abrir el camino a las nuevas prácticas artísticas, el del que otorga visibilidad a las artes visuales en los medios gráficos con su escritura, el que defiende un paradigma específico para el arte de su tiempo en oposición a programas opuestos, o el que discute espacios con los mismos artistas que avanzan sobre un territorio que tradicionalmente le estaba asignado o con las nuevas figuras que, como la del curador, aparecen y se instalan reclamando un poder de legitimación que antes le era específico. Aquí se continúan esos recorridos por los motivos ya expuestos en aquella presentación, en la que se adelantaba también que a partir de las indagaciones, aproximaciones y proposiciones reunidas en ese número se propondría una extensión y continuidad de su tratamiento, en lo que respecta al desarrollo contemporáneo de su problemática, a partir de la consideración de las rupturas y soluciones de continuidad ocurridas en espacios artísticos, críticos y ensayísticos a partir de las redefiniciones que la conformaron en las décadas de 1960 y 1970, comenzadas a tratar en los trabajos de ese número.

Esta continuidad se presentaba como necesaria, en primer lugar, porque el recorrido, ya iniciado, de los años sesenta tanto en la reflexión sobre la obra de figuras de la crítica argentina y latinoamericana como en la relectura de proposiciones respecto de esa década, en tanto contexto de crisis de

la crítica, volvía a plantear la pertinencia de una extensión de su consideración. Y en segundo lugar porque si los años sesenta fueron escenario de las neovanguardias o los *nuevos cines* -dos de los fenómenos sobre los que este número se ocupa, lo fueron también de nuevos modos de despliegue de la metadiscursividad del arte: modos tensionados entre los efectos de su cambiante presencia en los medios masivos, por un lado, y los de las polémicas abiertas por las nuevas definiciones del arte y la producción artística por otro. Con la consiguiente emergencia de un conjunto polémico de temas y problemas que insisten, desde esas fracturas del discurso, en las sucesivas contemporaneidades de su escritura hasta llegar a hoy. Cuando este número de *Figuraciones* se ocupa de unos pasados que ya tienen medio siglo, no puede dejar de hacerlo a partir de una experiencia de lectura que indica, a partir del examen de las huellas dejadas por esas críticas, que sus proposiciones abren un modo de acceso polémico, también, a diferentes visiones del presente.



# **1. Pasados y presentes de las críticas de los años sesenta**



# Oscar Masotta: los efectos de un silenciamiento

*Daniela Koldobsky // Claudia López Barros*

---

De los muchos aportes que Oscar Masotta legó a la crítica y a la teoría del arte contemporáneo, el único que tuvo una vida fecunda y extensa ha sido el concepto de desmaterialización, aunque su autoría no le haya sido atribuida. En este trabajo recuperamos esta y otras proposiciones -como aquellas referidas al pop-art y al arte conceptual, que entendemos precursoras de los denominados “giro lingüístico” y “giro conceptual”- cuya originalidad y novedad son equivalentes a su silenciamiento o, al menos, su escasa recuperación, a pesar de las estrechas semejanzas con tesis producidas varias décadas después en el ámbito internacional y que sí forman parte central del corpus de la teoría del arte contemporáneo.

**Palabras clave:** crítica- teoría del arte- pop-art- arte conceptual- desmaterialización

Of the many contributions made by Oscar Masotta to contemporary art criticism and theory, the only one that had a prolific and extense life was the concept of dematerialization, although its authorship has not been attributed to him. In this article we revisit this and other propositions -such as the ones referred to pop art and conceptual art, which we understand funding of the so called “linguistic turn” and “conceptual turn” - whose originality and novelty are equivalent to its silencing or, at least, its scarce revisiting, despite the close resemblance with thesis produced several decades later worldwide and that are, in fact, part of the central corpus of contemporary art theory.

**Palabras clave:** criticism- art theory- pop art- conceptual art- dematerialization

## Introducción

El detallado estudio preliminar del libro Oscar Masotta/Revolución en el Arte, a cargo de Ana Longoni, en el que se reeditan algunos de los libros más importantes de Masotta (El pop-art, Happenings, y “Estética de vanguardia y comunicación de masas”, la tercera sección de Conciencia y estructura dedicada al arte[1]), comienza planteando que, aún hoy, sus polémicas intervenciones siguen siendo objeto de “pugnas, dispares evaluaciones e incluso silenciamientos” (10:2004). Esto, dicho hace diez años, mantiene plena vigencia, especialmente respecto del lugar -aunque habría

que decir lugar marginal- que la historiografía del arte argentino suele otorgarle cuando se ocupa de los años sesenta.[2] No ocurre lo mismo, en cambio, con sus múltiples aportes al psicoanálisis –en los que, entre otros aspectos, es reconocido como el introductor de Lacan en los países de habla hispana-, o en relación con la historieta, lenguaje respecto del que sus textos se recuperan entre los pioneros en Argentina.[3]

En ese intento de comprender y darle palabras al silencio respecto de la figura y la producción de Masotta es también Longoni junto con Roberto Jacoby quienes realizan un dossier en la revista Ramona n° 9-10, en 2000, sobre el concepto de desmaterialización, y un número titulado “Masotta revisitado” (Ramona 45), en 2004, mismo año de aparición del mencionado Oscar Masotta/Revolución en el Arte[4]. En “Escenas de una lucha estilística” (Koldobsky, 2003, en el número 1-2 de la revista Figuras), puede observarse un intento de incluirlo en la escena crítico-productiva del arte argentino de la década del sesenta, en su condición múltiple de crítico productor de teoría pero también de productor de happenings[5], sobre la que se volverá más adelante.[6]

Con estas páginas, que buscan ser continuadoras de aquéllas a la hora de dar cuenta del lugar central e ineludible de Masotta como protagonista del arte, de la crítica y de la teoría del arte de vanguardia en Argentina, no pretendemos realizar un homenaje o elegía de su obra y figura, sino recuperar las formulaciones que hacen de él probablemente el productor de la teoría más fecunda del arte de los sesenta (al mismo tiempo en que se está produciendo), fundamentalmente de sus tesis respecto del pop-art como crítica radical a todo realismo, la desmaterialización del arte, y sus planteos sobre la diferencia entre los modos de recepción del arte de su época. Resulta central reconocer su capacidad de movimiento no sólo entre lecturas, perspectivas y prácticas, capacidad que se viene señalando en múltiples escritos en las dos últimas décadas, sino entre posiciones en el campo del arte: en la crítica, especialmente en una crítica que se define aquí como productora de teoría, y en la producción artística misma. Finalmente, en este recorrido se pretende recuperar algo de las operatorias de cruzamiento e interpretación de nuevas lecturas, de reflexión escritural y puesta en escena del proceso de producción, sus dificultades y posibilidades como modelo de trabajo.[7]

### **Sobre la distancia y el desmarcarse**

Oscar Steimberg, señala sobre la distancia en Masotta, un doble nivel: por un lado se trataría de una distancia corta, cercana cuando lo designa como maestro, en contraste con la figura de profesor que se posiciona fundamentalmente en el eje del saber/no saber. Masotta se instalaba en el modo enunciativo del maestro: “alguien en quien la transmisión de conocimiento se da más que por la palabra, por el gesto y hasta por los modos

de enunciación y contacto.” (1999: 284). Por otro, la faceta que lo coloca en el centro de su ser crítico; refiere a la distancia que Masotta lograba en relación con sus propias obras, a través de la escritura: “Masotta confiaba en que en la escritura podían descubrirse cosas (...) tenía ese despegue, esa distancia que suele tener el escritor que no se resigna a utilizar la palabra como vengá, como instrumento; que va a descubrir algo en ella.” (1999: 286)

En palabras de Beatriz Sarlo, en relación con la multiplicidad de espacios de conocimiento y lenguajes abordados (el psicoanálisis, el arte conceptual, la historieta) “Masotta sería entonces como una especie de modelo de ese intelectual moderno.” (1999: 269).

Podemos sumar otra distancia que se evidencia entre las instituciones académicas en relación con una figura que, aunque artífice de la cultura local, no siempre era aceptada por ellas. En tiempos en que además, la Universidad solía vivir aplastada por los gobiernos militares, Masotta trabajaba principalmente en la dinámica de grupos de estudio, signo de la época, se desmarcaba. Masotta y el giro lingüístico

En un apartado sobre Warhol en *El pop-art*, Masotta señala: “El profesor Romero Brest dice que Warhol ‘todavía’ hace imágenes. Tiene razón; pero no ‘hace’ una imagen aislada sino que multiplica imágenes; y no es seguro que el resultado sea también y sencillamente una nueva imagen”(2004 [1967]: 159, 160).[8] Dos aspectos presentan en esta frase un gran interés, en primer lugar la referencia irónica a los dichos “del profesor Romero Brest”, a quien se retoma para contradecirlo, y en segundo lugar, que en ella se vislumbra una de las tesis fundamentales de Masotta respecto del pop-art como crítica radical a todo realismo. Esta tesis, que puede parecer paradójal dado el retorno que en ella se produce a la imagen mimético- realista, es clave para entender la teoría del arte que construye:

“Nuestra tesis consiste en afirmar que el pop art es un movimiento que intenta ‘rebajar’ la estructura de la imagen al ‘status’ del signo semiológico; y esto con el fin de hacer problemática la relación de la imagen con el objeto real al que toda imagen se refiere.” (2004 [1967]: 139) y “En este sentido el arte pop no es ni un realismo de los objetos, ni un realismo de los contenidos. La única realidad aquí son los ‘lenguajes’, esto es: esos productos de la acción social, esos circuitos semánticos, esas reglas de restricciones y prohibiciones, que laten en el corazón de la vida social, que se llaman códigos y que rigen y determinan la vida individual.” (2004 [1967]:154)

A casi medio siglo de haber sido escritos, estos planteos pueden ser leídos como ya transitados o incluso como fruto de un radical constructivismo pero, como se observa en la cita a las palabras de Romero Brest, ellos marcan tanto una gran diferencia respecto del modo en que se concebía al pop en el medio local como una novedad, en tanto la definición de “un arte que piensa el objeto como irremediamente mediatizado por los lenguajes” (2004 [1967]: 187) es muestra de una particular versión (no de una asunción general) del cambio que, en la segunda mitad del siglo XX, se produjo en las ciencias humanas y que se dio en llamar giro lingüístico. Sintomáticamente, el libro de Richard Rorty que lleva ese título, *El giro lingüístico*, es del mismo año que *El pop-art: 1967*. Es notable además que esta tesis de Masotta, de perspectiva definitivamente semiótica, se presentara cuando en Argentina recién se estaba constituyendo el campo, por lo que estos aportes pueden pensarse además entre los fundadores de la semiótica argentina, los que propiciaron un horizonte fecundo y específico de allí en adelante.

Por otra parte, y siguiendo lo que ha comenzado a plantearse en la historiografía de las vanguardias del arte argentino en la última década, respecto de que ellas no necesariamente implicaron una modernización o una puesta en sintonía con lo que sucedía en los centros del arte sino que formularon sus propios y originales recorridos, se puede agregar que ello no ha sucedido solamente en la producción artística sino también en la crítica y la teoría.

Pero se podría avanzar en este planteo si se vuelve sobre las palabras de Masotta respecto de que la multiplicación de las imágenes en Warhol no da como resultado “también y sencillamente una nueva imagen”.

“Efectivamente, hay en toda imagen una riqueza notable de significados, mientras que las multiplicaciones de Warhol (el todo como conjunto) se dan como asociadas únicamente a un solo significado: el no sentido. Warhol parece introducirnos de esta manera en un código elemental, en un sistema mínimo y rudimentario entre signos. En este código el sentido se opone al no sentido como la unidad a la multiplicidad.”(2004 [1967]: 159, 160)[9]

Más allá de términos muy anclados en la época como los de signo y código, estas palabras no parecen tan distintas de las escritas por Hal Foster treinta años después: “En historias futuras de los paradigmas artísticos la repetición, no la abstracción, quizás se vea como la superación de la representación, o al menos como su más eficaz derogación” (1996, 2001:67). Si se reemplaza multiplicación por repetición y crítica radical a todo realismo por superación o derogación de la representación, se obtiene que, de algún modo, lo que Foster reclama a las historias futuras de los paradigmas artísticos no está en el futuro sino en el pasado, con la condición de que, en pala-

bras de Walter Benjamin, se impida que su posibilidad de cognoscibilidad se pierda o, dicho en otras palabras, que la historia se convierta en mito. [10]

### **Masotta y el giro conceptual**

En el prólogo al libro *Happenings* (1967) Masotta señala la diferencia entre los happenings y el arte de los medios de masas y destaca que mientras la “materia” de los primeros “estaría más cerca de lo sensible; pertenecería al campo concreto de la percepción”, la de los segundos “sería más inmaterial, si cabe la expresión”(2004 [1967]: 201, 202). En “Yo cometí un happening” se refiere a dos happenings que presenció en Nueva York en 1966 que le “impresionaron especialmente” indicando: “Se podría decir (yo no amo esta alternativa) que uno estaba hecho para los sentidos y que el otro en cambio hablaba al entendimiento”(2004 [1967]: 293,294). Finalmente, en la parte que en *El pop-art* se refiere a la obra de Warhol, introduce -en contraste con la noción de percepción- la de aperccepción para la recepción de ciertas imágenes, entendiéndola como un principio reflexivo, altamente intelectual, propio de ciertas operaciones mentales...”(2004 [1967]: 161, 162).

En todas las referencias anteriores se reconoce la comprensión de una diferencia - aunque Masotta refiere que no ame la alternativa- entre un arte que apela a un reconocimiento perceptivo y sensible en contraste con otro que apela a uno conceptual. Y ello no es en Masotta necesariamente visible como un cambio de época, dado que refiere a obras contemporáneas. Es notable además como esa diferencia no está en relación con el género o el lenguaje -dado que la reconoce tanto en ciertos happenings y el arte de los medios como en la pintura de Warhol-, de manera que si bien se puede hablar de giro conceptual para replicar al más estabilizado sintagma de giro lingüístico, lo que se observa en la lectura que hace Masotta de esa diferencia es la atención sobre los modos de procesamiento en recepción del arte, y en ese sentido parece encontrar una sintonía con el planteo de Gérard Genette (1997) respecto de lo conceptual, que no define como un arte que corresponde con un momento o con un lenguaje sino como un estado provisorio y que implica un régimen por el que la recepción se desplaza del objeto al acto de proponerlo y del acto a la idea que sostiene.

### **Masotta y la desmaterialización del arte**

En el análisis del impacto que la palabra “happening” tuvo en los medios de circulación masiva (principalmente en medios gráficos) de la década del '60, Masotta señala que su uso indiscriminado “denuncia la distancia o el vacío que va desde los productos de la información masiva a la actividad artística de vanguardia”.

Desde una perspectiva veroniana podríamos pensarlo como la distancia entre las condiciones de producción (discursos en relación con la generación de los happenings) y las condiciones de reconocimiento (discursos en relación con la lectura) de esas obras. Los medios gráficos leían estas obras de vanguardia desde posiciones conservadoras, por lo que solían descalificarlas y por otro lado no aportaban discursos de reconocimiento que habilitaran a los espectadores posibles lecturas de las obras al interior del arte conceptual [11].

En esta línea Masotta señala la carencia de una crítica competente que pueda acompañar la producción de vanguardia en las artes visuales.

Plantea que la idea de género como límite aparece en ese caso “como precaria” y que el pasaje de los happenings al arte de los medios fue “una consecuencia lógica”. Existe una cierta fascinación por los medios masivos de comunicación: en particular por el dispositivo [12] y los modos en los que las obras se desarrollan teniendo en cuenta sus posibilidades y restricciones:

“(…) los problemas del arte actual residen menos en la búsqueda de contenidos nuevos, que en la investigación de los ‘medios’ de transmitir esos contenidos” “(…) en las mejores obras los contenidos aparecen fundidos a los medios que se emplean para transmitirlos”.

Podríamos establecer un cierto vínculo entre la preocupación de Masotta por la exploración de las posibilidades y restricciones discursivas de los medios masivos de comunicación con la reflexión teórica de Christian Metz en relación con la forma de la expresión en el cine, en la que se opera la mutilación de la creación (la dificultad de mostrar nuevos modos de decir).

El concepto de desmaterialización, que Masotta trabaja antes que Lucy Lippard[13], se encuentra ligado a este privilegio de los medios por sobre la obra concreta. La obra es justamente su devenir a través de esos medios.

Masotta relata un happening que él mismo llevó a cabo, “El helicóptero”, en el que dividió a los espectadores en dos grupos y el evento artístico consistió finalmente en el relato que una parte de la audiencia le hizo a la otra. La desmaterialización de la obra pasaba entonces por ceñirla al relato oral, que luego se volvía efímero.

El concepto de desmaterialización planteado por Masotta para la época resulta muy fecundo: se trata de poner en jaque los elementos y materiales tradicionales del hacer artístico, reflexionar sobre la materialidad de los discursos, jugarse por la faceta conceptual y permitirse el uso de materiales considerados no artísticos y fugaces[14], además de reconocer la gran



ruptura que para las artes visuales implicó el abandono de la condición de productoras de objetos únicos que las había caracterizado históricamente.

### **Masotta happenista [15]**

En “Yo cometí un happening”, más allá de distanciarse y de indicar la falsa antinomia planteada por Klimovsky: “o bien happenings o bien políticas de izquierda” quien sugería “abstenerse de los happenings e invertir los poderes de la imaginación en ese terrible flagelo (el hambre)” polémica de base que por otra parte, insiste en la época a lo largo de los años en la que se oponía un “arte lúdico” a un “arte político”- Masotta señala la diferencia de escala de las dimensiones enunciadas por Klimovsky y deja al descubierto una concepción conservadora, encorsetada y restringida en relación con los límites de lo artístico (ceñido principalmente al arte plástico tradicional, de caballete).

A lo largo del texto el yo se hace cargo de la enunciación y resulta interesante recorrer las distintas posturas enunciativas adoptadas por el Masotta que se construye. Un primer Masotta polémico, desafiante, sarcástico: “(...) me sentí, en serio, incómodo en mi piel, un poco miserable. ‘Yo cometí un happening’ me dije entonces para atenuar ese sentimiento. Pero pude tranquilizarme rápidamente.”

Este puntapié inicial es sustentado luego por un Masotta racional que argumenta con fuentes y citas de autoridad la falsa oposición denunciada.

Pero de este primer tono elevado (por la polémica y el sarcasmo que por momentos aparece) se abre paso un Masotta reflexivo: tanto en relación con las experiencias de arte conceptual de los happenings como con el propio hacer. Aparece entonces un Masotta autocrítico en la explicitación de una conciencia de los propios límites en torno de su figura como artista-happenista-ejecutor de la obra.

Ya desde el título el artículo parte de la posición central de un ego en la que, en una primera instancia, recoge el guante y se hace cargo de entablar la polémica con Klimovsky. Esa primera parte de discusión de distintas posiciones contrarias en la visión de lo artístico (de su misión, sus modos, sus expresiones) pasa a ser anecdótica, casi una excusa en el devenir del texto.

Masotta tiene la capacidad de correrse del lugar inicial para detenerse a analizar dos happenings que lo habían impactado particularmente en Nueva York, entre enero y marzo de 1966, a los que se ha hecho referencia anteriormente. Tal como él mismo advierte se trata de dos experiencias de estilos muy diferentes: en uno existía un privilegio de lo racional, de lo

inteligible (el realizado por Michael Kirby) y, en el otro, de lo sensorial (el happening de La Monte Young).

Es importante señalar que aquí también accedemos a un Masotta espectador- participante, que da paso de manera inmediata al crítico. Esta prevalencia es marcada por King cuando señala “El principal ciclo [refiere a los happenings] realizado en el Di Tella en julio de 1966 fue organizado por Masotta (...). Este acontecimiento ofreció un enfoque teórico y práctico de una historia de los ‘happenings’: un debate intelectual antes que una representación espontánea (...)”(2007: 244).

El Masotta artista no le escapa a una postura de fuerte autocrítica: manifestar que él mismo no se ha animado a ir a fondo con la experiencia. El primer Yo del título, que se ríe de la polémica de época, no ha realizado el happening imaginado: tanto por las circunstancias históricas que lo demoraron (el golpe de Onganía en 1966) como por sus propios temores y prejuicios. La grandeza de Masotta, una de ellas, es explicitar el proyecto original y todas las cesiones que, como artista, fue realizando.

El ¿compadrito? que abre la discusión inicial, se desplaza hacia la figura de un autocrítico-apesadumbrado que se instala en ese debate más profundo, contra él mismo y su propio hacer artístico en el que plantea las restricciones y pasajes posibles al interior del desarrollo del arte conceptual, en el contexto de ese momento histórico, en Buenos Aires. El título mantiene vivo el sentido de “haber cometido un happening”, pero el delito no es haberlo realizado, sino no haberse atrevido a realizar el proyecto original.

### **Masotta crítico, productor de teoría y happenista**

En los escritos de Masotta más ligados a la praxis artística, “Yo cometí un happening” y “Después del pop, nosotros desmaterializamos”, se observa por un lado la compleja construcción enunciativa que se describe en el apartado anterior, y por otro que su acción como happenista lo ubicaba en un lugar que no era ajeno a la producción artística de vanguardia: el de productor crítico (Koldobsky 2003, 2009). Porque si bien en esos textos es visible que la realización de los happenings funciona como una experiencia para producir teoría, desde el ready made de Duchamp sabemos que la propia obra de arte se conforma como reflexión acerca de su estatuto y por lo tanto como crítica de su condición. Y es ese rasgo el que permite la emergencia de la posición autoral bifronte de productor crítico.

Si bien el pasaje de la reflexión a la praxis artística es notable y alimenta la posición cambiante y cercana a la ubicuidad que Masotta ocupó en el campo artístico e intelectual argentino, Roberto Jacoby señala: “A Masotta no se lo recuerda como un teórico del arte y, a mi manera de ver, entre los

artistas fue muy influyente, sobre todo por sus conferencias sobre el arte pop, las historietas y las cosas que escribía sobre el arte argentino. A los artistas argentinos los estudiaba, los analizaba y publicaba un libro sobre ellos antes que Romero Brest” (...). (2011:35)[16]. Las palabras de Jacoby permiten abordar varias cuestiones: en primer lugar, que las proposiciones de Masotta respecto del pop art, el happening, el arte de los medios y el arte conceptual tenían un carácter que excedía el de la crítica como género periodístico, y que permitirían hablar de él como crítico productor de teoría más que como crítico en sí (Koldobsky 2003)[17], entre otras cosas -y como se observó antes-, porque su discurso se conformaba con intertextos provenientes de la semiótica o la incipiente teoría de los medios. En segundo lugar, esas intervenciones eran contemporáneas a la producción artística, lo que provocaba que los artistas se sintieran influidos por ellas y a su vez las ubicaba temporalmente más cerca de la crítica que de la producción teórica, siempre desplazada respecto de los fenómenos de los que da cuenta. En tercer lugar, que a pesar del impacto que producía en los artistas, Masotta no es recordado como teórico del arte, aun cuando su estatuto como productor de teoría del arte contemporáneo es tan indiscutible como incomparable, por lo que nos resulta interesante avanzar en el examen de los efectos de ese silenciamiento.

### **Sobre los efectos de un silenciamiento**

El desmarcarse de Oscar Masotta, al que se ha aludido, puede explicar en parte tanto esa capacidad de estar en espacios diversos, dialogar con distintas perspectivas y ocupar diferentes posiciones sin abandonar nunca el sesgo polémico, como los silencios sobre su producción teórica (más que sobre su figura). Pero no se pretende aquí comprender las causas de ese silenciamiento sino más bien aportar a la reflexión sobre sus efectos.

Nos referimos por un lado al silenciamiento de la autoría de conceptos pioneros como el de desmaterialización del arte, pero en especial al silencio respecto de tesis como la del pop-art como crítica radical a todo realismo, cuyo reconocimiento hubiera permitido comprender mejor las transformaciones que se estaban produciendo en el arte de los sesenta y que continuaron afectando el devenir artístico. En este sentido el pedido que Masotta hace a sus contemporáneos de una investigación que aportara interpretantes en relación con esos cambios provocados por las vanguardias sigue hoy en pie, en la medida en que su teoría del arte no sea tenida en cuenta, no a nivel de un señalamiento histórico sino de la práctica analítica.

Consideramos que la originalidad y novedad de las proposiciones de Masotta respecto del arte contemporáneo no pudieron ser comprendidas en su momento y tal vez tampoco lo son cabalmente hoy. Si -como se intentó demostrar aquí comparando algunas de ellas con aportes que ocupan

un lugar central en la teoría del arte contemporáneo, pero que fueron realizados varias décadas después- esas proposiciones se hubieran recuperado en su momento histórico y en los centros del arte de modo productivo y no como citas extemporáneas, probablemente la teoría del arte contemporáneo sería más rica y sólida de lo que ya es.

---

## Notas

- [1] Si bien no se incluyen los escritos de Masotta sobre historieta, Ana Longoni refiere a ellos, respecto de su figura multifacética.
- [2] En su prólogo a la reedición de *Conciencia y estructura* en 2010, Diego Peller cita la inclusión que realiza Andrea Giunta de un breve apartado sobre Masotta en la reedición de 2008 de su libro *Vanguardia, internacionalismo y política*, seguramente como resultado del planteo de Longoni respecto de su silenciamiento en la primera edición, aclarando que “aunque sin modificar las líneas generales de su interpretación del período” (2010: 11).
- [3] Esta diferencia ha sido observada también en el citado artículo de Diego Peller (2010).
- [4] En el inicio del estudio preliminar aparece la dedicatoria de Longoni: “A Roberto Jacoby, con quien tantas veces fantaseamos este libro”. Ambos han sido fundamentales a la hora de rescatar la figura de Masotta, en especial en su relación con las reflexiones sobre el arte y su experimentación.
- [5] Los happenings fueron experiencias artísticas de vanguardia, principalmente de la década del '60, en los que se articulaban diversos lenguajes (teatro, plástica, danza y algunas veces también el filmico). Proponían una ruptura tanto en la relación tradicional del actor-espectador como en la de actor-personaje. Una reflexión sobre estos eventos artísticos y la relación que se estableció en Buenos Aires entre el discurso periodístico y el teórico puede observarse en “Cuerpos de happening”, de Claudia López Barros (2008), en *El volver de las imágenes*.
- [6] A la distancia, se puede leer allí una suerte de contrapunto respecto de la figura de Jorge Romero Brest, a quien se define en cambio como crítico impulsor de una corriente artística.
- [7] El citado Peller, dando cuenta de este particular rasgo del estilo masottiano, retoma el planteo de Steimberg acerca de que en los textos de Masotta sobre géneros artísticos, lenguajes del arte o estilos de época aparecía la focalización del sujeto, y dentro de ella “la relación del individuo con su trabajo, con los modos y los espacios de su trabajo” (Steimberg 2000:109); y plantea que “confiesa o desenmascara (según se trate de sí mismo o de otro) las dificultades con las que se enfrenta y las carencia (de origen, de formación) que, muchas veces, impiden superar esas dificultades, aunque también, bajo ciertas circunstancias, estas puedan desplazarse del lugar de obstáculo al de condición de posibilidad” (Peller 2010: 21).
- [8] Todas las citas son tomadas de la reedición de los textos de Masotta realizada por Ana Longoni en 2004.
- [9] Los resaltados están en el texto original.
- [10] El término utilizado por Benjamin es el de salvación, porque según él el peligro es mayor que el de la pérdida; es el de que “ese instante” se convierta en mito: “...se trata de disolver la ‘mitología’ en el espacio de la historia. Lo que desde luego sólo puede ocurrir despertando un saber, aún no consciente, de lo que ha sido”. (2007; 1982: 460).
- [11] Sobre la descalificación mediática que deja fuera de la esfera del arte obras de arte conceptual como han sido los happenings puede verse lo trabajado por López Barros (2009).
- [12] Pensamos la noción de dispositivo desde lo planteado por Traversa (2009), la que es vinculada de manera directa con la puesta enunciativa puesta en juego.
- [13] En 1973, Lippard publicó “Six years: the dematerialization of the art object” en el que repasa parte de la producción artística conceptual anglosajona y menciona algunas experiencias latinoamericanas que se encuentran en esta muestra (las del grupo de Rosario y Tucumán

Arde en Argentina; las exposiciones realizadas en el CAYC de Buenos Aires y las obras de Luis Camnitzer con el New York Graphic Workshop). Curiosamente, Lippard no comenta las experiencias previas de Alberto Greco, Ricardo Carreira, Oscar Masotta y Roberto Jacoby.

[14] Un concepto que también nos permite pensar hoy las obras de net art y todo el horizonte de arte y nuevas tecnologías o arte multimedia. En relación con obras posteriores que se asentaron en la noción de desmaterialización podemos señalar en la década del '80 las experiencias de "arte comestible" realizadas por Marta Minujín (López Barros: 2003).

[15] Aunque el mismo Masotta en su artículo "Después del pop: nosotros desmaterializamos" se encarga de aclarar que él no es happenista, del mismo modo que no es por ejemplo pintor, mantenemos el título en tanto efectivamente fue realizador de happenings y porque esa declaración de no ser happenista era acompañada de su afirmación: "No creo en los happenings de la misma manera en que no creo en la pintura y el teatro" (...) haciendo referencia a un momento posterior en el que los artistas vanguardistas locales estaban virando hacia el "arte de los medios", ya que para él el arte sólo podía ser tal en tanto fuera de vanguardia.

[16] En relación con la preponderancia de su cariz analítico John King (2007: 219) desliza en una línea: "(...) Masotta era uno de los pocos teóricos atraídos por la experiencia del Di Tella".

[17] Esto era observado por el propio Masotta, que como se dijo señalaba la incapacidad de la crítica de abordar la novedad, y lo diferenciaba también de figuras centrales en la vanguardia argentina como el citado Romero Brest, cuya inserción institucional en la dirección del Centro de Artes visuales del Instituto Di Tella lo ubicaba en un rol de gestor e impulsor de esa novedad antes que en el de analista.

---

## Bibliografía

- Benjamin, Walter** (2007, 1982) *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- Foster, Hal** (2001) *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal.
- Genette, Gérard** (1997) "El estado conceptual", en *La obra del arte*. Barcelona: Lumen.
- Jacoby, Roberto** (2011) *El deseo nace del derrumbe Roberto Jacoby acciones, conceptos, escritos*. Edición a cargo de Ana Longoni. Barcelona: Ediciones de la Central, Adriana Hidalgo Editora, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Red conceptualismos del Sur.
- King, John** (2007, 1985) *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*. Buenos Aires: Asunto Impreso.
- Koldobsky, Daniela** (2012) "Masotta por Correas: el alter ego, el otro y la multiplicación", en *Decirlo todo: escritura y negatividad en Carlos Correas*. Buenos Aires: Editorial UNGS.
- (2003) "Escenas de una lucha estilística. La memoria del arte argentino en la prensa gráfica de los sesenta", en revista *Figuraciones* n°1/2. disponible en digital: <http://www.revistafiguraciones.com.ar/numeroactual/articulo.php?ida=43&idn=1&arch=1#texto>
- Longoni, Ana** (2004) "Estudio preliminar: vanguardia y revolución en los sesenta", en Oscar Masotta, *Revolución en el arte. Pop-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta*. Buenos Aires: Edhasa. (de origen, de formación) que, muchas veces, impiden superar esas dificultades, aunque también, bajo ciertas circunstancias, estas puedan desplazarse del lugar de obstáculo al de condición de posibilidad" (Peller 2010: 21).

### Daniela Koldobsky

es Magister en Estética y Teoría de las Artes y Licenciada en Historia de las Artes visuales por la UNLP. Es profesora titular de Lenguajes artísticos en la carrera de Crítica de artes del IUNA y en su posgrado, adjunta en la Carrera de Cultura y lenguajes artísticos en la UNGS, y profesora en la carrera de Ciencias de la comunicación de la UBA.

Se ha dedicado a investigar la autoría en las artes contemporáneas y la relación entre arte y medios de comunicación a partir de los años sesenta, con becas de investigación otorgadas por la UNLP. Desde 2003 es secretaria de redacción de la revista de teoría y crítica de arte *Figuraciones*, y desde 2008 participa del comité de redacción de la revista *L.I.S (Letra, imagen, sonido)*. Dirige investigaciones y participa de grupos de investigación, y ha publicado entre otros: “Escenas de una lucha estilística” (2003), “Un efecto de las vanguardias” (2008), “Masotta por Correas: el alter ego, el otro y la multiplicación” (2012), “Videos musicales y You tube: escuchar, ver y hablar de música” (2014).

dkoldobsky@hotmail.com

### **Claudia López Barros**

nació en Boedo, Buenos Aires, en 1967. Doctoranda, docente e investigadora de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Es Licenciada en Ciencias de la Comunicación Social (UBA) y cursó la Maestría en Análisis del Discurso de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Se desempeña actualmente en la cátedra de “Semiótica de los géneros contemporáneos” y ha dictado el Seminario “La investigación cualitativa: un abordaje de los fenómenos comunicacionales”, en la Carrera de Cs. de la Comunicación, en la Facultad de Ciencias Sociales (UBA). Participa y ha trabajado en distintos proyectos de investigación UBACYT. Ha presentado ponencias y publicado artículos sobre el tema de la relación entre arte y medios masivos en revistas y libros editados por la Facultad de Ciencias Sociales (UBA), la Academia Nacional de Historia, Eudeba, Asunto Impreso y La Crujía. lopezbar@gmail.com

# Figuraciones de la escena moderna. Artes, espectáculo y periodismo cultural en los años sesenta

María Fernanda Pinta

---

La expansión de los medios de comunicación a partir de la segunda mitad del siglo pasado y su impacto en la reproducción de la información, la experiencia y la opinión pública, la memoria social, los consumos culturales y el gusto estético, resultan un tema de actualidad. *Primera Plana* ocupa un lugar destacado en la historia de los medios gráficos argentinos. Su sección de artes y espectáculos dedica una importante cantidad de artículos a las tendencias artísticas más renovadoras de la escena nacional e internacional, como también a sus antecedentes, circuitos e intertextos. El Instituto Torcuato Di Tella, espacio de la avanzada artística, se recorta con nitidez y el discurso periodístico traza los mapas, las genealogías y las figuraciones del mundo (moderno) del arte.

**Palabras clave:** Primera Plana, Di Tella, modernización, periodismo cultural, años 60



The expansion of mass media since middle 20's century and its impact in the reproduction of information, experience and public opinion, social memory, cultural's consumption and aesthetic taste, turn out to be a current topic. *Primera Plana* occupies a relevant place in argentine media history. It's arts and spectacles section dedicates an important number of articles to the most re-innovating artistic trends of the national and international scene, and also to their precedents, circuits and intertexts. The Institute Torcuato Di Tella, space of the avant garde, stands out and the journalistic discourse draw the maps, genealogies and figures of the (modern) world of art.

**Palabras clave:** Primera Plana, Di Tella, modernization, cultural journalism, the 60's

## Introducción

La expansión de los medios de comunicación a partir de la segunda mitad del siglo pasado y su impacto en la producción y difusión del conocimiento, la conformación de la experiencia, el imaginario, la identidad y la memoria social los colocan en el centro del pensamiento contemporáneo acerca de los discursos sociales y sus procesos de significación. Las reflexiones se orientan, principalmente, a sus efectos culturales y políticos



en la opinión pública, los hábitos de consumo, formación del gusto estético, etc.

*Primera Plana*[1] ocupa un lugar destacado de los estudios mediáticos argentinos. Considerado un emergente del proceso de *modernización* de los años '60, representa un nuevo discurso periodístico no sólo por su lenguaje, sino también por sus temas y perspectivas de análisis. Con lenguaje y contenidos estrechamente vinculados a su contexto, se caracteriza como un proceso de renovación de las instituciones culturales del país, acompañado por un proyecto político *desarrollista* en sintonía con el crecimiento del capitalismo industrial a nivel mundial. En lo que respecta a los medios masivos de comunicación, crece la oferta editorial y también la audiovisual con la aparición de la TV. Se amplía, asimismo, el consumo, incluyendo segmentos de la clase media, jóvenes profesionales y universitarios, intelectuales, hasta ejecutivos de empresas multinacionales. Esta expansión del campo cultural –a nivel nacional e internacional– redundó, finalmente, en una ampliación del fenómeno del espectáculo (entretenimiento, deporte, publicidad, moda, etc.), generando expectativas y pautas de consumo como también posicionamientos –*apocalípticos* o *integrados*– por parte de artistas y críticos.

La sección de artes y espectáculos del semanario dedica una importante cantidad de artículos especiales a las tendencias artísticas más renovadoras de la escena nacional e internacional. Con un lenguaje entretenido (se utilizan a menudo un estilo narrativo más próximo a la ficción literaria que a la crónica periodística, juegos de palabras, ironía, comentarios punzantes), el semanario se dirige a un lector no especializado aunque culto (son frecuentes las citas intertextuales que hacen referencia a una amplia y actualizada enciclopedia cultural), e interesado por estar al tanto de las últimas tendencias artísticas.

¿Mediante qué tipo de operaciones este periodismo cultural *lee* y *hace legible* los fenómenos que analiza? ¿Cómo construye un discurso coherente, un argumento convincente, un juicio pertinente?

En el presente trabajo propongo una aproximación a los artículos que, más que apuntar a la crítica de un objeto en particular, ofrecen una lectura amplia de fenómenos y/o temáticas de actualidad recorriendo un corpus extenso, trazando intertextos y legados, proponiendo balances y, finalmente, extendiendo los problemas de arte más allá del juicio de valor de obras particulares hacia los circuitos y genealogías del arte, la promoción y las políticas culturales privadas y gubernamentales. Mediante el trazado de este mapa, la sección va más allá de la crítica –que de todos modos ejerce– en la labor de un periodismo cultural que proporciona un contexto y una perspectiva desde donde leer los objetos artísticos singulares.



Un antecedente de esta aproximación es el análisis de Oscar Masotta ([1967-1969] 2004) sobre la interrelación de los distintos agentes del campo artístico de la época y su peso en el trabajo periodístico. Él observa en primer lugar, la necesidad, por parte de los productores de arte, de hallar fórmulas nuevas frente a la expansión de los medios masivos (televisión, radio, prensa gráfica, publicidad) en la vida social. En segundo lugar, la emergencia de una institución cultural como el Di Tella, que contrasta con un medio artístico pequeño, mayoritariamente tradicional y termina por ejercer cierta presión y animosidad sobre el mismo. Tercero, la ampliación de una audiencia masificada, interesada y ansiosa ante las producciones vanguardistas (fenómeno positivo, entiende el autor, en la medida que indica cierto acercamiento de los consumos culturales de elite y de masas). Cuarto, la falta de una crítica competente que acompañe a esta producción artística (sobre todo en artes visuales) y contribuya a su comprensión (ya que los pocos críticos capaces de hacerlo, entre ellos Romero Brest, o bien escriben para catálogos o bien para publicaciones que no se editan en español). Finalmente, una crítica periodística (incluida *Primera Plana*) mal informada y ambivalente que acaba por asociar a fenómenos como el *happening* con un tono sensacionalista, “picante”, de sexo y fiesta (338-345). Los numerosos testimonios recogidos por John King ([1985] 2007) en su trabajo sobre el instituto afirman esta injerencia negativa de los medios de comunicación en la construcción de la imagen pública del Di Tella. Como podrá verse, si bien no desestimo el análisis de Masotta, el recorrido que propongo por el semanario muestra un discurso periodístico bastante informado y medido en sus apreciaciones; más aún, con un programa de lectura de la escena artística de los 60 que no sólo es ambicioso y pomerosizado, sino que no ha perdido vigencia.

Una última observación, los géneros y temáticas de los que se ocupa la sección son diversos: música clásica, ópera, *best sellers*, cine, teatro, danza, happening, televisión, arte pop, arte experimental, cultura *hippie* y rock; muchas veces en diálogo con la moda, el diseño y la publicidad. Aquí me ocuparé de cierta zona, la de los fenómenos emergentes, como el *happening* y, a partir de allí, su diálogo con las artes visuales, el teatro y un imaginario urbano y cosmopolita típicamente moderno. El Instituto Torcuato Di Tella –ITDT– [2], ubicado en el epicentro del escenario cultural que fue la calle Florida y con un programa de la renovación del arte argentino pronto se recorta con nitidez.

### **Estética del nuevo espacio urbano: happening!**

Nuestro itinerario se inicia en 1963 con la inauguración, por parte del Di Tella, de su edificio de la calle Florida y su crónica por parte de *Primera Plana*: [3]

Florida 940. Alguna vez fue una casa de decoración, alguna vez fue un salón de venta de automóviles y motonetas. Pocos recuerdan que, cuatro décadas atrás, la Wagneriana instaló allí un teatro. Tampoco se advierte, al pasar frente al edificio, que se trata de uno de los locales más vastos de Buenos Aires, ocupando una superficie de 3.500 metros cuadrados.

Desde febrero de este año, el Instituto Torcuato Di Tella realiza allí trabajos de refacción para instalar su sede central y varias de sus dependencias. Ayer –increíble record de rapidez en una ciudad donde las obras, públicas y privadas, suelen demorar años–, el Instituto abrió las puertas de su local, coincidiendo con la inauguración del premio nacional e internacional de pintura que lleva su nombre. [...] Desde ayer, en Florida 940, el mundo moderno está al alcance de todos. Basta atravesar estos umbrales para comprender que, con los mismos títulos que la política y la economía, las artes visuales forman parte de la vida del hombre, la integran y la explican. (32-33)

Basta atravesar los umbrales del edificio para encontrarse con el mundo moderno, donde la decisión y eficacia de un proyecto cultural viene a demostrar que el arte, al igual que la economía y la política, tiene efectos concretos en la vida social –en tanto forma parte de ella y le da sentido–. La aproximación, con un minucioso recorrido espacial, incluye detalles arquitectónicos y decorativos:

La primera impresión que espera al visitante es la de vastedad. Grandes espacios, superficies descubiertas, enormes muros. Todo modulado según una concepción espacial que, lejos de disminuir al público por su grandiosidad, lo incorpora a la estructura, lo invita a seguir adelante en la exploración de este inmenso dominio.

[...] Atravesando laberínticos pasillos y retorcidas escaleras –restos, también, de un pasado escénico que se resiste a desaparecer– se accede a las oficinas del Instituto, que hacen *pendant* con la cafetería, al otro lado. Ambas dependencias son como jaulas de vidrio suspendidas sobre la primera sala del Museo [...]. En el centro de ésta, el pozo de aire del edificio ha sido rodeado de cristales para exhibir un verdadero jardín que introducirá, insólitamente, un trozo de naturaleza entre el cemento, los mármoles y el hierro.

[...] Los muebles y accesorios fueron cuidadosamente seleccionados por los arquitectos entre diseños que se encuentran a la venta en cualquier casa de decoración moderna, pero partiendo del principio de que nada en el Instituto, ni un tintero, puede estar fuera de la línea de la más rigurosa contemporaneidad. [...] La noción fundamental que informa al edificio entero es la de constituir un centro irradiante de cultura que no solamente sea accesible a todo el público sino que, asimismo, introduzca a este pú-

blico dentro de estructuras propias del mundo contemporáneo, tal como la técnica y el arte lo proponen. (32-33)

A diferencia de la chatarra reciclada (también industrial y moderna) con la que Berni realiza, para la misma época, la serie de *collage* de Juanito Laguna haciendo referencia a la realidad social de las villas miserias que se extienden en el cordón de la ciudad,[4] la modernidad del Di Tella apela a un habitar confortable, un estilo sofisticado y un imaginario contemporáneo. El énfasis puesto en el carácter democratizador de un proyecto, “al alcance de todos”, intentaría despejar dudas, a su vez, respecto a cierto elitismo asociado a este imaginario.

El entorno en que se emplaza el proyecto juega también un lugar central en la conformación de una topografía moderna. La *manzana loca*,[5] con la calle Florida como eje central, con sus bares, librerías, galerías de arte, editoriales, la Universidad de Buenos Aires. Escenario de la cultura *hippie* y de una activa vida intelectual, el barrio recibe también la mirada crítica de los sectores más tradicionales. Numerosos testimonios sobre la época señalan la vigilancia y el hostigamiento de las autoridades policiales después del golpe militar de 1966. Entre otros, Marilú Marini comenta que el barrio era tanto un *ghetto* como un refugio (en King [1985] 2007: 389); por un lado, ámbito de una minoría, separada del resto de la sociedad y, por otro, un espacio donde ciertas prácticas estéticas (moda, arte, eventos culturales) encontraban protección y acogida.

En el caso del teatro, el semanario recibe con entusiasmo la apertura de nuevos espacios en esta zona de la ciudad, incluida la inminente inauguración de la sala teatral del Di Tella:[6]

Hasta hace poco, decir que Buenos Aires era una ciudad amenazada de quedarse sin teatros parecía un lugar común: las demoliciones, los proyectos de construir que no pasaban de la mesa de café, la paulatina quiebra del movimiento independiente que, quince años atrás, había inundado la ciudad de ambiguos rincones promovidos a sala de espectáculos, daban asidero a las agorerías.

Lentamente, casi como un animal subterráneo de contornos imprecisos, este año recomenzó la fiebre (PRIMERA PLANA N° 108). Ahora en el furor que precede a las temporadas, en pleno verano, la calle Florida amaga un imprevisible cambio en su fachada cultural: de tradicional *calle de las galerías*, puede pasar a ser también calle de los teatros.

[...] Roberto Villanueva (35 años, soltero, director del Centro de Artes de Expresión Audiovisual,[7] del Instituto Di Tella) no se muestra parco para comentar los detalles de la cuarta sala que contribuirá a crear “el milagro de la calle Florida”. (38)

El artículo se inclina nuevamente por brindar detalles acerca de la modernidad de la sala de teatro con un despliegue tecnológico (proyectores, pantalla de cinemascopio) y un escenario (largo y de poca profundidad, parecido a un set de televisión) poco habituales en Buenos Aires. Se trata, sin embargo, de la crónica de un proyecto que aún no está terminado, y ese parecería ser justamente su valor: no tanto los resultados –que estarán por verse–, sino la sola existencia del proyecto en medio de la expansión de la oferta cultural de la calle Florida.

Esta estrecha relación entre modernización, urbanismo y emergencia de un polo cultural tiene sus antecedentes en el semanario. En su primer número, un año antes de la inauguración del Di Tella, *Primera Plana* ofrece una *lectura* acerca de prácticas urbanas/estéticas a nivel internacional[8] que bien pueden orientar (tanto por sus analogías como por sus diferencias) respecto del fenómeno porteño:

Greenwich Village acaba de inventar una nueva forma de arte: el Happening (Evento). Pero ante todo ¿Qué es Greenwich Village? En la ciudad más grande del mundo –la más mercantil, la más prosaica– hay un barrio bohemio, un refugio del inconformismo, como Saint Germain-des-Pres en París o Vía Margota en Roma. (31)

El *happening* adquiere sentido no sólo en términos artísticos, sino por su dimensión socio-cultural y su inserción en la ciudad moderna por excelencia: Nueva York. Dentro de ella, sin embargo, presenta contornos bien delineados en el Greenwich Village, espacio donde la ciudad capitalista se permite “la aventura, la libertad, el ocio fecundo” (31). Citando a un especialista se diagnostica: “La bohemia es indispensable; sin ella, no estaría asegurada la salud espiritual de la ciudad moderna” (31). Así, la bohemia aporta salud espiritual pero también autocrítica:

La juventud del “village”, frustrada en sus aficiones histriónicas, representa en las veredas una especie de pantomima. Al principio eran simples humoradas de gente ociosa, pero luego adquirieron una elevada categoría artística. Un crítico definió este género como “una combinación de teatro expresionista y charada surrealista”. Se trata de breves anécdotas sin palabras, que reflejan un humor sombrío y una punzante crítica social. (32)

Así como Nueva York tiene su *coto* bohemio[9] también lo tienen, según el semanario, otras grandes ciudades del mundo como París y Roma. Sin embargo, el valor de éstas no estaría tanto en su actualidad como en su significación cultural, histórica y geopolítica, antecesoras de la ciudad norteamericana contemporánea. Buenos Aires y la vida cultural de la calle Florida se suman, de este modo a un fenómeno internacional, inclusive con su propia versión *lunfarda*[10] del *pop* y del *happening*.

El artículo de tapa que en agosto de 1966 el semanario le dedica al *pop*[11]porteño (la mayoría de ellos vinculados al Di Tella) incluye caracterizaciones del público, de los artistas (en el caso de estos últimos, en una extensa y exclusiva encuesta sociológica), antecedentes, analogías y diferencias con su par norteamericano. Entre estos aspectos:

En la noche del jueves último, una multitud fragorosa se impacientaba ante las puertas del Instituto Di Tella, en la calle Florida. Unos tenían localidades reservadas y otros no: pero finalmente todos se apeñuscaron en la atildada sala y se dispusieron, con una ansiedad que tenía algo de anticipado éxtasis casi religioso, a presenciar el estreno de *Drácula*. Por si no bastara con los nombres de sus autores –Alfredo Rodríguez Arias, Delia Cancela, Pablo Mesejean, Susana Salgado y Juan Stoppani–, la lectura de una previa circular explicativa (“creado a partir del clima propuesto por las fotos de avisos publicitarios” y con “una composición que sigue la estructura de las historietas”) servía para ubicar nítidamente a *Drácula* como espectáculo *pop*. (70) [12]

También se propone sistematizar algunas definiciones:

¿Qué es *pop*, esa savia distinta que desde por lo menos dos años viene empañando todos los niveles de la vida en occidente, desde Nueva York hasta Buenos Aires, desde París hasta Río de Janeiro?

[...] El semanario *Newsweek* intentó resumirlo así hace algunos meses: “*Pop* es cualquier cosa imaginativa, carente de seriedad, rebelde, nueva o nostálgica; cualquier cosa básicamente divertida”. No es todo, sin embargo. Porque desde su trono de (hasta ahora) suprema sacerdotisa de esta corriente en la Argentina, Marta Minujín (25 años, casada con el licenciado en Ciencias Económicas Juan Carlos *Bebe* Gómez, y madre de Facundo, 18 meses) se encrespa y declara, desdeñosamente: «[...] Aquí todo es una gran deformación hecha por las revistas y por los medios de difusión y por la gente que es *snob* y no sabe. Todo se llama *pop* aquí; mejor dicho, el año pasado era el *pop* y ahora es el *happening*”. Es terrible: me rasco la nariz, me siento en una silla, hago una fiesta en la *boîte* Whisky a Gogo –alusión a un show presentado en ese lugar por Delia Puzzovio, Carlos Squirru y Edgardo Giménez–, y es *happening*. Es un snobismo repugnante, la distorsión de las ideas, la vulgarización ¡hasta las *nenas bien* hacen fiestas-*happening*! (70)

Se traza, igualmente, una genealogía y se evoca un precursor argentino:[13]

Pero años antes [...] Buenos Aires conocía, asombrado, a un precursor del *pop*, anterior a la acuñación del término por el curador del Museo Guggenheim de Nueva York, Lawrence Alloway.

Un precursor no sólo en lo plástico, sino en la actitud vital. Porque Alberto Greco, que a los 35 años murió en 1965 en Barcelona, fue el último de los bohemios porteños, desaforado y romántico a su modo, y el primero que logró —a partir de la década del 50— que esa bohemia se codease con la moda y la *high life*, proponiendo de paso el *happening* como medio de expresión. (71) [14]

Se reseñan objetivos y actitudes de los artistas *pop* en clara oposición con las formas artísticas del pasado:

[...] en la mayoría de los que trabajan en Buenos Aires, el propósito más intencional y evidente es uno solo: divertir.

De aquí puede deducirse con facilidad el engaño en que incurren quienes suponen a los *pops* nacionales empeñados en derribar o destruir algo. A lo sumo, aspiran a que el espectador entable con las cosas una nueva relación: pero no son rebeldes, como lo fueron los dadaístas. (74)

Se comparan las diferentes condiciones materiales de producción (industrialización, comunicación masiva) del *pop* en Estados Unidos con el *atraso* argentino:

[Minujín:] “el único origen del pop es la industrialización masiva, la masificación, la invasión incontenible de las cosas, que sólo se da en USA”.

[...] En un país con un folklore urbano y suburbano, y campesino, tan encarnizadamente vigente aún como la Argentina, esta cristalización está todavía a considerable distancia, y por eso los *pops* locales se complacen en un barroquismo espectacular. (74)

Finalmente, se señala (con cierta sorna) las dificultades de la crítica local tradicional en leer el fenómeno, aunque los artistas tampoco reconocen el pensamiento de sus defensores. La pregunta que cierra el artículo, paradójicamente, parecería desestimar cualquier intento de explicación:

La crítica tradicional, entre tanto, araña el aire en procura de alguna saliente reconocible, antes de precipitarse en el vacío.

[...] los *pops* no reconocen la comprensión de ninguno, ni siquiera la de sus paladines, Jorge Romero Brest y Oscar Masotta. ¿Acaso importa, en último lugar, comprender al *pop*? La tímida Susana Salgado proporciona la respuesta justa: “No hacemos teoría, simplemente vivimos en un cuento de hadas”. Hasta el día en que haga ¡*pop!* y se apague. (75)

Varios tópicos se instalan con este último juego de palabras: en primer lugar, la idea de una práctica efímera, propia de los *happenings*, muchos de los cuales se llevan a cabo por una única vez; en segundo lugar, la lógi-

ca de la moda y la sociedad de consumo contemporánea en la que el arte, como otros productos culturales, se suceden velozmente. En tercer lugar, se agrega la idea de que el *pop* local es una especie de arte de *segunda mano*, en tanto se encuentra muy lejos de alcanzar los estándares de Estados Unidos. Cuarto, la condición vital de esta nueva forma de arte (señalado desde el título, sin embargo, como una interrogación), que no necesitaría de la comprensión sino de la experiencia, tal vez en la línea propuesta por Susan Sontag ([1966] 2008) bajo la sentencia *contra la interpretación*.

Finalmente, a diferencia del happening norteamericano, pero también de los postulados de las primeras vanguardias como dadá, aquí los artistas *pop* y sus *happenings* sólo buscan divertir; la sentencia final podría advertir, en este sentido, acerca de las consecuencias de esta falta de perspectiva cuestionadora: valiéndose del lenguaje gráfico y las onomatopeyas tan próximas a la cultura *pop* y sus historietas, el artículo asume la inminente desaparición de esta tendencia: se apagará haciendo “¡pop!”.

El fenómeno del happening ocupa también a la reseña de las novedades editoriales. Es el caso de *El Happening* (1967),[15] edición en español del libro que Jean-Jacques Level, donde se sintetiza:

El lenguaje del *happening*, que no goza de una definición unánime pese a su edad relativamente madura, es posiblemente la culminación de una crisis extendida desde la plástica hasta el teatro, que se manifestó como un creciente abismo entre la obra y el espectador; es decir, una irrealidad cada vez mayor de las convenciones de la cultura, la esterilidad de los diferentes lenguajes para producir mutaciones en el público. La revisión de esos lenguajes condujo a la búsqueda de fenómenos que superan la interpretación frente a la obra: el *happening* pudo plantearse en un principio (y en un modo general) como un acontecimiento verdadero (según Sastre, es el acto único y provocador, por oposición al gesto falso de la representación). Pero no es el acontecimiento lo que interesa, la “obra”, sino la respuesta del público: la obra sale de su existencia separada (expresión del artista) y termina por reconocerse en la experiencia del espectador, que ahora es actor. (64)

Ese mismo año el semanario también publica una reseña del libro compilado por Oscar Masotta, *Happening?* (1967),[16] para volver sobre algunos de los tópicos ya desarrollados:

¿Happening? Esa palabra, cargada aún de infinitos malentendidos, víctima de la moda, que parece nombrar desde un escándalo en la Casa de Gobierno hasta un sofisticado *party*, señala, sin embargo, uno de los bubones más ricos y pestilentes por donde el arte contemporáneo supura su crisis. (89)



Como puede verse, el semanario realiza un seguimiento sostenido de este nuevo género artístico de difícil definición. Es también sinónimo de un arte frívolo como de otro crítico. En todo caso, un foco de infección por donde el arte supura su crisis.

De este modo, la modernización es urbanismo y arquitectura sofisticados, eficiencia de la gestión cultural y ampliación del consumo cultural. También es sinónimo de la aparición de un nuevo género artístico, a la vez festivo y crítico, que da cuenta de la última tendencia artística de Nueva York, como también de un escándalo en la Casa de Gobierno argentino. En un escenario optimista, con una vida cultural en expansión, el arte pone el acento en la crisis. Y es que la modernización en el campo artístico también es sinónimo de permanentes cuestionamientos y sucesivos “ismos” desde el siglo anterior, para continuarse en las vanguardias y extenderse al arte de los años sesenta. Habrá que sumar a este desarrollo un cambio en el rumbo político argentino, el golpe de estado de 1966 y el desgaste de los gobiernos democráticos precedentes, que traerán profundos replanteos del modelo de modernización cultural de los primeros años de la década.

### **Vanguardias y crisis en cuestión**

Comencemos por las artes plásticas. Según la reseña antes mencionada, la crisis del arte se manifiesta como una creciente distancia entre la obra y el espectador; cierta ineficacia del arte para producir una experiencia estética genuina frente al “gesto falso de la representación” y el simulacro de las convenciones culturales. En el ámbito local, al igual que en el internacional, la búsqueda de un lenguaje capaz de producir tal experiencia y, a su vez, alejarse de las convenciones representativas tradicionales tendrá el desarrollo conocido: arte de acción, objetualismo, pop, ambientaciones, estructuras primarias, conceptualismo (con nuestra versión local del arte de los medios).

La actitud crítica, sin embargo, no es una característica que se destaque en las experiencias locales y ello —como ya hemos señalado— será objeto de evaluaciones negativas por parte de distintos sectores de la opinión pública. Y el *Di Tella* era uno de los focos de estas controversias. Así, en 1964, con motivo de la *Feria de las ferias*, una especie de happening-kermesse ideado por Marta Minujín en el que «los jóvenes artistas plásticos argentinos» vendían obras a cien pesos el metro, Romero Brest, director de su Centro de Artes Visuales —CAV— comentaba a Primera Plana: «Me interesa, sobre todo en un país como éste tan propenso a la solemnidad, que alguien se permita tomar el arte en broma. No abro juicio sobre los resultados: me interesa la actitud».[17] Suspensión del juicio y apertura a lo nuevo serán marcas distintivas del programa de Romero Brest, reportando suspicacias y abiertas críticas en el medio.



Si esta era una estrategia viable para los primeros años de la década, el clima social y político del país después de 1966 la volverá cada vez más polémica. Sus consecuencias, tanto desde el punto de vista de la propia práctica artística como de su relación con el contexto político y social son analizadas por el semanario al finalizar la década, en un extenso artículo de tapa bajo el título “La muerte de la pintura”:[18]

La defunción del arte se formalizó, por fin, a mediados de 1968, cuando la muestra “Experiencias”, organizada por el Di Tella, culminó en un funeral prodigioso. Los jóvenes creadores admitieron entonces que el poder aparentemente revulsivo de sus obras sólo servía como “estímulo para que la cultura burguesa se mantuviera viva”.

[...] Al cuarto día de las exequias, la Policía clausuró el baño público, pergeñado por Roberto Plate: el público había escrito allí una antología de obscenidades y un par de denuncias contra el Gobierno. Los artistas no podían esperar mejor suerte que esa: retiraron sus experiencias y las quemaron en la calle Florida. Si la cultura revolucionaria tiene algún porvenir en la Argentina, habrá que señalar esa epifanía del Di Tella como el Día Cero. Pero los verdaderos creadores no fueron Plate y sus huestes, sino las fuerzas del orden.

[...] Si la pintura no ha muerto, por lo menos enfrenta un estado de catalepsia: no se le oyen los latidos, su aliento no empaña ningún espejo. Y si ha muerto, en verdad, el acta de defunción no puede escribirse con palabras, porque las consecuencias de esa muerte son —como pretenden los desertores— una sumersión en la vida, un acto revolucionario, un acoplamiento amoroso de la realidad con el arte, o mejor todavía, la explosión de un nuevo panteísmo según el cual el Arte es Todo. (27-32)

El episodio de *Experiencias 68* resulta ampliamente comentado tanto por el semanario como por la historia del arte posterior.[19] En esta oportunidad quisiera comentar algunas cuestiones sobre *El baño*: una estructura de paredes blancas, compartimentada en seis espacios sin artefactos sanitarios simulaba un baño público en los que hombres y mujeres podían entrar (de acuerdo a la característica señalización hombre-mujer) y quedar a solas para, según el propio artista, sentir la suficiente intimidad como para producir “actos de descarga a nivel emocional”.[20] El público no tardó en expresarse con los típicos graffitis anónimos, algunos dirigidos contra el presidente *de facto*, el General Juan Carlos Onganía. Se presentó una denuncia y el 22 de mayo de 1968 la policía intenta clausurar la muestra con una orden judicial. Finalmente, ante la intervención de las autoridades del ITDT, clausuran sólo *El baño*. Durante ese día, el policía y la faja que impiden el ingreso a la obra terminan siendo parte de la muestra que incluye, de este modo, una manifestación de censura como parte de la

exhibición. Como señala el artículo citado, los artistas se solidarizan con la situación y terminan destruyendo sus obras en la puerta del instituto.

Analicemos la obra artística en cuestión. En primer lugar, no se propone como una reproducción fiel de un baño real; lo que reproduce, en cambio, es su uso convencional a la vez público/privado que permite aquella descarga emocional buscada. Se diferencia, asimismo, de cualquier otro baño público de la ciudad –incluidos los baños reales del Di Tella– ya que sus graffitis recontextualizados en el marco de la exposición de arte los vuelve visibles y, entonces, simbólicamente más peligrosos. En segundo lugar, *El baño* no se ofrece como un producto terminado, sino como un hacer que incluye prácticas y saberes populares del espectador. Podría decirse que unos cubículos blancos que simulan un baño y que no tienen sanitarios sólo provocan a ser pintados. Sin embargo, como señala el semanario, el espacio induce, ante todo, a ser habitado; lo que implica no sólo una forma de habitar el espacio público en el contexto de censura de la época, sino también el despliegue de ciertas tácticas (estéticas y, finalmente, también políticas) de apropiación de lo público.

Sus efectos, analizados por separado, resultan poco novedosos. En primer lugar, la censura y clausura de obras y espacios culturales, así como la detención de artistas en la vía pública por parte del gobierno militar es una práctica cada vez más frecuente. *Primera Plana* da cuenta de ellos en el artículo dedicado al incidente de *El baño*, entre otros.[21] En segundo lugar, la destrucción de la obra de arte por parte del propio artista también tiene recorrido – por ejemplo, el caso de Marta Minujín en París–. Pero para 1968 la destrucción de las obras como un acto de protesta ante la acción de censura, pero también de conflictos dentro del propio campo artístico –como se manifiesta en las propias *Experiencias 68*–, transforma el episodio en algo inédito. Lo interesante del caso es que la obra no tenía, inicialmente, un programa político o de denuncia. Y sin embargo, la actividad del espectador –recordemos su rol en aquel cuadro de situación de la crisis del arte– contribuye al efecto de la obra. Se podría pensar, entonces, que no fue la acción de cada uno por separado (artistas, fuerzas públicas, espectadores) la que lleva a ese desenlace, sino el conjunto de las acciones y sus efectos no esperados –al menos no del todo– lo que le dio al episodio su desenlace final.

Nos encontramos, en este punto, con una articulación entre arte y prácticas estéticas de la vida cotidiana que no disuelve uno en otro sino que, en la yuxtaposición de sus convenciones y formatos, termina por articular un gesto crítico y político de gran impacto más allá de lo previsto por el artista. Como consecuencia, *El baño* no sólo reaviva el programa vanguardista de la reconciliación del arte y la vida o la eficacia política y revolucionaria

del arte, sino que termina por poner en cuestión las formas tradicionales en las que se han pensado ambos tópicos.

Analicemos, ahora la otra disciplina en crisis: el teatro. No sólo *Primera Plana* vincula al *happening* con el teatro, también Susan Sontag ([1966] 2008), Oscar Masotta y Alicia Páez (1967) trazan sus coordenadas comunes: cuerpo, lenguaje y acción como sus elementos expresivos fundamentales; copresencia de intérpretes y espectadores en el espacio y comunicación no diferida en el tiempo, como situación de enunciación distintiva. La crisis del teatro es un cuestionamiento profundo a la ficción dramática y a las modalidades tradicionales de su representación escénica. El *happening* toma para sí esa controversia y, en un camino paralelo, busca construir una experiencia despojada de las convenciones de la ficción teatral. Masotta cita a Lee Baxandall para sintetizar: “El teatro siempre nos ha enseñado perspectivas sobre el pasado. Hoy retrocede para ayudarnos a ganar perspectivas acerca de cómo se forman las perspectivas”. [22] Así, tanto las convenciones teatrales (sobre todo las realistas) como las sociales (de las que se nutre el teatro) serán cuestionadas.

En este contexto, y en líneas generales, se desarrollan dos grandes tendencias escénicas: por un lado, un teatro concebido como espacio contiguo al paisaje cotidiano, de donde busca sus temas y objetos con el fin de extrañarlos, descontextualizarlos y propiciar una nueva sensibilidad estética en el espectador; por otro lado, un teatro que investiga una instancia distinta a la cotidiana, un espacio sagrado, donde terminen por caer las máscaras sociales en pos de una vida más verdadera y auténtica (De Marinis 1997). Ambas tendencias se encuentran representadas en las experiencias del Di Tella y, a su vez, periódicamente reseñadas por *Primera Plana*.

La primera se encuentra representada, entre otros, por el teatro de Alfredo Rodríguez Arias, que recrea el universo de la historieta, la moda, el cine y la música pop en una escena estilizada y humorística de estilo *camp*. [23] Experimenta, igualmente, con el texto y sus formas de enunciación no dramáticas, llamando la atención sobre las convenciones del lenguaje y sus efectos en la producción de sentido. Por su vinculación al *pop*, sus espectáculos presentan varias de las características comentadas anteriormente. [24]

La segunda tendencia se encuentra en el teatro del propio Roberto Villanueva, pero también en el de Mario Trejo y colectivos teatrales como el Teatro de la Peste y Tiempo Lobo, algunos de sus representantes dentro del CEA. Con críticas no siempre positivas, *Primera Plana* realiza un seguimiento exhaustivo de esta tendencia, ocupándose no solo de los artistas locales, sino también de los internacionales, siendo la figura de Antonin Artaud y su legado ampliamente comentado –recordemos, igualmente, su

lugar destacado en los respectivos estudios de Sontag y Páez sobre el happening—.

Mientras Artaud encarna el rol del padre del teatro de vanguardia de los años 60, Alfred Jarry será el mito cuyo espíritu, desde los umbrales del siglo XIX, echa la suerte no sólo del teatro realista y su crisis, sino también la del teatro que se propone, de allí en más, una crítica radical de la escena y del mundo. La zaga también tiene maestros, figuras consagradas de la *reggie* y/o de la dramaturgia. Se multiplican, entonces, los “hijos de Artaud”: Jean Genet, Samuel Beckett, Peter Weiss, Peter Brook, Living Theatre, Teatro Pánico, Jorge Lavelli, Víctor García, Jerzy Grotowski [25]

[...] han bebido sus propuestas y se han esforzado por verificarlas: han comprendido que ese grito solitario traía la vacuna redentora; la única posibilidad que el teatro tenía para sobrevivir a su deterioro, a la mediocridad en que lo habían sumido cuatro siglos de dependencia. (54)

*Libertad y otras intoxicaciones* (de Mario Trejo), estrenada en el Di Tella en 1967 es uno de los espectáculos de esta tendencia. Resulta pertinente analizar, aunque sea brevemente, sus principales características para poder observar las diferencias con la tendencia teatral anterior, pero también con los recursos y funcionamiento de *El baño*. En su programa de mano se resume, vía Grotowski, el camino emprendido por un teatro que abjura de los espectáculos de masas y defiende un arte de élite:

¿El teatro puede ser un arte para las masas? En la era del cine y de la televisión tal idea es anacrónica. En TV Hamlet puede ser visto en una noche por más gente que en cuatro siglos. Se trata entonces de crear un teatro sutil, un arte para la élite. ¿Pero cuál es el significado de la palabra “élite”? Su significado no tiene nada que ver con el snobismo intelectual. Por el contrario, lo que queremos decir es que el teatro debe ser una ocasión especial, una ocasión de “élite” en la vida de todo hombre. No queremos que el teatro sea un plato de todos los días —como el cine y la TV—. Queremos que represente algo sagrado para el más común de los ciudadanos. Jerzy Grotowski[26]

Con estas premisas, Trejo y el grupo del Teatro de la Tribu (integrado por actores, poetas, pintores y amateurs) exploran una forma escénica ritualizada, catártica, de contenidos que apuntan tanto a la acción inmediata, desprovista de una estructura dramática tradicional —y en las que predomina un trabajo físico y vocal enérgico y violento—, como a la denuncia (en un discurso más racional y estructurado) de las actitudes falaces de los intelectuales “que se conforman con pensar de un modo y vivir de otro”, según se expresa en el programa de mano. *Primera Plana* recibe con entusiasmo el espectáculo y comenta del siguiente modo su cuadro más logrado:

[...] la sexta secuencia, *Posibilidades de la tortura*, donde aparece con toda intensidad la nueva sangre. Inspirado en Franz Fanon (*Los condenados de la tierra*), este sector del obra de Trejo es una pieza maestra de indagación teatral y, posiblemente, el espectáculo más perturbador que se haya puesto en un escenario porteño. Aquí, el acto, la anécdota y la palabra se acercan y combinan, lejos de sus significados latos, hasta situarse en un punto común de ebullición. La tortura de un torturador se vuelve sobre sí misma en espirales de fuego, hasta quemar la piel y la conciencia: con el admirable manejo de un experto *metteur-en-scène* (este es, precisamente, el deber de Mario Trejo como director), el poeta sitúa la acción protagónica –la agresión verbal a un especialista en agresiones físicas, un diálogo de ritmo sostenido que no perdona– en el centro dorado de la atención, a izquierda de la escena. Mientras tanto, un coro de víctimas es torturado realmente, en una perfecta estructura de compensaciones, de gritos, de humillación, de estímulos y respuestas.

[...] El Centro de Experimentación Audiovisual del Di Tella [...] dio el primer fruto sólido y sustancioso, después de una larga gestación: desde ahora, es imprescindible digerirlo si se quiere obtener algo más del teatro, renovarlo hasta llegar a una pasión epidémica.[27]

La tortura, el aborto, el canibalismo en todas sus formas y ceremonias: “à chacun son juif, su negro, su amarillo, su cabecita negra, su latinoamericano, su pobre, su diferente”, son los temas que indaga el espectáculo en clara referencia a la escena nacional e internacional y a las fisuras, pliegues y tensiones de la época.[28]

Para 1968 el teatro aparece en la tapa del semanario, bajo el título “Teatro: la explosión de la vanguardia”:[29]

Tenía que suceder y –pese a celos, advertencias y autocensuras– ha sucedido, por fin: la vanguardia teatral, procedente, sobre todo, del *off-off-Broadway* norteamericano y de Londres, llegó a Buenos Aires y está dispuesta a quedarse.

[...] El padre de la revolución es, por supuesto, Antonin Artaud con su Teatro de la Crueldad.

[...] Contradictoria, versátil, infinitamente vital, la vanguardia está desmantelando, en el mundo entero, el viejo edificio del teatro clásico, para reemplazarlo por estructuras abiertas, donde la improvisación, la exuberancia física, la violencia, el ruido, la desnudez (incluyendo la masculina...), pretende hacer del espectador un intérprete más. Para producir esta revolución, el teatro argentino cuenta con suficientes talentos y con un público maduro, capaz de prescindir de tutelas; que lo logre, acaso no sea más que una cuestión de tiempo. (74-78)

Se refuerza el lugar central de Artaud respecto del teatro de vanguardia, así como la continuidad de los temas que recorren la crisis del teatro:

- Una revisión crítica (cuando no una abierta oposición) a los preceptos psicologistas del teatro realista-naturalista.

- Una escena que privilegia la figura del actor, inclusive su injerencia en el trabajo dramático que se nutre de sus improvisaciones para, finalmente, cristalizarse en un texto.

- Un trabajo escénico que busca transgredir los preconceptos del espectador.

La actividad del Di Tella resulta escasamente comentada luego de un lustro de continua atención por parte del semanario. Con críticas no siempre positivas, sus aportes, sin embargo, resultan reconocibles.

## Conclusiones

El Di Tella, como pudimos ver, ocupa un lugar central en la lectura que el semanario ofrece acerca del proceso de modernización cultural y artística de su época. Desde su inauguración, pasando por el circuito urbano que integra, los nuevos géneros y su diálogo con el campo internacional, la crisis y renovación de los lenguajes más tradicionales, la respuesta de su público y las tensiones con el espacio político, atraviesan la historia que *Primera Plana* va configurando hasta completar prácticamente toda la década.

Se trata, sin embargo, de un contexto cultural más amplio, con genealogías y contornos que el semanario busca identificar, interpretar y hacer legible. Para ello se establecen frecuentes relaciones entre nuevos y viejos artículos al interior de la propia publicación conformando, de esta manera, una especie de archivo del arte de la época. Esta operatoria autorreferencial y archivística ofrece al lector la información necesaria para reconstruir los procesos y las trayectorias históricas y culturales de los fenómenos analizados. Esta característica resulta, a mi entender, una táctica fundamental del programa de lectura del semanario.

Esta especie de función historiográfica no desdibuja, sin embargo, la actualidad que adquiere, a su vez, varias funciones. En primer lugar, la actualidad como novedad: una nueva situación, un nuevo escenario, una especial atención a las experiencias artísticas de vanguardia. En segundo lugar, la actualidad como metalenguaje cuyo referente es lo dicho por los medios acerca de un hecho. De este modo, la opinión de reconocidos especialistas cumple con esta función y legítima, a su vez, a la propia *Primera Plana*. Así, la información de actualidad, un variado intertexto cultural y un lenguaje sofisticado (giros literarios, ironía, juego de palabras, morda-

cidad) interpelan a su lector, potencial consumidor cultural, cuando no él mismo actor de la avanzada modernizadora.

El período no estuvo exento de conflictos y críticas diversas. *Primera Plana* y el *Di Tella* formaron igualmente parte de ese escenario. En el caso del semanario, como señala Daniel Mazzei (1995):

Su historia siguió la parábola de los sucesos políticos de la década. Representó, también, la profunda contradicción de una parte de la sociedad argentina de aquellos años. En sus páginas convivía la modernización económica del desarrollismo con las formas más progresistas del arte y la cultura. Pero también un profundo escepticismo por el sistema democrático que llevó al semanario a apoyar la llegada al poder de un régimen reaccionario y autoritario. La propia *Primera Plana* fue víctima de esa contradicción. (27-28)

Por su parte, el *Di Tella* fue sinónimo de la escena de avanzada pero también de cierta frivolidad y esnobismo que chocaban con sectores intelectuales y políticos de izquierda y de derecha. Asimismo, la relación de patronazgo entre el instituto y la empresa Siam-Di Tella (a través de la fundación) fue vista críticamente por algunos sectores, pero también por miembros de la propia empresa como estrategia de autopromoción y visibilización de la marca comercial a través de las actividades (y escándalos) de los centros de artes de la calle Florida. El testimonio de Torcuato Di Tella –hijo– parece confirmar esta imagen:

[...] iba poco a las “actividades”, donde me hacía mucha mala sangre, aunque no tanta como mi madre, porque me parecía que había un poco de macaneo bajo la pretensión de innovación. Pero quién era yo para opinar sobre estas cosas, y además me consolaba pensando que todo eso ayudaría a vender más heladeras y autos. (en King [1985] 2007: 329)

Y sin embargo, la práctica periodística y la artística como ejercicios de traducción, de interpretación del mundo y los lenguajes, tienen trayectorias que exceden lo previsto por las coyunturas sociales, los programas institucionales e inclusive los proyectos individuales del intelectual y el creador. Como pudo verse, los efectos no son completamente calculables desde el punto de vista de la producción. Este recorrido nos permitió reflexionar sobre algunas figuraciones y sentidos de un mundo (moderno) en construcción.

---

## Notas <sup>↑</sup>

[1] *Primera Plana* (1962-1969) se funda con la dirección de Jacobo Timerman, que ocupará este lugar hasta 1964. Su redacción estaba integrada por jóvenes y destacados periodistas como Tomás Eloy Martínez, Ramiro de Casabellas, Ernesto Schoó, entre otros. Cuenta con la asociación de *L'Express* y *Newsweek*, que le permitirá disponer de destacadas columnas. La financiación fundamentalmente es de la empresa IKA. El 5 de agosto de 1969 el semanario es



clausurado y reaparece el 8 de septiembre de 1970. Entretanto se publica *Ojo* (con sólo una edición, también clausurada) y *Periscopio*. En 1972 tiene una etapa de apoyo a la guerrilla y es nuevamente clausurada el 16 de septiembre de ese año. En 1973, el financista Jorge Antonio hace un último intento por reabrirlo y, tras una única edición, es nuevamente clausurada. La reemplaza el semanario *Nueva Plana*, que edita sólo dos números en enero de 1973. Cf. Verón ([1975] 2005); Alvarado y Rocco-Cuzzi (1984); Sigal (1991); Mazzei (1995).

[2] Constituido el 22 julio de 1958 por el núcleo familiar de una de las industrias nacionales más importantes del país, Siam-Di Tella, y en homenaje a su fundador, Torcuato Di Tella (padre), nace el instituto que lleva su nombre y que se dedicará a la promoción de las ciencias y las artes. Las actividades del Instituto se inician en 1960, con la dirección ejecutiva de Enrique Oteiza. En 1963 se inaugura el edificio de la calle Florida que albergará a los centros de artes: el Centro de Experimentación Audiovisual (CEA, dirigido por Roberto Villanueva), el Centro de Artes Visuales (CAV, dirigido por Jorge Romero Brest) y el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM, dirigido por Alberto Ginastera). La investigación científica se desarrolla en otro edificio, ubicado en el barrio de Belgrano. El edificio de la calle Florida cierra en 1970 y con él los centros de artes Cf. *Memorias ITDT 1960-1968 y 1970-1975*, en Archivo ITDT- Biblioteca de la Universidad Torcuato Di Tella.

[3] “De sala de teatro, en 1920, a sede del Instituto Di Tella, en 1963”, en *Primera Plana*, Año II, N° 40, 13 de agosto de 1963, 32-33.

[4] Laura Podalsky (2004) analiza las transformaciones culturales y espaciales de Buenos Aires entre 1955-1973 desde la perspectiva del consumo y las prácticas urbanas de los sectores medios de la sociedad. Para ello considera su dimensión simbólica (el status social y sus efectos alienantes, así como sus representaciones en la literatura, el cine y los medios de comunicación) y su dimensión material (el desarrollo de una arquitectura moderna, la reconfiguración de lo público/privado, ciudadanía/consumo, cultura/mercado, el uso del transporte público y del automóvil, etc.). Según la autora, Buenos Aires en tanto ciudad capital (concebida como realidad material y formación discursiva) deviene, después del derrocamiento de Juan D. Perón en 1955, en eje de un nuevo proyecto social, político, cultural y económico promovido por los sectores medios en pos de renegociar su posición (hegemónica) en el orden social. Entre un proyecto cosmopolita, modernizador y el crecimiento exponencial de villas miserias en el cordón suburbano de la ciudad espectacular, la década del '60 constituye también, siguiendo la hipótesis de la autora, el germen del proyecto neoliberal que se desarrollará entre las décadas del '70 y '90.

[5] La revista *Claudia* publica en noviembre de 1968 un dibujo de este barrio con sus calles, centros comerciales, galerías de arte, restaurantes, bares, etc. Reproducido en King ([1985] 2007:169).

[6] Cf. “Cuatro paredes y un techo”, en *Primera Plana*, Año III, N° 112, 29 de diciembre de 1964, 38-39. Ello se ve reforzado por el tono de permanente entusiasmo con el que el semanario recibe, a lo largo de aquellos años, la apertura de muchos de estos espacios en tanto signos alentadores de la supervivencia del teatro frente a la amenaza permanente que significa la disminución de salas en la ciudad porteña. Cf. “El fervor derriba un antiguo mito”, en *Primera Plana*, Año III, N° 108, 1° de diciembre de 1964, 42-44.

[7] El centro se llama inicialmente de este modo, pero al año siguiente cambia su nombre por el de Centro de Experimentación Audiovisual.

[8] “Una extraña forma de teatro en Nueva York: el happening”, en *Primera Plana*, Año I, N° 1, 13 de noviembre de 1962, 31-34.

[9] Algunos años después, en un artículo acerca del *Off-off-Broadway* el semanario retoma y amplía la idea de un mapa de la vanguardia neoyorkina, *coto* perfectamente delimitado en su territorio pero que, a diferencia de la *manzana loca* porteña, se encuentra en la zona pobre (aunque pintoresca) de la ciudad, una París de los años '20. Cf. “*Off-off-Broadway*, nuevo país”, en *Primera Plana*, Año V, N° 230, 23 de mayo de 1967, 66-68.

[10] La noción de *pop lunfardo* es del crítico francés Pierre Restany y su influyente artículo “Buenos Aires y el nuevo humanismo”, en *Planeta*. N° 5, mayo-junio de 1965, 119-129 [edición original en *Domus*. N° 425, abril de 1965, 34-38]. Tanto Oscar Masotta ([1967-1969] 2007) en su texto sobre *pop* como Marta Minujín en el artículo sobre *pop* publicado en *Primera Plana* hacen referencia a las ideas del crítico francés (*fólklore urbano, imagineros*). El artículo de Restany se reproduce en: Paulo Herkenhoff y Rodrigo Alonso (2012) *Arte de contradicciones. Pop, realismo y política. Brasil – Argentina 1960* [Catálogo], Fundación PROA: Buenos Aires.



- [11] “Pop: ¿Una nueva forma de vivir?”, en *Primera Plana*, Año IV, Nº 191, 23 de agosto de 1966, 70-75
- [12] El artículo también hace referencia a *Dance Bouquet*, espectáculo estrenado en 1965 por Marilú Martínez y Ana Kamien en el Di Tella; así como *Microsucesos* (1965) y *Help, Valentino!* (1966), espectáculos/happenings estrenados en el Teatro de la Recova, entre otros ejemplos *pop*.
- [13] Cf. Masotta ([1967-1969] 2004).
- [14] Posteriormente, el semanario publicará un artículo sobre la trayectoria artística de Alberto Greco que incluye pintura, literatura y *performance* (denominadas *vivo-dito*). Cf. “Escritores: El primer novelista pop”, en *Primera Plana*, Año V, Nº 254, 7 de noviembre de 1967, 60-61
- [15] Cf. “Violación, violación, violación”, en *Primera Plana*, Año V, Nº 241, 8 de agosto de 1967, 64-65. Jean-Jacques Lebel realiza una conferencia-happening en el al Di Tella el 28 de marzo de 1967. Fragmentos de la conferencia han quedado registrados en soporte sonoro. Cf. *La sala del Di Tella, Instituto Torcuato Di Tella* (2 CD-ROM), Buenos Aires, ITDT, 1997. En aquella oportunidad, *Primera Plana* publica una crítica algo burlona al comentar: “[...] enfundado en un par de jeans blancos, una campera del mismo color y una camisa roja, se plantó sobre sus botitas y dijo: ‘Hay que descubrir lo que está oculto detrás de la cultura fabricada por los cristianos con procedimientos nazis’”. Cf. “Happenings. Contra el embudo universal”, *Primera Plana*, año V, No 223, 4 de abril de 1967, pp. 64-65. Por su parte, Oscar Masotta critica el trabajo de Lebel del siguiente modo: “La imagen que surgía del happening de Lebel –y también de su libro– consistía en un irracionalismo generalizado [...] Eso que el hombre de las sociedades contemporáneas teme –yo entiendo, al revés– y tiende a ocultar no es la irracionalidad del instinto, sino la racionalidad de la estructura [...] Pero este iconoclasta, que sostiene una estética de la mierda y que piensa en la simultaneidad como desorden, no abandona en cambio esas coordenadas tradicionales del teatro tradicional” (Masotta [1967-1969] 2004: 353-354).
- [16] Cf. A.G., “Las malas artes”, en *Primera Plana*, Año VI, Nº 280, 19 de diciembre de 1967, 89-90. El libro, por su parte, recopila artículos, documentos y guiones de las actividades llevadas a cabo en el Di Tella durante 1966: *Simultaneidad en simultaneidad* (de Marta Minujín) y *Acerca (de): “Happenings”* (ciclo de conferencias y happenings organizado por Masotta y equipo), como también los textos del arte de los medios de comunicación. Cf. Masotta ([1967-1969] 2004).
- [17] “Las hogueras del mundo moderno”, en *Primera Plana*, 20 de octubre de 1964, Año II, Nº 102, 36.
- [18] “La muerte de la pintura”, en *Primera Plana*, Nº 333, 13 de mayo de 1969. Reproducido en *Ramona*, Nº 39, abril de 2004, 26-32 (las citas han sido tomadas de esta reedición del texto original).
- [19] Cf. “El Di Tella: La sangre llega al río”, en *Primera Plana*, Año VI, Nº 282, 70; “Para nosotros, la libertad”, en *Primera Plana*, Año VI, Nº 283, 75 y “Experiencias”, en *Primera Plana*, Año VII, Nº 314, 31 de diciembre de 1968, 35.
- [20] Cf. Longoni y Mestman ([2000] 2008: 113).
- [21] “Para nosotros, la libertad”, op. cit. También en el caso del teatro, el semanario reseña con alarma la clausura y censura de numerosas salas. Es el caso del cierre masivo de Café Teatral Estudio, El Laberinto, ABC, Agón, Altílo, Auditorio Kraft y Centro de Artes y Ciencias – obsérvese que las estrategias policiales no escatiman recursos mediáticos, espectaculares y sensacionalistas–: “El lunes de la semana pasada, antes de medianoche fueron clausuradas en la ciudad cuatro salas de teatro y dos de cine, en fulmineas operaciones de tipo comando, combinadas con reflectores y cámaras de televisión, con abundantes primeros planos del inspector municipal que la presidía”. Cf. “La peste viene del teatro”, en *Primera Plana*, Año V, Nº 205, 29 de noviembre de 1966, 74.
- [22] Lee Baxandall, “Beyond Brecht: The Happening”, en *Studies on the Left*, Vol. 6, Nº1, New York, 1966. Cf. Masotta ([1967-1969] 2004: 221-222).
- [23] Tanto Masotta ([1967-1969] 2004) como Minujín en el artículo sobre pop de *Primera Plana* observan esta característica en el trabajo de Arias. Sobre camp, cf. también Sontag ([1966] 2008).
- [24] La actividad teatral de Arias y su grupo –*Drácula*, su primer espectáculo, abrió el artículo de *Primera Plana* sobre el *pop*– se desarrolla exclusivamente en el Di Tella hasta 1969 –paralelamente a su actividad plástica–. Luego de una serie de giras por el exterior se instala en París.
- [25] Cf. A. C. [¿Alberto Cousté?]. “Antonin Artaud: El poeta asesinado”, en *Primera Plana*, Año VI, Nº 270, 27 de febrero de 1968, 52-54. Alberto Cousté firma con nombre completo

otros artículos del semanario y realiza la puesta en escena de *Artaud 66* (1966) en el Di Tella. También, entre otros: “La convocatoria al aquelarre” *Primera Plana*, Año III, N° 156, 2 de noviembre de 1965, 62; “Alfred Jarry: El Ángel Mistificador”, en *Primera Plana*, Año VI, N° 290, 16 de julio, de 1968, 71-72. La crítica (poco elogiosa) del espectáculo *Ubú encadenado* de Roberto Villanueva está editada en un recuadro aparte, firmada por E. S. [Ernesto Schoó]. [26] Cf. Archivo ITDT- Biblioteca de la Universidad Torcuato Di Tella. [27] Cf. “La sangre de un poeta”, en *Primera Plana*, Año V, N° 227, 2 de mayo de 1967, 52. [28] Cf. Archivo ITDT- Biblioteca de la Universidad Torcuato Di Tella. [29] Cf. Schoó, Ernesto, “Teatro: Sloane y la extraña familia”, en *Primera Plana*, Año VI, N° 299, 17 de septiembre de 1968, 74-78.

---

## Bibliografía <sup>↑</sup>

Las referencias de archivo y hemerográficas han sido consignadas en notas al final

- Alvarado, M. y Rocco-Cuzi, R.** (1984) “Primera Plana: el nuevo discurso periodístico de la década del ‘60”, en *Punto de Vista*. N° 22. Buenos Aires. 27-30.
- De Certeau, M.** (1990) *La invención de lo cotidiano* (vol.1). México: Universidad Iberoamericana/ Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, 2007.
- De Marinis, M.** (1997) “A través del espejo: el teatro y lo cotidiano”, en *Comprender el teatro. Lineamientos para una nueva teatrología*. Buenos Aires: Galerna. 171-186.
- Jameson, F.** (1984) *Periodizar los sesenta* (1984). Córdoba: Alción, 1997.
- Katzenstein, I. (ed.)** (2004) *Escritos de vanguardia. Arte argentino de los años 60*. Buenos Aires/New York: Fundación Espigas-Fundación Proa/The Museum of Modern Art, 2007.
- King, J.** (1985) *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del 60*. Buenos Aires: Instituto Torcuato Di Tella/Asunto Impreso, 2007.
- Longoni, A. y Mestman M.** (2000) *Del Di Tella a “Tucumán Arde”. Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires: Eudeba, 2008.
- Masotta, O.** (1967-1969) *Revolución en el arte. Pop-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta*. Buenos Aires: Edhesa, 2004.
- et al.** (1967) *Happening?* Buenos Aires: Editorial Jorge Álvarez.
- Mazzei, D.** (1995) “Primera Plana. Modernización y golpismo en los sesenta”, en AA.VV., *Historia de las Revistas Argentinas*, Buenos Aires: Asociación Argentina de Editores de Revistas. 12-35
- Oteiza, E. (coord.)** (1997) *Cultura y política en los sesenta*. Buenos Aires: Inst. Gino Germani de la Facultad de Ciencias Sociales/Oficina de Publicaciones del CBC-UBA.
- Pinta, M. F.** (2013) *Teatro expandido en el Di Tella. La escena experimental argentina en los años sesenta*. Buenos Aires: Biblos.
- Podalsky, L.** (2004) *Specular City. Transforming Culture, Consumption, and Space in Buenos Aires, 1955-1973*. Philadelphia: Temple University Press.
- Rizzo, P.** (1998) *Instituto Di Tella. Experiencias ‘68*. Buenos Aires: Fundación Proa.
- Sarlo, B.** (2001) *La batalla de las ideas (1943-1973)*, Buenos Aires: Planeta.
- Sigal, S.** (1991) *Intelectuales y poder en la década del ‘60*, Buenos Aires, Punto Sur.
- Sontag, S.** (1966) *Contra la interpretación y otros ensayos*, Buenos Aires: Debolsillo, 2008.
- Terán, O.** (1991), *Nuestros años sesenta. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina 1956-1966*, 2° ed., Buenos Aires: Puntosur.
- Verón, E.** (1975) “Ideología y comunicación de masas: sobre la constitución del discurso burgués en la prensa semanal”, en *Fragmentos de un tejido*, Barcelona: Gedisa, 2005. 71-109.

### María Fernanda Pinta

es Doctora en Historia y Teoría de las Artes (UBA) y profesora adjunta (FFyL-UBA). Secretaria de *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*. Se especializa en el estudio histórico y crítico de las artes escénicas. Autora de *Teatro expandido en el Di Tella. La escena experimental argentina en los años sesenta*, Buenos Aires, Biblos, 2013. fernandapinta@hotmail.com

# Visiones críticas de las relaciones entre arte y vida: de las neovanguardias al escenario contemporáneo

Federico Baeza

---

El presente artículo articula una serie de discusiones planteadas por críticos, teóricos y artistas en torno de las relaciones entre arte y vida. Dichas controversias enlazan el escenario de las neovanguardias en los años 60 y 70 con los debates por el fundamento de las prácticas artísticas en la actualidad. En los años 60, el happening impulsó la supresión de la distancia entre la esfera de la producción y la recepción artística, convocando la participación directa de los espectadores. Esta declaración es nuevamente enunciada por las *estéticas relacionales*, sus teóricos postulan que el objetivo de las obras de arte es generar nuevos lazos inter-subjetivos. En oposición a este discurso encontramos la postura de Jacques Rancière, quien revaloriza dicha distancia como un elemento fundamental de la relación estética.

**Palabras clave:** arte - vida - crítica - neovanguardia - estéticas relacionales

This article puts in relation a series of discussions from critics, theorists and artists about the relationship between art and life. Such controversies connect the scene of the neo-avantgarde in the 60s and 70s and the current polemics about the fundamentals of artistic practices in our days. In the 60's, the happenings promoted the suppression of the distance between the sphere of artistic production and reception, invoking the direct participation of the spectators. This statement is newly enunciated by the *relational aesthetics*, their theorists proclaim that the objective of the art pieces is to generate new inter-subjective linkages. In opposition to these discourses we found the position of Jacques Rancière who appreciates this distance like a fundamental element of the aesthetic relationship.

**Palabras clave:** art - life - critic - neo-avantgarde - relational aesthetics

## 1. Introducción

En estas líneas se abordará la discusión por la separación, tensión, reconexión o reducción de la distancia, entre dos términos definidos mutuamente: el binomio *arte y vida*. Dicho campo polémico se encuentra vinculado a la noción de autonomía artística y a las diversas querellas sobre el lugar del arte en el conjunto de saberes y prácticas sociales. Se partirá del

escenario de las neovanguardias para vincularlo con el horizonte actual marcado por la disputa entre la revalorización de la *suspensión estética* y el postulado de la creación de nuevos *vínculos interpersonales* como fundamento que trasciende lo estético.

El punto del que se partirá para desandar algunos aspectos de esta discusión es el escenario constituido por diversas postulaciones próximas a las neovanguardias alrededor de los años 60 y 70; ámbito particularmente fértil que lee, interpreta y reformula los planteos iniciales de las vanguardias históricas y, simultáneamente, se instituye como un antecedente privilegiado desde donde poner en perspectiva la emergencia de la denominada *estética relacional* que sitúa nuevamente en el centro del debate la posibilidad de operar *directamente* sobre las relaciones sociales eliminando el papel mediador de las obras artísticas, o más ampliamente, el campo de la representación, la ficción o la puesta en escena.

Se repondrá un conjunto de tensiones en los discursos de críticos, teóricos y artistas exhibiendo un ciclo de lecturas que estructuran un campo de polémicas entre la neovanguardia y las estéticas contemporáneas. El objetivo es analizar una serie de formulaciones recurrentes articulando diversas voces para enhebrar los debates producidos en diversos centros mundiales con el escenario nacional.

## 2. El estigma de la separación: arte y vida

Una manera interesante de leer a contrapelo la *Teoría de la vanguardia* de Peter Bürger, publicada en 1974, es la de acercarse a los señalamientos críticos de Hal Foster ([1996] 2001). Desde su perspectiva, aquel texto paradigmático, lejos de indicar posibles insolencias en las prácticas de la vanguardia histórica, las mitifica, constituyéndolas como un punto de partida que posteriormente se revela inalcanzable para sus ulteriores reformulaciones neovanguardistas. Así su “evolucionismo residual” presenta su “historia como a la vez *puntual y final*”, a partir de postulaciones que definen un escenario “donde primero *construye* lo contemporáneo como *posthistórico*, un mundo simulado de repeticiones fracasadas y pastiches patéticos, y luego lo condena como tal desde un mítico punto de escape crítico más allá de todos ellos” (12-15). Así el legado de la vanguardia histórica retomado por los procedimientos de la neovanguardia queda súbitamente invalidado: toda recurrencia necesaria en la prosecución de una serie de problemáticas comunes queda obturada; lo que ayer fue verdadero, hoy deviene indefectiblemente en simulacro, en impostura, en gesto “inauténtico”.

Foster continúa desenredando los hilos que construyen dicha mitificación: “¿El arte para qué es y qué es la vida aquí? Ya la oposición tiende a ceder al arte la autonomía que está en cuestión y a situar la vida en un punto inalcanzable”. La lectura de Bürger no podría desprenderse de “la

retórica vanguardista de la ruptura”, ya que ella estaría anclada en la “ideología dadaísta de la experiencia inmediata” que figura el segundo término de la relación entre arte y vida de manera contradictoria. Se presenta una vida, por un lado “remota”, inaccesible, y simultáneamente “inmediata”, próxima, “como si estuviera simplemente ahí para entrar como el aire una vez roto el sello hermético de la convención” (12-17). En otras palabras: la disertación bürgeriana seguiría formando parte de la misma discursividad que pretende analizar, no tendría la capacidad de establecer una distancia que interponga una posición crítica, lee la vanguardia en tanto “transgresión pura y simple” porque algunas características de la misma retórica vanguardista la constituyen de ese modo.

A pesar de reconocer la dificultad presente en esta formulación de la relación entre arte y vida, Foster no renuncia a la pregunta por dicho vínculo, indica que en el “caso de la vanguardia más aguda” –mencionando el caso de Duchamp– así como “en el mejor de los casos” de los artistas de neovanguardia –cita a Rauschenberg y a Allan Kaprow– “el objetivo no es ni una negación abstracta del arte ni una reconciliación romántica con la vida, sino un continuo examen de las convenciones de ambas”. Lo que el autor define como “tensión entre el arte y la vida”, opuesta a la idealizada reconexión. Así, señala que el arte de la neovanguardia –como la “mejor” vanguardia histórica– centra su interés en los “marcos y formatos de la experiencia estética”. En otros términos, se trata de una reflexión sostenida sobre los propios estatutos de la obra y sus dispositivos que administran el contacto con el espectador (o el participante) de la experiencia artística. El nuevo proceso se desenvuelve entendiendo que estas reformulaciones ya no pueden liquidar el ámbito del arte y sus instituciones –práctica vanguardista que Bürger reivindica– pero sí atienden a la irrupción de un nuevo terreno de indagaciones críticas, cada vez más *desmaterializado*: el *campo expandido* de la neovanguardia. Dinámica que cobijó los más variados términos, que no responden, al menos exclusivamente, a denominaciones estilísticas, sino que aluden a transformaciones en los dispositivos que configuran los espacios de producción y recepción: *environment*, *happening*, *performance*, entre otras definiciones resultantes de las múltiples investigaciones generadas en este período.

Aún así, ¿es posible compartir con Foster la premisa de que dicho desarrollo no fue guiado, aún parcialmente, por el fundamento de una idealizada *reconexión* entre arte y vida? ¿Verdaderamente la retórica bürgeriana se encuentra tan desfasada en el tiempo con respecto a sus contemporáneos? ¿Acaso no será viable pensar que este discurso comparte condiciones de producción textual, es decir, lecturas de algún modo compartidas con numerosos discursos de la neovanguardia, aún difiriendo en el diagnóstico sobre el arte de su época?

Volvamos a la *Teoría de la vanguardia*. Desde su posición la vanguardia difiere de la aparición de un nuevo movimiento estilístico que niega o responde a corrientes anteriores. Ni la transformación estilística ni la instauración de una temática social definen la vanguardia: el movimiento vanguardista debe arremeter contra su “aparato de distribución”, cuestionando así de manera general el “funcionamiento del arte en la sociedad” y, de manera más amplia aún, impugnar el “*status* del arte en la sociedad burguesa” definido centralmente por la autonomía, núcleo de la *institución arte* separada de la “*praxis vital* de los hombres” (103). Es necesario, por lo tanto, derribar los muros de la autonomía para recomponer la estructura general de la sociedad; ambicioso propósito que explica parcialmente el fracaso vanguardista y deja al descubierto el rol de la institución en el sostenimiento de dicho orden social fundado en la separación, donde la autonomía se revela como una “categoría ideológica” (100). Pero cuando estos muros son derribados, la práctica vanguardista sólo ve el espectáculo degradado de una “*praxis vital* deteriorada”, una vida ordinaria alienada que se encuentra guiada por la “racionalidad de los fines de la cotidianidad burguesa” (104).

En este sentido, la vida donde va a ser reintegrado el arte nunca se presenta en *lo existente*, lo dado previamente. Imposibilitado de esta reintegración inmediata, “acepta así un momento esencial del esteticismo” (104). Dicho movimiento había constituido la autonomía y la institución arte como sus principios centrales presentándose como una esfera discontinua en relación con esa *praxis vital* deteriorada. La autonomía contiene un primer momento de verdad desde la perspectiva de Bürger: el arte posee la capacidad de generar una crítica fuera del continuo cotidiano al conservar valores que le han sido arrebatados a esa vida ordinaria. Pero al producirse dichas experiencias en el interior de un ámbito escindido de la *praxis vital*, paradójicamente, “quedan presas en un ámbito ideal” (104) y disminuyen la presión sobre la transformación efectiva de esa cotidianidad. Éste es su “carácter afirmativo”: dar lugar a la crítica pero confinarla en una esfera apartada conspirando así contra el cambio social concreto. La vanguardia recoge el punto de partida esteticista, pero “lo que les distingue de éste es el intento de organizar, a partir del arte, una *nueva praxis vital*” (104).

Su diagnóstico, como se hace explícito, encuentra su referencia obligada en *El carácter afirmativo de la cultura* de Herbert Marcuse, lectura clave en el escenario de los 60 de un artículo que fue producido en el marco de sus colaboraciones con el Instituto Frankfurt en la segunda parte de la década del 30. Para Marcuse, el inicio del despliegue histórico se sitúa en la antigüedad donde existía un espacio indiviso, fundamento último de todo conocimiento, allí “las verdades conocidas debían conducir a la *praxis* tanto en la experiencia cotidiana, como en las artes y las ciencias” ([1965] 2011: 5). Pero la unidad de este escenario, desde la perspectiva



aristotélica, precede necesariamente a la partición y jerarquización de dichos saberes y prácticas. El eje que organiza los grados de valorización se desplaza desde el escalón bajo de la esfera de lo *útil* –constreñido a las necesidades materiales de la vida cotidiana–, hacia lo más alto, lo *bello*, fuente de felicidad y placer que no posee ninguna finalidad más que sí misma. De esta manera, se “quiebra la pretensión originaria de la filosofía” fundada en el carácter universal del conocimiento (6).

Siguiendo la lectura de Marcuse, posteriormente en la sociedad capitalista burguesa esta escisión entre lo bello y lo útil es cuestionada ya que las relaciones entre ocio y trabajo, placer y necesidad, sufrieron cambios estructurales al no considerarse *idealmente* ninguno de los términos como propiedad exclusiva de un sector social determinado. En este sentido, se postula la tesis de la “universalidad de la *cultura*” (11). En efecto, “en tanto seres abstractos, todos los hombres deben tener igual participación en estos valores. Así como en la *praxis* material se separa el producto del productor y se lo independiza bajo la forma general del “bien”, también en la *praxis* cultural se consolida la obra, su contenido, en un “valor” de validez universal.” (12). Por lo tanto, la cultura opera como una categoría ideológica en la acepción que las líneas del pensamiento crítico ya mencionadas reivindican: como un primer momento de verdad (el derecho universal a la cultura) y un consecuente (y más definitivo) momento de falsedad en el cual las relaciones que determinan el modo de producción capitalista, basadas en la desigualdad, quedan ocultas. Este “reino de unidad y de libertad aparentes” subsume las relaciones de dominio e inculca la confrontación y la efectiva transformación del mundo, así “la cultura afirma y oculta las nuevas condiciones de vida” (14). En consecuencia, podemos pensar que la *reificación* de la mercancía es simétrica a la *reificación* de la obra de arte, la alienación de la sociedad burguesa encuentra en estos dos productos –uno propio de la esfera de la vida utilitaria, otro perteneciente al espacio del ocio– su fundamento en una pretendida (y falsa) unidad que esconde, produce y reproduce la distancia, distancia entre el consumidor y la mercancía, entre el espectador y la obra.

Dicha escisión constituye la esfera de la cultura como el “alma” de la sociedad, un templo de la sensibilidad individual alejada de la producción colectiva y material de la vida que es celebrada en un recinto particular: “El museo era el lugar más adecuado para reproducir en el individuo la lejanía de la facticidad, la elevación consoladora en un mundo más digno, limitada temporalmente, a la vez, a los días de fiesta.” (58). Enhebrando estas lecturas queda al descubierto el vínculo que une la impugnación de la obra de arte, revés simétrico de la mercancía fetichizada, y su “aparato de distribución”, el museo, sagrado templo de una hipostasiada distancia irreductible entre la obra y el hombre, que en otras palabras es la distan-

cia entre el arte y la vida, que la institución arte administra fracturando la *praxis vital*.

Recorramos un nuevo escenario: Buenos Aires, 1968. Luego de suspender dos veces la conferencia en la que haría su análisis y balance de las célebres “Experiencias 1968” del Instituto Torcuato Di Tella que culminaron en clausura por parte de la fuerza policial[1]. Acosado por el “asalto” de un grupo de artistas[2] que irrumpieron en otra conferencia, ese mismo año en la ciudad de Rosario, Jorge Romero Brest se apresta a responder una pregunta obligada, “¿por qué no quieren hacer obras de arte estos artistas?”. En primer lugar señala que las obras artísticas, en tanto objetos, se muestran como “intermediarias entre los hombres”, presentándose así como “instrumento de la alienación”. Citando a Marcuse, subraya que esta existencia objetual ha profundizado “la disociación entre el mundo de las realidades y el mundo de lo imaginario”. Desde su diagnóstico, explicita los objetivos de los artistas argentinos que “intentan superar la disociación, eliminando al intermediario. Con otras palabras, intentan acortar las distancias entre los hombres que proponen situaciones y los que las realizan. Lo que muchas veces se ha llamado acortar distancias entre el arte y la vida”. Finalmente consigna: “tal acortamiento de distancia implica el abandono del arte (...) y la intromisión de todos en la vida misma” (en Katzenstein, 2007:132).

Las huellas de la lectura marcusiana son evidentes: impugnación de las obras en cuanto intermediarias, estáticos símbolos de la alienación, productores de una existencia disociada del hombre que arrastra a la experiencia artística válida al campo de lo trascendente, de lo ideal, perpetuando así las distancias entre el arte y la vida. La única salida: abandono del arte y disolución en la vida misma, vía que siguieron muchos de los artistas luego del punto de inflexión que significó *Tucumán Arde* ese mismo año. En esta última etapa del discurso de Romero Brest sus posiciones son muy claras: en una entrevista realizada el año siguiente, proclama que los proyectos artísticos “han dejado de corresponder a una actividad estética para transformarse en una actividad social”, en este sentido, “se trata de suprimir los signos” (en Katzenstein, 2007:152). En resumen: abandono del arte, supresión de la obra, de la distancia, de la actividad estética, de la representación: inmersión y disolución en la actividad social.

La desaparición (o al menos la reducción) de las mediaciones, la crítica a la separación entre espectadores y artistas, y la anhelada intervención *directa* que haga posible cambiar la vida cotidiana, encontró un campo privilegiado de formulaciones alrededor del happening en la década de los 60, uniendo diversos centros de producción mundial. Aquellas premisas son claras en las declaraciones de Jean-Jacques Lebel, uno de sus protago-



nistas en la escena parisina: “El happening establece una relación de sujeto a sujeto. Ya no se es más (exclusivamente) mirante, sino que uno es a su vez mirado, considerado, escrutado. No hay más monólogo, sino diálogo, cambio y circulación de imágenes” (Lebel [1966] 1972: 52). Lebel reivindica el carácter “participativo” del happening enfatizando la necesidad de la “intervención” frente a la “contemplación” (44). En este sentido, indica que el “happening hace intervenir en el mito la experiencia directamente vivida. El happening no se contenta con interpretar la vida, participa en su desarrollo en la realidad” (19).

Aún alejado de la utopía rimbaudiana, cuya paradigmática divisa es “cambiar la vida” de la que se proclama heredero Lebel, Allan Kaprow, pionero del happening en el ámbito neoyorkino, al comparar este género con el teatro subraya la cercanía entre obra y público: “No hay ninguna separación entre el público y la pieza (como aún se encuentra en los teatros circulares); el punto de vista elevado de la mayoría de las salas teatrales se ha ido, así como la expectativa de que se corra el telón, aparezca un *cuadro vivo* y el telón vuelva a cerrarse...» ([1961] 1993: 17-18). Roberto Jacoby señala –indicando en tono crítico que ya “forma parte de su mitología”– que el happening “intenta modificar la relación entre espectador y espectáculo. No se trata de tirar lechugas o pollos. Se trata de lograr una comunicación sin mediaciones o con las menos posibles” (en Masotta, 1967: 131).

Este acortamiento de las distancias que propone el happening lo vincula con la tradición de la reformulación del estatuto del teatro, en el que los discursos de los 60 retoman las herencias de Antonin Artaud y Bertolt Brecht. Ya Kaprow, si bien define el happening en oposición al teatro, indica que “estos eventos son esencialmente piezas de teatro, sin embargo no convencional” ([1961] 1993: 17). Este intertexto con el teatro se puede observar en las palabras de Susan Sontag: “Cuanto ocurre en los happenings no hace sino seguir la receta de Artaud de un espectáculo que elimine el escenario, es decir, la distancia entre espectadores y actores, y “envuelva físicamente al espectador”. En los happenings, esta cabeza de turco es el público” ([1962] 2008: 350). Compartiendo la importancia del legado artaudiano, Alicia Páez también apunta la presencia de una actuación “no matrizada” en el happening, ya que las acciones conservan un carácter “inmediato, concreto, no transfigurado por su incorporación a una “matriz” que las arrancara de la realidad para volverlas “*imaginarias*””. Este segundo aspecto lo vincularía con a la herencia brechtiana donde “el actor no ha de desaparecer tras su personaje sino señalar, a la vez que lo encarna, su distancia respecto de éste” (en Masotta, 1967: 37-38).

Estas búsquedas alumbraron diversas reformulaciones de los dispositivos artísticos y pusieron en entredicho las divisiones disciplinarias. Al

respecto podemos recordar las palabras de Jacoby: el happening supone “La ampliación de la noción de obra: las delimitaciones tradicionales del tiempo y del espacio en que se desarrolla la obra –de teatro, plástica, música, film– se hacen ahora abiertas y discontinuas. Una obra puede durar 15 segundos o 24 horas (Vostell), puede tener lugar en cinco puntos distintos de una ciudad o en tres ciudades al mismo tiempo (Kaprow).” (en Masotta, 1967: 131).

La separación entre el espacio de la recepción y el de la producción artística fue entendida como “un mal a abolir”. Este derrotero se encuentra ligado al realizado por Jacques Rancière en el mismo sentido en el *El espectador emancipado* ([2008] 2010). Allí se parte de los cuestionamientos al rol del espectador formulados por la reforma de los estatutos teatrales desde la década del 30, situando como figuras paradigmáticas –opuestas y complementarias– a las de Bertolt Brecht, con la noción de *teatro épico*, y de Antonin Artaud quien desarrolla la poética del *teatro de la crueldad*. Ambas posiciones fueron cruciales en el itinerario del happening que hemos recorrido. Rancière encuentra que esta “oposición entre la verdad del teatro y el simulacro del espectáculo” planteada por los reformadores del teatro coincide con la crítica a la *sociedad del espectáculo* desarrollada por Guy Debord con su sentencia “La separación es el alfa y el omega del espectáculo” (13-14). Así, el pensamiento debordiano, heredero de la crítica feuerbachiana de la religión, identifica “mirada y pasividad” entendiendo que la contemplación de las apariencias impide reconocer la supuesta verdad que se esconde detrás de ellas. De este modo, se naturalizan una serie de oposiciones: “mirar/saber, apariencia/realidad, actividad/pasividad” que, desde su perspectiva, no son “términos bien definidos” sino una “distribución a priori de esas posiciones y de las capacidades e incapacidades ligadas a esas posiciones” que, en definitiva, constituirían “alegorías encarnadas de la desigualdad” (19).

### 3. Entre la *proximidad* y la *distancia*

A mediados de los 90, *la estética relacional* retoma el cuestionamiento de los dispositivos exhibitivos desarrollado por las neovanguardias y vuelve a poner en escena las relaciones entre arte y vida, situando esta vez en el centro de sus preocupaciones las “micro-utopías de lo cotidiano” (Bourriaud, [1998] 2008: 35), renunciando así a la gran escala de los proyectos políticos idealizantes de las vanguardias. Ahora se trata de operar *directamente* sobre los vínculos interpersonales produciendo escenas de *proximidad* entre artistas y espectadores eliminando (o atenuando) la mediación de las representaciones, puestas en escena o ficciones, para convertir el diseño de dichas redes de contacto en el mismo proyecto artístico. Por su parte, Rancière brinda una de las recusaciones más influyentes a estas estrategias de proximidad para reivindicar, en cambio, la *distancia estética* entendida como: la presentación a la mirada de “una forma sensi-

ble heterogénea por contraposición a las formas ordinarias de la experiencia sensible” (2005: 24). En esta suspensión de los vínculos cotidianos se haría posible la promesa de una *nueva forma de vida* que se desarrolla en la actividad espectral a la que se le restituye su productividad frente a las conceptualizaciones que la constituían como un lugar de *pasividad* meramente receptiva.

Desde la óptica de Nicolas Bourriaud, la necesidad de generar nuevos vínculos sociales parte del diagnóstico debordiano sobre la sociedad del espectáculo: “lo que antes se vivía directamente, se aleja ahora en una representación” ([1967] 2008: §1). Al respecto, el propio Bourriaud señala que en el mundo contemporáneo la “comunicación sepulta los contactos humanos en espacios controlados que suministran los lazos sociales como productos diferenciados”. Más cerca aún de la sentencia debordiana, subraya: “las relaciones humanas ya no son *vividas directamente* sino que se distancian en su representación *espectacular*”. Por eso, es necesario “efectuar modestas ramificaciones, abrir algún paso, poner en relación niveles de la realidad distanciados unos de otros” ya que “el espacio de las relaciones más comunes es el más afectado por la cosificación general” ([1998] 2008: 6-8). Se trata de “constituir modos de existencia o modelos de acción dentro de lo real ya existente, cualquiera que fuera la escala elegida por el artista” (12). Así, llega al interrogante: “¿es aún posible generar relaciones con el mundo, en un campo práctico –la historia del arte– tradicionalmente abocada a su “representación”?” (8).

Reivindicando la necesidad de establecer circuitos de conversación en el arte contemporáneo que superen el carácter representacional de sus objetos, en un sentido similar encontramos los enunciados de Reinaldo Laddaga (2006) quien privilegia la implementación de estrategias de diálogo: “el despliegue de la actividad contemplativa como “escena iluminada” en “esos espacios típicos de la cultura moderna de las artes” efectivamente secundariza “la conversación entre individuos” (37). La actividad espectral moderna “tiene como condición la supresión de otra: la actividad que consiste en realizar acciones orientadas a modificar estados de cosas inmediatos en el mundo” (37). En efecto, asistiríamos a la proliferación de proyectos, dentro de una *estética de la emergencia*, que “renuncian a la producción de obras de arte (...) para iniciar o intensificar procesos abiertos de conversación” reduciendo las distancias entre artistas y espectadores en la “exploración de las formas de vida en común” (22). A grandes rasgos, estas formulaciones cuestionan la representación y la actividad espectral cuando privilegian la intervención directa frente a la contemplación. Se inscriben en el campo de problemáticas de la neovanguardia marcado por la experimentación con formatos de obras procesuales que intervienen en lo real existente, lo inmediato, sin la mediación de los objetos artísticos.

Por un lado, se vuelve a poner en escena el carácter procesual, el rol activo de los participantes en la experiencia artística y se recusa el detenimiento estético y la mediación objetual, todas premisas heredadas de los discursos de los 60 y 70. Por otro, se revelan divergencias con estos legados. Por su parte, Bourriaud destaca que las “utopías sociales y la esperanza revolucionaria dejaron su lugar a micro-utopías de lo cotidiano”. Ya no sería posible pensar en un ambiente apartado de una “praxis vital deteriorada” desde donde realizar las críticas o la constitución de un mundo nuevo, dicha noción de “marginalidad ya es imposible, e incluso retrógrada” (35). Se trata de generar “micro-territorios relacionales”, trazar redes de intercambios en topografías precisas y concretas. Un ejemplo paradigmático, en el ámbito nacional, es el *Proyecto Venus* [3](3) desarrollado en torno a la figura de Roberto Jacoby. El artista destaca el carácter “desutopizante” de la experiencia, ya que no se formula como un espacio “afuera de la sociedad sino entremezclado con ella, bajo el deseo de concretar una especie de inmediatez de la utopía y sus dificultades”. Se trata de una “sociedad experimental” conformada por personas de múltiples procedencias e intereses reunidos en torno del desarrollo de “nuevas formas de creación y de vida” (Jacoby, 2011: 419-420).

Ya no se trata de disolver el arte en la vida para regenerarla, sino de producir espacios de co-existencia. En los términos de Ladagga (2006), se intenta desarrollar y estimular “modos de vida social artificial” (15), “*microesferas públicas experimentales*”, implementar prótesis que se insertan en la organicidad de los vínculos para producir espacios intersticiales. La clave de estas invenciones de formas de vida es la reivindicación de una escena de intercambios directos, *cara a cara*, tomando el modelo de la comunicación oral. Ladagga indica que la comunicación oral, contrariamente a la escena escritural, produce una recepción que no disocia “su función social” y el “sitio que posee en la comunidad real” (254), en otras palabras, la transmisión no diferida del dispositivo oral permitiría reducir el desfase entre las condiciones de producción de dichos textos y la escena de su reconocimiento. El modelo se inspira en sociedades pre-modernas – también se asocia a la oralidad cotidiana– basadas en la transmisión de tradiciones, que aseguran la permanencia de *saberes en común*. No obstante, en tanto prótesis, no disponen de aquellos textos consuetudinarios, por eso es necesario fundar estas redes alrededor de “mitologías de un futuro” generadas por la implementación de “protocolos de conversación” (259). En este sentido, se produce una lógica de la *proximidad* de los cuerpos; en los términos de Bourriaud, el objetivo es producir una “forma de arte que parte de la intersubjetividad, y tiene por tema central el *estar-junto*”, en un territorio definido como un “intersticio social” ([1998] 2008: 14-15).

Frente a esta discursividad de la estética relacional y su defensa de la creación de nuevos vínculos en el mundo existente, encontramos la enfáti-

ca oposición de Rancière quien sostiene que “el devenir-acción o el devenir-vínculo que sustituye la “obra vista” no tiene eficacia a menos que sea vista ella misma como salida ejemplar del arte fuera de sí mismo.” ([2008] 2010: 72). Al presentar objetos y reseñas de prácticas cotidianas, de acciones inmediatas, “el arte activista imita y anticipa su efecto, a riesgo de convertirse en la parodia de la eficacia que reivindica” (75). Dicha parodia se evidenciaría en la “monumentalización” de sus puestas en escena museales que amplifican los pretendidos efectos políticos producidos en un espacio hipotéticamente “real”, es decir fuera del ámbito artístico.

Por el contrario, la reflexión rancieriana pone en el centro de las capacidades políticas del arte la *distancia estética*, contraria al fundamento ético de la proximidad basado en el acortamiento de las distancias entre artistas y espectadores. Recordemos que el filósofo designa específicamente como “política” a una actividad disensual que tensa la constitución de los lugares en común, por el contrario el enfoque relacional intenta abonar y celebrar este sustrato común. Al respecto, Rancière sostiene que “la eficacia estética significa propiamente la eficacia de la suspensión de toda relación directa entre la producción de las formas del arte y la producción de un efecto determinado sobre un público determinado” (60). Dicho de otra manera, la suspensión estética se origina en la abrupta discontinuidad entre las formas de vida de donde procede la obra artística y la escena de su recepción, la contemplación del espectador. Releyendo la formulación kantiana sobre el vínculo estético como una actividad que recae en el espectador y se despliega como una forma de *finalidad sin fin*, Rancière considera que el contemplador “observa, selecciona, compara, interpreta” (20) sobre una imagen, una palabra, que se presenta “muda”, “extranjera de sí misma”. De este modo, ni la imagen ni la palabra estarían marcadas por una intencionalidad que debe ser reconstruida en un proceso hermenéutico; por el contrario, su eficacia se traduce en la capacidad de presentarse absolutamente *desafectada*, desconectada. Eficacia de la desconexión y del disenso que promueve el conflicto entre diversos regímenes de sensorialidad y conmueve la *división de lo sensible* en tanto reparto de los espacios de la actividad y pasividad, de la apariencia y la realidad, del decir y el hacer.

En este sentido, Rancière señala que “la distancia no es un mal a abolir, es la condición normal de toda comunicación” (17). Efectivamente, desde una perspectiva semiótica, siempre existe una distancia, un desfase entre producción y lectura, aún en la inmediatez de la oralidad, pero la formulación de la suspensión estética va más allá: opera en una radical heterogeneidad entre dichas condiciones textuales. Existen dos ejemplos recurrentes en el discurso del filósofo. Por un lado, la estatua griega conocida como *Juno Ludovisi* a la que se refiere Schiller en las célebres *Cartas sobre educación estética del hombre* de 1795. Dicho objeto presenta

un “*sensorium* específico”, se trata de un fragmento ahora desafectado de los rituales cívicos en los que fue concebido, “ya no ilustra ninguna fe ni significa grandeza social (...) Ya no se dirige a ningún público específico, sino al público anónimo determinado de los visitantes de museos” (60). Por otro lado, en *La palabra muda*, Rancière ([1998] 2009) evoca el modernismo literario donde la novela interrumpe una serie de relaciones instituidas entre autor, tema y espectador que se daban en las reglas formales de las Bellas Letras del siglo XVIII. Dichas normas determinaban una escena pedagógica donde la *palabra gesto* movilizaba determinadas acciones en el público (70). En este escenario de performatividad de la palabra expositiva irrumpe la “letra muda” de la literatura esteticista, “libro sobre nada”, “palabra petrificada” replegada sobre los juegos del lenguaje que disocia las relaciones entre estilo, tema y escena enunciativa para abrirse al “lugar vacío” del anónimo lector. Este funcionamiento de las obras artísticas marcado por la distancia estética se produce en el horizonte que Rancière denomina el *régimen estético de las artes*, desplegado desde el siglo XVIII al presente. En efecto, desde su mirada “no hay ruptura posmoderna” (2005: 29). El principio de *desafección* podría observarse hasta en la lógica del ready-made duchampiano en la cual un objeto cotidiano es radicalmente desvinculado de sus nexos ordinarios para constituirse como un objeto de la “pensatividad” depositado en un museo abierto a la mirada de un público, de *todos y cualquiera*.

Propongo esquematizar ciertas dicotomías presentes entre las posiciones que podemos llamar de la *proximidad* y la *distancia*. En primer lugar, un aspecto que se desprende de lo ya enunciado: ¿Cómo se constituye el “formato” de la obra de arte en cada caso? En la lógica de la proximidad, heredera de las reformulaciones de los marcos y estatutos de las vanguardias, el texto artístico no está clausurado, volviendo a situar en el horizonte contemporáneo la noción de *obra abierta*, se trata de *proyectos* y *experiencias* que presentan diversos grados de procesualidad, en los que las marcas del propio artista y del público son exhibidas como el desarrollo de la propia obra. Utilizando el paradigma de la comunicación oral, se trata de comunicaciones no diferidas en el tiempo y el espacio, donde las formas de vida de productores y espectadores son cercanas. Así el aspecto interpretativo o contemplativo de dichos textos es relativizado. En este mismo sentido, son obras que se proponen como *performativas*, que inducen a la acción, que se caracterizan por un *hacer hacer*.

Por el contrario, la noción de *distancia* privilegia una textualidad clausurada que se contrapone al derrotero abierto de la obra entendida como proceso. Dicho fragmento sensible desconectado de un lugar común entre el artista y el público se establece en una distancia irreductible, así la obra es ofrecida a la actividad espectral que selecciona, compara e interpreta sobre un objeto que convoca la *pensatividad*. Sus paradigmas



son la palabra literaria o la imagen contemplada, objetos marcados por dispositivos diferidos que administran una radical discontinuidad entre las esferas de la producción y la recepción. Si bien Rancière ha señalado que las intervenciones artísticas proyectadas a la medida de *espacios específicos* fuera del ámbito museal o teatral permitieron a las distintas disciplinas la “desespecificación” de sus dispositivos y la redistribución de las “relaciones entre los cuerpos, las imágenes, los espacios y los tiempos” (2005: 17), su mirada no ha dejado de situar al museo en un espacio meridiano. En su enfoque, el régimen estético se funda en ese lugar público, anónimo y desafectado “entendido no como simple edificio sino como una forma de recorte del espacio común y modo específico de visibilidad”. La discontinuidad de dicha circunscripción del espacio común con respecto a los perímetros de la vida cotidiana históricamente le habría permitido a los museos acoger los objetos ready-made en la fuga de sus entornos profanos, así como hoy permite hacer visibles discursos políticos contrapuestos a las circulaciones hegemónicas ([2008] 2010: 61). Aunque en la práctica las estéticas relacionales sacan partido de la visibilidad del espacio museal como sostiene el filósofo, en su discursividad lo critican junto con otros dispositivos que marcan la cultura moderna de las artes.

En segundo lugar, ¿cuáles son las nociones de público y artista que se convocan y los *ethos* productivos o receptivos que se evocan? ¿En qué horizonte estético y político se sitúan? Desde la postura rancieriana encontramos al público, lector o espectador, inmerso en el retraimiento de la contemplación y la lectura, detenido en la pensatividad de las palabras y las imágenes, también aventurado a la investigación poética e intelectual que pone entre paréntesis el continuo de la vida ordinaria. Dicho público no es figurado por una identidad estable, ya sea colectiva o individual, se trata de una enunciación que convoca a un *todos* y, simultáneamente, evoca a alguien *cualquiera*: se trata de la figura del “anónimo”. En la perspectiva de Rancière, se piensa en un “devenir-anónimo” que se encuentra en el lugar de la producción y en el de la recepción. En el primer ámbito, “la obra implica la desaparición total del autor, la anulación de su voz y de su estilo, de todas las marcas de la subjetividad-autor” (2005: 85). En el segundo, se caracteriza por la noción moderna de público que, como indica Ladagga, se da como una “relación entre extraños”, ya que esta “palabra pública es al mismo tiempo personal e impersonal” (2006: 238). Desde la posición de Ladagga, dicha esfera de recepción rancieriana es deudora del escenario político y cultural moderno marcado por la disolución de antiguas ritualidades de comunidades orgánicas. Luego del derrumbe de las solidaridades colectivas emerge el público moderno que “está hecho de individuos que se identifican como tales en tanto participan en la circulación de un cierto discurso, su identidad positiva no puede definirse de antemano” (238). En el centro de esta comunidad moderna, Rancière postula la figura cen-

tral del *desacuerdo* –la *mèsentente*– entendido como actividad política y estética que supone no “el conflicto entre quien dice blanco y quien dice negro. Es el existente entre quien dice blanco y quien dice blanco pero no entiende lo mismo o no entiende lo mismo con el nombre de la blancura” ([1995] 2007: 8). Es el conflicto entre distintos regímenes sensibles en el que irrumpe la figura de los *sin parte* –dimensión supranumeraria– que impugna el reparto de las partes en la comunidad, motivando así la descomposición y reconfiguración de las maneras de hacer, ser y decir que el proyecto de la *archipolítica* platónica –la antipolítica– pretende estabilizar asignándole a cada uno la parte que le corresponde “según la evidencia de lo que es” ([1995] 2007: 42).

Desde las estéticas de la proximidad se trata de acortar las distancias entre producción y recepción para situar a artistas y espectadores en un *ser-juntos*, en una comunidad fundada en la exploración de *formas de vida en común*. En este horizonte pierde relevancia la noción de “todos” y, simultáneamente, la de individuo, recusados ambos términos al asociarse al igualitarismo abstracto de la modernidad; en su lugar, retorna la presencia (pre o pos) moderna del *grupo*, del colectivo particular definido como una comunidad emocional, sensitiva y política. En este sentido, Bourriaud privilegiará la capacidad aglutinadora de las imágenes reivindicando el “poder de reunión (*reliance*)” ([1998] 2008: 14) que Michel Maffesoli encuentra en el funcionamiento de banderas, emblemas y divisas.

Precisamente, el diagnóstico de este último sobre el regreso de las tribus en la posmodernidad es una formulación capital para comprender la idea de grupo que define a las estéticas de la proximidad y que también diferencia estas experiencias del enfoque «macro-político» de los 60 y 70. Dicho horizonte se encuentra caracterizado por «la sustitución de un social racionalizado por un social empático» ([1988] 1990: 37), es decir, el predominio de vínculos marcados por un *ethos*, por inclinaciones compartidas, donde los intercambios se resisten a las lógicas de los medios y fines para generarse y regenerarse en la dimensión del *gasto*, en el carácter excesivo de los vínculos. Consecuentemente, se relativiza “toda actitud proyectiva” y se intensifica “el acto mismo” (39); frente a la lógica contractual del *deber* se impone la perspectiva de la *emoción* (49) y se reivindica el *localismo* en una red de frecuentaciones, costumbres y cercanías asociadas con la noción de la “potencia impersonal” de la *proxemia* (39). Proxemia, acercamiento de los cuerpos dada en la amistad, en la *convivialidad*, como una relación de coexistencia no marcada por un carácter proyectivo, no producida en torno a un objetivo, sino desplegada por vectores triviales, banales, una porosa sociabilidad establecida alrededor de los ritos del encuentro cotidiano (61). Justamente, Maffesoli asocia estos circuitos inter-subjetivos a la esfera de la vida cotidiana, entendida como



un lugar marcado por el presentismo, la emocionalidad y el despliegue sin fines concretos de una emoción vitalista, de un “querer-vivir” (70), que otorga un *ethos* festivo, celebratorio y (neo)ritual a las prácticas relacionales.

#### 4. Una cuenta pendiente: las relaciones entre estética y vida cotidiana

Inscribiéndose en la (anti)tradición de las vanguardias, las estéticas de la proximidad han impugnado las estrategias representacionales, ficcionales, de puesta en escena y, más extensivamente tal vez, el campo de la estética, en la definición no mediada de un *estar-juntos* marcado por la acción, por el *hacer hacer* en el establecimiento de una comunicación no diferida. En este sentido pueden entenderse las palabras de Bourriaud: “Su postulado fundamental –la esfera de las relaciones humanas como lugar para la obra de arte– no tiene ejemplos en la historia del arte” ([1998] 2008: 53). Esta exclusión no sólo se ha proyectado sobre el terreno de los estatutos y dispositivos específicamente artísticos, el punto más crítico desde mi perspectiva, es que, siguiendo la lógica debordiana, también ha soslayado o minimizado este tipo de funcionamientos sensibles y cognoscitivos de la esfera de las prácticas cotidianas, lugar que pretendía revalorizar en clara oposición a los planteos idealizantes de las vanguardias. Así caracteriza la esfera de la experiencia cotidiana como un lugar privilegiado del encuentro sin mediaciones, del contacto *cara a cara*, marcado por la proximidad de una comunidad empática. En este contexto el desafío es pensar el ámbito generalizado e inmediato de lo cotidiano como un espacio de simultaneidad entre la comunicación, la acción y la cercanía, junto con la producción de distancia estética, retraimiento, *pensatividad* y lejanía.

Desde la perspectiva de la distancia, el pensamiento rancieriano sí se inserta en un lugar paradigmático de la historia del arte: su relectura de las formulaciones de la Estética, tal como se la concibió desde el siglo XVIII, especialmente en su momento romántico. Siguiendo la premisa de Schiller que une arte y emancipación, esta voz vuelve a situar en el centro del debate el carácter estético de la práctica artística asociándola a sus capacidades políticas. Aún así, es necesario señalar que sus posiciones resultan problemáticas en dos aspectos. Por un lado, su privilegio de la clausura del texto como paradigma de la obra de arte deslee el legado de las sucesivas rupturas de las vanguardias en la reflexión sobre sus propios dispositivos de gestión del contacto entre productores y espectadores cuestionando la noción de obra. Por otro lado, su lectura del vínculo estético como una radical suspensión de las relaciones cotidianas que haría concebibles nuevas formas de vida, resulta conflictivo si se intenta analizar cómo los proyectos artísticos desarrollan estrategias de investigación sobre las *artes del hacer* cotidiano existentes fuera del campo artístico profesional para reformular sus principios, dispositivos y campos de reflexión.

Ambas perspectivas, desde mi punto de vista, disocian la capacidad estética del ámbito de la vida cotidiana. Las posiciones de la *proximidad* entienden la vida cotidiana (entorno concreto donde se sitúan sus proyectos) como un lugar de comunicación, de la inmediatez oral, de la performatividad del *hacer hacer*, excluyendo así el detenimiento estético de dicho ámbito. La *distancia estética* rancieriana formula este detenimiento sólo en un momento de plena desconexión con el continuo de lo cotidiano, en la interrupción de objetos desafectados que no pueden corresponder a experiencias *en común* que se dan en la vida ordinaria. Una mirada más integradora parece todavía pendiente.

---

## Notas <sup>↑</sup>

[1] Como es sabido este evento fue un punto de inflexión en el itinerario de modernización cultural desarrollado por el ITDT en un panorama político turbulento marcado por la clausura policial y una fuerte repercusión mediática. Para un análisis de los hechos y sus implicancias me remito a la lectura de Giunta ([2001] 2008: 284-293) y, particularmente, a Longoni y Mestman ([2000] 2008: 100-124).

[2] Se trata del colectivo *Artistas de vanguardia de Rosario* integrado por Juan Pablo Renzi, Norberto Puzzolo, Rodolfo Elizalde, entre otros. La acción consistió en la lectura de un texto producido por el grupo y la interrupción de la luz, el escrito leído puede encontrarse en (Katzenstein, 2007: 303-304).

[3] El proyecto funcionó del 2003 al 2009 incluyendo a más de 500 miembros, se basaba en la emisión de una moneda (*Venus*) que permitía intercambiar servicios y objetos publicados *on line*. Me remito al análisis de la experiencia desarrollada por Laddaga (2006).

---

## Bibliografía <sup>↑</sup>

- Bourriaud, N.** (1998) *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2008.
- Bürger, P.** (1974) *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península, 1997.
- Debord, G.** (1967) *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires: La Marca, 2008.
- Foster, H.** (1996) *El retorno de lo real. Las vanguardias a finales de siglo*. Madrid: Akal, 2001.
- Giunta, A.** (2001) *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2008.
- Kaprow, A.** (1961) "Happenings in the New York Scene" en *Essays on the blurring of art and life*. Los Angeles: University of California Press, 1993.
- Katzenstein, I.** (ed.) (2004) *Escritos de vanguardia. Arte argentino de los años 60*. Buenos Aires/New York: Fundación Espigas-Fundación Proa/MOMA, 2007.
- Laddaga, R.** (2006) *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Lebel, J.** (1966) *El happening*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1967.
- Longoni, A. y Mestman, M.** (2000) *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires: Eudeba, 2008.
- Maffesoli, M.** (1988) *El tiempo de las tribus. El declive del individualismo en las sociedades de masas*. Barcelona: Icaria, 1990.
- Marcuse, H.** (1965) *El carácter afirmativo de la cultura*. Buenos Aires: Cuenco de plata, 2011.
- Masotta O. et al.** (1967) *Happening?* Buenos Aires: Editorial Jorge Álvarez.
- Rancière, J.** (1995) *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2007.
- (1998) *La palabra muda: ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009.
- (2005) *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: MACBA/ UAB.
- (2008) *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2010.
- Sontag, S.** (1962) "Los happenings: un arte de yuxtaposición radical" en *Contra la interpretación y otros ensayos*. Buenos Aires: Debolsillo, 2008.

<sup>↑</sup>

## **Federico Baeza**

es Licenciado en Artes y Doctor en Teoría e Historia del Arte por la UBA. Es docente, investigador y curador especializado en arte contemporáneo. Becario posdoctoral del CONICET, anteriormente ha obtenido becas y distinciones de la UBA, FNA, CONICET y arteBA. Es profesor de grado y posgrado en el Área Transdepartamental de Crítica de Artes del IUNA, actualmente es Director de Extensión, Vinculación Institucional y Bienestar estudiantil en el Área.



## ***2. Dossier: Crítica de cine en los sesenta***



# Algunos apuntes para una metacrítica de cine en los años sesenta.

(Coordinación: Mabel Tassara. Equipo: Adriana Callegaro;  
Marina Locatelli; Diego Maté; Julián Tonelli)

*Mabel Tassara*

---

El despuntar de los años sesenta se encuentra con movimientos renovadores en el arte, y el cine no es ajeno a este clima. La movilización en el campo de la producción es paralela a la que se observa en la teoría y en la crítica. En Argentina, tiene lugar un fuerte impulso al cine que se entiende como *arte*. Este se expresa en diferentes espacios: se afianzan las revistas especializadas y los cine-clubes, surgen las salas de cine-arte, y los medios no especializados comienzan a otorgar al cine un lugar privilegiado en las áreas dedicadas al *consumo cultural*. El dossier intenta dar cuenta de las líneas críticas que se destacan en algunos medios que se ha considerado ponen más en evidencia las nuevas lecturas que recibe el cine.

**Palabras clave:** Años sesenta. Cine. Crítica. Metacrítica

The rise of the sixties meets with reformist movements in Art. Cinema is not external to this atmosphere. The mobilization in the field of production is parallel to the one that takes place in the theoretic and critical fields. In Argentina, there is a strong impulse to the cinema understood as *art*. This takes place in different spaces: the specialized magazines and the cinema clubs hold onto the new scenario, the art-cinema theaters emerge, and the not specialized media begin to give cinema a privileged space in the areas assigned to *cultural consumption*. This dossier intends to encompass critical lines that stand out in some media which has been considered to evidence more clearly the new lectures received by cinema.

**Palabras clave:** Sixties. Cinema. Criticism. Meta-criticism

## Los años sesenta y el cine

La década del sesenta se inicia con aires renovadores para el cine. Como siempre sucede, cuando miramos hacia atrás nos resulta más cómodo, y ordenador, circunscribir décadas, pero en verdad los sesenta se encuentran con un impulso hacia la renovación ya instalado, en tanto había comenzado en la década anterior. Dos escritos, ahora míticos, suelen asociarse a la inspiración de este impulso en Francia: *La camera stylo*, de Alexander

Astruc, un texto, que se remonta a 1948 y *Une certaine tendance du cinéma français*, de Francois Truffaut, de 1954. Lo que más ha trascendido de esos escritos, a nivel divulgación, ha sido la afirmación de la libertad creativa del autor cinematográfico, algo así como que cualquier modo de filmar es válido si responde a las necesidades expresivas del tema y del realizador, sin importar parámetros de lenguaje establecidos. Sin embargo, ambos escritos presentan matices que no dicen exactamente eso. El artículo de Astruc habla del cine como un lenguaje que tiene la madurez suficiente, como la literatura, para llevar a cabo un tratamiento *pensante* de los temas; aboga por la identidad del cine como lenguaje, pero distanciando esa identidad del énfasis en los recursos más ligados al significante filmico ( imagen, compaginación rítmica de los planos, etc.), algo muy jerarquizado por la primera teoría del cine, para referir a una puesta en escena integral que puede dar cuenta cinematográficamente del desarrollo de las ideas. El artículo de Truffaut reaccionaba contra la pretenciosidad de cierto cine francés que perseguía calificación en espacios inespecíficos para el lenguaje filmico ( obras maestras de la literatura y el teatro, temas trascendentes por su recorrido literario, nombres ilustres en la actuación, dirección de arte puntillosa), y era a partir de ese cuestionamiento que apuntaba a una puesta en escena con identidad propia.

Las búsquedas de renovación no eran exclusivas del cine en esos momentos. Sabemos, por ejemplo, que éste era el momento de desarrollo del *Swinging London*, y que el *arte pop*, también de origen londinense, crecía en los Estados Unidos. Estos movimientos parecían presentarse como una reacción a las pretensiones *estabilizadoras* que la cultura de la cotidianidad había querido instalar en la segunda posguerra; por supuesto, siempre hay excepciones, pero las búsquedas ordenadoras eran un poco la tendencia en los relatos mediáticos en occidente: la aspiración a una madurez con pautas más o menos establecidas que se bebían desde la infancia, y pervivían en una adolescencia que sólo existía como etapa evolutiva, sin *personalidad social*. Es en esta década cuando el adolescente y su cultura, como conceptos, empiezan a crecer socialmente, estrechamente ligados a disvalores que se erigen en valores: in- madurez, in-formalidad, des-estructuración.

En el universo del cine, el impulso de renovación iniciado en Francia en torno de la ahora también mítica *Cahiers du Cinéma* -que había tenido, asimismo, origen en la década anterior (1951)-, ofrece su correlato en el plano de la realización: la “nouvelle vague”. Este movimiento es tal vez uno de los más célebres, pero no el único; en la época también se presentan nuevas búsquedas en otros lugares del mundo: se encuentran *nuevas olas* en el Reino Unido, en Polonia, en la entonces Unión Soviética, en Brasil, en Argentina.



Buenos Aires se mueve en ese momento al unísono con este movimiento mundial del arte. El Instituto Di Tella se recuerda como el baluarte paradigmático de esa corriente, con una focalización tal vez más manifiesta en el territorio de las *artes visuales* pero con aperturas hacia el teatro, la música, la danza, y, globalmente, hacia cualquier manifestación de arte, en tanto los cambios no están ligados a áreas sino a miradas estilísticas. Sin embargo, aunque también mantuvo lazos con el Di Tella, el movimiento cinematográfico en los años sesenta tuvo en lo local sus propios recorridos y sus propios baluartes.

De las dos décadas de la crítica argentina a las que está dedicado este número de *Figuraciones*, decidimos elegir sólo la del sesenta. Es que en el mundo son dos décadas con aspiraciones diferentes, aunque ellas no dejen de contactarse. La década del sesenta buscó reivindicar libertades individuales, sobre todo ser *uno mismo*, con sus apetencias, intentando liberar la individualidad de los frenos de un entorno sociocultural que se percibía demasiado pautado; de ahí la reivindicación de cualidades propias de la infancia y la adolescencia que el mundo adulto, meta fijada como aspiración dominante en las décadas inmediatamente anteriores, desechaba. Así el juego, el desenfado, la contravención, la disrupción no eran más que algunos de los modos habituales de afirmar la identidad y la libertad personal. La década del setenta desplazó esa búsqueda de libertad individual hacia la conciencia de problemáticas y conflictos del orden social.

Este fuerte desfase entre las aspiraciones de las décadas, nos parecía, dificultaba mucho su tratamiento en conjunto. De ahí la elección de una, la de los sesenta, y ésta frente a la de los setenta, porque en el ámbito del cine, en cuanto lenguaje, la movilización fue muy intensa, pero, sobre todo, porque, considerada la perspectiva de este artículo, la conceptualización del *objeto cine*, más centrada en los años sesenta en un hecho de arte y/o de lenguaje, se desplazó en la década siguiente predominantemente hacia la de un espacio vehiculizador de ideas (por lo menos, en la producción que considero sería interesante observar en esa década, porque, claro, antes y después hubo siempre muchos tipos de cine). En la primera mitad de la década del sesenta es posible atender a una focalización en el objeto cine como lenguaje con mayor comodidad, en tanto quienes hablan de cine tienden a considerarlo más en razón de su especificidad. Esto no implica que no encontremos aproximaciones hechas desde perspectivas orientadas hacia su función social, como veremos en los abordajes particulares, pero, justamente, al no ser tan fuerte la presión de las tendencias sociales en esta línea, se hace posible una mejor observación de sus singularidades.

Por supuesto, como las búsquedas que asociamos a los sesenta comenzaron en los cincuenta, también las de los setenta comenzaron en los se-

senta. Sobre todo en Argentina, donde el año 66 se encuentra con el golpe de estado de Onganía y una clara actitud represiva desde los organismos del estado. Pero recordar una década suele ser recordar su espíritu, y la búsqueda de afirmación de la individualidad y de la *libertad creativa* está, en la memoria, indisolublemente ligada a los años sesenta.

Volviendo a ellos, como sabemos, esta actitud de quiebre, de disrupción, de ataque a lo establecido no era nueva: estos períodos siempre han sido, en la historia, recurrentes, y los años sesenta guardan todavía el recuerdo más o menos cercano de las vanguardias de la primera preguerra y de sus coletazos hasta casi los años cuarenta. Pero tal vez la principal diferencia de los impulsos renovadores de los años sesenta sea la ya instalada presencia mediática; ello no sólo asegura una mayor difusión a las ideas y a las obras que se gestan, sino, y más importante, que el arte y las nuevas formas que se instauran deben mucho a la existencia de la masividad mediática. Son formas del arte que no podrían haber existido sin ellas, como el arte pop, o la música rock.

Esto creo que puede observarse también en las posiciones de *Cahiers*. El impulso que surge de la revista instala un doble movimiento en términos de la teoría del cine. El primero se conecta con la conceptualización de una puesta en escena filmica con propiedades que le son específicas y con la afirmación del concepto de *autor* para el realizador cinematográfico, y ésta parece ser la línea que en su exportación a otros países predominó, dando en varios casos inspiración a cines nacionales, con estilísticas propias.

En la lectura de esta perspectiva suele haber una tradición interpretativa que la vincula con la oposición al cine hollywoodense, al cine proveniente de los grandes estudios, algo que con el correr del tiempo, como suele suceder, ha ido estereotipándose en su formulación. Pero el segundo impulso que define las posiciones de *Cahiers* se conecta con la reivindicación de un cine de producción y circulación masiva que proviene de la industria norteamericana. Muchos de los autores ensalzados por *Cahiers* filman en Hollywood, como Howard Hawks, Alfred Hitchcock, o Nicholas Ray. Entonces, el autor existe y su obra tiene personalidad porque asume una identidad estilística, no importa donde filme. Así, son tan válidos Jean Renoir, Roberto Rossellini o Jean Vigo como Jacques Tourneur o Vincent Minelli.

El elogio de los autores del cine norteamericano se presenta, claramente, como una reivindicación, porque ellos se encontraban asociados a un *cine masivo*, y la masividad en el terreno del arte solía ser descalificada. La reivindicación de estos realizadores implica la asunción plena del cine como *arte de masas*, un cine cuyo potencial como arte moderno ya había señalado Benjamin en un artículo muy citado pero que no siempre se recorre con atención, un espacio del arte donde arte y masividad no son antagónicos. Esta mirada creo que inserta plenamente al movimiento

de *Cahiers* en una *renovación* del arte, que, como decía antes, presenta como novedad que no puede prescindir de los *medios* en su concepción de lo moderno, ni quiere hacerlo, porque lo moderno no puede definirse sin su presencia. Esto es lo que ve el pop cuando construye sus obras con los objetos de la cotidianeidad mediáticamente difundidos; es la diferencia entre la rueda de bicicleta de Duchamp y las imágenes de Liz Taylor, Elvis Presley, Marilyn Monroe de Warhol, o los comics de Lichtenstein: ya no se trata sólo de que sean objetos de la cotidianeidad, sino que cuando son recogidos ya han transitado por una circulación masiva mediática.

Encontrar arte en lo que se disfrutaba masivamente como entretenimiento y construir teoría con ello creo que es el aporte más novedoso de *Cahiers*. Sin restarle méritos a su jerarquización de otros tipos de cine, podría decirse que ello se hacía desde la primera teoría del cine.

El cine al cual se opone la gente de *Cahiers* no es el cine hollywoodense masivo (aunque, por supuesto, lo es en cuanto a los autores criticados, pero no como concepto global estereotipado), es *le cinéma de qualité* francés, como decía, un cine pretencioso que persigue como finalidad que el cine sea arte con pautas que le son foráneas.

Con el correr del tiempo, muchas veces es este cine pretencioso el que pasa como *cine de autor* y como *cine arte*, mientras el denominado *cine de género* (una concepción para la que sólo son géneros *los géneros masivos*) suele seguir siendo descalificado como *producto industrial*).

El movimiento de renovación mundial se visualiza en Argentina a través de un grupo de realizadores que buscan moverse con pautas diferenciadas frente al cine argentino de los estudios, y que han trascendido como los cineastas de la “nueva ola” argentina. Allí se encuentran nombres como los de Leonardo Favio, David Kohn, Rodolfo Khun, Simón Feldman, Ricardo Wulicher; pero, también, puede incluirse a un realizador que venía filmando desde varios años atrás (en algunos casos en colaboración con su padre, Leopoldo Torres Ríos), Leopoldo Torre Nilsson, ya que su obra, en este período, está teñida de los rasgos estilísticos de la época.

En el plano de los espacios que circundan a la producción, son importantes los cine-clubes -un movimiento que ya tenía una historia en Argentina en décadas anteriores, pero que se intensifica en estos momentos- y los cines-arte, salas especialmente dedicadas a la exhibición de filmes que se definen como *arte*, y que buscan, con el aval de algunos exhibidores y algunos sectores de la crítica, diferenciar su programación de la que se presenta en las salas comunes. Cercana a la actividad de los cine-clubes, surgen también algunas revistas especializadas (éstas también tenían una historia local pero, como en el caso de los cine-clubes, su actuación se hace más notoria).

Ante la invitación de *Figuraciones*, nos propusimos focalizar algunas líneas críticas destacadas de ese momento. Se presentó aquí una primera cuestión: sobre qué materiales trabajar.

Nuestros objetivos, en términos del corpus de observación, no podían menos que ser modestos (claramente, sólo podíamos abordar algunos pocos medios), pero queríamos que éstos tuvieran una cierta representatividad dentro del universo crítico que nos interesaba.

Se decidió, finalmente, seleccionar textos críticos incluidos en:

- La revista de crítica especializada con más notoriedad en la época: *Tiempo de cine*.

- Un semanario de información general con un interés manifiestamente declarado en todo tipo de actividad socio-cultural: *Primera Plana* (por permitir evaluar el lugar destacado que se destinaba al discurso sobre el cine en el conjunto de lo que se consideraba información cultural pertinente para el lector).

- Los diarios *La Nación* y *La prensa*, por ser los que muestran de manera más evidente los cambios que tienen lugar en el período en lo que hace a los verosímiles de esta crítica.

- Los programas de los cines-arte, lugares donde todo film estaba sostenido paratextualmente de modo marcado por los fragmentos de textos críticos que allí se presentaban.

En estos cuatro espacios textuales se ha buscado delimitar el *objeto cine* que ellos recortan, y las relaciones que establecen entre el cine y su entorno socio cultural, o, dicho de otro modo, las funciones socioculturales que asocian al cine; también, en sus modalidades enunciativas, la figura de crítico que construyen y el perfil de lector/espectador al que se dirigen.

Estas observaciones se encuentran desarrolladas en los módulos específicos, según las perspectivas de los autores, y los lectores de *Figuraciones* sacarán sus propias conclusiones, pero como apreciación personal quisiera señalar la presencia dominante del primer movimiento de la crítica francesa: la jerarquización del cine como arte, con la paralela consideración del realizador como un *autor*; y un cierto desdibujamiento del segundo, en tanto el cine definido como arte suele presentarse muchas veces en oposición a un cine *industrial* o *comercial*. Los filmes a los que se presta atención, si son de un cine ligado a una industria fuerte, por ejemplo, los norteamericanos, se conectan casi siempre con la producción independiente o con los autores ya reivindicados. Habrá que esperar algunos años para que otra corriente crítica, con nombres como Rodrigo Tarruella o Roberto

Pagés, descubra al lector lo que de arte había en muchos de los filmes de *segunda* provenientes de *la gran industria*.

Se trata de una asociación entre espacio de producción y semiosis fílmica que no ha dejado de realizarse en un segmento de los discursos críticos y que, muchas veces, en los casos más lamentables suele transformar los filmes, en cuanto textos, en cajas negras, y en los mejores atender sobre todo a las propuestas enunciativas (apelaciones del realizador al público, posiciones del realizador frente a los temas), y un poco al tratamiento de los temas, desplazando lo que resta (justamente aquello que permitiría precisar un deslinde estilístico de los filmes) a ese reservorio un tanto amorfo que suele denominarse oscuramente *lo formal*.

### **Mabel Tassara**

es investigadora y docente en el área del cine y los lenguajes audiovisuales. Actualmente, dirige los proyectos *Pantallas y retóricas. Interpenetraciones, hibridaciones y recomposiciones en las estéticas actuales de lo audiovisual (ATCA/UNA)* y *Animación y después. Estudio de los nuevos espacios de la animación contemporánea* (UBACYT). Ha publicado, entre otros trabajos, *El castillo de Borgonio. La producción de sentido en el cine*, *Figuras del desplazamiento en el cine. El film poema. Ciudades del cine*.



# Tiempo de Cine: aperturas y expansiones críticas

Diego Maté

---

El despuntar de los años sesenta se encuentra con movimientos renovadores en el arte, y el cine no es ajeno a este clima. La movilización en el campo de la producción es paralela a la que se observa en la teoría y en la crítica. En Argentina, tiene lugar un fuerte impulso al cine que se entiende como *arte*. Este se expresa en diferentes espacios: se afianzan las revistas especializadas y los cine-clubes, surgen las salas de cine-arte, y los medios no especializados comienzan a otorgar al cine un lugar privilegiado en las áreas dedicadas al *consumo cultural*. El dossier intenta dar cuenta de las líneas críticas que se destacan en algunos medios que se ha considerado ponen más en evidencia las nuevas lecturas que recibe el cine.

**Palabras clave:** Años sesenta. Cine. Crítica. Metacrítica

The rise of the sixties meets with reformist movements in Art. Cinema is not external to this atmosphere. The mobilization in the field of production is parallel to the one that takes place in the theoretic and critical fields. In Argentina, there is a strong impulse to the cinema understood as *art*. This takes place in different spaces: the specialized magazines and the cinema clubs hold onto the new scenario, the art-cinema theaters emerge, and the not specialized media begin to give cinema a privileged space in the areas assigned to *cultural consumption*. This dossier intends to encompass critical lines that stand out in some media which has been considered to evidence more clearly the new lectures received by cinema.

**Palabras clave:** Sixties. Cinema. Criticism. Meta-criticism

En 2010, el MALBA realizó un ciclo homenaje a la revista *Tiempo de Cine* a propósito de los cincuenta años de su primera aparición, en agosto de 1960. El ciclo estaba conformado por películas argentinas e internacionales defendidas y promovidas por la revista, que había sido fundada y dependía del Cine Club Núcleo. La programación de esas películas, entre las que se contaban *Hiroshima mon amour* (Resnais 1959), *Él* (Buñuel 1952), *La terra trema* (Visconti 1948), *Dios y el Diablo en la tierra del sol*

(Rocha 1964) o *Los jóvenes viejos* (Kuhn 1962), es un indicador de la importancia que tuvo *Tiempo de Cine* como publicación crítica especializada en nuestro país, y también señala el que quizás haya sido su rasgo más característico: pensar el cine como un campo de batalla cultural dentro del cual hay que tomar una posición definida. *Tiempo de Cine* vio interrumpida su publicación en 1968 pero no sin haber generado antes un cambio sin precedentes para la crítica cinematográfica local.

Dentro de las innovaciones que la revista vino a introducir, en relación con el periodismo de espectáculos y las reseñas de diarios de la época, estaba la configuración de un crítico especializado que opinaba sobre cine apelando a cuestiones formales y de lenguaje cinematográfico. Era, también, un crítico que viajaba a festivales de todo el mundo y estaba enterado de las novedades más sobresalientes y que, gracias a las posibilidades brindadas por la revista, podía dar cuenta de sus hallazgos sin estar atado a la agenda de estrenos (solían dedicarse páginas a una película proyectada en un festival internacional que estaba lejos de verse comercialmente en la Argentina). Otra novedad respecto del estilo periodístico imperante era la capacidad de relacionar películas, directores, movimientos o tendencias: si una reseña en general tendía (y tiende, hasta el día de hoy) a encerrarse en la órbita temática del film, las críticas de *Tiempo de Cine* operaban siempre una apertura hacia un afuera de la obra, sin que la profundidad del análisis retórico (ausente en las reseñas, también hasta hoy) afectara el carácter vincular con otros films, autores o estilos.

Esta capacidad de relacionar, de poner a jugar elementos disímiles y que a priori podrían no estar vinculados tiene que ver, a su vez, con la aparición de un crítico que opina libremente y sin escamotear el juicio, que hace explícito su gusto y utiliza la escritura como una manera de sostenerlo. El crítico puede proponer relaciones impensadas porque también él mismo como figura se exhibe en el texto, puede (y prácticamente debe) manifestar su juicio, justificarlo, y se le permite apelar a un elemento vedado a la reseña y a buena parte del periodismo en general como es la primera persona, muchas veces en plural (el “nosotros” tan frecuente de la revista) pero también, y esto es muy poco común para la crítica de la época, en singular.

Esa figura nueva de crítico, junto con la propuesta enunciativa de la revista, opera un cambio fundamental en la concepción del objeto cine. Desde el primer número, *Tiempo de Cine* revela su visión amplia y diversificada, y esto se percibe ya desde las páginas iniciales en las que se transcribe parte del guión de *Hiroshima mon amour*. El gesto es notable y habrá de repetirse en el futuro (cuando en el número seis se interrumpa la publicación del guión de *La dolce vita* -Fellini, 1960- por problemas de derechos, la revista comunica que Cine Club Núcleo lanzará una edición



reducida y fuera de comercio para los interesados). El cine es muchas cosas, parece decir cada número de la revista. Es, por ejemplo, el texto de un guión, pero también la realización de un festival; a los festivales se les dedicaba una enorme cantidad de páginas, y muchas veces las crónicas estaban firmadas por corresponsales extranjeros estables como George Fernin, Guido Aristarco, Marcel Martin, Homero Alsina Thevenet, etc.

Esa expansión del objeto cine puede apreciarse también en los textos individuales: para una crítica de *Tiempo de Cine*, lo cinematográfico es tanto la estética de un film como la personalidad de la *star*, la noción de *estilo de autor* o un modo de hacer nacional, incluso el proceso de gestación de una película o las vivencias de su director (el pasado de Bergman, por ejemplo, es convocado con frecuencia en las críticas de sus películas).

El cine puede ser, a su vez, objeto de un saber técnico y enciclopédico, como lo prueba la tarea constante de Héctor Vena en la sección “Fichero de estrenos”, que era un intento de sistematizar y sintetizar la información concerniente a las películas con un grado de detalle infinitamente mayor al del periodismo habitual, cuando todavía la existencia de una base de datos electrónica era impensable o por lo menos incierta.

Finalmente, y este es un aspecto clave del discurso de la publicación, el cine es, además de todo lo dicho, un proceso económico que se divide en etapas como la producción, la distribución y la exhibición, esta última entendida en términos internacionales (exhibición en otros países, pero sobre todo en festivales). Las críticas de la revista dan cuenta de todo esto, pero muy especialmente lo hacen sus famosos editoriales, en los que se atacan abiertamente decisiones desacertadas del Instituto Nacional de Cinematografía, cuando no se hace referencia directamente a cuestiones ligadas a la presunta corrupción de la institución o a la censura, y se menciona a aquellos que pudieran ser los responsables o beneficiarios de la situación.

En este sentido, el tema más recurrente es, además de la censura, el dudoso criterio de entrega de premios y ayudas económicas para el cine argentino, que solía marginar a los realizadores jóvenes, muchos de ellos inscriptos en lo que habría de llamarse Generación del '60, y que *Tiempo de Cine* defendería rabiosamente y trataría de reunir para hacer frente a las desigualdades económicas y productivas. Ese llamado a que los realizadores independientes y marginados (cuando no lisa y llanamente ignorados) por el INC unificaran fuerzas y buscaran alternativas por fuera de la órbita del Instituto es fundamental, porque resume la postura política de la revista: la voluntad de no instalarse solo en la queja sino de tratar de transformar, desde sus mismas páginas, el paisaje cinematográfico nacional. Y ese gesto político, a su vez, es una muestra de la vinculación de la publicación y de su concepción del cine con lo social: trasvasadas las barreras del film y del lenguaje cinematográfico, el cine se conecta con el mundo y se revela

como una herramienta de cambio que sirve tanto para informar sobre el estado de las cosas y denunciarlo como para transformarlo (no es casual el interés por el neorrealismo y por algunas de sus figuras más representativas como Luchino Visconti o Cesare Zavattini).

Pero, ¿a quién le habla *Tiempo de Cine*? Se trata de un lector con un interés y un saber cinematográfico específico, capaz de interesarse por igual en estrenos comerciales y películas independientes con una visibilidad muy escasa o nula. Un lector capaz de incorporar la enorme cantidad de referencias externas que puede disparar cualquier texto, tanto referidas a obras y autores clásicos como a contemporáneos (el llamado “cine moderno” que comprendía los nuevos cines, en ese entonces todavía nacientes). También debe demostrar una competencia a la hora de comprender las propuestas teóricas y/o de lenguaje cinematográfico, que contienen una batería de términos y conceptos ausentes en las reseñas de los diarios. Se trata, a su vez, de un enunciatario de características anfibia, en el sentido que debe oscilar entre un lugar de lectura que podría acercarlo a cierto discurso académico cerrado (la cuestión teórica, de lenguaje, focalizada en el film) y otro de apertura en el que el cine aparece inmerso en lo social y en relación con fenómenos de actualidad que exceden las películas; es, entonces, un lector que transita alternativamente zonas enunciativas que podrían pertenecer a ámbitos diferentes (simplificando: el académico y el periodístico) pero que en *Tiempo de Cine* forman parte de una misma propuesta discursiva que entiende el cine y, por ende, a sus lectores, de manera amplia y diversa, que los coloca en un espacio nuevo capaz de trazar vínculos inéditos.

### **Diego Maté**

es licenciado en Crítica y Difusión de las Artes del IUNA y actualmente cursa el posgrado en Crítica y Difusión de las Artes. Realizó cursos y seminarios sobre cine en UBA, TEA, APTRA e Instituto Goethe. Siguió la carrera de Crítica Cinematográfica en El Amante. Es colaborador de las revistas *Haciendo Cine* y *Ñ*, editor y redactor del sitio de crítica *Cinemarama*. Desde 2006 se desempeña como docente de análisis cinematográfico. Participa de los proyectos “Pantallas y retóricas. Interpenetraciones, hibridaciones y recomposiciones en las estéticas actuales de lo audiovisual” (IUNA) y “Animación y después. Estudio de los nuevos espacios de la animación contemporánea” (UBACYT).

# La configuración de la reseña crítica cinematográfica en la prensa diaria argentina (1956-1966)

Adriana Marcela Callegaro

---

El despuntar de los años sesenta se encuentra con movimientos renovadores en el arte, y el cine no es ajeno a este clima. La movilización en el campo de la producción es paralela a la que se observa en la teoría y en la crítica. En Argentina, tiene lugar un fuerte impulso al cine que se entiende como *arte*. Este se expresa en diferentes espacios: se afianzan las revistas especializadas y los cine-clubes, surgen las salas de cine-arte, y los medios no especializados comienzan a otorgar al cine un lugar privilegiado en las áreas dedicadas al *consumo cultural*. El dossier intenta dar cuenta de las líneas críticas que se destacan en algunos medios que se ha considerado ponen más en evidencia las nuevas lecturas que recibe el cine.

**Palabras clave:** Años sesenta. Cine. Crítica. Metacrítica

The rise of the sixties meets with reformist movements in Art. Cinema is not external to this atmosphere. The mobilization in the field of production is parallel to the one that takes place in the theoretic and critical fields. In Argentina, there is a strong impulse to the cinema understood as *art*. This takes place in different spaces: the specialized magazines and the cinema clubs hold onto the new scenario, the art-cinema theaters emerge, and the not specialized media begin to give cinema a privileged space in the areas assigned to *cultural consumption*. This dossier intends to encompass critical lines that stand out in some media which has been considered to evidence more clearly the new lectures received by cinema.

**Palabras clave:** Sixties. Cinema. Criticism. Meta-criticism

## 1. Introducción

La reseña crítica de films evidencia un importante desarrollo en la prensa argentina en los años 1956-1966, hasta configurar un dispositivo que, si bien es moldeado por la institución y las estructuras sociales, da forma, a la vez, a lo social, construye los objetos de los que habla y los sujetos de

la interacción. *La Prensa* y *La Nación*, fueron los dos grandes diarios que otorgaron mayor espacio y atención al género de la crítica de espectáculos.

Estos textos de crítica cinematográfica estuvieron fuertemente determinados por las nuevas propuestas acerca del lenguaje cinematográfico que venían manifestándose en las producciones cinematográficas en la Argentina y en el mundo. Las experimentaciones y reflexiones que se dan en esos años en el campo de las retóricas cinematográficas inauguran un debate acerca de la especificidad de este lenguaje, que incide, además, en la transformación de la cinematografía nacional. En la Argentina, el año 1956 constituye el inicio de un período transicional entre una cinematografía habituada al canon clásico proveniente del cine de estudios, de concepción industrial y de larga procedencia “hollywoodense” y un “cine de autor” cuyos films traían innovaciones respecto de la concepción del lenguaje cinematográfico, de tradición europea. Por otra parte, las políticas vigentes en materia cultural y cinematográfica, en particular, diseñaron condiciones específicas para la aparición de una producción particular en cuanto a retórica y temática cinematográficas de la que el discurso crítico será representación.

## **2. La reseña crítica cinematográfica en *La Prensa* y *La Nación***

El periodismo argentino, en los comienzos del cine, fue indiferente respecto de este nuevo invento. Los grandes diarios, como *La Nación* y *La Prensa*, incluían anuncios más informativos que críticos, que favorecían la publicidad del film. Sin embargo, el desarrollo progresivo de este nuevo lenguaje y la aparición de salas de exhibición en numerosos barrios lo convirtieron en un entretenimiento y en una actividad del tiempo libre, tanto de las clases populares como de las clases acomodadas. Paralelamente, los diarios y las revistas de interés general fueron incorporando comentarios respecto de la oferta cinematográfica que permitieron una verdadera *tematización* del cine, que iría ocupando cada vez más espacio en las publicaciones periódicas.

El crecimiento de dicho género en los diarios *La Nación* y *La Prensa* instaló el debate y orientó la interpretación, no sólo acerca de los films sino también acerca del lenguaje filmico. Contaron en su staff de redactores a críticos de renombre dentro del ámbito cultural. A partir de 1956, la Sección de Espectáculos del diario *La Nación* se amplió a dos páginas destinadas al cine y el ocio. En 1957, la página se enriqueció con el ingreso de Ernesto Schoo, que escribió también colaboraciones y críticas para revistas como *Primera Plana*, *Platea* y *Panorama*, y colaboró, como crítico especializado en cine, en la Revista *Tiempo de Cine*, órgano del Cine Club Núcleo, que circuló entre 1960 y 1968. Tomás Eloy Martínez, que colaboraba con un suplemento cultural de un diario de Tucumán, fue invitado a hacer críticas de cine en el diario *La Nación*. Se inició el 16 de

julio de 1957, como crítico en *La Nación*, con una reseña del film francés “El mundo silencioso”, dirigida por Louis Malle. Su formación de grado en Letras (Universidad Nacional de Tucumán) y de posgrado en Literatura (Maestría en Literatura de la Universidad de Paris), lo avalaban como poseedor de una vasta cultura literaria. Junto a Ernesto Schóo, Rolando Fustiñana (Roland) y Ricardo Rivière[1] crearon un nuevo estilo de crítica, distanciada de los intereses de las distribuidoras. *La Nación* había iniciado y desarrollado un importante proceso de difusión cultural a través de sus páginas que ya no se interrumpiría. Andrés José Rolando Fustiñana (Roland) fundó, dirigió y escribió en la Revista *Gente de cine*, órgano difusor fundamental de la actividad del cineclub del mismo nombre, que estaba dirigida al público cinéfilo asistente a dichas exhibiciones. Enseguida, el diario *La Prensa* incorporó a su sección *Teatro, Música y Cine* la firma de escritores como Carlos Alberto Burone (que escribía también para la revista *Tiempo de cine*), Jorge H. Silvetti y Jaime Potenze (que escribía críticas de cine en la revista católica *Criterio*).

### 3. Nuevo régimen enunciativo: el film como objeto de conocimiento

Los procesos socio-culturales que tienen lugar en el período analizado, contribuyeron a la transformación del cine de “efectos previsible” vinculado a la industria norteamericana, y a la incorporación de nuevos parámetros de valoración acerca de los films.

El enunciador de la reseña crítica de films, aun cuando su legitimidad provenía, como se ha dicho, del contexto extra discursivo, comenzó a erigirse en crítico pero, en tanto espectador que compartía con el lector del diario sus vivencias frente al espectáculo cinematográfico. Así, los críticos buscaron construir su credibilidad mediante la alusión a saberes acerca de la especificidad lingüística del cine y de la filmografía e historia del cine en general. A medida que avanzaba la década, el enunciador, devenido en crítico de cine, introducía un vocabulario y un enfoque más especializado, coincidentemente con la aparición de nuevos paradigmas teóricos y de un nuevo cine a nivel nacional e internacional. Los críticos recurrieron, entonces, a dos cuerpos de conocimientos acerca del cine, que se presentaban como derivados de su habitualidad como espectadores, y que contribuyeron a la configuración de un nuevo *ethos* del crítico.

Por un lado, el conocimiento acerca de los géneros cinematográficos que permite clasificar la oferta en función de los efectos asociados a la fórmula genérica y a los actores/actrices de fama adquirida y probada en dicha fórmula. El uso del *nosotros inclusivo* o de las formas impersonales con *se*, con las que se constituye en paralelo al lector-espectador, evidencian un tipo de *enunciador /espectador* (Charaudeau, 1988)[2], que comparte experiencias con el receptor previsto por el diario. En todo caso, su precedencia respecto del conocimiento del film, como periodista, lo habi-

lita para la emisión de juicios. El destinatario de la crítica es construido en espejo con el emisor, cuya cinefilia lo prevé como potencial espectador. Sin embargo, su gusto por el cine se relacionaba, aún, con el disfrute del tiempo libre. De manera que la reseña debía precisar aquello que el lector, futuro asistente a la sala de cine, esperaba encontrar: emociones que lo entretuvieran, identificación con los ídolos creados por la industria cinematográfica. Los valores del film se apoyaban en el consenso acerca de los efectos probados por las fórmulas genéricas y los actores vinculados a las mismas.

Por otra parte, con el ingreso al país de producciones cinematográficas provenientes de Europa y Asia, cuyas propuestas fílmicas trajeron nuevas narrativas y nuevos modos de composición de las imágenes, el crítico debió fundar su *ethos* sobre otros conocimientos y otros parámetros de evaluación. Aparece, entonces, un enunciador que ha adquirido ese saber y que se erige en guía del lector-espectador, a quien le anticipa significados implícitos o bien puede develar los propósitos del autor, subyacentes a la trama cinematográfica. La relación intersubjetiva se entabla, ahora, sobre la disparidad de saberes, sobre la modalidad pedagógica. Inclusive, el discurso de la crítica suele volverse sobre sí mismo, o sobre el discurso de otros críticos y otros diarios, instalando un escenario de discusión entre expertos, del que el lector del diario parece estar excluido. De ahí, el uso más frecuente de un *nosotros exclusivo*, que reúne a los críticos de cine o de la forma impersonal *se*, con el objeto de instruir al lector acerca de lo que *se debe* ver, valorar o entender, en el film.

Una película japonesa, *El arpa birmana* de 1959, da lugar a que el crítico de *La Prensa* afirme y advierta:

“El arpa birmana” es un film japonés y, además, *difícil*. Dos cualidades que tienen que ver escasamente con las *urgencias de entretenimiento* que *se suelen buscar en el cine*. Por eso, *conviene aclararlo* previamente y *evitar una confusión* muy extendida que identifica lo bueno con lo divertido y comprensible. Que el cine deba dedicarse a las películas que contemplen esos aspectos es un problema que *no nos toca dilucidar aquí y ahora*, pero una *crónica diaria que debe atender a los valores de un film, independientemente* de los gustos del público, y al mismo tiempo *servir de guía* a ese público, *creemos necesario anticipar un distingo* que producciones de este tipo plantearán todavía durante algún tiempo (*La Prensa*, “El arpa birmana”, 30-10-59).

Con respecto a la construcción del objeto de la crítica, los diarios *La Nación* y *La Prensa* construyen la oferta cinematográfica como una actividad ligada al tiempo libre y asociada a la vida privada y familiar. El predominio en el señalamiento de la experiencia emocional que el lector conseguirá al momento de su consumo es reforzado por la mención de los

adelantos técnicos de pantalla, color y sonido que se incorporan en la ficha “técnica” inicial en el diario *La Nación* y/o en la breve “bajada” con la que introduce la reseña el diario *La Prensa*[3].

A partir de 1958 la reseña de cine comienza a construir el film como un objeto de conocimiento, más allá de sus efectos y su finalidad de entretener. De igual modo que en los textos especializados, predomina la mirada diacrónica acerca de la producción de un autor. A la relación entre género y efectos, que constituía la categoría primordial de clasificación de la oferta cinematográfica, se incorporará la relación entre los contenidos y la forma de expresión, en función de una nueva concepción del film, como dispositivo artístico bajo el cual subyacen propósitos interpretativos de la realidad. Dicho pasaje, de la representación del film de objeto de entretenimiento y de lectura distendida a objeto de conocimiento y debate intelectual, es paralelo a la jerarquía artística que alcanzan los productos filmicos y al lugar que pasan a ocupar dentro de la producción cultural, como lo evidencia, además, el espacio gráfico que comparten dentro del diario, junto a espectáculos teatrales, de ballet y de música.

#### **4. La reseña crítica cinematográfica en el periodismo masivo**

Al tiempo que los textos de crítica cinematográfica fueron adquiriendo especificidad en la sección que los diarios destinan a la difusión de productos culturales, los críticos fueron profesionalizándose y se convirtieron en formadores del gusto.

En el caso del cine, la intención del crítico es la de revelar el significado del film, ofrecer una interpretación de su contenido y asignar un valor al film como mercancía de consumo. En todos los casos, los argumentos utilizados como sustentos de opinión y valoración de los films se encuadran dentro de ciertos marcos de los que la institución periodística es tributaria.

En primer lugar, dado que el cine superó su inicial jerarquía tecnológica hasta consolidarse como lenguaje artístico, la valoración de sus productos es tributaria de las concepciones acerca del arte vigente en cada época. En el caso del período 1956-1966, puede verse la persistencia de dos aspectos provenientes de la preceptiva clásica:

a-la exigencia de verosimilitud

b-el efecto cathártico atribuido a la obra de arte.

Por un lado, la representación artística debe mostrarse lo más “analógica” posible, debe “parecerse” a la realidad que refiere, pues el reconocimiento de dicha realidad por parte del destinatario es pre condición necesaria para acceder al sentido del mundo actualizado por la obra.



Por otra parte, el lenguaje del cine de materialidad mixta compuesta de imágenes, música y palabras, posee una eficacia expresiva particular que ejerce efectos directos sobre las emociones, dado que la música y la imagen preceden a la formación de conceptos y a toda posibilidad de racionalización. La naturaleza pathémica de los signos que constituyen el lenguaje cinematográfico, al igual que el lenguaje teatral, imponen parámetros de valoración en el crítico ligados a la identificación de recursos formales que suscitan sentimientos asociados a esas formas.

Así, en el mismo film japonés del que se habló en el apartado anterior, el crítico califica la película como *extraña y violenta*, pero se encarga de corregirlo enseguida, mediante una interpretación acerca de su extrañeza que permita circunscribirla dentro de los parámetros mencionados y aceptados, como la “sinceridad”, el “realismo”, la “universalidad” del tema:

“Los productores y el realizador de esta película *extraña y violenta* exhiben un sentido *plástico* de la imagen y ha de señalarse que esa *preocupación visible y preponderante no afecta la sinceridad* de los intérpretes, cuya presencia traduce con *realidad* la fuerte inquietud o el arrebató de sus ánimos ante el drama vivido. Su *tema es universal*, pero el procedimiento y la visión general del film es *exótica, propia de su origen*”.

De igual modo, advierte acerca de la belleza plástica y la emoción asociada a esa estética que caracterizan el lenguaje del cine:

“[...] el problema reside en *advertirle* que detrás de esa compleja serie de imágenes y situaciones hay un grado de *belleza* y una dosis de *sentimientos* que quizá le convenga descubrir [...]”.

---

## Notas <sup>↑</sup>

[1] Ricardo Rivière, nacido en 1930, ingresó en *La Nación* en 1956. A poco se convirtió en un extraordinario crítico cinematográfico y esa disciplina lo marcó indeleblemente. Participó, a comienzos de los sesenta, de la conducción de la Asociación de Cronistas Cinematográficos.

[2] Charaudeau, P, 1988, “La critique cinématographique: faire voir et fair parler”, en *La Presse écrite*, Coll. Langages, Discours et Sociétés, París, Didier Erudition.

[3] Téngase en cuenta que algunos de los más importantes avances técnicos en materia de pantalla (Panavixion, Cinerama, Technirama), en color (Ferraniacolor y Agfacolor), datan de los años 1957 y 1959.

---

## Bibliografía <sup>↑</sup>

AA.VV., 1993, *Decorados*, Bs.As., Manuel Suarez Editor

Abric, J.C. et al, (1994), *Pratiques sociales et représentations*, París, PUF

Adam, J.M., (1991), *Les textes: types et prototypes*, París, Nathan

Amossy, R., (2010), *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*, París, PUF

Barthes, R., 1998 (1971), *Crítica y verdad*, México, Siglo XXI



- Charaudeau, P.**, (1988), “La critique cinématographique: faire voir et faire parler”, en *La presse écrite*, Coll. Langages, Discours et Sociétés, Paris, Didier Erudition
- 2003 (1997), *El discurso de la información*, Barcelona, Gedisa
- Chateau, D.**, (1995), *A propos de “la critique”*, Paris, L’Hamarthan
- España, C.**, (2001), *Cine argentino 1957-1983: el ingreso en la modernidad y después*, Bs.As., FNA
- Feldman, S.**, (1990), *Cine argentino. La generación del 60*, Bs.As., Legasa
- Tassara, M.**, (2001), *El castillo de Borgonio. La producción de sentido en el cine*, Bs.As., Atuel
- Verón, E.**, (1985), “El análisis del contrato de lectura: un nuevo método para los estudios de posicionamiento en los soportes de los media”, en *Les médias: expériences, recherches actuelles, applications*, Paris, IREP

### **Adriana Marcela Callegaro**

Es Profesora Adjunta en las cátedras de Semiótica I y II en la Carrera de Comunicación Social de la Universidad Nacional de La Matanza, en las que lleva a cabo un trabajo de indagación en Semiótica Discursiva de discursos verbales y audiovisuales. Es Magíster en Análisis del Discurso en la UBA, título que obtuvo con su tesis acerca de la reseña crítica cinematográfica en La Nación y La Prensa durante los años 1956 a 1966.



# Los programas de mano: una forma particular de la crítica de cine

Marina Locatelli

---

El despuntar de los años sesenta se encuentra con movimientos renovadores en el arte, y el cine no es ajeno a este clima. La movilización en el campo de la producción es paralela a la que se observa en la teoría y en la crítica. En Argentina, tiene lugar un fuerte impulso al cine que se entiende como arte. Este se expresa en diferentes espacios: se afianzan las revistas especializadas y los cine-clubes, surgen las salas de cine-arte, y los medios no especializados comienzan a otorgar al cine un lugar privilegiado en las áreas dedicadas al consumo cultural. El dossier intenta dar cuenta de las líneas críticas que se destacan en algunos medios que se ha considerado ponen más en evidencia las nuevas lecturas que recibe el cine.

**Palabras clave:** Años sesenta. Cine. Crítica. Metacrítica

The rise of the sixties meets with reformist movements in Art. Cinema is not external to this atmosphere. The mobilization in the field of production is parallel to the one that takes place in the theoretic and critical fields. In Argentina, there is a strong impulse to the cinema understood as art. This takes place in different spaces: the specialized magazines and the cinema clubs hold onto the new scenario, the art-cinema theaters emerge, and the not specialized media begin to give cinema a privileged space in the areas assigned to cultural consumption. This dossier intends to encompass critical lines that stand out in some media which has been considered to evidence more clearly the new lectures received by cinema.

**Palabras clave:** Sixties. Cinema. Criticism. Meta-criticism

La crítica de cine se ejerce en muy variados ámbitos: desde medios hegemónicos o desde organismos públicos; desde publicaciones independientes o desde la programación de festivales; desde el catálogo de un museo o desde el blog de un cinéfilo desconocido. Algunos de estos espacios son recientes, muchos tienen larga data y otros parecen ya no estar. En los años sesenta había en Argentina un campo de acción de la crítica cinematográfica muy específico: los programas de sala. Esta práctica, habitual durante varias décadas, fue desapareciendo a medida que iban cerrando sus puertas los cines que exhibían,

con exclusividad, películas producidas fuera de lo que hoy se conoce como mainstream.

Los autodenominados cine-arte se hicieron cargo de aquellas obras que pasaban sin pena ni gloria por los cines comerciales pero que, sin embargo, se convertían en éxitos increíbles y duraderos en estas salas alternativas que supieron encontrar y explotar, en relación con la circulación de estos films, un nicho hasta ese momento un tanto despreciado. Su programación se hacía eco de la problemática de aquel momento, en la que se contraponían y se discutían dos maneras de ver el cine: por un lado, como espectáculo popular, y por el otro, como un fenómeno cultural complejo, cuyos alcances estaban tratando de ser determinados por disciplinas como la semiótica, la sociología o la psicología, y cuyo estudio sistemático comenzaba a formar parte de la academia.

Un ejemplo paradigmático a nivel local fue el caso, en la ciudad de Buenos Aires, de los cines Lorraine, Losuar y Loire (más tarde formaron parte de la misma cadena de exhibición cinematográfica los cines Lorange, Studio, Empire y Mignon). En estas salas, a la par de la proyección de películas en ciclos (“Japón hoy”, “Free-Cinema Inglés”, “Panorama del cine norteamericano”, “Documentos filmo-sociológicos”, “Pier Paolo Pasolini” y “Serguéi Eisenstein” fueron algunos de esos ciclos), se comenzaron a ofrecer programas de mano que funcionaban como verdaderos paratextos, hacedores de sentido, de las películas que se proyectaban. Estos programas, por un lado, contribuían de manera insoslayable a la significación de los films a la vez que, por el otro, fomentaban de manera contundente y efectiva la circulación —y el éxito— de nuevas filmografías que habían pasado desapercibidas para el gran público en las salas más comerciales.

Los programas en mano eran volantes que se retiraban de las boleterías y que ofrecían información semanal, mensual o quincenal sobre la programación de los cines. En ellos, además de los horarios de las funciones y de las variedades, podían encontrarse detalles del ciclo que se proyectaba; extractos de las críticas de diarios y revistas locales e internacionales, aparecidas en el momento del estreno de la obra en cuestión; alguna frase destacada de o sobre la película; comentarios del director dando claves de lectura; citas de libros de teoría o de historia del cine, como el de George Sadoul. De alguna forma, estos paratextos participaron en la creación de una suerte de misticismo en torno a las obras y alrededor de la práctica consuetudinaria de concurrir a los cines-arte, impulsando la otrora famosa cinefilia vernácula de la calle Corrientes.

En los programas se planteaban cuestiones como: “un nuevo cine para el último arte de nuestra generación”, “un film de nuestro tiempo: recio, verídico, profundo” o “una obra inmersa en nuestro tiempo”. Se hacían

eco así del estilo de época imperante en aquel momento, en el que el director de cine era considerado como autor de la película a pesar de tratarse de una creación colectiva. Acerca de Jean-Luc Godard, por ejemplo, se decía que “se ubica con este film en la categoría de Resnais con su «Hiroshima», como exponente de nuevas formas de empleo y uso del lenguaje cinematográfico, de la correspondencia directa entre sentido e intención narrativa”. Se referían al surgimiento de ese cine más personal, que se desentiende de la anécdota para volcarse al retrato íntimo del hombre moderno, que prioriza la mostración pausada de estados emocionales, de lo que sucede entre dos acciones, y que desplaza del primer plano la antigua fábula clásica, con sus causalidades aristotélicas.

Hablaban, en definitiva, de la nueva manera de hacer cine que surge por aquella época, es decir, lo que hoy denominamos cine moderno. Ante el desconcierto de algunos espectadores frente a estas nuevas corrientes cinematográficas, los programas traían a colación las palabras de la crítica del momento como una forma de dirigir y enmarcar la visión de estas novedosas obras. Pero también mostraban la perplejidad de la prensa especializada a la hora de reseñar películas cuya narrativa se alejaba ostensiblemente de la clásica. Acerca de *Una mujer casada*, por ejemplo, el programa decía que “Godard prescinde del color, del drama, de lo que el público entiende tradicionalmente como espectáculo y es probable que, según algunos, prescinda también del cine”.

La propuesta enunciativa desplegada desde los programas no puede ser más clara. Establecían, al hablar por omisión, una franca dicotomía (que aun hoy es posible hallar) entre un cine con valores artísticos y otro que sólo era considerado como mero entretenimiento. Podía leerse en ellos, por ejemplo, que “el cine Losuar ha sido creado con el objeto de promover nuevas corrientes cinematográficas, difundir obras maestras, servir a la cultura cinematográfica”, o que el nuevo sistema de programación “va dirigido a ese sector de público culto que alienta nuestro esfuerzo por brindar espectáculos de alta calidad artística”. Parecían decir, a grandes rasgos, que los valores estéticos, las cualidades artísticas, se encontraban en las filmografías de algunos países de Europa, en las nuevas corrientes cinematográficas (las nuevas olas) o en los viejos films de la escuela soviética. De la industria de Hollywood, unos pocos eran considerados verdaderos autores: Chaplin, Welles, Cassavetes, y no muchos más. Estos programas no dudaban en aclarar que había un gran arte (el tipo de cine que se proyectaba en estas salas) y otro cine, el industrial, que carecía de cualquier matiz artístico.

Las políticas de la crítica ejercida desde estos paratextos que acompañaban, encauzaban y magnificaban la visión de las obras poseía varias ramificaciones. No solo defendían esta novedosa circulación de las películas,

sino que recortaban un nuevo tipo de espectador, en su función metacrítica daban cuenta del status de la crítica de cine en los medios, realizaban una doble consideración del objeto cine y difundían la renovación del lenguaje cinematográfico. Con respecto al tipo de espectador, y según ellos mismos confiesan en sus páginas, es indudable que pretendían formar un nuevo público de cine: exigente, culto, interesado por las problemáticas sociales del momento. (Por ejemplo, en agosto de 1966, el cine Lorraine ofrecía un ciclo denominado “Documentos filmo-sociológicos” en el que se proyectaban películas que daban cuenta “del hombre ante el engranaje comercial-publicitario del espectáculo”, “del hombre ante la lucha contra el medio”, “del hombre ante el peligro social de la televisión”, “del hombre ante los problemas raciales”, “del hombre ante el mecanicismo”, “del hombre ante la guerra” y “del hombre ante el abandono, soledad e incompreensión de la niñez”). Otra forma de política activa era la “Nota para el espectador” que de vez en cuando los programas incluían y en la que se señalaba por qué motivos era necesaria la visión de tal o cual película. Sobre *Repulsión*, de Roman Polanski, la nota explicaba que “la dirección del Losuar rescata un film que ha pasado inadvertido en la oportunidad de su estreno por ser una obra que incuestionablemente debe verse...” y comentaba su éxito internacional y sus valores estéticos.

Además, los programas brindaban tanto la voz de los propios realizadores, con la transcripción de pequeñas entrevistas, como la de los críticos de cine más importantes de aquella época: Homero Alsina Thevenet, Calki, Juan Carlos Frugone, Ernesto Schoo, Agustín Mahieu, Enrique Raab y Blanca Rébori (de la escena nacional) o Richard Roud (de *Sight and Sound* y *Cahiers du Cinéma*), entre otros. Estos profesionales, en nada ajenos a lo que se estaba gestando en esos tiempos en la pantalla grande, supieron señalar, primero, las características propias del estilo de cada autor y, luego, el estilo de esa época, radicalmente opuesto a la anterior. Por otra parte, la doble consideración del objeto cine, no sólo como un lenguaje con identidad propia, sino como una de las bellas artes, se hacía evidente en la constante vinculación, a través de artículos extraídos de distintos medios, con la poesía. Un caso claro es el programa, en ocasión de su re-estreno, de *El ángel exterminador*, de Luis Buñuel, que decía: “Como obra de poesía, vale por sí misma, sin necesidad de ser explicada, ya que lo irracional tiene su propia razón, no requiere aclaraciones, y es tan válido en el arte como las creaciones que se atienen a los cánones. El film pertenece al género del gran arte”. Este tipo de aseveraciones solían funcionar como argumentos de ataque en la batalla que llevaban a cabo las salas alternativas de exhibición contra las salas comerciales y su concepción empobrecedora del cine. En este sentido, todos los programas con sus reseñas y críticas sobre las películas exhibidas no dejaban de remarcar la enorme transformación que

estaba teniendo lugar en el lenguaje cinematográfico, tanto en el plano de los contenidos como en el de la expresión.

Políticas culturales como éstas, llevadas a cabo desde la programación y difusión de las salas de cine-arte, allá por la década del 60, ejercieron sin dudas una enorme influencia, cuyas reverberaciones, aunque difusas, aún hoy pueden percibirse.

### **Marina Locatelli**

es Licenciada en Crítica de Artes, IUNA. Actualmente, en el Área de Transdepartamental de Crítica de Artes del IUNA, se encuentra cursando la Maestría de Crítica y Difusión de las Artes y, como Adscripta, integra la cátedra de Crítica y Estética Especializada (Cine). Participa en el grupo de investigación UBACyT, “Animación y después. Estudio de los nuevos espacios de la animación contemporánea”, Ha colaborado en distintas publicaciones gráficas y digitales locales e internacionales como *El Amante/Cine*, *Haciendo Cine*, *Cineísmo*, *Contrapicado*, *Imaginación Atrapada* y *Cinépata*.





# Sobre el periodismo de cine en *Primera Plana*. Aproximaciones a un estilo de época

Julian Tonelli

---

El despuntar de los años sesenta se encuentra con movimientos renovadores en el arte, y el cine no es ajeno a este clima. La movilización en el campo de la producción es paralela a la que se observa en la teoría y en la crítica. En Argentina, tiene lugar un fuerte impulso al cine que se entiende como *arte*. Este se expresa en diferentes espacios: se afianzan las revistas especializadas y los cine-clubes, surgen las salas de cine-arte, y los medios no especializados comienzan a otorgar al cine un lugar privilegiado en las áreas dedicadas al *consumo cultural*. El dossier intenta dar cuenta de las líneas críticas que se destacan en algunos medios que se ha considerado ponen más en evidencia las nuevas lecturas que recibe el cine.

**Palabras clave:** Años sesenta. Cine. Crítica. Metacrítica

The rise of the sixties meets with reformist movements in Art. Cinema is not external to this atmosphere. The mobilization in the field of production is parallel to the one that takes place in the theoretic and critical fields. In Argentina, there is a strong impulse to the cinema understood as *art*. This takes place in different spaces: the specialized magazines and the cinema clubs hold onto the new scenario, the art-cinema theaters emerge, and the not specialized media begin to give cinema a privileged space in the areas assigned to *cultural consumption*. This dossier intends to encompass critical lines that stand out in some media which has been considered to evidence more clearly the new lectures received by cinema.

**Palabras clave:** Sixties. Cinema. Criticism. Meta-criticism

## 1. Una propuesta manifiesta de enunciatario

El semanario *Primera Plana* (“la revista de actualidad mejor informada”, tal era el slogan) apareció en la década del 60, período atravesado por impulsos modernizadores de toda índole. Inspirada en publicaciones como la norteamericana *Time* o la francesa *L' Express*, su primera portada (13/11/1962) exhibía el rostro sonriente de John F. Kennedy. La revista se dirigía al “ciudadano medio argentino”[1], según el editorial del jefe de redacción Jacobo Timerman. “El joven pro-

fesional en ascenso”[2], diría después Ernesto Schóo, (ausente en esa primera redacción, luego sería jefe de la sección “Arte y Espectáculos”).

De hecho, Schóo escribía, por aquél entonces, para la revista *Tiempo de Cine*, fundada dos años antes en el Cineclub Núcleo de Salvador Samaritano, junto a otros críticos que, en un momento u otro, formarían parte del equipo de *Primera Plana*: Tomás Eloy Martínez (estrella del staff a lo largo de toda la historia del semanario), Edgardo Cozarinsky (incorporado en 1968) y Homero Alsina Thevenet (miembro de la redacción entre 1965 y 1966). En *Tiempo de Cine* también colaboraban Jorge Miguel Couselo, Guido Aristarco y George Fenin, entre otros.

La perspectiva cinéfila de esta crítica fundacional, preocupada por indagar las cosmovisiones de los grandes directores y el lenguaje específico del cine, se oponía en forma directa a la crónica de espectáculos característica de los 50, consistente, más que nada, en los pormenores del *star system*. *Primera Plana* llevaría ese saber erudito de la nueva época a un público considerablemente más amplio.

## 2. Estilo y objeto

Consultado sobre el estilo de la revista, Schóo mencionó la influencia de los *escritores del momento* (Borges, Cortázar) para la instauración de un lenguaje “fresco, casi culterano”, y recordó: “Nos divertíamos buscando expresiones un poco estafalarias porque sabíamos que, inmediatamente, se iban a contagiar. Y eso tenía que ver con el enorme éxito, la gran influencia de *Primera Plana*”[3]. Estos modos refinados se hallaban presentes desde la crítica de cine inaugural, consagrada a *Ana de los Milagros*, en donde se definía la película como una “tragedia bergmaniana” y a su director, Arthur Penn, como “la figura más promisorio del cine norteamericano, la más capacitada para llevar una obra de autor”[4]. Esta definición evidenciaba el influjo temprano de la “política de los autores” cahierista, y parecía inscribirse en la tradición de lo que, con respecto a Proust, Georges Poulet denominó crítica *temática* [5]: “Una crítica proustiana no puede ser otra cosa que la modalidad por la cual un pensamiento lector, sumergido en el desorden aparente que constituye casi siempre el conjunto de las obras de un mismo autor, descubre allí los *temas* comunes a todas sus obras” (Poulet [1971] 1997: 55).

La referencia a la prensa especializada internacional se materializaba en apreciaciones continuas que, en mayor o en menor medida, remitían a ella como palabra de autoridad. En algunos casos, a través del elogio absoluto (la inglesa *Sight and Sound* era considerada “la mejor revista de cine que se conozca”[6]); en otros, por medio del comentario irónico (*Cahiers*

*Du Cinéma* era a menudo calificada de arbitraria, voluble y poco audaz) que, a fin de cuentas, no disimulaba una admiración incuestionable.

Una vigorosa irreverencia emergía, en cambio, a la hora de encarar el ambiente local. La rueda de prensa brindada por José Martínez Suárez (director) y David Viñas (guionista) con motivo del estreno de *Dar La Cara* constituyó el motivo disparador de una crónica que no escatimaba detalles: «No faltó el lírico opinante que pidió menos raciocinio y más vida, ni la muchachita un tanto fea que, reconociéndose estúpida, aseguró que ella había llorado con *La Strada*, pero que *Dar la Cara* no le había producido vibración alguna»[7]. Aquella primera sección de Arte y Espectáculos finalizaba con una entrevista a Daniel Tinayre titulada “No quiere que le exijan imposibles”, en la que el cineasta, a raíz de “la importancia que da a sus dividendos”, se comparaba con Truffaut. El entrevistador, rápido de reflejos, le respondía: “Pero Truffaut se renueva de película en película. Usted no, Tinayre”[8].

La portada del número 2 (20/11/1962) resultó ser, en comparación con la de la primera entrega, desconcertante; aunque, considerada en retrospectiva, ilustra el rumbo que tomaría la revista. La foto en blanco y negro correspondía a una ignota joven. Sólo el título arrojaba algunos datos: “¿A dónde va la juventud?: En una extraña experiencia, Mónica Sanz”. La nota en cuestión se centraba en el inminente estreno de *Los Inconstantes*, de Rodolfo Kuhn. El film pretendía, en palabras del redactor, “aludir a una realidad (una realidad argentina) en términos casi documentales. (...) Según lo ve Kuhn, el mundo de su film es una fotografía en negativo de nuestra época, una esfera viciada de anécdotas y de significados, dentro del cual sólo queda la avidez por vivir a cualquier precio, de vivir aunque sea esperando el momento propicio para suicidarse”[9]. Dos rasgos se destacan. Por un lado, la imagen de una actriz nacional poco conocida sucediendo a la de Kennedy en el retrato de tapa, acaso una demostración de la enorme importancia que *Primera Plana* le otorgaba al arte y al espectáculo. Por otro, la presencia de un tipo de acercamiento hoy extinto, aquel que proponía debatir sobre determinadas realidades sociales de interés general a partir del estreno de cine. Una llamativa ilustración de este recurso tiene lugar al año siguiente con un artículo titulado “Amor 1963. Un film sostiene que ha muerto la pasión romántica: ¿Qué opina usted?”, acerca de *Racconto*, de Ricardo Becher. En él se mencionaban teorías freudianas, surrealistas y literarias, pero lo más curioso era la encuesta callejera cuyo recuadro ocupaba el centro de la nota: “En el amor de los jóvenes, ¿Hay razones físicas predominantes?”. Opinaban un obrero textil, un estudiante de derecho y un médico[10].

Merced a sus múltiples abordajes, el espectro temático abarcado por la sección cine de *Primera Plana* era más amplio que el que se podía encontrar

en cualquier otro semanario del momento. En cuanto a las condiciones genéricas, el ensayo se imponía sobre la reseña[11]. Estos anclajes (desde Fellini hasta Mekas, desde *El año pasado en Marienbad* hasta *Mondo Cane*, desde las deficiencias administrativas del Instituto de Cine local hasta el furor del western en Japón) translucían un estilo forjado sobre las bases de la intertextualidad[12]. A tales efectos resultan pertinentes las reflexiones de Gérard Genette en torno a la naturaleza de la crítica de arte:

Cada texto, cada obra, cada objeto del mundo posee su inmanencia, pero toda relación consciente, y por ende más o menos verbalizada, con este objeto trasciende dicha inmanencia. ‘Siempre se trabaja en una inmanencia’, (...) pero hay que añadir que ese trabajo opera siempre una trascendencia. En este sentido, las expresiones ‘crítica inmanente’, ‘lectura inmanente’ (...) presentan al mismo tiempo una verdadera contradicción en términos. Por definición, toda relación, ya sea la más contemplativa, es un hecho de trascendencia. Aquello que emana de la inmanencia es una trascendencia (Genette [2002] 2005: 36).

Aquí, el conocimiento experto del cine y su historia aparecía vinculado a un saber casi enciclopédico. Así lo demostraba una crítica de 1964 sobre *El Silencio*, de Bergman, al describir los rasgos temáticos del film: “La actitud de Bergman se parece a la de las madres que en algunos templos de Benarés -la ciudad sagrada de la India- inician a sus discípulos en el conocimiento de Dios, a través de la relación sexual”[13].

Poco tiempo después, en un número cuya tapa se titulaba “Bergman: Cine, sexo y religión”, el escandaloso estreno nacional de *El Silencio* impulsó una de las metacríticas más tajantes en la historia de la publicación:

Fue Clarín el que rompió con todos los diques: ‘Se trata de un film que ha desbordado toda restricción de orden ético, incurriendo en la exhibición más cruda de actos que el pudor y los principios-determinantes incluso de un artículo represivo del Código Penal- reservaron siempre para la mayor intimidad-. Dos días después, los críticos cinematográficos de Radio Municipal hacían pública su extrañeza ante ‘las limitaciones a la libertad de expresión que Clarín, un diario que la exige para sí, está ahora reclamando contra *El Silencio*’[14].

*Primera Plana* se alejaba de los modales ceremoniosos de medios como *Clarín*. Eran años de inestabilidad política en el país (la revista surgió durante el gobierno de Guido, continuó durante el de Illia y fue finalmente clausurada por Onganía), pero también de una expansión inédita respecto de las prácticas y productos artísticos y culturales, consumidos de manera entusiasta por una burguesía joven y pujante.

En 1965, Victorio Dalle Nogare reemplazó a Timerman y Tomás Eloy Martínez pasó a ser jefe general de redacción. El estilo de las notas se tornó aún más manierista toda vez que abordaba las cinematografías de otras latitudes, mientras que la mordacidad se incrementó ante cada producto local. En la crítica de *Una Máscara para Ana* (Rubén W. Cavallotti) no sólo sobresalía la aversión hacia la película, sino también hacia la industria argentina en general: “Había una vez, en un remoto planeta de la galaxia, un país subdesarrollado cuya cultura se tambaleaba, crónicamente, bajo el peso de audaces y aventureros...”[15].

Esta causticidad rara vez se empleaba en la valoración de films extranjeros. De hecho no se manifestaba en forma explícita la valoración como tal. La función predominante era el comentario, definido así por Genette:

Hoy la función típica del ensayo crítico ya no es la apreciación, ni la evaluación: la gran crítica del siglo XX se cuida, incluso de manera bastante ostensible, de una actitud que actualmente se considera ingenua y hasta vulgar, y que ella cede de buen grado a la crítica de reseña (...). Su función cardinal es por ende la del comentario, aun si se trata de uno mixto, con dosis variables y a decir verdad, indiscernibles, de descripción, de interpretación y de evaluación tácita. Su relación temporal con su objeto es del todo indeterminada (Genette [2002] 2005: 10).

De estas observaciones se podría inferir lo siguiente: El estilo de *Primera Plana*, un estilo de medio y de época[16] más allá del prestigio de los redactores (que no firmaban sus notas), presentaba variaciones en relación con el objeto analizado: Un tono elevado y respetuoso, frecuentemente no aplicable a juicios de valor y sujeto a numerosos procedimientos intertextuales, en el caso de productos de factoría europea o americana; un tono incisivo y sardónico (aunque también elevado, por cierto) en el caso de una anticuada tradición del cine argentino (representada por directores como el mencionado Tinayre)[17].

Sin embargo, sería inoportuno concebir estas tomas de partido sin tener en cuenta las tendencias internacionales. Así, en consonancia con el recrudescimiento de la condena hacia el modelo hollywoodense de narrativa clásica, que desde una París próxima a los sucesos de Mayo del 68 postulaban los teóricos deconstructivistas de *Cahiers* y *Cinétiq*ue, *Primera Plana* arremetía contra *Operación Trueno*, de la saga James Bond, en una crítica titulada burlescamente “La orgía del Superhombre”[18]. Más representativo es el caso de *Demasiados Pillos* (Abner Biberman), definida como “El Apocalipsis”:

Con esta obrita divertida, impecablemente hecha, pero insignificante, el cine empieza a labrar su acta de defunción. Entre los dos términos hay una desproporción tan descomunal que merece explicarse: Demasiado Pi-

llos es un producto ‘standard’, con la cuota debida de sexo, de ingenio, de color, de sangre, de humor y de angustia como para cazar a cualquier espectador. El sistema es infalible, y la fórmula ya está en manos de Italia, Gran Bretaña, Estados Unidos, Francia, Suecia; se reduce a esta ecuación matemática: una inversión de un millón de dólares equivale a una ganancia de cuatro millones[19].

A la luz del devenir discursivo de la revista, resta preguntarnos una vez más acerca del perfil de lector nombrado por la primera editorial. Bastaría con citar la descripción (otra vez, por medio de una encuesta) de los espectadores de *Operación Trueno* para aproximarnos a un contorno más preciso:

“Todavía extasiada por los recursos que acaba de exponer el ídolo, Adriana Divarián, 45 años, madre de tres hijos, admitió que Sean Connery ‘representa el ideal masculino’ y que el propio personaje es algo así como ‘un soplo de Dios’. ‘Lástima que trate tan mal a las mujeres-suspiró-. Ojalá cambie algún día’. Miguel Bersaiz, un estudiante de arquitectura de 20 años, explicó: ‘Admiro su seducción. Pero lo que más me fascina son sus rasgos de sadismo’. Tulio Suárez, de 31 años, agente publicitario, opinó que Bond ‘sintetizaba todas nuestras ansias, pese a lo sobrenatural e increíble que es, pensándolo un poco’[20].

¿Era este consumidor de la saga Bond, de hecho, el receptor configurado por los reportajes de Vargas Llosa o de Silvia Rudni desde París, o por las extensas columnas de Cozarinsky? Parecería ser que aquel “ciudadano medio argentino”, a fin de cuentas, estaba en otra parte. El enfoque estético de *Primera Plana*, según Schóó, permitía al burgués sentirse deliciosamente antiburgués: “Para admitir que pertenecía a una elite, el burgués argentino de los sesenta debía coincidir en los gustos y en los personajes forjados por *Primera Plana*”[21]. De esta manera, la revista impuso con éxito nuevos artistas y nuevas tendencias, valiéndose de un modo de hacer que ella misma contribuía a consolidar.

### 3. Fin de época

En las postrimerías de la década del 60, el contexto local ya no era el mismo de los primeros años; el máximo emblema de este retroceso cultural fue el cierre del Instituto Di Tella. *Primera Plana*, que en 1966 había apoyado la intervención militar desde sus columnas de política, repudiaba las alteraciones institucionales que, lógicamente, alcanzaron el ámbito cinematográfico. La crítica de *Rebelión en las Calles*, de Barry Shear, es un ejemplo de esto. “Hay que ver el film pensando en uno de los últimos comentarios sobre la sociedad actual, que ha podido atravesar una censura ya férrea, antes que otra empiece a regir lo que los argentinos están autori-



zados a presenciar”[22]. Estos posicionamientos desafiantes y contestatarios se harían cada vez más frecuentes. Sobre *El Estrangulador de Boston*, de Richard Fleischer, se remarcaba la eficacia del argumento -en lugar de investigar a los “sádicos, depravados y maniáticos”, entre quienes se halla el asesino, la policía sospechaba de un padre de familia inocente- para un público argentino “al que una nueva ley de censura procura convencer de que no existe lo que no se conoce”[23]. Acerca de la censura a *Ufa con el Sexo*, de Rodolfo Kuhn, se advertía que “los regímenes comunistas nunca fueron tan eficaces, aunque sí tan cortos de vista”[24].

En 1969, *Primera Plana* fue clausurada por el gobierno militar; sin duda, un claro indicio de los sucesos que se avecinaban en el país (luego volvería a editarse, pero bajo la influencia decisiva de diversas facciones políticas que la alejarían para siempre de su configuración inicial). Comenzaba a llegar a su ocaso, de esta manera, la expresión fundacional de una corriente estilística en el semanario argentino, que tuvo una breve continuidad en publicaciones como *Confirmado* (también fundada por Timerman, en 1965) y *Panorama* (aparecida en 1968). A diferencia de los géneros, que trabajan en sincronía (un determinado género, gracias a un efecto de conjunto, es reconocido socialmente en relación con otros en un momento determinado), los estilos funcionan en diacronía, debido a su labilidad y menor consolidación social, así como a su condición expansiva y centrífuga, propias de una manera de hacer[25]. En cada época, ciertos estilos se imponen sobre otros. Acaso aquél sobre el que hemos hablado se halle, actualmente, en los suplementos culturales y en la prensa cinéfila especializada más que en los semanarios de interés general.

---

## Notas <sup>↑</sup>

[1] “Carta a los lectores” en *Primera Plana* Num. 1, 13/11/1962.

[2] Schóó, Ernesto, “Cambiamos las rutinas” en *Clarín*, 29/10/1992.

[3] Schóó, Ernesto, “Cambiamos las rutinas” en *Clarín*, 29/10/1992.

[4] “Ciega, sorda y muda, Ana aprendió a vivir” en *Primera Plana*, Num. 1, 13/11/1962.

[5] Desde luego, la crítica temática no es, en esta instancia, aquella que se refiere al “contenido”, donde el *tema* es sinónimo de “asunto”. De hecho, una crítica es temática cuando busca extraer, a través de la variancia de los casos particulares, la invariable recurrente, subyacente, a la que se llama desde ese momento un tema. La crítica temática, de Proust a nuestros días, evidencia, por su privilegio del autor, influencias del Romanticismo. En cualquier caso, no se toma la obra del autor como un corpus homogéneo e indiferenciado. Por el contrario, la variedad de circunstancias en la variedad de las obras otorga todo su sentido a la invariancia de los ‘rasgos permanentes’, sin importar el asunto tratado. Según Genette (2002), este método temático “juega constantemente sobre la relación entre tema y variaciones”.

[6] “Por qué la nueva ola abomina a Hollywood” en *Primera Plana*, Num. 65, 4/02/64.

[7] “El nuevo cine argentino da otra vez la cara: lo social con cursilería” en *Primera Plana*, Num. 1, 13/11/1962.

[8] “Daniel Tinayre. No quiere que le pidan imposibles” en *Primera Plana*, Num. 1, 13/11/1962.

[9] “Los jóvenes inconstantes frustrados y neuróticos: ¿Tiene razón Kuhn?” en *Primera Plana*, Num. 2, 20/11/1962.

- [10] “Amor 1963. Un film sostiene que ha muerto la pasión romántica: ¿Qué opina usted?” en *Primera Plana*, Num. 10, 15/01/63.
- [11] Genette (2002) enumera dos géneros de la crítica: Por un lado, la reseña periodística, reviseril o mediática, generalmente breve y de plazo tan rápido como sea posible. Por el otro, el ensayo, de dimensiones y de relación temporal con su objeto mucho más indeterminadas.
- [12] Genette (1982) define “intertextualidad” como la relación de co presencia entre dos o más textos, o la presencia efectiva de un texto en otro. En este caso, por medio de la alusión: “un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo”.
- [13] “El mejor Bergman” en *Primera Plana*, Num. 65, 4/02/64.
- [14] “Bergman. Cuando el demonio tiene fe en Dios” en *Primera Plana*, Num. 66, 11/02/64.
- [15] “Del más allá” en *Primera Plana*, Num. 208, 20/12/66.
- [16] El estilo de los semanarios *Confirmado* y *Panorama*, como se indica al final del texto, guardaba similitudes con el de *Primera Plana*, ya que aquéllos surgieron, sobre todo, a partir al éxito de éste.
- [17] La revista sí apoyaba, por cierto, el trabajo de los nuevos cineastas argentinos de la época, como Rodolfo Kuhn.
- [18] “La orgía del superhombre” en *Primera Plana*, Num. 172, 12/04/66.
- [19] “El Apocalipsis” en *Primera Plana*, Num. 213, 24/01/1967.
- [20] “Los superhéroes están entre nosotros” en *Primera Plana*, Num. 173, 19/04/66.
- [21] Schóó, Ernesto, “Cambiamos las rutinas” en *Clarín*, 29/10/1992
- [22] “La pubertad en el poder” en *Primera Plana*, Num. 315, 7/01/69.
- [23] “Un padre de familia” en *Primera Plana*, Num. 316, 14/01/69.
- [24] “Magia del hombre blanco, vade retro, canejó” en *Primera Plana*, Num. 320, 11/02/1969.
- [25] Según la clasificación realizada por Oscar Steimberg (1998).

## Bibliografía <sup>↑</sup>

- Genette, G.** (2002 [2005]), “Obertura metacrítica” en *Figuras V*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires.
- (1989 [1982]), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Taurus, Madrid.
- Poulet, G.** (1971 [1997]), *La conciencia crítica: de Madame de Staël a Barthes*, Visor, Madrid.
- Steimberg, O.** (1998), “Proposiciones sobre el género” en *Semiótica de los medios masivos*, Ed. Atuel, Buenos Aires.

<sup>↑</sup>

### Julián Tonelli

es licenciado en Crítica de Artes, investigador becario y tutor del IUNA. Actualmente forma parte de los proyectos “Pantallas y retóricas. Interpenetraciones, hibridaciones y recomposiciones en las estéticas actuales de lo audiovisual” (IUNA) y “Animación y después. Estudio de los nuevos espacios de la animación contemporánea” (UBACYT). También se desempeña como Adscripto en la materia “Crítica y Estética Especializada”, en el Área Transdepartamental de Crítica de Artes del IUNA. Como crítico de cine escribió para los medios *Cinemarama*, *A Sala Llena* y *El Gran Otro*.



## *Bibliográficas*



# La semiótica argentina y la publicación de *Semióticas* y *La semiosis social 2*. El trabajo de Eliseo Verón y Oscar Steimberg

Rolando Carlos Martínez Mendoza // José Luis Petris //

---

Existe la semiótica argentina. Una construcción teórica sólida y original que aprovechó la libertad de la que suelen gozar los márgenes, descuidados u olvidados por los centros de producción del conocimiento global. Y que se hizo fuerte en el debate local, no dentro de la disciplina, sino afuera, en el campo de los estudios comunicacionales, ante los ataques motivados por la desconfianza que genera(ba). Esta semiótica tiene sus nombres propios, y 2013 no fue un año más. En forma casual y de manera natural mostró tanto su madurez como su vigencia con la publicación de *Semióticas* de Oscar Steimberg y de *La semiosis social 2* de Eliseo Verón. La coincidencia nos interpela.

**Palabras clave:** Semiótica – medios – géneros – semiosis

There is an Argentinian semiotics. A solid and original theoretical construction that took advantage of the liberty which the margins usually enjoy, neglected or forgotten by the production centers of global knowledge. And that became strong in the local debate, not within the discipline, but outside, in the communication studies field, facing the attacks caused by the mistrust that it (used to) generate. This semiotics has its names, and 2013 wasn't just another year. In a casual way and in a natural manner it showed its maturity as well as its validity with the publication of *Semiotics* by Oscar Steimberg and *The Social Semiosis 2*, by Eliseo Verón. The coincidence questions us.

**Palabras clave:** Semiotics - media – gender - semiosis

Existe la semiótica argentina. Una construcción teórica sólida y original que aprovechó la libertad de la que suelen gozar los márgenes, descuidados u olvidados por los centros de producción del conocimiento global. Y que se hizo fuerte en el debate local, no dentro de la disciplina, sino afuera, en el campo de los estudios comunicacionales, ante los ataques motivados por la desconfianza que genera(ba). Esta semiótica tiene sus nombres propios, y 2013 no fue un año más. En forma casual y de manera natural mostró tanto su madurez como su vigencia con la publicación de *Semióticas* de Oscar Steimberg y de *La semiosis social 2* de Eliseo Verón.

La coincidencia nos interpela.

Esta semiótica argentina, distinta y personal, tiene un doble origen: *La semiosis social* (1987) y *Semiótica de los medios masivos* (1991), antecedentes conceptuales directos de las obras del 2013. Verón y Steimberg marcaron con aquellas obras, y con el diálogo establecido entre ambas, un territorio de trabajo que no recorrieron solos pero donde siempre fueron sus cartógrafos. El resultado los excede, porque el cuerpo teórico que conjuntamente construyeron no sólo fue y es potente sino también provocador, empujando así una rica producción que se mantiene abierta.

Creemos que los que siguen son los aspectos que deben subrayarse de esta semiótica argentina. Y aunque toda operatoria de síntesis se vuelva injusta, y esta no escape a ello, nos permite presentar un primer bosquejo de cuál es su potencialidad distintiva.

### **1. El interés por los procesos de significación social-comunicacional**

Tal vez la semiótica desarrollada en la Argentina tenga dos nacimientos. El primero empujado por la iniciativa de algunos pocos nombres propios (Verón, también Massota, rápidamente Steimberg y Traversa), en espacios febriles, polémicos ex profeso, de búsqueda y experimentación como lo fue el Di Tella, por ejemplo, y un segundo nacimiento, de fuerte impronta institucional, cuando la recuperación democrática de 1983, en el ámbito de la Universidad de Buenos Aires. Entonces la UBA creó su Ciclo Básico Común y fue allí donde nació la primera cátedra universitaria de semiología[1] en la Argentina; sólo un año después, al fundar la Carrera de Ciencias de la Comunicación (1985), se abrió la cátedra de Semiótica I a cargo de Steimberg. Semiótica II, materia abierta para su segundo año curricular, tuvo la dirección de Verón, pero sólo durante su primer dictado, porque radicado por aquellos años en Francia no había concretado aún su retorno estable al país.

Este segundo nacimiento, el institucional, de alguna manera lo que hizo fue potenciar lo que en la primera etapa ya elegía hacer aunque de manera tal vez incipiente: el análisis de los discursos como máquinas comunicacionales, y en particular de los discursos culturales y sociales. Semiótica en la Carrera de Ciencias de la Comunicación de la UBA defendió como objetos de estudio, por ejemplo, a la historieta, producto de los medios de reproductividad técnica y por lo tanto sospechado, y a la telenovela, género de consumo masivo popular y por ello despreciado. Y lo hizo exigiendo rigor y especificidad, diferenciándose de las denuncias políticas bienintencionadas pero débiles cuando no poseen una teoría debatible sobre el alcance de los efectos de sentido que generan los medios masivos de comunicación.

A diferencia de semióticas (y semiologías) que privilegiaron el estudio de los discursos literarios o artísticos, también de los culturales, publicitarios, políticos y hasta mediáticos, pero a todos ellos como máquinas de

sentido deslocalizadas, es decir, retiradas de la semiosis social (el entramado discursivo de una época en el cual, y sólo en el cual, se producen los sentidos), la semiótica argentina constituyó como su objeto de estudio la dimensión significativa de los procesos sociales de comunicación (alimentados con discursos literarios, artísticos, publicitarios, culturales, etc.). En lugar de la sola descripción de operatorias textuales, se exigió también el análisis de las relaciones interdiscursivas significantes, considerándose a la comunicación no como un instrumento de la política o de la ideología, sino reconociendo a la comunicación como una de las dimensiones constitutivas de lo social, de su política y de su ideología. Pensando a lo social como lo común, lo más extendido, como las condiciones productivas compartidas (por sobre la caracterización de social utilizada para cualquier producción intervenida por la sociedad, sin diferenciar si es extendida o circunscripta). Los medios masivos de comunicación y sus productos (políticos, periodísticos, artísticos, educativos, culturales, comerciales, etc.) constituyen el objeto de estudio dominante de la escena semiótica argentina.

Exagerando, seguro, pero permitiéndonos hacerlo, la semiótica argentina tomó para sí objetos del primer Barthes, el que nacía con *Mitologías*, pero los abordó con una mirada más cercana al último Barthes, el de *s/z*, por ejemplo. Objetos social-comunicacionales, casi inevitablemente soportados/generados por los medios masivos de comunicación, analizados en su complejidad intertextual, aquella que limita las posibilidades de producción de sentido esperadas por las intenciones de sus productores y que en consecuencia devuelve su dimensión política al acto de consumo, recepción y/o reconocimiento.

## 2. La sutil elisión del signo

En *El giro semiótico* Paolo Fabbri acusa al signo de haber sido algo así como una trampa, o un callejón sin salida, hasta el cual llegó envalentonada y contra el cual se golpeó sin saber cómo continuar la semiótica. La búsqueda de unidades mínimas de significación, cerradas a la manera de Saussure, o aún abiertas como lo propone Peirce; el nacimiento de la disciplina (en su versión europea) dentro de la lingüística, su proyecto de trascenderla, pero su práctica concreta de búsqueda de casi códigos; el impulso clasificatorio, apenas disimulado por el más poético placer por las listas; la gloria estructuralista, y luego la melancolía pos-estructuralista, redujeron a la semiótica a una matemática al revés. Comparado con la construcción de todo un universo desde una unidad mínima axiomática, el matemático par ordenado por ejemplo, la semiótica trató de reducir el mundo social a unidades mínimas modélicas universales, empujada por una utopía no sólo estructuralista sino también positivista.

“Significativamente” la semiótica argentina, la de Verón y Steimberg, sin criticar abiertamente al signo, lo elidió. En su lugar trabajó con la idea de operaciones. Operaciones de significación que agrupándose, mutuamente alterándose, expulsándose, construyendo otras nuevas y transformándose, producen sentido en cada situación concreta bajo lógicas y/o “gramáticas” inestables. Estos casos de oximoron dan cuenta de la dialéctica siempre presente entre novedad y repetición que gobierna tanto lo individual como lo social. Dialéctica que explica a la comunicación: siempre distinta, siempre cambiante, pero con permanencias, así sean momentáneas, imprescindibles para permitir su realización. No hay comunicación sin repetición, no hay producción de sentido sin novedad, y no hay comunicación sin producción de sentido (aunque puede haber producción de sentido sin comunicación).

Verón discutió en su momento el alcance del término fotografía como para poder referir con él a un lenguaje común. Lo reemplazó por tipos de fotografías como la publicitaria, la científica, la familiar, etc., cada una de ellas con procesos y operatorias de significación distintos. Steimberg identificó procesos sociales clasificatorios como los de género y estilo, pero con posibilidades de cambio en el tiempo, tanto de delimitación como también de cambio de estatuto. Steimberg negó en la práctica, con sus análisis, la posibilidad de aplicar un mismo herramental categorial, reconociendo la singularidad de cada discursividad. Verón identificó materias perceptuales (organizadas por reglas) capaces cada una de ellas de ser soporte de lenguajes materialmente distintos, y simultáneamente materias pre-perceptuales que según las reglas que las organicen se pueden transformar en soporte de distintos lenguajes, siendo en ambos casos los lenguajes el umbral de la significación, por lo tanto negando toda posibilidad de asociar materia con lenguaje y en el mismo movimiento censurando todo proyecto semiótico de búsqueda de signos estables.

Contra la dictadura del signo, contra los sentidos preformateados, la semiótica argentina defendió y trabajó con la idea de procesos de significación siempre abiertos y cambiantes, capaces de ser descriptos y explicados sólo por sus operaciones subyacentes, constelaciones medianamente estables, aunque nunca totalmente, para Verón, y destellos siempre imposibles de asir en forma plena, pero capaces de ser parcialmente reconstruidos, para Steimberg.

### **3. El desfase entre producción y reconocimiento**

Eliseo Verón introdujo entre las instancias de producción y de reconocimiento de todo proceso discursivo un quiebre, y con él resolvió de una manera original, económica y muy potente una larga historia de aproximaciones, casi todas incompletas, al fenómeno constatable de la siempre existente producción de sentido y la siempre ausente réplica mecánica de

ellos en reconocimiento. Explícitamente situado en una concepción ternaria peirceana, aunque ya no del signo sino de la significación, y duplicándola en las instancias de producción y reconocimiento, bosquejé una teoría comunicacional basada en la impureza o imperfección del acto, y en la imposibilidad de su repetición.

Ninguna producción discursiva es originaria, siempre proviene de producciones discursivas anteriores. Y es en sus relaciones con lo preexistente que encripta un juego de sentidos. Pero en la instancia de reconocimiento esa producción discursiva es espontáneamente relacionada con otros juegos de producciones discursivas previamente conocidas, generando sentidos nunca iguales a los encriptados, aunque nunca absolutamente distintos (si estamos ubicados en un mismo espacio cultural y los actores sociales comparten las mínimas operaciones necesarias para la sociabilidad). El fin principal de un acto comunicacional puede ser producir un determinado sentido, pero siempre generará en reconocimiento uno distinto al construido en producción. La comunicación es, poéticamente hablando, una trágica cadena de equívocos; para una mirada épica, un proyecto utópico que igualmente se encara, o dicho políticamente, la gestión de lo posible.

La imposibilidad de la repetición de todo proceso de significación tiene dos motivos. En cada espacio cultural y/o social son distintas las “condiciones de reconocimiento” existentes, luego los sentidos generados no pueden coincidir en forma plena (lo común entre ellos es sólo un subconjunto de las significaciones producidas o un sentido básico sostén de las distintas significaciones). El otro es la impronta de la experiencia: por ejemplo, un mismo actor expuesto reiteradamente a un mismo estímulo discursivo, las segundas veces lo enfrentará con “condiciones de reconocimiento” modificadas por las primeras experiencias; cambian las “condiciones de reconocimiento”, cambia el sentido producido (aunque el estímulo, materialmente, sea el mismo). Podemos extender este razonamiento al ámbito de lo social.

Si toda producción de sentido no es efecto de un discurso sino de un juego de relaciones entre discursos cruzado por operaciones, el desfase entre producción y reconocimiento nos señala que estas relaciones discursivas no son plenamente compartidas ni estables, y que la semiosis social (el entramado discursivo) es una red conformada tanto de hilos como de vacíos, un entramado discontinuo. Esta semiosis social es el objeto de estudio, el desafío, de la semiótica argentina.

#### **4. La triléctica género/estilo/campo de desempeño semiótico**

Oscar Steimberg en sus “Proposiciones sobre el género” identifica una serie de operaciones iniciales en toda producción de sentido. Si un discurso, por lo visto, no genera sentido si no es interdiscursivamente, los primeros sentidos provienen de su inclusión en dos series, la de género y la

de estilo. Si según “La ley del género” enunciada por Derrida no se puede no entrar en género ni tampoco apartarse de él, un discurso incluido por algunas de sus características en un género determinado significa primero como perteneciente a la serie y sólo después por sus particularidades. Igual en tanto discurso de un estilo. Dicho de otra manera, muchos significados generados por un discurso provienen del género y del estilo en los cuales se inscribe o lo inscribe una sociedad, significados incapaces de producirse por fuera o con el discurso aislado de este tipo de referencias.

Pero estas inclusiones no son estables. En tanto clasificaciones sociales, los géneros tienen desarrollos en el tiempo expansivos, contractivos, de mutación, de partición o agregación, etc. Un discurso es una materialidad (texto) que a pesar de poder ser estable en tanto tal cambia como discurso, porque cambian, entre otras cosas, las delimitaciones y previsibilidades con que la sociedad va consensuando qué es cada género. Igual con el estilo, pero con la gran diferencia: en la contemporaneidad de los discursos el concepto de estilo es confrontación y debate dentro de esa sociedad, y si existe algún consenso no es social sino “comunal” (para llamarlo de alguna manera). Las clasificaciones de género y estilo sintetizan la dialéctica entre el reconocimiento social y el disenso entre las comunidades estilísticas que lo conforman. Consenso descriptivo y disenso valorativo que permite al mismo tiempo procesar comprensión y disputa, unidad y diferencia, permanencia y transformación.

Pero esta dialéctica está situada, en, como siempre, territorios en movimiento: los “campos de desempeño semiótico”. Estas áreas de intercambio discursivo más o menos institucionalizadas, más o menos explícitas, más o menos demarcadas, a veces preexistentes al intercambio discursivo, otras construidas y/o modificadas por él, son el tercer término según el cual un discurso significa antes que pueda hacerlo por su singularidad. Un discurso no comienza a significar sólo en tanto integrante de un género y un estilo, sino también desde la pertinencia o no de la presencia de ese género en ese campo de desempeño semiótico, y desde la previsibilidad o no tanto, defensa o crítica (distintas para cada comunidad) de la irrupción de su estilo en él.

Todo discurso empieza a significar desde esta “triléctica” género/estilo/campo de desempeño semiótico. En un juego que muestra el carácter político del espacio receptor, que siempre es productivo. “Un” discurso, convendría entonces decir, no significa. Un discurso es un complejo de insumos para operaciones de significación que nunca concluyen y que nunca cierran un sentido (aunque en muchos casos lo intenten). O dicho de otra manera, lo que llamamos “discurso” por comodidad es siempre una colección compleja de reenvíos entre discursos. Reenvíos, además, diversos y cambiantes. Por ello los textos de las viejas semiologías devinieron en la



semiosis social para nuestra semiótica, los signos en operaciones, y como plantea Nelson Goodman para el arte, la pregunta sobre el “qué es” devino en “cuándo hay”. Allí se posiciona la semiótica argentina con instrumentos y proposiciones propias.

## 5. La enunciación de los dispositivos

Esta semiótica argentina le debe a Oscar Traversa la preocupación acerca de las consecuencias enunciativas de los dispositivos. Ya en el Nro. 2 de la revista *Lenguajes*[2] se manifiesta la voluntad por tener en cuenta la especificidad de cada dispositivo mediático con sus lenguajes y sus particulares formas de proponer y generar vínculos enunciativos diferenciados entre la emisión y la recepción. Es decir, el análisis de los fenómenos de la comunicación en tanto productores enunciativos de sentido, en contraposición con aquellos que realizaban una denuncia generalizada de los medios masivos de comunicación por su manipulación de los contenidos y “automática” manipulación de sus receptores, sin tener en cuenta la escisión entre producción y reconocimiento, la actividad política presente en toda recepción y (precisamente) la especificidad enunciativa propia de cada dispositivo mediático.

En ese número de *Lenguajes*, Traversa fundamenta la necesidad de esa especificidad y critica al análisis político de las prácticas sociales que no la tiene en cuenta, como si se pudiera extrapolar cualquier herramienta de análisis y/o crítica a cualquier objeto, sea este de la naturaleza que fuere. Allí denuncia a esos trabajos que se sostienen en una “ideología de la no-especificidad”, que sólo lleva a simplificaciones y errores como, entre otros, el reduccionismo tecnológico (la fascinación macluhaniana, según Steimberg) que tomó rápidamente alcances cuasi-filosóficos a partir de hipótesis sobre cambios absolutos en la interacción provocados mecánicamente por los nuevos dispositivos.

Con esta búsqueda y defensa de especificidad, a diferencia de otras posturas donde se reserva la noción de «dispositivo» a la tecnología o instrumento tecnológico y el consenso social de cómo utilizarlo forma parte del concepto «medio», Traversa definió con los años al dispositivo como una particular gestión del contacto, incluyendo en él tanto el aparataje técnico como las gestiones sociales de distribución y circulación de los textos producidos por esos instrumentos técnicos. Es decir, introdujo a la sociedad en la decisión de cuándo y cómo utilizar las posibilidades técnicas de cada tecnología, y no la redujo a sujetos expuestos a la utilización de ellas.

En «Aproximaciones a la noción de dispositivo» (2001) pone el acento en la naturaleza de la gestión del contacto, privilegiándola por sobre las características técnicas del aparataje, lo que permite establecer distinciones vinculares que, de otro modo, sólo teniendo en cuenta la consideración

de la técnica puesta en juego, quedarían lateralizadas. La semiótica argentina alimentada con esta concepción antes social que técnica de los dispositivos y los medios, completa su esquema básico. De la misma manera que un discurso no significa sino que lo hace la interdiscursividad en la que actúa, que antes de intervenir en ese proceso significativo por sus particularidades lo hace reconocido socialmente en la triléctica género/estilo/campo de desempeño semiótico, el dispositivo social con el cual es distribuido socialmente (que no es ni determinante ni neutro) le «adosa» una significación de propuesta enunciativa (caracterización de los roles de emisión y recepción, referenciación espacio-temporal y definición del estatuto de propiedad y/o autoría de los contenidos) que completa la descripción de los procesos de semiotización que todo acto de comunicación y/o de significación poseen.

## 6. Las especificidades (y las semióticas)

*Semióticas* es el título de la versión 2013 del trabajo iniciado por Steimberg con *Semiótica de los medios masivos*. El pasaje del singular al plural pone en evidencia una ambigüedad terminológica que a veces generó algunas interpretaciones incorrectas. Es la que contiene el término “semiótica”, que puede leerse tanto como disciplina como en tanto sólo el objeto de la misma. “Semiótica” como proceso de significación o como quien lo estudia. Luego *Semiótica de los medios masivos* pudo ser leído como la referencia a un proceso singular común de significación presente en todos los medios masivos, cuando lo desarrollado por el libro era la mostración de distintos procesos de producción de sentido y una disciplina analizándolos en cada caso con un mismo marco teórico pero con metodologías específicas en relación con cada particularidad.

Por otra parte *Semióticas* resume dos plurales, el de los múltiples y diferentes procesos significantes presentes en toda sociedad, y el de las disciplinas semióticas específicas para el análisis de cada campo de desempeño semiótico, por ejemplo, o de un lenguaje, o de un estilo o género, si es que referimos el término disciplina al conjunto teorías/metodologías (específicas al caso), y no lo reservamos para el cuerpo teórico que, utilizado en cada caso particular, deberá discutir la pertinencia de qué herramientas metodológicas utilizar.

Estas discusiones entre una disciplina o varias, o entre procesos comunes (y estables) de significación o distintos (y mutantes), es la cuestión aquí tratada de la especificidad. De la obligada especificidad, cuando se intenta escapar del riesgo siempre latente de aplicar respuestas preexistentes a las siempre nuevas preguntas con que los objetos semióticos nos interpelan. La semiótica argentina, la de Steimberg y Verón, evitó y evita pensar a cada nuevo fenómeno significativo como un nuevo caso confirmatorio de una construcción teórico y disciplinar previa. Por el contrario lo

toma como un desafío a su saber anterior. Si hay un valor que define a la semiótica argentina es éste, el de la especificidad.

En esta clave puede leerse el reconocimiento y respeto tanto de Verón como de Steimberg a Roland Barthes, a pesar de sus explícitas diferencias con algunos de sus planteos. Ambos destacan en Barthes: a) el tipo de preguntas que le realizaba a los objetos de la cultura que analizaba y b) la revisión permanente de las respuestas alcanzadas y de las concepciones teóricas adoptadas. Puede verse así, en ambos, antes un interés por la trayectoria intelectual de Barthes que por sus obras puntuales. Por eso siempre hicieron una lectura anafórica parcial de su producción, habilitada por el carácter abierto de la misma. Y disfrutaron, claro, de su escritura. En Barthes, en su devenir, hay una lectura crítica al estructuralismo, que reconoce su esfuerzo de cientificidad pero que se aparta de su gesto de uniformización. En esa senda, con su defensa de la especificidad, y la multiplicación de las semióticas, transitó y transita la semiótica argentina.

## 7. El tácito debate sobre la posición de análisis

Desde la fundante “pretensión del analista” de “salir” de la red (Verón, 1987) hasta el planteo de la necesidad de una epistemología de la observación (Verón, 2013), la problematización de la posición del analista no ocupa un lugar menor en esta semiótica argentina que se considera a sí misma como una “teoría del observador” (Verón, 2003 [1986]).

La exigencia de observar los eslabones adecuados con el nivel epistemológico que plantea Fabbri, donde se explicita desde qué lugar se observa y las consecuencias de la observación respecto a la construcción del objeto observado, fue respondida por Verón a veces mediante formulaciones más o menos poéticas, en otras con una escritura más dura donde parecen resonar sus primeras preocupaciones científicas. “Ponerse *fuera del juego*” para “*jugar a otro juego*” (2003 [1986]), el “informe intermedio 1 de la Misión Géminis Alfa” (2002) y la “plataforma del Enterprise donde se produce la desintegración molecular de la persona “[...] para ser absorbidos por algún agujero negro” (2004) son ejemplos de las primeras. Su “Epistemología de los observadores” (2013) con los múltiples e intrincados juegos entre observadores de primer, segundo y tercer nivel con sus posibilidades de observaciones de (de nuevo) primer, segundo y tercer nivel desarrollados desde el pensamiento de Niklas Luhmann, de lo segundo. En todas está presente, en alguna medida, la construcción de una posición con pretensión de exterioridad, que complejiza mostrando todas las instancias mediadoras con el objeto, pero que busca ocupar un lugar diferenciado en reconocimiento.

En Steimberg es distinto. Algunas veces describió al analista con la metáfora del “boxeador”, quien arriba del ring, ya solo, dejado solo, im-

pulsado a pelear, en esa instancia ahora él mismo observado, debe avanzar tirando golpes y/o esquivándolos tratando de ocupar el lugar en el ring que más le conviene; debe intentar pegar y no dejar que le peguen; debe estar listo para el cambio de posición, de defensa y/o de estrategia de combate; debe coordinar el movimiento de su torso, brazos y puños con un juego de piernas (eligiendo, entre sus posibilidades, bailar ágilmente, o moverse pesadamente, quedarse quieto y expectante, firme con sus pies bien apoyados, o avanzar, rápido o cuidadosamente), y siempre con los ojos bien abierto. Es decir, en el análisis interpelar al objeto de estudio, pero sabiéndose interpelado por él. Siempre en una escena cambiante donde, tal vez, deberá modificarse el plan, la táctica, el método y la estrategia.

El observador/analista para Steimberg está en esa faena, su “arma” es la escritura y es en esa escritura donde va encontrando al objeto, con métodos tal vez más débiles, a veces más lábiles, siempre más libres, y por eso mismo convocando a la mayor responsabilidad posible, terminando de conformar en ese acto, y recién ahí, el lugar del observador.

Las diferencias entre Verón y Steimberg sobre la posición del analista nunca se convirtieron en un debate explícito. Fue tácito y productivo. Porque en ellas se cifran dos concepciones que en lugar de negarse una a la otra, se interrogan, y se posicionan como límites para sus propios desarrollos. Si para Verón el analista se encuentra conceptualmente, o debe intentar situarse en la práctica, lo más posible, fuera de la red de la semiosis social, el “boxeador” de Steimberg le recuerda no sólo las restricciones concretas que enfrenta sino también los desafíos extras que la empiria le presenta. Y si para Steimberg el análisis no puede no desarrollarse sino en el seno de la propia interdiscursividad de lo social, el “fuera de juego” de Verón le señala los riesgos a atender provenientes de toda mezcla de discursos de distinto nivel, como lo son el del objeto de estudio y el de carácter *meta* del análisis.

La síntesis de este debate tiene derivaciones políticas. Por su autoridad, ¿tiene el discurso del analista legitimidad para intervenir en la semiosis social como un actor político más? ¿Es ético para el discurso del analista inserto en la semiosis social no explicitar su posible efecto de poder sobre las discursividades sociales cotidianas?

## Cierre

2013 es un hito para la historia de la semiótica en la Argentina, y demostración de la madurez y vigencia de lo que hemos llamado “la semiótica argentina”, no como mero nombre para la manifestación vernácula de una supuesta semiótica general, sino para dar cuenta de una semiótica singular, rica, compleja y activa, con una identidad personal que no se reduce a su origen geográfico. Pero existe en el trayecto, entre *La semiosis social* y *Se-*

*miótica de los medios masivos* y los reciénvenidos *Semióticas* y *La semiósis social 2*, otros dos mojones: *Efectos de Agenda* y *El pretexto del sueño*.

En *Efectos de agenda* Verón mutó del yo al él. Y con ese recurso hizo presente escrituras y recuerdos de Verones pretéritos. Por su parte Steimberg, en *El pretexto del sueño*, trató de conjurar la pérdida experimentada en ese pasaje diario que vivimos del sueño a la vigilia. Tal vez ellas sean sus obras más semióticas. La distancia entre el hoy y la escritura, siempre pasada, evocada por Verón en *Efectos de agenda*, y la conciencia de lo inasible, la experiencia de la pérdida, poetizada por Steimberg en *El pretexto del sueño*, nos recuerdan el desafío al que todo proyecto semiótico nos enfrenta: cómo sostener un reconocimiento si él mismo es una producción abierta de sentidos, cómo mantenerse en un mismo nivel de sentido si toda producción es también un comentario sobre sí misma, y sobre sus pérdidas.

Nadie puede sostener que la semiótica argentina haya podido responder estas preguntas. Pero sí que ha sabido formularlas sin concesiones y sin con ello inhibir el trabajo. Por el contrario, la semiótica argentina, Steimberg y Verón, invitaron e invitan al análisis que convive con la incertidumbre, que se interroga, que avanza, que muchas veces alcanza y propone hipótesis con las cuales continuar, y cuando no puede, describe, que es siempre el primer paso para comenzar a conocer.

---

## Notas <sup>↑</sup>

[1] Con el nombre de Semiología y Análisis del Discurso esta cátedra tuvo como inauguradora a Elvira Arnoux, quien actuó en una primera etapa como coordinadora general de desarrollos de la materia con alguna autonomía por sede de dictado.

[2] Revista de la Asociación Argentina de Semiótica. Nacida de 1974 y con cuatro números, sus directores fueron Juan Carlos Indart, Oscar Steimberg, Oscar Traversa y Eliseo Verón.

---

## Bibliografía <sup>↑</sup>

- Barthes, R.** (1974) “La aventura semiológica” en Barthes, R. (1990 [1985]) *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós.  
\_ (1980 [1957-1970]) *Mitologías*. México: Siglo XXI.  
\_ (1986 [1970]) *s/z*. México: Siglo XXI.  
\_ (2004 [1975-1995]) *Roland Barthes por Roland Barthes*. Barcelona: Paidós.
- Derrida, J.** (1980) “La ley del género” en *Glyph* N° 7 (traducción J. Panesi)
- Fabrizi, P.** (2000 [1998]) *El giro semiótico*. Barcelona: Gedisa.
- Martínez Mendoza, R. C.** (2006) “Conversar en televisión. De la conversación a las conversaciones televisivas” en Cingolani, G. (editor) (2006) *Discursividad televisiva*. La Plata: Editorial de la Universidad de La Plata.  
\_ (2008) “Textos viejos / géneros nuevos” en Steimberg, O.; Traversa, O. y Soto, M. (editores) (2008) *El volver de las imágenes. Mirar, guardar, perder*. Buenos Aires: La Crujía.

- Petris, J. L. y Martínez Mendoza, R. C.** (2004) “Los disensos de algunos consensos. “Los [muy muy y tan tan reconocidos] Simuladores” en Actas del Congreso Internacional de Políticas Culturales e Integración Regional. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras-UBA
- \_ (2011) “Una definición social de medio de comunicación (El envejecimiento de sus versiones tecnológicas) en Revista *Avatares* N° 2, Carrera de Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales-UBA, agosto 2011.
- \_ (2012) “La evanescente imprecisión de las imágenes ambiguas” en Actas del 10° Congreso de la Asociación Internacional de Semiótica Visual “Dilemas contemporáneos de lo visual”, Universidad de Buenos Aires, 4 al 8 de septiembre de 2012.
- \_ (2013) “Pierre Menard, autor del Quijote. Y de la Semiosis social”.
- Petris J. L., Martínez Mendoza, R. C. y Gutiérrez Reto, M** (2004) “Lenguajes 30 años después” en Revista *Foul-Táctico* Número 8/9. Buenos Aires, 19 de abril de 2004.
- \_ (2004) “¿Quién le teme a Lenguajes?” en Revista *Zigurat* N° 5, Carrera de Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales UBA, diciembre 2004 / enero 2005.
- Steimberg, O.** (1988) *La recepción del género: Una Investigación Sobre Los Juicios de Calidad Acerca de Los Medios*. Lomas de Zamora: Facultad de Ciencias Sociales - UNLZ
- \_ (1991) *Semiótica de los medios masivos*. Buenos Aires: ECA.
- \_ (1993) *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*, Buenos Aires: Atuel-Colección del Círculo.
- \_ (2005) *El pretexto del sueño*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- \_ (2013) *Leyendo historietas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- \_ (2013) *Semióticas. Las semióticas de los géneros, de los estilos, de la transposición*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Steimberg, O. y Traversa, O.** (1997) *Estilo de época y comunicación mediática*. Buenos Aires: Atuel-Colección del Círculo.
- Steimberg, O., Traversa, O. y Soto, M.** (2008) *El volver de las imágenes. Mirar, guardar, perder*. Buenos Aires: La Crujía.
- Traversa, O.** (1974) “Cine: la ideología de la no especificidad” en *Lenguajes* nro.2. Buenos Aires: Nueva Visión.
- \_ (2001) “Aproximaciones a la noción de dispositivo”, en Revista *Signo&Seña* N° 12. Buenos Aires: Instituto de Lingüística, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- \_ (2011) “Dispositivo-Enunciación: En torno a los modos de articularse” en San Martín, P. y Traversa, O. (compiladores) *El dispositivo hipermedial dinámico. Pantallas críticas*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Verón, E.** (1987) *La semiosis social*. Buenos Aires: Gedisa.
- \_ (1994) “De la imagen semiológica a las discursivas” en Veyrat-Masson, I. y Dayan, D. (comps.) (1996) *Espacios públicos en imágenes*. Barcelona: Gedisa.
- \_ (1999) *Efectos de agenda*. Barcelona: Gedisa.
- \_ (2002) *Espacios mentales. Efectos de agenda 2*. Barcelona: Gedisa.
- \_ (2003 [1986]) *Perón o muerte*. Buenos Aires: Eudeba.
- \_ (2004) *Fragmentos de un tejido*. Barcelona: Gedisa.
- \_ (2013) *La semiosis social 2*. Buenos Aires: Paidós.

## Rolando Carlos Martínez Mendoza

es Licenciado en Ciencias de la Comunicación –UBA. Profesor de la UBA, el IUNA, la UNSAM y la Universidad de San Andrés. Participa como integrante en investigaciones en el marco de la programación científica de la UBA y del IUNA. Ha publicado “Algunas ciudades de Telenovela”, “Conversar en televisión. De la conversación a las conversaciones televisivas” y “Textos viejos/géneros nuevos”, entre otros artículos en el campo de la semiótica de los medios masivos. rolando-marmen@fibertel.com.ar

## José Luis Petris

es Licenciado en Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad Nacional de Quilmes, Argentina. Semiólogo e investigador, integra las cátedras de las materias «Semiótica de los Géneros Contemporáneos»

de la Carrera de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Buenos Aires y «Teoría de los Estilos» del Área de Crítica de Arte del Instituto Universitario Nacional del Arte. Es autor de crónicas y naciones. Estilos de diarios/Estilos en diarios (1998) y coautor de Telenovela/Telenovelas. Los relatos de una historia de amor (1996).  
joseluispetris@arnet.com.ar

*figuraciones*

---

11

