

*Estéticas
de la vida
cotidiana*

figuraciones

Directores:

Oscar Steimberg y Oscar Traversa

Secretaría de redacción:

Mónica Kirchheimer, Daniela Koldobsky, Sergio Moyinedo

Estéticas de la vida cotidiana,
diciembre de 2009, N° 6
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

Estéticas de la vida cotidiana Marita Soto	9
---	---

1. La construcción de lo cotidiano en los medios

Gustavo Aprea Documentales y vida cotidiana: desde los orígenes a una experiencia contemporánea	13
Raúl Barreiros Lo cotidiano de los otros	29
Rolando Carlos Martínez Mendoza “Buenas noches América”. Acerca de la televisión, su cotidianeidad y su muerte	41
Laura Calabrese La vida cotidiana del acontecimiento: denominación y memoria en la prensa escrita	47
Graciela Varela Cuerpos y espacios de lo cotidiano en la no ficción televisiva	59
María José Bórquez Trabajo y Sexualidad en <i>Cosmopolitan Argentina</i> : dos imágenes de lo femenino	73
Hernán Brignardello La espontaneidad en el discurso televisivo. Una comparación entre <i>Vecinos</i> y el reality show	93
Cecilia Ferreiroa Una manera de leer. El problemático estatus de los blogs	105
María Victoria Solazzi // Maite Giráldez // Estrategias y estéticas de marca en épocas de crisis	121
Ana Inés Loggia Bergero El areópago en la vida cotidiana	133

Mercedes Turquet // Agustina Pérez Rial // Figuraciones de un espacio con historia. La mesa y su inserción en el relato del cotidiano familiar en el cine argentino de 1995-2005	145
--	-----

2. Experiencias estéticas en la cotidianeidad

Oscar Steimberg La reconstrucción cotidiana de la cotidianeidad	161
---	-----

Marita Soto Vida cotidiana, arte y performance: prácticas cotidianas y experiencia estética	177
--	-----

Rosa Gómez // Mariano Zelcer // Graciela Varela / Objetos/ interiores/ textualidades. Remisiones discursivas de algunos objetos decorativos	191
--	-----

Silvia Hernández Vida cotidiana, esteticidad y promesa: un recorrido por momentos de la arquitectura del siglo XX	215
--	-----

Ian Woodward Narrativas divergentes en el imaginario del hogar entre consumidores de clase media: estética, confort y los límites simbólicos del sí-mismo* y el hogar	241
---	-----

3. La mirada artística sobre la vida cotidiana

Federico Baeza Documentar lo cotidiano. La teatralidad en <i>Archivos</i>	267
---	-----

María Fernanda Pinta Las transfiguraciones del lugar común: teatro autobiográfico y vida cotidiana	279
---	-----

Julieta Steimberg Puertas adentro	293
---	-----

Recorridos

Oscar Traversa

297

Dispositivo-enunciación: en torno a sus modos de articularse

María Elena Bitonte

313

Tres aportes a la noción de operaciones: Verón, Fisher, Goodman

Estéticas de la vida cotidiana

Marita Soto

Podemos definir lo cotidiano apelando a la noción de entorno cercano, es decir la de un ambiente “no marcado” en un sentido doble: como espacio, lo cotidiano parece referirse al fondo, al escenario estable en el que los sujetos desenvuelven sus prácticas; como tiempo, indica la regularidad, el ritmo previsible, la cadencia del día a día, con sus pausas y repeticiones.

El carácter rutinario de la vida cotidiana, presente en las definiciones que se han dado de ella, se ha tornado de especial importancia para nuestros trabajos e investigaciones, ya que una buena parte de lo que sucede en esa cotidianeidad se origina en una fuerza orientada, en permanente tensión, a la modificación del escenario repetido de todos los días. La reiteración, la previsibilidad, y -podríamos agregar- el conjunto de pautas y regulaciones conforman un espacio de acciones y prácticas en el que parece estar garantizada su continuidad. Pero, al mismo tiempo, ese tejido, esa matriz que parece cambiar poco, que promete estabilidad, es el escenario de movimientos, conflictos, luchas, intercambios que tensionan el lugar del individuo y su relación con ese entorno.

Por un lado, los espacios de la vida cotidiana dejan ver los resultados de un conjunto de prácticas, que diferenciadas de otras, pueden denominarse estéticas. Una de las cualidades que las distinguen es la de la puesta en evidencia de un *exceso*, un algo más, no relacionado con decisiones y elecciones funcionales ni explicado exclusivamente por la búsqueda de reparación de alguna carencia.

Por otro lado, los discursos mediáticos y artísticos dialogan con esa cotidianeidad: la construyen o la evocan, la refieren como puesta en escena distante o la acercan enfatizando toda su conflictividad.

El Número 6 de la Revista *Figuraciones* reúne distintos enfoques sobre la vida cotidiana y sus diálogos con las disciplinas artísticas, las experiencias estéticas y los productos mediáticos.

***1. La construcción de lo cotidiano
en los medios***

Documentales y vida cotidiana: desde los orígenes a una experiencia contemporánea

Gustavo Aprea

Desde sus orígenes los documentales audiovisuales parecen estar en una relación estrecha con las representaciones de la vida cotidiana. Ya sea para desnaturalizar la mirada sobre el mundo que nos rodea o para hacernos comprensibles culturas distantes, muchos documentales a lo largo de la historia ponen su foco sobre el universo cotidiano para describirlo, cuestionarlo o justificar sus interpretaciones. Dentro de las transformaciones que se produjeron en las últimas décadas, la obra de un cineasta argentino, Andrés Di Tella, sintetiza y pone en marcha una mirada crítica que problematiza las relaciones entre los documentales y el lugar que tiene la vida cotidiana en la construcción de identidades individuales o colectivas.

Palabras claves: documental cinematográfico-vida cotidiana-identidad

Documentaries and everyday life: from its origins to a contemporary experience

From its origins audiovisual documentaries seem to be in a close relationship with the representations of everyday life. For distorting the vision of the world around us or for us to understand distant cultures many documentaries throughout history put their focus on the everyday universe to describe it, question it or justify their interpretations. Among the changes that occurred in recent decades, the work of an Argentinean filmmaker Andrés Di Tella, summarizes and brings up a critical eye that problematizes the relationship between documentary and place that is daily life in the construction of individual and collective identities.

Palabras clave: documentary film-everyday life-identity

Una idea muy difundida dentro de cierto sentido común ligado al cine asocia al documental como la forma estética que refleja la vida cotidiana. En efecto, desde sus orígenes y a partir de cualquiera de sus variantes, la producción de documentales plantea como uno de sus ejes principales la construcción de una mirada sobre los detalles representativos del mundo que registran y buscan interpretar. Ya en la década de 1930, John Grierson (1932), el creador de la categoría documental como forma de tipificación

de filmes [1], define el rol de los documentales -ya sea los de tipo etnográfico o los ligados a las experiencias de la vanguardia- como intentos de hacer comprender un universo cotidiano. Para este teórico y realizador, los documentales debían construir tanto una mirada que nos permita asociar la vida de aquellos que pertenecen a una cultura diferente a la nuestra con nuestro universo cotidiano como generar una visión que nos permita redescubrir e interpretar nuestro día a día. En este sentido se pueden recordar dos casos emblemáticos que suelen ser señalados como textos fundacionales y representan las dos corrientes que señalaba Grierson: *Nanook, el esquimal* (Robert Flaherty, 1922) y *El hombre de la cámara* (Dziga Vertov, 1929). En el primero se narra el ciclo de la vida de una familia esquimal durante un año. En consecuencia la trama del documental está conformada por la descripción de las actividades cotidianas como la construcción de un iglú o la caza de una morsa. Los carteles que ocupan el lugar explicativo de la locución – Nanook es un film silente – establecen analogías con aspectos equivalentes de la vida cotidiana de los espectadores de la cultura industrial de principios del siglo XX. Gracias al recurso de la puesta en escena de una cotidianidad que permite establecer comparaciones entre la cultura occidental y la esquimal, el film puede sostener una de sus tesis: la que establece la universalidad de ciertos valores y necesidades que hacen a todos los hombres semejantes. Por su parte, el film de Vertov se estructura a través de escenas que se desarrollan a lo largo de un día en la ciudad de Leningrado (San Petesburgo). Su proyecto es presentar las actividades y el mundo de los objetos cotidianos desde un punto de vista que genera un distanciamiento que permite desnaturalizar la imagen de las actividades comunes en la vida diaria. Para ello se vale tanto de encuadres de tipo expresionista que generan una perspectiva que distorsiona el registro habitual, como de un montaje que asocia elementos que generalmente pertenecen a universos que el sentido común presenta como distantes. Sobre la base de este tipo de operaciones el film registra la vida cotidiana pero, a la vez, desarrolla una mirada que la busca deconstruir desde un punto de vista crítico.

Algunos momentos de la vida del documental y la cotidianidad

La relación estrecha entre los documentales y la vida cotidiana se prolonga a lo largo de toda su historia. En todos los momentos estilísticos y en la mayor parte de sus géneros [2] el registro de aspectos de la cotidianidad se hace presente aunque sea sólo en forma parcial, aún en propuestas que se presentan como críticas o contradictorias frente a la idea de un registro “fiel” del mundo [3]. Así, por ejemplo, dentro de trabajos ligados a las corrientes ligadas a las vanguardias de la década de 1920, la alusión a la cotidianidad de los mundos registrados ocupa un lugar central en el marco de las críticas que realizan a la sociedad y a las modalidades de representación del cine. *A propósito de Niza* (Jean Vigo, 1930) adopta el

formato de una película “de viajes” en la que se registran las actividades comunes de los veraneantes burgueses en una ciudad balnearia. Sin embargo, esta visión es alterada por la utilización del montaje (compara a los veraneantes con animales), encuadra personajes “anormales” y enfatiza la oposición entre los barrios pobres de la ciudad y el mundo turístico. Mediante estas operaciones, al mismo tiempo que ataca las convenciones de la cotidianidad burguesa, quiebra la modalidad de representación habitual del cine de la época. Algo similar ocurre con *Las Hurdes* (Luis Buñuel, 1933), que retrata la vida de una región pobre y atrasada de España. A través de las exageraciones de una locución que parodia la de los documentales científicos y el registro de imágenes crueles, se genera un efecto irónico que implica otro tipo de exceso que genera distancia y permite desnaturalizar la visión de la cotidianidad de los habitantes de una región, vista como una metonimia de la España de la época.

A partir de la década de 1930 y hasta la Segunda Guerra Mundial ocupa el centro de la escena el documental de propaganda política. Aún dentro de este tipo de film que construye una épica que se distancia de la vida común de los ciudadanos, aparecen apelaciones a cierta cotidianidad. En *El triunfo de la voluntad* (Leni Riefensthal, 1935) se muestra un congreso nazi en la ciudad de Nüremberg. Tanto los organizadores del acto como la directora pretenden construir un espacio que trasciende lo cotidiano. Abundan los momentos en los que se construye un ambiente mítico en el que se condensan las cualidades que definen de su idea sobre Alemania. Sin embargo, en el marco de esta perspectiva general hay espacio para rescatar la vida cotidiana. Así, al comienzo de la segunda jornada se desarrolla una extensa secuencia en la que se narra el despertar y el desayuno en un campamento de miembros de las SA. Esta disrupción dentro del esquema general del film funciona con una instancia empática que relaciona el mundo del espectador con el universo mítico construido por el ceremonial nazi. Desde una perspectiva opuesta, en la primera parte de *¿Por qué peleamos?* (Frank Capra, 1942) se produce una operatoria comparable. Para justificar la intervención norteamericana en la guerra se produce una apelación directa al “hombre común” que es presentado como tal desarrollando sus labores cotidianas de manera arquetípica: labrar la tierra, trabajar en una fábrica o una oficina.

En el período posterior a la Segunda Guerra Mundial surgen dos corrientes que se contraponen entre sí: el *Cinema Verité* y el *Direct Cinema*. Ambas propuestas renuevan el campo del documental basándose en ciertas condiciones previas, como la experiencia de las filmaciones durante la guerra, las innovaciones tecnológicas que permiten una mayor movilidad de las cámaras junto con el registro del sonido directo y la propuesta estética del neorrealismo. Sobre estas bases se desarrollan dos posturas diferentes que tienen como horizonte común la idea de capturar aconte-

cimientos del mundo recuperando su espontaneidad. Para ello siguen la acción cámara en mano, gracias al zoom combinan en una toma planos de muy diferente alcance que les permiten trabajar en secuencias más complejas y de mayor duración. En el nivel de la banda de sonido abandonan la locución omnisciente de los documentales clásicos que ceden su lugar a las palabras de los personajes que aparecen en cámara. Tanto la base de la propuesta estética ligada al neorrealismo [4] como la tecnología y las formas de rodaje que ésta posibilita hacen que el registro de lo cotidiano se convierta en uno de los focos de atención de ambas tendencias. Justamente en torno al modo en que se establece la relación con un universo cotidiano es donde se establecen las diferencias entre el *Direct Cinema* y el *Cinema Verité*. La primera de las propuestas plantea una modalidad de representación de observacional, mientras que la segunda se define por un modo de tipo interactivo [5]. Estas diferencias implican dos formas distintas para el abordaje de un universo profilmico sobre el cual no hay control. El *Direct Cinema* propone un mínimo de intervención por parte del equipo de rodaje que busca una descripción exhaustiva de sucesos y procesos de lo cotidiano. Procura participar de los eventos que registra sin imponer ningún tipo de control que distorsione la presentación de una situación que le permite hablar del mundo social [6]. Por su parte el *Cinema Verité* utiliza la presencia de la cámara y el equipo de filmación como un agente catalizador que logra que los personajes hagan cosas que de otra forma no hubiesen hecho. De esta manera la voluntad de intervención activa busca provocar acciones que permitan descubrir la raíz de situaciones que no son visibles a simple vista. Las historias improvisadas que se generan procuran desarmar la realidad cotidiana para indagar sobre sus causas [7]. La oposición entre las dos corrientes puede verse como el contraste entre una mirada que pretende una descripción objetiva sobre lo cotidiano (el *Direct Cinema*) y otra que pretende interpretarlo desde una doble subjetividad, la de los personajes interpelados y la de los autores.

A través de este breve recorrido se puede ver cómo el trabajo con la cotidianidad funciona como uno de los ejes sobre los que se construyen distintos tipos de documentales. Ya sea para impugnarla, como una validación de argumentaciones, o como objeto de descripción y análisis, la vida cotidiana ocupa un lugar central en el desarrollo de este ámbito de los lenguajes audiovisuales.

El documental contemporáneo. Sus orígenes y principales rasgos

El lugar central que adquirieron las propuestas del cine directo durante las década de 1960, se prolonga modificado en de las propuestas de cine militante que surgen hacia fines de la década y se suceden a lo largo de los años setenta. Es una continuidad porque, por un lado, implica el triunfo de las variantes intervencionistas ligadas al *Cinema Verité*. Pero, por otro, la

propia intensificación de las propuestas que amplían el accionar del equipo de rodaje y su involucramiento en los sucesos que registran hace que se modifiquen las modalidades de circulación y exhibición [8]. Se salen del ámbito institucional del cine: los filmes y videos no se ven únicamente en salas cinematográficas; exigen una posición del espectador que rompa con la pasividad del público habitual del cine industrial; impugnan muchas de las convenciones del ámbito cinematográfico, ya sea desde el punto de vista industrial o desde la teoría del cine de autor. Junto con la retirada del cine de los ámbitos clásicos de la exhibición cinematográfica se produce el crecimiento del documental en la televisión de países como EEUU, Inglaterra, Francia y Brasil. En estos casos, si bien predominan las formas más institucionales de difusión cultural, queda un margen para el desarrollo de las corrientes ligadas al documental de autor.

Hacia los ochenta se podía pronosticar la agonía del documental cinematográfico. Sin embargo, a fines de la década se produce una vuelta exitosa del documentalismo al ámbito cinematográfico. Películas como *Mr. Simth y yo* (Michael Moore, 1989), junto con sus siguientes filmes, o *Ser y tener* (Nicholas Phillibert, 2004), alcanzan una amplísima repercusión de público en sus países de origen (EEUU y Francia) y entran dentro de los grandes circuitos de distribución internacional [9]. Al mismo tiempo se produce la aparición de autores prestigiosos como Agnès Varda en *Los espigadores* y la espigadora (2000) o Víctor Erize en *El sol del membrillo* (1992). A estos datos es necesario agregar que se produce una ampliación y diversificación notable en el documentalismo a nivel internacional. En algunos países como Argentina, esta renovación produce un cambio de escala notable en la cantidad, variedad y calidad de la producción. Sobre la base de este desarrollo comienza a hablarse de un renacimiento del documental.

Pese a la amplitud y diversidad de propuestas que caracteriza la presente etapa del documentalismo, pueden señalarse algunos rasgos que son compartidos total o parcialmente por el conjunto de la producción contemporánea [10]. Entre todas las características que pueden destacarse hay algunas que afectan directamente el modo en que aparece la vida cotidiana en los documentales. Así puede señalarse en primer término la manera en que se arman las *macro configuraciones* de los filmes. Se tiende a presentar estructuras más abiertas que las de los documentales clásicos. Así, la mayor parte de las obras se presentan como filmes en proceso que se niegan a presentar conclusiones o no presentan una conclusividad explícita. En este sentido puede hablarse de un “estética del fracaso” (Ortega, 2007) en la que el eje de la interpretación de los hechos pasa por el modo en que se presentan los argumentos más que por la posibilidad de llegar a una conclusión cerrada. Así, los nuevos documentales adoptan formatos que se

pueden asociar a los diarios íntimos y la autobiografía, en algunos casos, a una búsqueda propia de la narrativa policial o una simple acumulación de notas sobre un tema. La apelación a estas formas o la combinación de varias de ellas se inscriben dentro de un fenómeno de *hibridación genérica* que caracteriza a la cultura contemporánea.

En relación con la manera en que aparecen y se organizan los diferentes componentes del lenguaje cinematográfico, se pueden detectar un conjunto de recurrencias. Con respecto al tipo de registros con que se trabaja, vale la pena señalar tres aspectos. Uno de ellos es la ampliación notable del material de archivo: se recuperan y adquieren importancia registros ligados a la vida privada como fotografías, películas familiares y objetos cotidianos. También aparecen como documentos otros materiales mediáticos como fragmentos de filmes de ficción o programas televisivos que adquieren un valor de documento en el mismo nivel que los noticieros o las imágenes registradas para los documentales en que se los incluye. Este tipo de materiales tiende a no cumplir una función meramente ilustrativa. En muchos casos actúan como comentarios o expansiones de la argumentación, y en otros se los utiliza en un sentido crítico -ya sea analizándolos o ironizando sobre ellos-. El segundo aspecto se relaciona con la importancia que adquiere el uso de los testimonios dentro de los documentales contemporáneos. La subjetividad implícita en este tipo de entrevista excede la simple recopilación de información y adquiere un valor notable que permite validar a los testimonios como argumentos y establecer un tipo de contacto que apela directamente a la sensibilidad de los posibles espectadores. Otra cuestión dentro del terreno de la retórica de los documentales contemporáneos se relaciona con el modo en que se utilizan los componentes básicos del lenguaje cinematográfico. La cámara mantiene y amplifica el estilo de la *living camera*, que la convierte en un personaje más que circula libremente en medio de la acción que registra sin que preocupe demasiado que se note su presencia. En relación con el montaje la lógica es la articulación de proposiciones más que la de una continuidad narrativa o la integración dentro de una argumentación cerrada y explícita. Este rasgo se articula con una gran libertad en el manejo de las relaciones temporales y espaciales. Se producen grandes saltos en el tiempo y el espacio sin que la estructura general vea afectada su coherencia. A la vez, esto permite que muchas secuencias se presenten en forma fraccionada y se distribuyan libremente dentro de distintos momentos del film. Dentro del terreno de la banda de sonido se produce una renovación en la utilización de la *voice over*. Frente a la voz omnisciente creada por los documentales expositivos clásicos y la minimización del lugar de la locución en las diversas manifestaciones del cine directo, aparece una nueva valoración de la voz cuya fuente no aparece en cámara. Así, la *voice over* adquiere un carácter más subjetivo recuperando una locución poética o una primera persona asumida muchas

veces por el director que comenta o critica las imágenes que se están viendo. En ambos casos el espacio de la locución se integra y articula de un modo diferente, más próximo con las otras voces que aparecen en el film como los testimonios y entrevistas, los presentadores y la presencia de los realizadores en cámara.

En el plano temático pueden señalarse un par de características ligadas entre sí y una modificación de los criterios de verosimilitud. El primer rasgo se relaciona con el crecimiento por el interés de los aspectos ligados a la vida familiar y el interés por la intimidad como temas relevantes para la comprensión de la vida social. Este fenómeno no es excluyente del ámbito documental y se extiende a otros medios como la televisión o Internet [11]. El segundo es la importancia que adquiere el problema de las memorias tanto individuales como colectivas dentro del campo documental. El tema no sólo adquiere un peso inusitado hasta el momento dentro del documentalismo, sino que los documentales se convierten en uno de los elementos de referencia fundamentales dentro de la construcción de memorias colectivas en las sociedades contemporáneas. En relación con las transformaciones dentro del nivel de la verosimilitud [12] se puede señalar una renovación fuerte del verosímil social por la aparición de nuevos temas posibles de ser abordados y una profunda innovación en el modo de presentar los temas, tipos y motivos tradicionales dentro del documental. A su vez, dentro del verosímil de género se produce una transformación importante, ya que se propaga una tendencia a “jugar” con las convenciones tradicionales del documental. Así surgen actitudes que van desde propuestas auto reflexivas sobre el tipo discursivo en general y la naturaleza del propio trabajo hasta instancias en las que este juego no sobrepasa los límites de una mirada irónica sobre los acontecimientos que se registran.

En el nivel de la construcción de la escena enunciativa los documentales contemporáneos se caracterizan por dos rasgos fuertes que se complementan entre sí: la tendencia hacia el distanciamiento de las imágenes visuales y sonoras con las que se trabaja y el valor que se le otorga a la mirada subjetiva sobre los acontecimientos con los que trabaja. La toma de distancia con respecto a los registros realizados y los materiales de archivo utilizados se basa en dos operaciones que muchas veces se complementan: la ironía y la reflexividad. La primera de ellas relativiza la validez de las afirmaciones y les hace perder parte del valor asertivo que tienen en los documentales tradicionales. En este sentido pone en crisis la relación con lo que Nichols (1991) denomina los “discursos de la sobriedad” [13] al perderse la relación directa, transparente e inmediata con lo representado en los documentales.

La reflexividad se propone como una instancia crítica que implica una metadiscursividad explícita que actúa como un comentario que pone en evidencia su estrategia de representación y hace evidente las convenciones con que trabajan los documentales jugando con las expectativas creadas por la tradición documental. Mediante estos mecanismos que implican una posición antirrealista se critican tanto los aspectos formales como las políticas de representación. En algunos casos los fake (falsos documentales) [14] la crítica asume una dimensión paródica que afecta toda la estructura del film. El modo en que se presentan y articulan los rasgos de distanciamiento y reflexividad redefine una vez más los límites siempre difusos entre la ficción y el documental. El ablandamiento y la relativización de las relaciones con el universo representado hacen que los enunciados de los documentales se acerquen más a los de los filmes de ficción. Esto facilita la incorporación de reconstrucciones ficcionales que se inscriben en el mismo nivel que los registros directos o los materiales de archivo convencionales. A la vez, permite que fragmentos de filmes de ficción puedan presentarse como documentos que refieren a un momento histórico.

En relación con la construcción de la subjetividad en los documentales contemporáneos hay tres factores que tienen una influencia determinante: el modo en que se produce la presencia de los realizadores en el film, el problema de la performatividad, y la construcción del punto de vista. El primero de los factores surge a partir de la recurrencia de un tópico en los documentales contemporáneos. Los realizadores parecen una presencia marcada en los filmes. Se muestran y desarrollan una acción fundamental en cámara, pueden formar parte de la locución en off o su presencia puede ser detectada a través de marcas indirectas como los encuadres muy marcados o la dirección de la mirada de los personajes entrevistados. En el caso de la presencia en cámara no implica un mismo tipo enunciativo, ya que se establecen diferentes relaciones entre el objeto de la enunciación y el sujeto filmico que se adjudica de manera explícita dicha enunciación. Sobre la base de estos criterios Pablo Piedras (2009) establece tres tipos de relaciones. Los primeros son los documentales autobiográficos en los que se establece una relación de cercanía extrema entre el objeto y el sujeto de la enunciación. En segundo lugar están los documentales que se basan en relatos de una experiencia y alteridad en los que los realizadores se ven fuertemente impactados y lo vuelcan en el film por una experiencia ajena en la que se produce una contaminación entre el objeto y el sujeto de la enunciación que redundan en una mirada fuertemente subjetivizada de los acontecimientos mostrados. Finalmente están los documentales en los que la presencia del realizador en el relato tiene una relación epidérmica con lo que se está contando, la presencia de la primera persona no resulta esencial y la relación entre el objeto y el sujeto de la enunciación es arbitraria. En todas las variantes (con presencia en cámara del director o sin ella) se

produce una enunciación en cascada en la que dentro del film aparecen y en algunas ocasiones se multiplican las voces y presencias que encarnan la figura de una instancia responsable del discurso. Estas voces, a su vez, se subordinan a la figura del enunciador general del film, producto de la articulación de los aspectos retóricos y del modo en que se abordan los temas en cada film. Este tipo de enunciación tiende a reforzar la figura de un “autor” que resulta ser una de las formas de validación de la mirada subjetiva que se está construyendo. La problemática de la *performatividad* se refiere al modo de incidencia sobre el control de los acontecimientos que son registrados. Stella Bruzzi (1999) sostiene que la actuación de realizadores y personajes documentados - a la que considera una *performance* - debe abarcar ambos lados de la cámara: la presencia activa e intrusiva del director y las actuaciones deliberadas de los sujetos, muchas veces en respuesta a las intervenciones de los realizadores [15]. Esta forma de inscripción de un yo dentro del texto es la que determina y muestra quién y desde dónde se habla. El *punto de vista*, elemento fundamental en todos los documentales desde sus orígenes, adquiere en la producción contemporánea un peso fundamental. La mirada personal es el centro de la organización y la principal justificación de la interpretación de los acontecimientos presentados. Se pasa de la afirmación de los documentales clásicos: “el mundo es así” a “yo digo que el mundo es así”. Según los casos ese yo puede invocar la representación de un colectivo (grupos étnicos, géneros, sectores marginados, etc.) o simplemente hacerse cargo de una opinión personal intransferible a otros. Este debilitamiento de las aseveraciones en los documentales contemporáneos ablanda su valor de verdad, que aparece como el producto de una negociación entre la perspectiva del realizador y lo que ofrece el mundo representado. Pero, al mismo tiempo, aumenta su valoración en el plano polémico y crítico. A partir de la descripción del modo en que funcionan la presencia activa de los realizadores, la *performatividad* como forma de expresar el tipo de control que se establece sobre los acontecimientos registrados y la profundización de los puntos de vista subjetivos puede afirmarse que la fuerte subjetividad que caracteriza a los documentales contemporáneos está construida sobre una tensión entre la tendencia a la referencialidad propia de este tipo discursivo y el predominio de visiones personales (en algunos casos intransferibles) que determinan desde dónde se muestran los aspectos del mundo que se interpretan en el documental. El tipo de mirada construida no es neutral con respecto al modo en que se aborda el universo al que se hace referencia. La tendencia a tomar distancia y criticar el modo en que se presenta el mundo establece una relación conflictiva con los criterios de referencialidad propios de los documentales encuadrados dentro de otras corrientes estilísticas para las que el criterio de verdad que surge de su interpretación de los hechos representados resulta mucho más claro que el de los documentales contemporáneos.

Un caso contemporáneo: los documentales de Andrés Di Tella

Para comprender algunas de las formas en que la cotidianidad se expresa en los documentales contemporáneos vale la pena centrarse en ejemplos concretos. En este sentido resulta particularmente relevante considerar parte de la obra del documentalista argentino Andrés Di Tella. Este realizador se encuentra dentro del grupo de cineastas que en Argentina comienza a especializarse en la producción documental a partir de la década de 1990. Dentro de su filmografía hay dos películas en las que el abordaje de la vida cotidiana adquiere un valor especial: *La televisión y yo (notas en una libreta)* (2002) y *Fotografías* (2007). Ambos filmes se complementan en el marco de abordaje de aspectos de la vida cotidiana. Mientras el primero parte de una investigación de uno de los aspectos de mayor peso en la cotidianidad de nuestra sociedad, el ver televisión, el segundo intenta reconstruir el ambiente de una sociedad lejana a la nuestra, la hindú, a partir de la búsqueda de las raíces de la madre del director. De alguna manera a través de estos dos filmes se cumple la doble propuesta de John Grierson de desnaturalizar lo cotidiano y acercarse a lo ajeno a nuestra cultura. Ambos documentales se pueden ubicar dentro de las miradas con una subjetividad muy marcada en la que la presencia del realizador en cámara y su accionar a lo largo del film cumple un lugar destacado en el desarrollo de las narraciones, que se articulan para abordar diversos aspectos relacionados con la biografía y la vida familiar del director. Más allá de la presencia de este factor común y una continuidad evidente entre los dos documentales, se pueden detectar diferencias que hacen que cada uno de ellos presente una perspectiva diferente en relación con la cotidianidad.

La televisión y yo (notas en una libreta) se inscribe con claridad dentro de la “estética del fracaso”. Di Tella plantea en el film que “Quería hacer una película sobre la televisión. Sobre lo que representa en la vida de una persona, pero no me salió”. Para plantearse este problema parte de una situación autobiográfica. Por haber vivido parte de su infancia y adolescencia fuera del país, no comparte con sus amigos y miembros de la misma generación una cantidad de recuerdos ligados a los programas de televisivos. Lejos de minimizar esta experiencia ubica al acto de ver televisión como un centro de la vida cotidiana y - tal como expresa el testimonio de uno de sus amigos - como “una experiencia íntima, difícil de transmitir”. Precisamente, la dificultad para compartir los recuerdos y dar cuenta de la dimensión subjetiva involucrada en esta actividad cotidiana, lleva a la investigación que emprende Di Tella a un atolladero del que sale por una circunstancia azarosa. Por casualidad conoce en su casamiento a Sebastián Yankelevich, nieto del empresario fundador de la televisión en Argentina. A partir de allí la película establece una serie de paralelos entre los Di Tella y los Yankelevich. Andrés y Sebastián son nietos de fundadores de dos “imperios” económicos (la em-

presa SIAM y la cadena de Radio Belgrano) que se han disuelto, y de los que quedan más recuerdos que realidades. Ambos han quedado fuera de la épica de sus respectivas historias familiares y se sienten muy lejanos con respecto a la sociedad en la que sus abuelos triunfaron. Los dos jóvenes manifiestan sus dudas frente a las versiones de sus respectivas familias, por lo que deciden avanzar sobre “el secreto” que estos relatos ocultan. El eje de la búsqueda pasa por la figura de Samuel Yankelevich, el fundador de la televisión, especialmente en sus relaciones políticas y su concepción de los medios de comunicación como un negocio basado en la lógica del entretenimiento. A partir de testimonios de familiares y protagonistas de la etapa pionera de la televisión se va dibujando una biografía de Yankelevich, pero el misterio sobre su figura se agranda en lugar de resolverse. La investigación de Andrés Di Tella sobre las empresas de Yankelevich le posibilita abrir un diálogo con su padre sobre su historia familiar y la pérdida de la fábrica SIAM. Pese a que su padre escribió una biografía sobre el fundador de la fábrica se muestra escéptico con respecto a la posibilidad de contar algo más que una leyenda y le sugiere a su hijo que espere para contar la historia de su abuelo. Pese a las prevenciones, padre e hijo inician un recorrido por una serie de ámbitos de la historia familiar como la fábrica, sus oficinas, las respectivas casas natales, etc. Las evocaciones que surgen en la historia de los Di Tella tampoco permiten avanzar demasiado en una interpretación de la saga familiar y sus secretos. Probablemente, tal como afirma el director al terminar el film, la incógnita que une y justifica las historias de las dos familias se genera en torno a “El misterio de los negocios. ¿Cómo se hace y se pierde dinero?”

Más allá de que un aspecto de la vida cotidiana sirve como disparador para comenzar el documental, elementos de la cotidianidad ocupan un lugar central en la conformación de *La televisión y yo*. Organizado en forma de un relato no lineal que desarrolla tramas que se entrelazan y plantean secuencias que pueden ser fraccionadas, el documental no apela únicamente a registros directos. Intercala una serie de materiales de otros medios (fragmentos de filmes de ficción sobre la TV, noticieros, películas familiares y partes programas de televisión) junto con objetos (fotos, historietas, libros, recortes de diarios y revistas) que traen el pasado hacia el presente y actúan como indicios de una cotidianidad que ya pasó y resulta difícil de recuperar. Otro aspecto en el que se intenta alcanzar cierta dimensión cotidiana lo constituye el registro de diversas charlas con amigos, con su padre y con Sebastián Yankelevich. En ellas se hacen visibles tanto una actitud mucho más espontánea que la de los testimonios históricos como la capacidad de evocar de manera subjetiva los detalles que permiten volver sobre la cotidianidad. Sobre la base de este tipo de operaciones se comienza a articular la lógica que organiza la indagación planteada por el documental. Parte de una búsqueda de recuperación de

lo cotidiano a través de los fragmentos que se pueden evocar. De allí el derrotero lleva a la recuperación de lo familiar y, finalmente, se pasa al ámbito de lo público: la política y los negocios. Esta concatenación de operaciones metonímicas permite asociar las dificultades para volver sobre lo cotidiano con la imposibilidad de recuperar y comprender el modo en que se desarrolló la sociedad en la que los Di Tella y los Yankelevich construyeron una identidad de pioneros y agentes del progreso social. En el marco de este planteo el lugar de lo cotidiano debería ser el espacio en el que se articulan los recuerdos personales con la memoria colectiva de una generación. Sin embargo en los hechos está visto como una pérdida irrecuperable que dificulta la posibilidad de integrarse en el marco de un colectivo que trascienda el espacio de la vida familiar.

Fotografías puede verse sin lugar a dudas como una continuación de ciertos aspectos que quedan planteados en *La televisión y yo*. Este nuevo documental está organizado alrededor de la recuperación de la figura de Kamala, la madre del director. Es decir que Andrés Di Tella emprende directamente el relato de la historia familiar que había sido cuestionada por su padre en el documental anterior. Para abordar el tema parte nuevamente de una diferencia: Kamala era hindú. Durante mucho tiempo los Di Tella pensaron que era la única persona de esa nacionalidad en Argentina. Este hecho convierte tanto al realizador como a su madre en dos seres excepcionales. Así la propuesta pone por delante el problema de la identidad tanto del realizador como del personaje evocado. En este sentido la presencia del autor en el film pasa de centrarse en el relato de una experiencia ajena por la que se ve impactado (las historias familiares en *La televisión y yo*) a un contenido autobiográfico en el que, a partir de la indagación sobre su madre, va trabajando sobre sus propios problemas de identidad.

Para abordar esta problemática, Di Tella opta por una narración más lineal que en el documental anterior. El film está organizado alrededor de dos partes complementarias: la que se rueda en Argentina que sirve como disparador y justificación de la búsqueda, y un viaje a la India. Entre estas dos secciones aparece un personaje que actúa como puente entre los dos mundos: Ramachanda, el otro hindú que vivió en Argentina. Hijo adoptivo de Adelina del Carril, la viuda del escritor Ricardo Güiraldes, actúa como un gurú que introduce al realizador dentro de la cultura de su madre. Ramachanda es presentado a través de un paralelo con la figura Don Segundo Sombra – el protagonista de la obra más conocida de Güiraldes – que actúa como maestro espiritual de un joven estanciero. Más allá de la referencia literaria, Di Tella encuentra puntos de contacto entre él y Ramachanda. Ambos pueden ser objeto de discriminación por su aspecto y origen. Además, los dos están a mitad de camino entre las dos culturas: se inscriben dentro de una (Di Tella en la occidental y Ramachanda en la hindú) pero tienen el interés por moverse

en el marco de la otra. A su vez, el director y su guía se complementan con el personaje de Kamala: una hindú que salió de su país muy joven, se casó con un argentino y – según su ex marido – jamás perdió su identidad hindú porque nunca estuvo plenamente integrada a su cultura. En este sentido, la combinación de identidades ambiguas se constituye en el motor de la investigación que mueve al documental y posibilita la conexión entre dos universos muy distanciados desde un punto de vista cultural.

En el marco de este juego de diferencias y complementariedades la apelación a lo cotidiano sirve para conectar ambos mundos y tratar de comprenderlos. En Argentina las fotos familiares, los recuerdos de viajes y los objetos traídos por Kamala de la India señalan la presencia de algo exótico dentro del universo cotidiano. En la India el problema de Di Tella es cómo interpretar el universo de aquellos objetos que quedaron en Argentina como elementos extraños. Lo que resulta exótico en un mundo es lo cotidiano en el otro. Esta situación no deja de generarle conflictos al realizador: se confunde con las costumbres, no termina de comprender bien a su familia hindú aunque por momentos se siente cercano a ella, no sabe bien qué filmar. Para eludir estas situaciones contradictorias la edición final de *Fotografías* apela a varios mecanismos. Por un lado, mantiene constante el mundo de la cotidianidad tanto en Argentina como en la India a través de una serie de secuencias en las que el director juega con su hijo Rocco (inventan cuentos, imaginan películas, filman muñecos) y permiten conectar el derrotero zigzagueante del relato con un mundo íntimo y familiar que se complementa con las fotografías y otros recuerdos personales. Por otro, introduce pequeños fragmentos ficcionales en los que una actriz argentina interpreta la imagen de Kamala. Pero al mismo tiempo muestra diálogos en los que la intérprete y el director comentan aspectos de la vida de la madre. Esta instancia autorreflexiva permite incorporar el mundo del rodaje a la indagación que estructura la película y, al mismo tiempo que subraya el carácter de constructo del relato generado, lo incorpora como parte de un mundo informal, íntimo, muy próximo a lo cotidiano. Finalmente, Di Tella apela a un recurso que es remarcado de manera explícita [16]: la presentación de secuencias, situaciones y personajes que son vistos desde dos lugares distintos. Así se repiten secuencias en la India y Argentina (Di Tella imagina que se cruza con su madre al comienzo y al final de la historia) y los personajes centrales (Kamala, Ramachanda, Di Tella y Rocco) pueden ser vistos cada uno como la contraparte de los demás. Además de permitir la conexión entre los mundos que aparecen como las dos caras de un espejo, este tipo de repetición es la que marca la posibilidad de comprender y aceptar las diferencias. Sólo en la medida en que Di Tella y Rocco pueden repetir ciertas ceremonias realizadas por los hindúes que al principio de su viaje aparecen como incomprensibles o exóticas, la densidad de la pregunta por la identidad propia y la de Kamala

se puede alivianar y diluir. Entonces se puede afirmar que la felicidad consiste en un dejarse llevar y sacarse de encima “el peso insoportable de la identidad, la familia, la nacionalidad, la sangre y la raza”.

Planteados como sendos “fracasos”, los dos documentales de Di Tella ponen en primer plano la relación entre la vida cotidiana y la construcción de las identidades tanto individuales como colectivas. En ninguno de los dos casos la indagación cierra en una conclusión que despeje las incógnitas que dan origen al documental. El problema central de las identidades queda sin solución, pero en ambos casos el espacio en que se abordan tanto las variantes de la memoria individual como de la colectiva (¿quiénes fueron los Di Tella o los Yankelevich?, ¿cómo era realmente Kamala?) es el de la cotidianidad.

En este sentido la propuesta del realizador coincide con los postulados de Agnes Heller (1977). Para esta autora el universo cotidiano es el espacio en el que a través de una multiplicidad de formas se produce un trabajo de construcción del lugar del individuo en el mundo como ser genérico y ser particular. A su vez, el tiempo de lo cotidiano remite a un “ahora”, se refiere al presente, que es atravesado por el pasado y por el futuro que construyen y mantienen estas identidades. En este sentido los documentales con su capacidad para hacer visibles en un presente imágenes que evocan un pasado parecen ser vehículos idóneos para reconstruir los procesos identitarios. Sin embargo, en el caso de estas dos obras de Andrés Di Tella se genera un doble cuestionamiento a esta posibilidad. Por un lado, se ponen en duda tanto la posibilidad como la necesidad de cerrar un discurso en torno a las identidades. Por otro, el universo de lo cotidiano en el que se definen estas identidades aparece como algo imposible de reconstruir en su totalidad, casi como un espacio irrecuperable.

Notas

[1] En su crítica sobre el film *Moana*, (Robert Flaherty, 1926) publicada en el periódico londinense *The sun* en febrero de 1926 John Grierson utiliza el término *documentary* (documental) para definir las cualidades que distinguen a esta película de la producción industrial de ficción. La categoría creada por Grierson tiene éxito y es adoptada por múltiples y muy diferentes realizadores, la crítica y el público.

[2] Existen dos corrientes para considerar el tipo de clasificación que implica la rúbrica documental. La que predomina en el mundo anglosajón - autores como Bill Nichols o David Bordwell - considera que se trata de un único género que puede ser puesto en serie con otros “clásicos” como el western o la comedia musical. Dentro de los teóricos de Europa continental - Roger Odin, Roberto Nipote, o Guy Gauthier - tiende a considerarse al documental como un conjunto discursivo que incluye múltiples géneros (documental antropológico, didáctico, turístico, político, etc.), con límites difusos y que responde básicamente a un efecto enunciativo. Considerando que los distintos tipos de documentales se relacionan con diferentes prácticas sociales (las ciencias sociales, la pedagogía, la política) la segunda opción aparece como la más útil para la descripción y el análisis.

[3] Si bien las relaciones entre el documental y la vida cotidiana pueden observarse en casi todos los géneros del documental en el breve recorrido histórico que desarrollamos a continuación los ejemplos se limitan a casos muy reconocidos desde la crítica y la teoría que pueden

incluirse dentro de lo que se denomina documental “de autor”.

[4] Uno de los objetivos de la estética neorrealista consiste en narrar la vida cotidiana trabajando sin actores profesionales para captar una realidad que es negada por el cine industrial convencional.

[5] En este punto seguimos la clasificación planteada por Bill Nichols (1991).

[6] Quizás los ejemplos más claros del *Direct Cinema* los constituyen los trabajos Frederick Wiseman como *Titicut follies* (1967) o *High school* (1968) que describen la vida diaria en una prisión hospital para criminales locos y en una institución educativa de Filadelfia.

[7] El film más emblemático del Cinema Verité es *Crónica de un verano* (Edgard Morin y Jean Rouch, 1961) que trabaja a través de una mirada etnográfica con un grupo de jóvenes que viven en París indagando sobre el modo en que viven y las causas de su malestar.

[8] Dentro de esta corriente predomina una impugnación de la vida cotidiana hegemónica como ámbito de alienación que se contrapone con la vida del pueblo en acción tal como se puede ver en *La hora de los hornos* (Fernando Solanas y Octavio Getino, 1966 – 1968), en *Clase de lutte* (Grupo Medevkin, 1968) en *La batalla de Chile* (Patricio Guzmán, 1975 – 1976).

[9] Resulta un hecho remarcable que en estos filmes la cotidianidad ocupa un lugar importante. En *Mr Simth y yo* se narra la disolución de la vida cotidiana de los pobladores de Flint, una ciudad – fábrica del Medio Oeste norteamericano, a partir de la salida de la General Motors. En *Ser y tener* se describe un año en la vida de una pequeña escuela rural de Francia.

[10] Para la presentación de los rasgos de este momento estilístico seguimos los criterios establecidos por Oscar Steimberg (1993) para el análisis de los géneros mediáticos a través de una descripción organizada en los niveles retórico, temático y enunciativo.

[11] Para ver el desarrollo de esta problemática en el ámbito de la televisión se puede consultar a Gérard Imbert (2003) y en el de Internet a Paula Sibila (2008)

[12] Para abordar esta problemática nos basamos en los criterios ya clásicos establecidos por Christian Metz (1968) que establecen la presencia en los filmes de dos tipos de verosímil: el de género y el social. El primero funciona por su conexión con una serie diacrónica que se establece por repetición de la forma del contenido de un tema en un grupo de textos acotados a un tipo de género. El segundo se relaciona con una serie sincrónica que funciona en relación con el modo que asumen la forma del contenido de ese mismo tema textos de diferentes géneros en un mismo momento histórico. Ambos tipos de verosímil conviven dentro de un mismo texto y establecen diversas formas de relación entre sí.

[13] Nichols considera “discursos de la sobriedad” a aquellos no ficcionales carecen de un control absoluto sobre los materiales que manejan y tienen un instrumental que les permite ejercer acciones que pueden alterar el mundo. Pese a que nunca fue considerado como un igual el documental se emparenta a través de este concepto con prácticas sociales como las ciencias, la economía, la política o la educación. Esta perspectiva reivindica una postura empírica que presupone un conocimiento directo con escasas, muy reguladas o nulas mediaciones del mundo que se está representando y sobre el que se va actuar.

[14] En los límites del documentalismo surge desde mediados de la década de 1970 un nuevo género, el fake, mock documentary o falso documental. Se puede plantear como hito fundacional *F de falso* (Orson Welles, 1975). Este tipo de film trabaja a partir de hechos inexistentes – por lo tanto propios de la ficción – pero que generan su efecto de verdad a través de la imitación de las formas convencionales del documental.

[15] En función del predominio de uno de los polos de la (el realizador o los personajes) performance Stella Bruzzi establece dos modalidades de documental. Evidentemente dentro de los documentales contemporáneos predomina el tipo en el que peso está del lado del realizador.

[16] La secuencia final de la película muestra como Rocco contempla un elefante en la India mientras se escucha el tema musical *El gusanito* de Jorge de la Vega, un amigo de Kamala. La letra plantea una situación especular en la que se ve el mundo desde otro lado: “El gusanito va paseando / y en el pastito / va dibujando un dibujito / que es igualito al gusanito. / Y el dibujito va paseando / y en el pastito / va gusaneeando el gusanito / que es igualito al gusanito. [...] Y el gusanito sigue paseando / y al mismo tiempo se va preguntando / si el mundo entero no es / un dibujito del revés / Un gusanito del derecho / y un dibujito del revés, / un dibujito del derecho / y el mundo entero del revés”

Bibliografía

- Bruzzi, S.** (2006) *New documentary*. Second edition, Nueva York: Routled
- Chanán, M.** (2009) “*The space between fiction and documentary in Latin American Cinema: notes toward genealogy*” en Haddu, Miram y Page, Joana (Eds.): *Visual sinergies in fiction and documentary from Latin America*, Nueva York: Palgraud – Mac Millan
- Grierson, J.** (1932) “*Postulados del documental*” en Alsina Thevenet, H. y Romanera **I Ramió, J.** (Eds.): *Fuentes y documentos del cine*, Barcelona: Gustavo Gili, 1980
- Heller, A.** (1977) *Sociología de la vida cotidiana*, Barcelona: Ediciones Península, 1994
- Imbert, G.** (2003) *El zoo visual. De la televisión espectacular a la televisión especular*, Barcelona: Gedisa
- Metz, C.** (1968) “*El decir y lo dicho en cine*”, en AA.VV.: *Lo verosímil*, Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1975
- Nichols, B.** (1991) *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona: Paidós, 1997
- Ortega, M. L.** (2007) *Espejos rotos. Aproximaciones al documental norteamericano contemporáneo*, Madrid: Ocho y Medio. Libros de cine.
- Ortega, M. L. y García Díaz, N.** (Eds.) (2008) *Cine directo. Reflexiones en torno a un concepto*, Madrid: T&B editores
- Piedras, P.** (2009) “*El problema de la primera persona en el cine documental contemporáneo. Modos de representar lo autobiográfico en ciertos documentales latinoamericanos*” Ponencia presentada en las V Jornadas de Jóvenes Investigadores del Instituto Gino Germani, Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
- Sibila, P.** (2008) *La intimidad como espectáculo*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica

Gustavo Aprea

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

Lo cotidiano de los otros

Raúl Barreiros

Sobre las huellas de Peirce y su noción de hábito y otras reflexiones de la cultura, se aborda la habitual participación subjetiva en lo cotidiano. Desde ese lugar procesamos diferentes textos que hacen referencia a diversas cotidianidades. El enfoque se desplaza sobre diversas figuraciones de la cultura popular: algunas canciones del folklore, un programa de televisión, textos literarios, una ojeada a los tipos de héroe, una historieta, la antropología cultural y cierta escena de la cinematografía son recorridos en busca de lo distinto; de las cotidianidades que, lejanas o sucedidas a nuestro lado, son de otros.

Palabras clave: subjetividad-hábito-ley-cultura y sociedad

The everyday of others

On the tracks of Peirce and its notion of habit and other reflections about culture; discusses the usual subjective participation on quotidian. From there we process different texts that refer to various day to day. The focus moves on various features of popular culture: some songs from folklore, a program of television, literary texts, a look at the types of heroes, one cartoon, cultural anthropology and certain scene in a film are tours in search of differences among forms from quotidian, distant or happens at our side belongs to other people.

Palabras clave: subjectivity-habit-law-culture and society

“La repetición es un rasgo de cultura”

Roland Barthes; *Lo obvio y lo obtuso*, (1982 [1992]: 204)

Lo cotidiano es del orden de lo tácito, el propio orden callado que no se oye pero se obedece. En acto, lo cotidiano es un absoluto privado que no naufraga en la multitud. La subjetividad -lo subjetivo es social en sí- no se pierde en la participación cotidiana, que es un hábito que se hace ley. El hábito es un tercero, por lo tanto, un legisigno[1] que aparece en los sinsignos en los que cada una de sus réplicas indiciales, dicentes o icónicas ocurren una sola vez. Estas réplicas, aunque se repitan mañana, no serán exactamente iguales en momento y enunciación, esto es, en sentido. Así, lo cotidiano es una acumulación de sinsignos que entrañan diferencias aunque sean parecidos: tomar café, saludar a un vecino y leer el diario

todos los días son operaciones no siempre iguales, no son lo mismo. Lo cotidiano es el recorrido; no lo que nos sucede.

Cuando decimos “cotidiano” significamos repetición, vida social, hábito (Peirce cree que somos un montón de hábitos)[2]. Los hábitos de los que habla Peirce no tienen relación necesariamente siempre con la vida cotidiana. En todo caso, tal vez se ha creado una regularidad cotidiana para que los hábitos del pensamiento crezcan.

Lo cotidiano -en el lugar que se lo ha instalado hoy- presume la conciencia sobre la cotidianidad como escenario visible de la propia actuación, de nuestra representación. Se ha esparcido en las representaciones una implicación del goce (como pérdida de la autonomía, como transformación del cuerpo por el lenguaje) de lo cotidiano, una suerte de estética del énfasis en la que estamos dispuestos a diario o al menos de una forma cíclica (como en las vacaciones). Esta consideración del reconocimiento de la escenificación de lo cotidiano se hace presente de un modo obvio en la pintura de Edward Hopper[3] (EEUU, 1882-1967), pero también en los afiches turísticos donde España o Salta aparecen representadas por procesiones religiosas.

En la televisión argentina, el programa *Fútbol de Primera* (Canal 13, 22:00 horas) puso al aire, y mantuvo durante largo tiempo, una serie de imágenes de la llegada a la cancha de aficionados -hinchas de fútbol- de los equipos que participarían en el partido a transmitir. Esas referencias muestran la necesidad, estética y social, existente hoy, de convertir a los protagonistas de estos rituales cotidianos en actores (en sentido teatral) y al acto en sí en una representación destinada a un público. Los participantes se des-viven y actúan ante las cámaras paroxístmamente remarcando sus actitudes ante los espectadores. Los construyen, se construyen como paisaje humano del fútbol, como folklore característico de una parte de la población y un jirón de la cultura argentina. Los comentarios que esto despertó revelaron la seducción de las imágenes. Ellas eran espléndidas, no sólo por su esteticidad, sino por dar cuenta de lo cotidiano, que se volvió, en su espectacularidad mediática, extraordinario. Lo cotidiano está mediatizado y es hoy, también en esa construcción, parte de la cultura espectáculo.

La cotidianidad de los otros humanizada

La antropología investiga las civilizaciones en sus costumbres y lo hace rescatando sus figuraciones de lo cotidiano en todas las artes. Esta disciplina, cuando estaba emparentada con la geografía, obviaba la cultura y la sociabilidad del grupo humano tribal. Luego, la antropología cultural reemplazó la foto del biotipo de la tribu -parecida a la foto policial- por

la de la actividad social de las comunidades o grupos, y tomó sus ritos, su política, sus parentescos, toda su cultura y las relaciones con lo cotidiano como formas de reconocimiento de su humanidad.

La publicidad —en la que la estética de la cotidianidad es el elemento fundamental— intenta mostrar al individuo inserto en un grupo de pertenencia y de consumo pero, de alguna manera, la convencionalidad que expresa en su repetición de representaciones es, muchas veces, reinterpretada popularmente y perturbada en sus sentidos, cambiándolos o tomando sólo una frase a manera de proverbio. Existe, así, una intención poética de rechazo al papel, disimuladamente rígido, que impone el mercado de consumo en sus ideas sobre lo cotidiano.

La publicidad, en su incesante recorrido por lo cotidiano, permite reconocer de manera cinematográfica la propia cotidianeidad, pero también la de los otros, configurando imágenes que son el simulacro del ama de casa, del padre, del trabajador en cualquiera de sus jerarquías, de la escolaridad, de la alimentación etcétera. Sin embargo, en este momento en que la publicidad nos solaza mostrando las diferencias lo hace sólo para convencernos que es superficial tanta diversidad y que, en el fondo, todo es lo mismo —pero no—. Ella también ha construido una ciudad amable y hospitalaria, e incluso ha incorporado al ladrón que, como personaje de ficción, compite con ficciones de niños, maestros, azafatas, policías, y otras uniformidades.

El otro en la oficina

La constructivista frase de Michel de Certeau, *La invención de la cotidianidad* (también título de su libro), ha reorganizado y puesto en evidencia los hechos de la cotidianidad. Podemos asomarnos al descubrimiento de un mundo literario, ya existente previamente, que no contempla la gesta heroica y sublime. Ese mundo es habitado sólo por personajes grises, capaces de la bajeza o de un último gesto digno, que ahora han sido olvidados (tal vez vuelvan a aparecer: la literatura da sorpresas). El personaje que creó Roberto Mariani sí sufre preso de las cotidianidades en *Cuentos de Oficina*. Ese lugar de la cotidianidad del trabajo, visto como el tedio del infierno, ya no está; no existe en la marcación literaria de hoy sometida a otros puntos de vista individuales y sociales que juegan otras importancias. Revisitamos a Roberto Mariani —cuya preocupación por Proust y Joyce ganó, tal vez, la calificación de “anarquista pudoroso” por parte de Osvaldo Soriano, pero lo colocó en su momento histórico (1893-1946) con una afilada percepción de la escritura—. Mariani contaba en “Balada de la Oficina” la urgencia del abandono de esa cárcel, el trabajo, en tiempos de escasa movilidad laboral:

“(…) ¿Qué podrías hacer en la calle? ¿No tienes vergüenza, estúpido sentimental, regodearte con el sol como un anciano blanco, y esqueletoso,

y centenario? ¿No te humilla, en tu actual situación de muchacho fornido, dejarte forrar por el viento como una hoja dentro de un remolino?

¡Y la lluvia! No te avergonzaré recordándote que los otros días estuviste tres horas ¡tres horas!, contemplando tras la vidriera del café, caer y caer y caer, monótonamente, estúpidamente, una larga, monótona y estúpida lluvia. Entra, entra.

Entra; penetra en mi vientre, que no es oscuro, porque, ¡mira cuántos Osram[4] flechan sus luminosos ojos de azufre encendido como pupilas de gata! Penetra en mi carne, y estarás resguardado contra el sol que quema, el viento que golpea, la lluvia que moja y el frío que enferma.

Entra; así tendrás la certeza -que dará paz a tu espíritu- de obtener todos los días pan para tu boca y para la boca de tus pequeñuelos. ¡Tus pequeñuelos, tus hijos, los hijos de tu carne y de tu alma y de la carne y del alma de la compañera que hace contigo el camino! Yo daré para ellos pan y leche; no temas; mientras tú estés en mi seno, y no desgarras las prescripciones que tú sabes, jamás faltará a tus pequeñuelos, ¡los pobres!, ni pan, ni leche, para sus ávidas bocas. Entra; acuérdate de ellos; entra.

Además, cumplirás con tu deber. Tu deber. ¿Entiendes? El trabajo no deshonra, sino que ennoblece. La Vida es un Deber. El hombre ha nacido para trabajar.

Entra; urge trabajar. La vida moderna es complicada como una madeja con la que estuvo jugando un gato joven. Entra; siempre hay trabajo aquí.

No te aburrirás; al contrario, encontrarás con qué matizar tu vida. (Además de que es tu Deber). Entra. Siéntate. Trabaja. Son cuatro horas apenas. Cuatro horas. Pero, eso sí: nada de engaños ni simulaciones ni sofisticaciones. ¡A trabajar! Si tu labor es limpia, exacta y voluntariosa —voluntariosa sobre todo—, los jefes te felicitarán. Tú estás sano; puedes resistir estas cuatro horas. ¿Has visto cómo las has resistido? Ahora vete a almorzar. Y vuelve a hora cabal, exacta, precisa, matemática. ¡Cuidado! Porque si todos se atrasaran, se derrumbaría la disciplina, y sin disciplina no puede existir nada serio. Otras cuatro horas al día. Nadie se muere trabajando ocho horas diarias. Tú mismo, dime: ¿no has estado remando el domingo once o doce horas, cansando los músculos en una labor con el agua que me abstengo de calificar por el ningún remordimiento que se obtiene? ¿Ves tú? ¡Y con inminente peligro de ahogarte! Yo sólo te exijo ocho horas. Y te pago, te visto, te doy de comer. ¡No me lo agradezcas! Yo soy así.

Ahora vete contento. Has cumplido con tu Deber. Ve a tu casa. No te detengas en el camino. Hay que ser serio, honesto, sin vicios. Y vuelve mañana, y todos los días durante 25 años; durante los 9.125 días que lle-

gues a mí, yo te abriré mi seno de madre; después, si no te has muerto tísico, te daré la jubilación. Entonces, gozarás del sol, y al día siguiente te morirás. ¡Pero habrás cumplido con tu Deber!”

El otro, el héroe

El héroe pensado clásicamente: no el personaje más importante, sino El Héroe como carácter, no se mezcla con lo cotidiano; piensa y actúa sobre ese espacio pero no se mezcla, no está en ese friso.

Por otro lado, tenemos los héroes de penúltima generación. Los súper héroes de doble identidad son de lo cotidiano pero se desdoblan: Batman / Bruce Wayne (1939), Superman / Clark Kent (1938), Spiderman / Peter Parker (1962). El signo barra exime de decir quién es Batman: ¿es Bruce Wayne o Bruce Wayne es Batman? ¿Cuál es la identidad, cuál es el disfraz, Batman o Bruce Wayne? Esos héroes se esconden o descansan en el entramado de lo cotidiano, gozan de dos mundos. En todo caso, cada faceta parece ser lo oculto y desviado del otro. Lo que es seguro es que estos no son héroes -como Edipo, Judas, Hamlet, o Amadis de Gaula- que gestan caminos no recorridos, aquellos que son expulsados por los padres y parten, con rencor hacia el propio pasado, iniciando un meandro que sólo tendrá regreso después de la hazaña y de la adversidad. Los héroes de doble identidad tienen en común la imposibilidad de alejarse del cerco familiar y amistoso. Todos se han quedado sin padres y están destinados a vengarlos: los de Batman mueren asesinados, el de Superman muere para salvar a su hijo, el de Spiderman finge morir en un accidente de avión. No hay abandono de sus padres por decisión propia, sino desaparición de éstos; no hay renuncia al hogar, a la alcurnia, se es hijo. Héroe -dice Freud[5]- “es quien, osado, se alzó contra su padre y al final, triunfante, lo ha vencido” (1934-1938 [1976: 11]). Estos héroes son de una nueva incrustación familiar. No pueden, ni quieren, abandonar su cotidianidad, su sociedad. El padre desaparece o muere pero ellos no tienen nada contra él, no tienen historia familiar vivida, tienen recuerdos dados por otros. A mitad de camino de lo edípico, tienen padres perfectos. Tal vez, no pueden renunciar a la identidad que les permite navegar en la cotidianidad, ese mundo feliz.

Ellos no pueden asumir la condición de héroes, sino como *part time*. El peso verdadero es ser moralmente un héroe todo el tiempo, el pesado cargo de esa única actuación sin travestismo. Sus breves audacias no llevan la idea de lo triunfal ni sus muertes la dirección de la ambición heroica.

Un héroe raro

Un héroe especial es el de Kafka en *La Metamorfosis*, el minucioso Gregorio Samsa, que se preocupa por la cotidianidad. Mientras está en la

cama, recién transformado en insecto, sus preocupaciones son cómo bajar hasta el piso, su jefe, armar la valija, dormir un rato más, mirarse las filas de patitas, no llegar tarde, fingirse enfermo y el médico del seguro de su trabajo. No hay un grito desgarrador, nada. Samsa sólo procura enfrentar lo cotidiano como una enorme cucaracha. Su mente activa enfrenta el mundo que él ha aceptado y construido. No hay una metáfora sobrevolando moralmente su vida, sólo le preocupa “su ser yecto en el mundo” de lo cotidiano:

“No hay que permanecer en la cama inútilmente», se decía Gregorio. Quería salir de la cama en primer lugar con la parte inferior de su cuerpo, pero esta parte inferior que, por cierto, no había visto todavía y que no podía imaginar exactamente, demostró ser difícil de mover; el movimiento se producía muy despacio, y cuando, finalmente, casi furioso, se lanzó hacia delante con toda su fuerza sin pensar en las consecuencias, había calculado mal la dirección, se golpeó fuertemente con la pata trasera de la cama y el dolor punzante que sintió le enseñó que precisamente la parte inferior de su cuerpo era quizá en estos momentos la más sensible.

Así pues, intentó en primer lugar sacar de la cama la parte superior del cuerpo y volvió la cabeza con cuidado hacia el borde de la cama. Lo logró con facilidad y, a pesar de su anchura y su peso, el cuerpo siguió finalmente con lentitud el giro de la cabeza. Pero cuando, por fin, tenía la cabeza colgando en el aire fuera de la cama, le entró miedo de continuar avanzando de este modo porque, si se dejaba caer en esta posición, tenía que ocurrir realmente un milagro para que la cabeza no resultase herida, y precisamente ahora no podía de ningún modo perder la cabeza, antes prefería quedarse en la cama.”

Está bien este fragmento de *La Metamorfosis*. Samsa no tiene miedo de ser una cucaracha, sino de caerse de la cama y golpearse. Los insectos no se hieren al caer, son livianos; pero Samsa es un insecto de setenta kilos que reconoce su cuerpo como propio.

Kafka sí que tenía un padre.

Lo cotidiano ajeno y el propio

Las costumbres, hábitos o ritos cotidianos que poseemos y disfrutamos o que simplemente repetimos olvidando por qué los empezamos alguna vez, son parte de nuestra subjetividad, de nuestras formas personales: la visita a lugares en los que nadie supondría vernos, el tipo de helados que nos gusta comer; el ir al fútbol, a los casinos, el leer libros en la plaza o hablar moderadamente mal de nuestros mejores amigos son de lo cotidiano personal. Pero lo cotidiano de los otros es otro universo, un mundo raro que recorreremos asombrados, asustados o indiferentes.

Esa actitud, esa elección de un negar, no sentir, de no ver las diferencias (indiferencia) es un comportamiento pasivo del prejuicio. Así lo ve Rep en su tira de *Página12* (31/7/2009):



“El narcisismo de las pequeñas diferencias” [6]

Si existe un ejemplo fascinante y naif de ese discurso sobre los otros, de otra cultura de lo cotidiano que asombra, es el que en *Pulp Fiction* (1994) desarrolla Quentin Tarantino:

“Escena segunda:

Interior de un Chevy ‘74 (en movimiento) Por la mañana.

Un viejo Chevy Nova blanco del 74 avanza por una calle donde abundan las gentes sin hogar en Hollywood. En él van dos hombres; ambos llevan trajes negros baratos con delgadas corbatas negras bajo abrigos negros. Sus nombres son VINCENT y JULES, John Travolta como Vincent y Samuel Jackson como Jules (el que conduce):

Jules: Contame de los bares de *hash*

Vincent: ¿Qué querés saber?

Jules: ¿El *hash* es legal allí?

Vincent: Sí, es legal, pero no cien por ciento legal. Quiero decir que no podés entrar a un *restaurant*, armarte un *joint* y empezar a echar humo. Se supone que podés fumar en tu casa y en ciertos lugares habilitados.

Jules: Esos son los bares de *hash*, ¿no?

Vincent: Sí, es así; es legal comprarlo, tenerlo y, si sos el propietario de un bar de *hash*, también es legal venderlo. Es legal llevarlo encima, lo que no preocupa aunque lleves un cargamento; si la policía te para, es ilegal que te revisen. Revisarte es un derecho que los policías en Ámsterdam, no tienen.

Jules: Esto es todo lo que necesito saber. ¡Vaya si me voy a ir para allá, desde luego que me marchó!

Vincent: Le sacarías mucho provecho. Pero ¿sabés qué es lo más divertido de Europa?

Jules: ¿Qué?

Vincent: Las pequeñas diferencias. Un montón de la misma mierda que tenemos aquí la tienen allí pero es diferente.

Jules: ¿Por ejemplo?

Vincent: Bien, en Ámsterdam podés comprar cerveza en un cine. No quiero decir en un vaso de papel. Ellos te dan una copa real de vidrio para cerveza. En París podés comprar cerveza en MacDonalld como en un bar. ¿Sabés como llaman al *Quarter Pounder with Cheese*[7] en París?

Jules: ¿No lo llaman *Quarter Pounder with Cheese*?

Vincent: No, ellos tienen el sistema métrico decimal allí; ellos no sabrían qué carajo es el cuarto de libra.

Jules: ¿Cómo lo llaman?

Vincent: *Royale with Cheese*.

Jules (repitiendo): *Royale with Cheese*. ¿Cómo llaman al *Big Mac*?

Vincent: Un *Big Mac* es un *Big Mac* pero ellos dicen *Le Big Mac*.

Jules (repitiendo): *Le Big Mac*. ¿Cómo le dicen al *Whopper*?

Vincent: No sé, no pisé el Burger King. ¿Vos sabés que les ponen a las papas fritas en Holanda en vez de *ketchup*?

Jules: ¿Qué?

Vincent: ¡Mayonesa!

Jules: ¡Dios mío!

Vincent: Yo los vi haciéndolo. No un poquito en el costado del plato, esos tipos las embadurnan a todas.

Jules: ¡Uuccch!

Corte y fin de escena

El folklore y lo cotidiano (como si fuera de otros)

La zamba “Del Tiempo ‘i Mama”[8] se hizo popular en los años ’60 -como todas- ya que en ese momento el folklore se convirtió en la música popular más escuchada. Esa canción configuró una representación de la cotidianidad que hace nostalgia del momento de la niñez -no solamente de sus estados de acción, sino de una minuciosa nomenclatura de objetos-. Algunos músicos llamaban a esta zamba “el inventario”, término coincidente con el que usa Phillippe Hammon (1991: 243) para señalar una descripción de la *Bestia Humanade* Émile Zola: “la descripción del hábitat interior del personaje (estufa, mesa, reloj cucú, muebles de nogal, cama con cobertor rojo, aparador, mesa redonda, armario normando, servilletas, platos...), descripción organizada bajo la forma de un inventario que es al mismo tiempo óptico y tecnológico (un programa pseudo narrativo...)”.

La zamba de la que hablamos es una canción, y por eso tiene ciertas licencias y diferencias con respecto a la prosa pero, de cualquier modo, es una lista escrita; es decir, tiende a una comunicación, no está movida

por la urgencia oral. Como dice Jack Goody en “¿Qué hay en una lista?”, ella está escrita pero destinada a la lengua (será cantada). Así, no tendrá un ordenamiento de entradas dobles, “la lista descansa más sobre la discontinuidad que sobre la continuidad (...) puede ser leída en diferentes direcciones”[9]. Esta lista es de objetos y está mezclada con acciones, y tiene en este caso una intención poética:

“El viejo patio que da al callejón[1],
la galería[2], el aljibe[3], el rosal[4],
la pajarera[5], la hamaca[6], el malvón[7],
me llevan siempre en el recuerdo a mi pago i’Pomán.

Hay aquí una mirada al pasado pero descriptiva de acciones:

Veo a mi tata, contento y feliz,
pitando un “chala” y meta “matiar”.
Mientras mi mama, déle trajinar,
secando va sus santas manos en el delantal.
Qué tiempo feliz el de la niñez,
¡velay, yo no sé para qué pasará!
Palabrita i’ Dios que da gana i’ llorar
de sólo pensar que no volverá.
Mi vieja casita del pago i’ Pomán,
por que sos parte de mi vida te quiero cantar”.

La lista, que contiene 19 objetos -algunos compuestos de varios elementos- continúa:

“Veo la cuja[8], el brasero[9], el telar[10],
la paila i’ cobre[11], el huso de hilar[12],
y en la batea[13], con puyos tapao[14],
está leudando el amasijo para hacer el pan[15].
Me veo chango, en el patio[16] jugar
y al caschi moto mirarme y torear[17],
oigo a mi mama fregando la olla[18]
para hacer el guaschalocro[19] cantar y cantar”.

El folklore, cuando sus canciones no están “ablandadas” por la necesidad de llegar hasta las ciudades, presenta términos cuya comprensión es difícil para el habitante de la ciudad. Eso nos coloca a medio camino de lo cotidiano de los *otros* provincianos. Esa lengua de los objetos que no conocemos es la opacidad que necesitamos para considerarla auténtico “folklore”.

La canción “Paisajes de Catamarca”, del mismo autor, Rodolfo Jiménez, presume cotidianidad mostrando el paisaje de lo visto día a día y, como

en el caso anterior, contiene una lista (en este caso, un poco más compleja poéticamente). En las siguientes estrofas hay una localización, “paisaje de Catamarca”, que se hace tópica de reconocimiento del exterior provinciano y anuncio de lo que se verá: paisajes anclados en una previsible simplicidad folklórica; acotaciones de lo temporal -al atardecer- que cambian la luz lírica; y una modalidad social marcada en “costumbres provincianas”:

“Paisaje de Catamarca
con mil distintos tonos de verde;
un pueblito aquí, otro más allá,
y un camino largo que baja y se pierde.
Allí un rancho sombreado de higueras
y bajo el tala durmiendo un perro;
y al atardecer, cuando baja el sol,
una majadita volviendo del cerro.
(...)
Y ya en la Villa del Portezuelo
con sus costumbres tan provincianas:
el cañizo aquí, el tabaco allá,
y en la sogá cuelgan quesillos de cabra.
(...)
y sobre el nogal, centenario ya,
se oye un chalchalero que ensaya su canto”.

Televisión y cotidianidad *ready made*

La televisión ha convertido lo cotidiano en extraordinario. En el internacional programa *Gran Hermano* se reúne un grupo de personas que desarrolla una estadía de cotidianidad planificada ante las cámaras contando con la presencia de un dispositivo[10] que abarca diseño del programa, equipos de técnicos, directores (que eligen qué contar y cómo producir en su narración efectos de sentido moldeados por ellos), dispositivo técnico TV, participantes del programa comprometidos en la ejecución de las tareas requeridas. Merced a esto hay espectáculo. Lo que se ve allí es cómo un grupo arma, desde un grado cero, su cotidianidad, en un contexto distinto pero no menos complejo que el de un naufragio, un ejército irregular o un grupo religioso aislado.

En el escenario real lo diario tiene la mirada de los otros sobre un individuo que, como dijimos, cumple su papel de repetición de hábitos con plena conciencia de su goce y estética. Este rasgo se repite en GH. La diferencia está en el cambio de espacio mental sumado al cambio de escala (Verón 2002:10-18), pues los participantes forman parte de la cotidianidad de los espectadores como un programa de TV. Ese espacio de televisión pertenece y es frecuentado con deseo por cierto grupo de espectadores;

para otros es el infierno. Ese cotidiano es el de los *otros* para aquel que no entra en su comprensión ética y moral. Allí están presentes el conjunto de actitudes que ellos nunca tomarían en público porque las consideran del ámbito de lo privado: en ellas se agrupan, según describe Leonor Arfuch[11], “el cuarto de baño, la cama, los devaneos nocturnos, los gestos más íntimos, la trivialidad extrema de la conversación”; y la traición, la confesión, la ambición (tan desmedida).

Todo lo que es íntimo, privado, ahora se hace en público, se abre a la visión de todas las clases sociales. Pero en la pantalla están ausentes la alta burguesía (ellos no se presentan para participar) y la clase más carente (ellos no son elegidos), y en cambio está presente una parte de la bizarra y joven clase media, la más media que existe, que busca desesperadamente una identidad que la saque de su purgatorio anónimo, ansiosa por plegarse a cualquier deber que la arranque de una cotidianidad a la que siente que no quiere pertenecer, sólo porque ha oído de otras.

Notas [↑]

[1] Peirce (1903): “Un *Legisigno* es una ley que es un Signo. Esta ley es creada generalmente por el hombre. Todo signo convencional es un legisigno. No es un único objeto, sino un tipo general que, por convención, será significante. Todo legisigno adquiere significación por medio de un caso de su aplicación, que puede denominarse una Réplica suya. Así, la palabra “el” aparece en general entre quince y veinticinco veces en una página. En todos estos casos se trata de una misma palabra, del mismo legisigno. Cada una de sus ocurrencias es una Réplica. La Réplica es un *Sinsigno*, por lo cual todo *Legisigno* requiere *Sinsignos*. Un *Sinsigno* (donde la sílaba sin está considerada en su significado de “que existe sólo una vez” como en *singular*, *simple*, *semel* del latín, etc.) es una cosa o acontecimiento de existencia real, la cual es un signo. Sólo mediante sus cualidades puede ser signo, por lo que involucra un *cualisigno*, o mejor dicho, a varios *cualisignos*. Pero éstos son un tipo peculiar de *cualisignos* y sólo forman un signo si son de hecho encarnados”

[2] C. S. Peirce; *CP* 6.228, 1898.

[3] Eduard Hopper fue categorizado como un capturador de imágenes solitarias de la modernidad no solamente por los motivos, sino por el cruce estilístico que hace entre la ilustración norteamericana y la fotografía de los años '30, y la influencia pictórica europea., especialmente de Cézanne. Sus trabajos: *Office at Night*, 1940; el famosísimo *Night Hawks*, 1942; *Chop Suey*, *Western Motel*, 1957.

[4] Marca de de lámparas de luz.

[5] Sigmund Freud; *Obras completas*, Tomo XXIII.

[6] “En cierta ocasión me ocupé en el fenómeno de que las comunidades vecinas, y aun emparentadas, son precisamente las que más se combaten y desdennan entre sí, como, por ejemplo, españoles y portugueses, alemanes del Norte y del Sur, ingleses y escoceses, etc. Denominé a este fenómeno narcisismo de las pequeñas diferencias.” (S. Freud, *El malestar de la cultura*).

[7] Cuarto de libra con queso: *Quarter Pounder with Cheese*.

[8] “El tiempo i' mama” y “Paisajes de Catamarca”, letra y música de Rodolfo Jiménez.

[9] Jack Goody; “¿Qué hay en una lista”. *La domesticación del pensamiento salvaje*.

[10] “Un dispositivo comunicacional puede especificarse según diferentes dominios: espacial, temporal, afectivo, semiótico, relacional, cognitivo. En su materialidad, un dispositivo presenta una cierta configuración en el espacio y en el tiempo, así como una cierta composición semiótica, una cierta relación con el mundo correspondiente a una cierta forma de satisfac-

ción del deseo, pudiendo variar esta relación a primera vista de la mayor proximidad a la mayor distancia en relación con lo real:

- una cierta forma de relación interpersonal modulando de manera variable fusión y diferenciación, concentración y desconstrucción social.

- un cierto modo de construcción del sentido conjugando, según combinaciones igualmente variables, lo lógico y lo analógico.” (Meunier).

N. del A.: Meunier incluye dentro del dispositivo los equipos que trabajan en él

[11] “El reality show perpetraba una intrusión en el ámbito de la privacidad: el cuarto de baño, la cama, los devaneos nocturnos, los gestos más íntimos, la trivialidad extrema de la conversación” (L. Arfuch)

Bibliografía

Arfuch, L. (2003) “Semiótica y Política”. Mesa “Política, Vida cotidiana y Medios de Comunicación”. V Congreso de la Asociación Latinoamericana de Semiótica. Buenos Aires, Argentina.

Barrena, S. (Abril 2001) Los Hábitos y el Crecimiento: una perspectiva Peirceana. *Razón y Palabra* [en línea] n° 21. [Consulta: 16 agosto 2009].

http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n21/21_sbarrena.html#1a.

Barthes, R. (1992) *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona. Paidós.

De Certeau, M. (1996) *La invención de lo cotidiano*. Buenos Aires. Universidad Iberoamericana.

Freud, S. (1986) *El malestar en la cultura*. Buenos Aires. Editorial Amorrortu.

Goody, J. (1985) “¿Qué hay en una lista?”, en *La Domesticación del Pensamiento Salvaje*. Madrid. Akal Editor.

Hammon, P. (1991) *Introducción al Análisis de lo Descriptivo*. Buenos Aires. Edicial.

Meunier, J. P. (1999) “Dispositif et théories de la communication: deux concepts en rapport de codétermination”. *Hermès*, n° 25, p. 83-91. Paris, CNRS Editions.

Peirce, C. S.; 1903. *Manuscrito (MS 540) que corresponde a la quinta sección del Syllabus de 1903. Fue publicado en CP 2.233-72*. Traducción castellana de María Fernanda Benitti (2006). [Consulta: 19 agosto 2009]. <http://www.unav.es/gep/RelacionesTriadicas.html>.

Verón, E. (2002) *Espacios mentales. Efectos de Agenda 2*. Gedisa. Barcelona.

Raúl Barreiros

es profesor de *Semiótica de las Artes Audiovisuales, Técnicas de la Comunicación, Comunicación y Cultura, Escrituras, Géneros y Discursividades y Crítica de Medios* en la Universidad Nacional de La Plata, la Universidad Nacional de Lomas de Zamora, el Instituto Nacional de Cinematografía (CERC), la Universidad de San Andrés y el Instituto Universitario Nacional del Arte. Fue director de la revista *Medios & Comunicación* y de Radio Provincia de Buenos Aires. signo1@raulbarreiros.com

“Buenas noches América” Acerca de la televisión, su cotidianeidad y su muerte

Rolando Carlos Martínez Mendoza

La descripción de las diferentes manifestaciones de las cotidianidades televisivas permite reflexionar sobre los efectos enunciativos generados por un programa donde ellas parecen estar privilegiadas: *Showmatch*, que ocupa un lugar central en la pantalla argentina y es, además, uno de los blancos preferidos de la crítica política y estética a la televisión. *Showmatch* forma parte del horizonte cotidiano de los televidentes tanto por su formato serial, como por las constantes remisiones y alusiones que gran parte de la programación televisiva, desde sus múltiples y diferentes géneros y estilos, hace a este show. Y resulta ser un texto en el que conviven operaciones significantes propias de diferentes cotidianidades televisivas desde las que se puede reflexionar acerca de la tan mentada muerte de la televisión en la vida cotidiana de nuestras sociedades.

Palabras clave: medios, muerte de la televisión, enunciación

“Good night America”. About television, its quotidianness and its death.

The description of the different manifestations of television quotidianness allows to think about the enunciation effects generated by a show where they seem to be privileged: *Showmatch*, which takes a central place on the Argentinian screen and is also one of the favourite targets of the political and esthetic criticism to television.

Showmatch is a part of our quotidian horizon of the television viewers because of its serial format as of the constant reference that great part of the programs, from its multiple and different genres and styles make to this show. And it happens to be a television text where significant operations of different television quotidiannesses coexist from which one can think about the noted death of television on the quotidianness of our societies.

Palabras clave: death of television-media-enunciation

La programación televisiva se ordena y reconoce según un sistema de géneros que, en general, suele obtener consenso. Este sistema presenta internamente dos grandes conjuntos de programas que se oponen entre

sí, y que se inscriben en (y circunscriben) diferentes áreas sociales de intercambio discursivo: por un lado, la ficción y, por otro, la “no ficción”, cuyos efectos de sentido cuestionan la noción de realidad, de verdad y de aprehensión del mundo y constituyen un rasgo constitutivo y específico del lenguaje televisivo.

La clasificación “no ficción”, aunque cotidiana, es usada en forma ambigua. Y refiere antes a “que es lo que no es ficción”, que a qué es la “no ficción”.

Una de las operaciones discursivas que permite caracterizar la no ficción televisiva consiste en las diferentes representaciones, referencias y mostraciones de la cotidianeidad; es decir que se trata tanto de las manifestaciones de la cotidianeidad como contenido “no ficcional” en la televisión, como de la “no ficción” entendida como enunciación televisiva de la cotidianeidad.

Estas cotidianeidades televisivas pueden resultar productivas para reflexionar sobre los efectos enunciativos generados por un programa donde parecen estar privilegiadas: *Showmatch*, cuyo lugar central en la pantalla argentina parece innegable y que es, además, uno de los blancos preferidos de la crítica política y estética a la televisión.

Cotidianeidades televisivas en *Showmatch*

Mucho se ha dicho sobre cómo la televisión forma parte de nuestra vida cotidiana. Esta cotidianeidad, que rápidamente podría caracterizarse como habitualidad, repetición, regularidad, rutina y automatismo, asume diferentes modos de y en la televisión.

Una primera aparición de la cotidianeidad televisiva es la de los géneros de la ficción en los que varias de sus situaciones, temas e historias giran alrededor de la vida “común” de gente “común”. Calles, casas, lugares de trabajo, relaciones de pareja, de familia, etcétera, desfilan a veces como informaciones y otras como indicios de los personajes de un relato, sus actividades y sus escenarios; cotidianeidad en la que a veces parece no avanzar demasiado la historia. *Aquí se está frente a una representación televisiva de la vida cotidiana.*

Otro caso es la cotidianeidad que se informa y se conversa en televisión. La vida cotidiana es tema en noticieros, magazines, informativos o en programas donde se reúne gente a conversar. *Una cotidianeidad externa a la televisión es mostrada, informada, testimoniada o referida en las secciones de estos géneros.*

Estas dos cotidianeidades que no son específicamente televisivas, no son las que caracterizan a *Showmatch*.

Sí lo caracteriza un tercer tipo: la cotidianeidad del trabajo televisivo. Camarógrafos, controles, productores, musicalizadores, son expuestos o mencionados en su tarea diaria. Este tipo de cotidianeidad no forma parte de la escenografía del programa (como sí ocurre en algunos noticieros donde, por ejemplo, se suele mostrar la redacción), sino que es la irrupción, no siempre buscada, de la gente y las actividades que día a día conforman el trabajo de hacer televisión y están, en general, fuera de campo. *Es la cotidianeidad develada de la producción televisiva.*

En *Showmatch* este tipo de cotidianeidad se manifiesta en las constantes alusiones al trabajo previo de producción del programa y a diferentes personas, como los productores Prada y Hope, que día a día trabajan junto con el equipo de la productora *Ideas del Sur* en la realización del programa, en soportar los desplantes, caprichos y peleas de los participantes y en garantizar que todo esté en condiciones para su salida al aire.

Esta cotidianeidad está reforzada también en los diferentes y múltiples programas que reelaboran y toman a *Showmatch* como referencia, transformándolo en omnipresente a lo largo de toda la programación televisiva del día. [1]

Desde este tipo de cotidianeidad, *Showmatch* construye una escena comunicacional en la que se se ofrecen insumos para la conversación diaria, y es parte del horizonte cotidiano de los televidentes por su formato serial. Lo es además, como ya se dijo, por las constantes remisiones y alusiones que gran parte de la programación televisiva, desde sus múltiples y diferentes géneros y estilos, hace a este show.

Un cuarto tipo de cotidianeidad televisiva es la del *reality show*, en el que se generan situaciones de la vida cotidiana entre una serie de personas: momentos “muertos” que no pueden considerarse “ni ficción ni realidad” y que son los que definen a este tipo de programas: los participantes duermen, desayunan, se higienizan, se relacionan, charlan. Simplemente “viven”, se suele decir. *Así se visualiza una cotidianeidad ad hoc generada por la institución emisora.*

Este tipo de cotidianeidad también parece caracterizar a *Showmatch* que, por otra parte, fue considerado por los premios Martín Fierro, ante la perplejidad de sus productores y su conductor Marcelo Tinelli, como el mejor reality de la televisión argentina del 2007. Y esto es así pues tiene algunos componentes del reality game show: los participantes viven una cotidianeidad del ensayo y la muestran. Viven juntos, ensayan uno detrás del otro en la misma pista de baile o hielo, comparten camarines. Conviven y como en toda convivencia se generan situaciones de alegría, tristeza, peleas, celos...

El último caso de cotidianeidad televisiva presenta acciones no cotidianas (las de la conducción televisiva en vivo) que generan efecto de cotidianeidad. Conductores, que en días fijados y con algún grado de regularidad horaria, están ahí, los vemos y nos hablan. *Es la cotidianeidad del contacto que se establece con la televisión como medio, no con sus textos; un contacto con los individuos y no con los programas.* Una construcción discursiva de un contacto que puede decir mucho sobre el lugar que ocupa la televisión diariamente en los individuos y sus familias, porque a veces -cada vez más, creo- es, como plantea Oscar Steimberg (2003) la que permite la re-sociabilidad en el despertar y la que acompaña durante el día. Una cotidianeidad que parece decirnos enunciativamente: “Quedáte tranquilo, no se produjeron grandes cambios, no sós el único habitante del planeta; yo estoy acá -como siempre-, vos estás allá; y yo sigo siendo yo y vos seguís siendo vos”.

***Showmatch*, su cotidianeidad y la muerte de la televisión[2]**

Y es esta descripción de cotidianeidades en *Showmatch*, especialmente la cotidianeidad del contacto, la que quiero rescatar para incorporarla en una discusión de mucha actualidad en el campo de los estudios sobre la televisión y su influencia en el proceso de mediatización de nuestras sociedades: la denominada muerte de la televisión.

Algunos especialistas comienzan a sostener que la televisión está muriendo producto de la posibilidad de que los contenidos televisivos pueden ser recibidos, no ya organizados temporalmente por los productores de esos contenidos, sino, y como consecuencia del salto tecnológico, por decisión de cada uno de los individuos.

Por ejemplo, un *metamedio* como Internet, con particularidades y con la posibilidad de albergar otros medios y adosarle a los contenidos lo propio de este dispositivo de confluencia de medios, permitiría que la programación de televisión sea realizada por el mismo consumidor. Entonces lo propio de lo televisivo, el directo, ya no ocuparía un lugar central en el consumo televisivo y se estaría frente a la muerte de la televisión tradicional.

Sin embargo, cabe preguntarse si el deseo por el directo más que un deseo por el directo tecnológico, no es un deseo por la posibilidad de compartir socialmente un acontecimiento, de por sí efímero, en ese momento irreplicable, de verlo y vivirlo en el momento de su acontecer. La televisión parece funcionar, entonces, como compañía presente.

Es cierto que la posmodernidad, el neoliberalismo, la sobremodernidad, la era neobarroca o la hipermodernidad se alimentan de individuos cada vez más aislados, cada vez más diferenciados entre sí, con intere-

ses y gustos cada vez más distintos, pero aún nuestras sociedades siguen siéndolo por compartir algunas cosas; menos que antes, pero aún muchas. Y entre ellas, el tiempo presente. Así, ver la primera temporada de una serie en un dvd no es experimentar la gestión del contacto de la televisión, es sólo consumir la serie. Ver una discusión ocurrida en un programa de televisión accediendo a *YouTube* no es compañía presente, no es “televisión”, es ver el archivo/documento de esa discusión. Ver a la noche un capítulo de la telenovela de la tarde que grabó nuestro *dvd* mientras no estábamos es sólo ver ese capítulo, no es ver televisión, no es compañía presente.

Como ha ocurrido hasta ahora, como lo señalan todas las historias de los medios, en el futuro seguirán y coexistirán distintos medios, cada vez más medios. Podrán cambiar los dispositivos o reemplazarse las tecnologías utilizadas socialmente, pero no desaparecerá la singular gestión de contacto que propone la televisión, el medio “televisión”, por lo menos mientras el hombre siga necesitando y buscando compañía, por lo menos mientras nuestras sociedades sigan siendo más o menos como las conocemos hoy.

Las cotidianeidad del contacto, ese deseo del contacto cotidiano por ejemplo con *Showmatch*, pero también con las transmisiones de acontecimientos sociales (como un mundial de fútbol o el voto no positivo del vicepresidente Cobos) abre la reflexión hacia la necesidad de establecer algunos matices antes de enterrar definitivamente a la televisión, más allá de cual fuera el soporte donde se asiente o de las nuevas formas que adquiera su comercialización, y permite al menos plantearnos si aún el aura de la expectación televisiva, el aquí y ahora de esa recepción social, no goza de buena salud reforzando ese carácter efímero de la enunciación televisiva.

Como se dijo, ver un producto televisivo no necesariamente es ver televisión. Mientras se mantenga la necesidad social de compartir ese aquí y ahora cotidiano, esa especie de aura de la expectación televisiva, de lo efímero como propio de la enunciación televisiva, resulta difícil sostener tan rápidamente su muerte. Y la televisión, cualquiera sea su soporte, parecerá seguir ocupando un lugar central en la mediatización de la política, el deporte y el entretenimiento.

Entonces, cuando Marcelo Tinelli, en los primeros instantes del programa, nos mira fijo, canta la cortina de *Showmatch*, nos busca con la mirada y establece contacto -sus ojos en nuestros ojos, tal como diría Eliseo Verón (2001)- y nos saluda gritando “Buenas Noches América”, ingresa en nuestra cotidianeidad esa particular gestión del contacto con este medio.

Notas

- [1] Se podría sostener que esta cotidianeidad de *Show Match* es una de las manifestaciones más exacerbadas de lo que Niklas Luhmann afirma en *La realidad de los medios de masas* (2000 [1996]) acerca de que el conocimiento que proviene de los medios de masas parece estar elaborado de una textura autorreforzada que se entreteje a sí misma. Así, el sistema de los medios realiza dos operaciones básicas: la referencia a sí mismo (autorreferencia) y la referencia a lo otro (heterorreferencia). Para este autor, una primera realidad de los medios de comunicación de masas es la comunicación ininterrumpida que se lleva a efecto en ellos. “Los medios hablan sobre lo que sale en los medios y la gente habla sobre lo que sale en los medios y los medios hablan sobre lo que la gente dice”.
- [2] Las observaciones que siguen a continuación tiene su origen en una serie de trabajos que estamos realizando con José Luis Petris. Muchas de ellas están formuladas con mayor amplitud y fervor polémico en Petris y Martínez Mendoza (2008).

Bibliografía

- Barreiros, R.** (2005) “Paisaje del público en la pantalla de televisión. Hoy, lo cómico”, en revista Figuraciones número 3, Buenos Aires, IUNA-Área de Crítica de Artes y Asunto impreso Ediciones, abril de 2005.
- Carlón, M. y Scolari, C.** (editores) (2009) *El fin de los medios de masas. El comienzo de un debate*, Buenos Aires, La Crujía.
- Cingolani, G.** (editor) (2006) *Discursividades televisivas*, La Plata, Editorial Universidad de La Plata.
- Jost, F.** (2003): “La cotidianeidad como modelo de la realidad televisiva” en revista Figuraciones n° 1/2, Buenos Aires, Asunto Impreso-IUNA Área de Crítica de Arte. Luhmann, N. (2000 [1996]) *La realidad de los medios de masas*, Barcelona, Antrophos editorial.
- Petris, J. L. y Martínez Mendoza, R.** (2008) “Internet, entonces la televisión”, inédito.
- Steimberg, O.** - (1989) “Medios de comunicación”, entrada de Di Tella, T.: *Diccionario de ciencias sociales y políticas*, Buenos Aires, Puntosur editores.
- (1998) *Semiótica de los medios masivos*, Buenos Aires, Colección del Círculo-Atuel, 2da. edición.
- (2003) “La recuperación cotidiana de la cotidianeidad” en Actas del V Congreso Internacional de la Federación Latinoamericana de Semiótica: “Semióticas de la vida cotidiana”, Buenos Aires, Asociación Argentina de Semiótica, diciembre de 2003.
- Traversa, O.** (2001) “Aproximaciones a la noción de dispositivo” en revista signo&seña número 12, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras-Universidad de Buenos Aires, abril de 2001.
- Verón, E.** (1983) “Esta ahí, lo veo, me habla” en *Communications*, N° 38, Paris, Seuil.
- (2001) *El cuerpo de las imágenes*, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma.
- (2002) “Expedición Robinson, ni realidad ni ficción” en *Espacios mentales*, Barcelona, Gedisa.
- (2004) *Fragmentos de un tejido*, Barcelona, Gedisa.

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. rolandomarmen@fibertel.com.ar

La vida cotidiana del acontecimiento: denominación y memoria en la prensa escrita

Laura Calabrese

Este artículo intenta mostrar cómo el acontecimiento mediático puebla nuestras representaciones cotidianas de la actualidad, describiendo, en términos lingüísticos, el funcionamiento de las denominaciones lanzadas por los medios. En el marco del Análisis del discurso, se describe la manera como esos objetos discursivos transmiten -y construyen- la memoria de la historia inmediata.

Palabras clave: Denominaciones de acontecimiento-memoria-discursiva-historia inmediata

The every day life of media events: naming and memory in the written press.

This paper intends to show how media events shape our daily representation of current affairs. To do so, we describe the linguistic behaviour of event names launched by the media. Within the framework of Discourse analysis, we describe how those discursive objects transmit -and build- everyday memory.

Palabras clave: Event names-discursive memory- immediate history

La vida cotidiana está hecha, entre otras cosas, de discursos, entre los cuales el mediático es sin duda uno de los más importantes. El discurso de la información, más específicamente, está poblado de expresiones, fórmulas [1] y denominaciones de actores, lugares, acontecimientos, que nombran y construyen día a día la actualidad, y muestran una gran capacidad para trasladarse a otro tipo de discursos y géneros: conversación cotidiana, discurso escolar, universitario, político... Si nos interesan las denominaciones de acontecimientos en relación con la vida cotidiana de la sociedad de la información es por dos motivos: en primer lugar, la manifestación lingüística del acontecimiento es no sólo su condición de circulación sino que modela nuestra percepción de la fenomenalidad pública; en segundo lugar, las expresiones que sirven para nombrarlo se van cargando progresivamente de historia y son uno de los soportes de la memoria colectiva.

En otras palabras, las denominaciones de acontecimientos contienen la memoria de la actualidad y a su vez contribuyen a su construcción. Así, cuando abrimos el diario del día nos enfrentamos, en la lectura transversal

de los títulos y copetes (que Peytard 1975 denomina *barrido*), a una serie de denominaciones que organizan nuestra percepción de la actualidad y crean dominios comunes de saber. Si se abre el sitio del diario *La Nación* del 2 de octubre de 2009 y se lee “Kraft: otra jornada de cortes por el conflicto”, incluso un lector no familiarizado con la actualidad argentina (como el que escribe) no puede más que asumir que tal conflicto existe, o más bien que algo sucede que entra en la categoría de conflicto. Ahora bien, si en el mismo diario leemos “¿Quién se acuerda de Tiananmen?” (31.5.09), podemos recurrir a una memoria histórica común contenida en el nombre para identificar el acontecimiento, memoria que a su vez se activa con la circulación del término. El postulado de realidad, la categorización y la memoria son funciones habituales del discurso de la información, y se encuentran en la base del mecanismo que le permite crear marcos cognitivos comunes.

El Análisis del discurso francés, tradicionalmente preocupado por las materialidades lingüísticas, es decir por manifestaciones concretas de la lengua articuladas con situaciones de comunicación determinadas, se ocupa de la relación entre representaciones sociales y segmentos de discurso observables. En los últimos años, varias investigaciones convergen en el estudio de la relación entre nominación y memoria. Los estudios de M.-A. Paveau (2008), por ejemplo, muestran cómo los topónimos, y más específicamente los nombres de batallas formados a partir de un nombre propio (i. e. *Stalingrado*), transmiten la memoria histórica a mediano y largo plazo. Su investigación se inscribe en la tendencia a considerar el nombre propio como un elemento polirreferencial en discurso, capaz de referir a realidades diferentes. S. Moirand, por su parte, propone la noción de *palabra-acontecimiento* (2004) para ciertas expresiones que puede desencadenar la memoria histórica: *Tchernobyl, 11 de septiembre*, etc. Lo que nos interesa, en este trabajo, es el proceso por el cual esa memoria puede constituirse en el espacio público, no de manera unilateral sino en un esquema dinámico en el que el metaenunciador mediático asume el papel de nominación, en un consenso implícito con el *coenunciador-lector*.

1. La construcción social del acontecimiento

Que el acontecimiento es una construcción no necesita ya ser demostrado. Al trabajo pionero de Verón (1981) se suman otros que describen las prácticas mediáticas concretas que transforman la fenomenalidad pública en un objeto plurisemiótico significativo para una sociedad dada (Charaudeau 2005, Neveu & Quéré 1996). Por otra parte, la idea ha hecho un largo camino en historiografía, como lo demuestra esta cita del historiador Paul Veyne:

Los acontecimientos no son cosas, objetos consistentes, sustancias; son un recorte que hacemos libremente en la realidad, un conglomerado de procesos en el que actúan y sufren sustancias en interacción, hombres y cosas. Los acontecimientos no tienen unidad natural, es imposible cortarlos por sus verdaderas articulaciones, como el buen cocinero de Fedra, porque no existen. (Veyne 1996 : 57, la traducción es nuestra)

Lo que nos importa aquí, más particularmente, no son tanto las restricciones y las reglas internas del discurso mediático como la manera en que éste participa de la construcción social del acontecimiento, proceso en el cual ocupa el lugar de vector privilegiado de las representaciones colectivas [2]. En ese sentido, el acontecimiento no puede ser visto como un hecho bruto sino, siguiendo a Searle (1998), un hecho institucional. Si los primeros existen por fuera de las instituciones humanas (un huracán, el hecho de que la luna gira alrededor de la tierra), los segundos son interdependientes de éstas y por eso mismo no pueden ser separados de las formas lingüísticas que sirven para enunciarlos:

Quando el presidente o un gobernador de Estado califica de « catástrofe natural » un terremoto o un incendio, se podría decir que los hechos brutos relacionados con el terremoto o el incendio alcanzan para calificarlos de catástrofes por sus características físicas. No hay nada de convencional en el hecho de que algo sea un terremoto o un holocausto. Pero visto con atención, esos casos también ilustran nuestra idea. La función de una catástrofe natural declarada es que las víctimas locales están autorizadas a pedir una asistencia financiera, por ejemplo o préstamos de bajo interés, mientras que los incendios y los terremotos en sí mismos no producen dinero en virtud de sus características y consecuencias físicas brutas (Searle 1998: 72)

Si, como explica Searle, la denominación de un hecho institucional implica la atribución de una función que tiene como objetivo actuar sobre el espacio público (un *atentado* o una *catástrofe* exigen medidas diferentes), esa atribución se hace según protocolos de interpretación que siguen un patrón colectivo. Dicho de otro modo, en un momento, una sociedad se pone de acuerdo, por medio del discurso mediático –cuya legitimidad descansa en un contrato de confianza–, para darle a un acontecimiento el nombre X, que permite atribuirle una función de acuerdo con los valores dominantes en una sociedad.

Ese proceso de atribución, consubstancial a la práctica periodística, pasa en general desapercibido, a menos que la denominación sea objeto de conflicto, como sucedió recientemente con la llamada *gripe A*, anteriormente *gripe porcina*, *mexicana* o incluso *norteamericana*. Esto demuestra

que la nominación de acontecimientos no es un acto único y espontáneo sino un proceso (por más corto que sea) colectivo producto de un acuerdo tácito entre actores sociales y metaenunciadores. Por otra parte, las rutinas redaccionales y los protocolos de enunciación en la prensa escrita le imprimen al nombre de acontecimiento una serie de restricciones, principalmente de economía lingüística, que afectan la forma final de estos cotidianos objetos del discurso mediático.

1.1 La construcción del nombre y la memoria léxica

Como el discurso literario, el mediático hace sentido tanto por lo que dice como por lo que no dice. Las alusiones y otras figuras de estilo basadas en sobrentendidos son legión en la prensa. Los nombres de acontecimiento no sólo no son excepción sino que ilustran perfectamente el proceso de formación de alusiones que descansan en discursos anteriores, es decir no sólo en una suerte de distribución inmaterial del conocimiento sino en secuencias lingüísticas observables. En el discurso de la información globalizado, denominaciones como *Hiroshima* o el *11 de septiembre* pierden gran parte de su valor toponímico y temporal para cargarse de un valor, digamos, *evenemencial* [3]. En el ámbito argentino, por ejemplo, la expresión *la hiperinflación*, y más aún *la híper*, remite a un fenómeno económico general pero sobre todo a un acontecimiento situado en el tiempo y en el espacio.

Lejos de revelar una carencia nominativa de la prensa, como proponen algunos observadores de los medios, ese tipo de denominaciones hipersintéticas son producto de un proceso de condensación típico de la enunciación periodística. En un artículo dedicado al acontecimiento de las torres gemelas, J. Frangon (2007: 89) afirma, por ejemplo, que «la identificación del acontecimiento únicamente por la fecha remite a una denominación mínima del hecho histórico y muestra la incapacidad de los enunciadores para encontrar otra denominación pertinente» (nuestra traducción). Muy por el contrario, el trabajo de archivo (pero cualquier observación cotidiana de la prensa puede confirmarlo) muestra que toda denominación de acontecimiento tiene un contenido léxico original, un sustantivo que denota acontecimiento [4] y que fue borrado por la enunciación periodística, pero que es sin duda memorizado por el elemento lingüístico restante.

El trabajo sobre el corpus puede revelar esos sustantivos de acontecimiento, que juegan un papel importante en la memorización cotidiana de denominaciones y por ende en la representación que tenemos del acontecimiento. Pongamos el ejemplo de Tiananmen, acontecimiento del que se cumplió el vigésimo aniversario en 2009. Como denominación, se trata de un topónimo, que carece de connotación evenemencial pero denota clara-

mente acontecimiento. Veamos cómo se constituye la denominación en un corpus de prensa francesa; el objetivo es retrazar su origen y transformaciones [5]. Subrayemos primero que dadas las diferencias de estilo periodístico de una sociedad a otra y la importancia del material lingüístico de base, el corpus debe construirse en una sola lengua. La prensa francesa, por ejemplo, tiene una fuerte tendencia a producir títulos bisegmentales separados por dos puntos (el concepto fue propuesto por Bosredon & Tamba 1992):

URSS : agitación en las repúblicas

La primera parte es comparable a lo que en sintaxis se denomina el *tema* (aquello de lo que se habla, segmento conocido por el lector), mientras que la segunda se puede asimilar al *rema* (información nueva con respecto al tema). M. Mouillaud (1982), por su parte, muestra cómo se construyen progresivamente los títulos de la prensa informativa (también aquí, la comparación con otros diarios revela que se trata de estilos culturales):

Huelgas en la fábrica de Renault → La huelga se extiende → Huelgas

En el caso del acontecimiento Tiananmen, de lo que se trata es de explicitar la carga semántica borrada que permite interpretar el topónimo en función evenemencial. Si para un lector contemporáneo este valor de la denominación es transparente [6], como en el ejemplo 1, para nada enigmático, no era el caso en 1989:

1) Vingt ans après Tiananmen, la censure continue (Metro 4.6.09) [7]

Si vamos más lejos podemos encontrar los sustantivos de acontecimiento que “formatearon”, por decirlo de alguna manera, nuestra percepción del acontecimiento. Si elegimos un término que proviene de la informática no es por azar. En Análisis del discurso, la escuela praxemática de Montpellier intenta mostrar, desde hace 30 años, que el sentido se construye según los trayectos que recorre el *lexema* (rebautizado *praxema*, ya que recoge en su circulación las prácticas lingüísticas y no lingüísticas a las que es sometido); es así como el *lexema* actualiza, según los contextos, *programas de sentido* diferentes (Détrie, Siblot & Verine 2001). Cuáles son entonces los elementos observables del discurso que actualizan el valor evenemencial del topónimo Tiananmen?

2) Manifestations étudiantes en Chine (Le Monde 20.4.89) [8]

3) Les manifestations s’amplifient à Pékin en faveur de la libéralisation (Le Monde 21.4.89) [9]

4) La contestation étudiante à Pékin (Le Monde 22.4.89) [10]

5) Quinze jours après le massacre de la place Tiananmen (Le Monde 20.6.89) [11]

Tratándose de un acontecimiento que se construye progresivamente, los hechos sufren una serie de recalificaciones: *manifestaciones*, *protestas* (*contestation*) y por último *masacre*. La tematización del topónimo es por lo tanto bastante lenta, y sólo la encontramos diez años después. Para el décimo aniversario del acontecimiento, todos esos sentidos han sido capitalizados por el topónimo, que en un principio tenía una función situativa en el complemento del sustantivo:

6) Il y a dix ans, Tiananmen (Le Monde 4.6.99) [12]

7) Tiananmen : vingt ans de silence (courrierinternational.com 4.6.09) [13]

Le vingtième anniversaire de l'écrasement par les chars des manifestations étudiantes de la place Tiananmen n'ont donné lieu à Pékin à aucune manifestation.

El borramiento de los sustantivos de acontecimiento es revelador no sólo de las rutinas de nominación mediáticas sino de la distribución colectiva de la información; en efecto, los designadores de acontecimiento no representan ninguna dificultad pragmática en la lectura cotidiana de la prensa, lo que no hace sino acentuarse cuando leemos un diario extranjero (salvo, como en el caso de Tiananmen, en lo que respecta a acontecimientos globalizados). Lo que haremos ahora es mostrar cómo los mecanismos cognitivos que permiten ese reconocimiento pueden ser descriptos en términos discursivos.

2. Memoria léxica y memoria discursiva

Dijimos entonces que en el proceso de condensación, un elemento del sintagma original (topónimo, fecha, sustantivo) memoriza el sustantivo de acontecimiento. Puede tratarse de un topónimo (*Tiananmen*), de una fecha (*el 11 de septiembre*) o de un sustantivo común (*la vaca loca*). Otro tipo de sintagmas, que podemos describir como expresiones definidas incompletas, generan el mismo efecto de reconocimiento a pesar de la ausencia de complementos del nombre: en Argentina en el 2001, por ejemplo, *la crisis* hacía referencia a la situación del país desencadenada por la caída del gobierno y la debacle económica, mientras que a partir del 2008, el mismo sintagma refiere a la situación económica mundial provocada por la llamada *crisis de las subprimes*. El valor indexical de ese tipo de expresiones tiene una duración determinada, como en el caso de la primera crisis, actualmente conocida con el nombre de *la crisis del 2001*. Si las expresiones definidas incompletas (*la guerra*, *la ola de calor*, etc.) no pueden ser utilizadas fuera de ese momento discursivo [14] (Moirand 2004b), la palabras-acontecimiento lo superan, al punto de establecer un vínculo privilegiado con el acontecimiento que las asimila, cuando no lo son ya, al nombre propio (*el tsunami*, *la intifada*, *el 25 de mayo*). [15]

El fenómeno, de consecuencias pragmáticas incalculables, puede ser descrito en términos de memoria discursiva. Este concepto, introducido en Análisis del discurso en un artículo inaugural de Courtine (1981), propone desplazar el soporte de la memoria del sujeto al discurso. De esa manera, como lo explicamos antes en el marco de la praxemática, los lexemas y expresiones de la lengua se van cargando de sentido en función de los contextos que transitan. Un ejemplo de actualidad es el sintagma *el campo*, que en el espacio público argentino ha pasado de ser un topónimo a designar una corporación y, más ampliamente, un conflicto. La memoria discursiva intenta explicar ese fenómeno por el cual ese segmento de discurso es capaz de almacenar la memoria de algo que es ajeno a todo contenido semántico transportado por el lexema *campo*. Moirand (2004) reformula el concepto en *memoria interdiscursiva*, ya que es en el hilo vertical del interdiscurso que las expresiones memorizan nuevos sentidos. Dicho de otro modo, la circulación de la denominación naturaliza un nuevo programa de sentido, que a su vez es alimentado por el uso fuera del discurso mediático, lo cual sirve para legitimarlo, y así siguiendo.

Lo que tratamos de demostrar aquí, como en trabajos anteriores (Calabrese 2009 y 2009b por ejemplo), es que en el caso de las denominaciones de acontecimiento, la memoria discursiva descansa en una memoria léxica -y no en representaciones abstractas-, la de un sustantivo de acontecimiento borrado por las rutinas redaccionales del discurso de la información, que produce un efecto de convivencia y favorece por ende la creación de ámbitos de conocimiento comunes, lo que habitualmente denominamos *la actualidad*. Ya que incluso ausente, el sustantivo de acontecimiento sigue jugando un papel de soporte cognitivo para el lector. Para explicar la enorme productividad de esos sustantivos hay que remontar entonces a la expresión definida gracias a la cual el discurso de la información categorizó el acontecimiento. La denominación juega así un papel central en nuestra representación del espacio público y en la memoria a mediano plazo de la actualidad, ya que moldea la percepción del acontecimiento (con su contenido léxico categorizante) y memoriza sus coordenadas, además de una serie de representaciones más o menos observables. Para cualquiera que hubiera alcanzado la adultez en los años 90, *la Amia* remite no (sólo) a la mutual israelita sino a un acontecimiento. Si la denominación tiene un núcleo semántico duro que moldea nuestra aprehensión de la fenomenalidad pública (la Amia fue un *atentado*), las connotaciones no están fijadas de antemano y dependen de marcos cognitivos individuales y grupales [16].

El trabajo sobre la materialidad lingüística revela además que la capacidad de almacenamiento de la historia es más grande en cierto tipo de expresiones, lo cual confirma las conclusiones de lingüistas que trabajan sobre el nombre propio (Cf. Paveau 2008). Los topónimos y las fechas en función evenemencial, así como los préstamos lingüísticos (*tsunami*, *intifada*), transportan fácilmente la memoria del acontecimiento, lo cual está sin duda relacionado con el hecho de que se comportan como nombres propios.

Hasta ahora hemos descrito una primera configuración de la memoria discursiva de las denominaciones de acontecimiento en la prensa; pasemos ahora a un nivel superior, en el que la memoria reposa en una doble transferencia: léxica y retórica.

2.1 Figuras de la memoria

El 13 de septiembre de 2001, dos días después del atentado a las Torres gemelas, el diario *Le Monde*, que se caracteriza por un uso muy restrictivo de las imágenes, utilizó el siguiente título para tratar de expresar la amplitud de los hechos:

8) L'Amérique sous le choc d'un «Pearl Harbor» terroriste (lemonde.fr 13.9.01) [17].

Si hoy en día basta con decir *11-S* para evocar imágenes apocalípticas (como alcanza con decir *Tchernobyl* para convocar imágenes del horror nuclear), los primeros días post-11-S esas representaciones no estaban aún disponibles en el imaginario; Pearl Harbor aparece entonces como un vector de comparación posible.

Ese tipo de comparaciones constituye lo que en retórica se denomina antonomasia del nombre propio, que puede describirse como un uso común de este último, como lo muestra su asociación con el artículo indefinido (un Pearl Harbor). Para que la figura sea eficaz es necesario que la denominación original pueda ser actualizada, es decir que el programa de sentido tiene que ser compartido colectivamente (Pearl Harbor como ataque sorpresa, bombardeo imprevisto, etc.) y el nombre lo suficientemente visible en el espacio público, como en los ejemplos siguientes:

9) Le « Watergate polonais » prend de l'ampleur [Titre] (Metro 31.8.07 : 6) [18]

Une affaire d'écoutes clandestines [...] a pris une nouvelle dimension [...]

10) ¿Otro Mayo del 68 o una Intifada europea? (cronica.com.mx 8.11.05)

Es por eso que la antonomasia de nombres de acontecimiento consti-

tuye un observatorio privilegiado del mecanismo de construcción de la memoria pública. Como puede verse en los ejemplos, la relevancia de la denominación es relativa al contexto situacional, y puede perder pertinencia fuera de él. Una vez más, es la memoria léxica la que se traslada a la nueva denominación para iluminar el nuevo acontecimiento. La consecuencia de esa transferencia es que se crea un acontecimiento prototípico de una clase (el Watergate como prototipo de escándalo de corrupción gubernamental, mayo del 68 como prototipo de revuelta popular, que en el ejemplo 10 alterna con la intifada, prototipo de revuelta en el mundo árabe ya se que el artículo hace referencia a los disturbios en el suburbio parisino en 2005).

Así, la principal función de la figura, que no tiene realmente valor retórico sino que forma parte del proceso de inteligibilización del acontecimiento, es crear acontecimientos prototípicos

Solemos socializar la sorpresa que nos provoca dándole un lugar determinado en el mundo social y atribuyéndole « valores de normalidad » (Garfinkel), que lo ponen en continuidad con una dinámica en curso, o con un contexto y un pasado. Esta normalización pasa por la manifestación de su tipicidad, de su comparabilidad con acontecimientos pasados similares (Quéré 2006: 196).

La antonomasia de nombres de acontecimiento es así una forma de reducir, por el discurso, la irreductibilidad y la discontinuidad del acontecimiento. Si éste ocupa en los medios un lugar de excepción porque sólo es igual a sí mismo, también puede constituir series y pasar así al nivel de la estructura. De esta manera, las palabras del acontecimiento se actualizan, se mantienen vivas y se difunden, perpetuando la memoria de la historia inmediata, tarea que el discurso historiográfico, por su débil difusión en el espacio público, no puede asumir.

Así, en la lectura cotidiana de la prensa se construyen sentidos, imágenes y más ampliamente representaciones del día día (no olvidemos que diario significa precisamente eso, así como periódico y, en francés, quotidien, que recoge también el sentido de la cotidianidad), que construyen progresivamente la historia inmediata, dicho de otro modo, la actualidad. Uno de los vectores privilegiados de esa construcción son las denominaciones de acontecimiento, capaces de almacenar una enorme cantidad de informaciones, imágenes más o menos subjetivas, datos y lugares comunes sobre la actualidad.

Notas

[1] Para el concepto de fórmula ver Alice Krieg-Planque (2009), La notion de formule

en *Analyse du discours*, Presses Universitaires de Franche Comté.

[2] Lejos de expulsar el acontecimiento del mundo real, la propuesta permite explicar las luchas simbólicas que genera la atribución de sentido al acontecimiento en términos de intencionalidad colectiva. Subrayar la naturaleza discursiva del acontecimiento no implica negar sus consecuencias concretas, sino que permite entender la denominación como un proceso que se orienta según el interés de una mayoría.

[3] Este neologismo no busca tener contenido conceptual alguno; calcado del francés *événementiel*, es simplemente un adjetivo de relación de gran utilidad y que guarda su raíz latina en la palabra evento, lexema que comparte en castellano un origen común con acontecimiento.

[4] En lingüística lexical, rama que deriva de la filosofía analítica (Cf. Davidson 1980), los sustantivos de acontecimiento pueden ser nominalizaciones (bombardeo) como sustantivos puros (guerra, conflicto). Algunos autores admiten incluso los sustantivos que por contexto adquieren connotaciones de acontecimiento; si decimos Juan se fue después de la película, este último connota acontecimiento.

[5] Las traducciones de los ejemplos son literales y pueden por eso presentar una baja naturalidad.

[6] Incluso si las representaciones asociadas al acontecimiento varían de una persona a otra, como hemos podido constatar en entrevistas informales con estudiantes de seminario. Esas conversaciones, que no tienen ningún valor estadístico, mostraron que las representaciones del acontecimiento son tanto iconográficas (la famosa foto de Jeff Widener del «Rebelde desconocido») como discursivas (se evocan sustantivos de acontecimiento como masacre o manifestaciones).

[7] Veinte años después de Tiananmen, la censura persiste.

[8] Manifestaciones de estudiantes en China.

[9] En Pekín, se intensifican las manifestaciones en favor de la liberalización.

[10] Protesta estudiantil en Pekín.

[11] Quince días después de la masacre de la plaza Tiananmen.

[12] Hace diez años, Tiananmen.

[13] Tiananmen: veinte años de silencio. El vigésimo aniversario del aplastamiento militar de las manifestaciones estudiantiles de la plaza Tiananmen no dieron lugar a ninguna manifestación.

[14] La expresión « designa el surgimiento en los medios de una producción discursiva intensa y diversa relativa a un mismo acontecimiento [...] caracterizada por una heterogeneidad multiforme (semiótica, textual, enunciativa) » (Moirand 2004: 73).

[15] Las denominaciones de acontecimiento formadas a partir de fechas, que proponemos llamar *hemerónimos* en Calabrese 2009, refieren a menudo tanto al acontecimiento como a su conmemoración.

[16] Si para una mayoría la Amia remite al atentado antisemita, a la impunidad, a las relaciones del gobierno con regímenes no democráticos, etc. etc., para otros será, por ejemplo, un golpe al sionismo. Este tipo de representaciones poco consensuales del acontecimiento aparecerá seguramente en circuitos clandestinos, como sitios Web de extrema derecha, y no en vectores mediáticos masivos.

[17] Estados Unidos bajo la conmoción de un « Pearl Harbor » terrorista.

[18] El « Watergate polaco » se amplifica. Un escándalo de escuchas clandestinas adquiere una nueva dimensión

Bibliografía

Bosredon, B. & Tamba, I. (1992). « Thème et titre de presse : les formules bisegmentales articulées par un 'deux points' », en *L'information grammaticale*. N 54. 36-44.

Calabrese, L. (2009). « Les héméronymes. Ces événements qui font date, ces dates qui deviennent événements », en *Mots. Les langages du politique*. N 88. 115-12.

_____ (2009b). « Nom propre et dénomination événementielle : quelles différences en langue et en discours ? », en *Corela*. Vol. 7, N 1, URL :

<http://edel.univ-poitiers.fr/corela/document.php?id=2119>

Charaudeau, P. (2005). *Les médias et l'information. L'impossible transparence du discours*, Bruselas: Duculot.

Courtine, J.-J. (éd) (1981). « Analyse du discours politique », en *Langages*. N 62 : 9-128.

Davidson, D. (1980). *Essays on Actions and Events*, Oxford: Clarendon Press, (2001).

Détrie, C.; Siblot, P. ; Verine, B. (2001). *Termes et concepts pour l'analyse du discours. Une approche praxématique*, Paris: Honoré Champion.

Frangon, J. (2007). « Quand le 11-Septembre s'approprie le onze septembre. Entre dérive métonymique et antonomase », en *Mots. Les langages du politique*, « Violence et démocratie en Amérique Latine ». N 85. 78-90.

Moirand, S. (2004). « La circulation interdiscursive comme lieu de construction de domaines de mémoire par les médias », en *Le discours rapporté dans tous ses états*,

J. M. López Muñoz, S. Marnette & L. Rosier (eds), Paris: L'Harmattan. 373-385.

_____ (2004b). « L'impossible clôture des corpus médiatiques. La mise au jour des observables entre catégorisation et contextualisation », en *Tranel*. N 40, Neuchâtel: Université de Neuchâtel. 71-92.

Neveu E. & Quéré L. (eds) (1996). « Le temps de l'événement I », en *Réseaux*. N 75, www.enssib.fr/autres-sites/reseaux-cnet

Paveau, M.-A. (2008). « Le toponyme, désignateur souple et organisateur mémoriel. L'exemple du nom de bataille », en *Mots. Les langages du politique*. N 86. 23-35.

Peytard, J. (1975). « Lecture(s) d'une aire scripturale : la page de journal », en *Langue française*. N 28. 39-59.

Searle, J. (1995). *La construction de la réalité sociale* (trad. francesa de C. Tiercelin), Gallimard, (1998).

Verón, E. (1981). *Construir el acontecimiento. Los medios de comunicación y el accidente en la central nuclear de Three Mile Island* (trad. espagnole de B. Anastasi & H. Verbitsky), Barcelona: Gedisa.

Veayne, P. (1971). *Comment on écrit l'histoire*, Paris: Seuil, (1996).

Laura Calabrese

estudió Letras en la Universidad de Buenos Aires. Actualmente es investigadora en la Universidad Libre de Bruselas, donde hace un doctorado en Análisis del discurso sobre las denominaciones de acontecimiento y la manera en que éstas construyen la memoria histórica. Principales publicaciones: "Les héméronymes. Ces événements qui font date, ces dates qui deviennent événements", *Mots. Les langages du politique* n° 88. "Nom propre et dénomination événementielle : quelles différences en langue et en discours? ", *Corela*, Volume 7, n° 1. "Conflit d'intérêt et crise discursive : la canicule de l'été 2003", *Réseaux* n° 100

Cuerpos y espacios de lo cotidiano en la no ficción televisiva

Graciela Varela

Cuerpos, espacios cotidianos y televisión; expectación televisiva y cotidianeidad. En y por la televisión, se actualizan diferentes rituales de consumo y/ o contacto de la vida cotidiana, no sólo a título de contenido representado. Ella presenta una rica gama de cuerpos y espacios auténticos y autenticantes: cuerpos que argumentan, seducen, se dan y son dados a ver. Nos interesa describir algunas de las operaciones modales páticas presentes en los programas televisivos no ficcionales.

Palabras clave: cuerpos y espacios-vida cotidiana-operaciones modales páticas.

Bodies and spaces of the daily thing in programmes of not fiction

Daily bodies and spaces and television; television expectation and daily life. The daily life, not only under the pretext of represented content, but because, in and through programmes of not fiction, different rituals of consumption and/ or contact are updated, presents a rich range of authentic spaces and bodies: bodies that argue, seduce, and are offered to be seeing. We are interested in describing some of its modal passionate operations.

Palabras clave: bodies and spaces-daily life-modal passionate operations

1. La TV de todos los días

Cuerpos, espacios cotidianos y televisión, expectación televisiva y cotidianeidad. En y por la televisión, se actualizan diferentes rituales de consumo y/ o contacto de la vida cotidiana, no sólo a título de contenido representado. Ella presenta una rica gama de cuerpos y espacios auténticos y autenticantes. Consumir programas no ficcionales pone en escena un entramado de “lenguajes corporales” de los televisados y los televidentes. En ese encuentro se configura nuestro cotidiano con sus cualidades de cercanía, repetición, previsibilidad, continuidad, a través de los diversos modos de la mostración, la aserción, la interpelación o la seducción.

Detener la mirada sobre estos funcionamientos supone, entre otros acercamientos posibles, comenzar preguntándose por las implicancias indi-

ciales que: a) el dispositivo del directo (Carlón 2004) determina; y b) las operaciones modales no verbales movilizadas; según un abordaje de la problemática en términos enunciativos pasionales. De acuerdo con este enfoque, se piensa la no ficción según la hipótesis explicativa de que, tanto en relación con los discursos que producimos, como con aquellos que receptionamos, el cuerpo funciona como punto de referencia que permite establecer relaciones de comparabilidad con los mundos convocados en los enunciados, en cuanto a intensidad afectiva (cómo nos toca, nos afecta) y extensión (cómo determinamos en el espacio, posiciones y distancias).

Procuraremos sistematizar algunas observaciones sobre los modos que adoptan estos funcionamientos modales en la producción no ficcional televisiva de los canales de aire de Argentina en los que englobamos programas periodísticos, de entretenimientos y las feintises, los discursos de fingimiento estudiados por Jost (1997).

2. El dispositivo del directo

Para Carlón (2004), cuyo interés es el de circunscribir la especificidad del sujeto espectador convocado por la televisión

“... en la expectación televisiva hay varios sujetos si se atiende a los regímenes espectatoriales que surgen de la combinatoria de registros representacionales (ficción/ no ficción) y dispositivos (directo/ grabado). (...) el estatuto del sujeto espectador de la no ficción televisiva es el del testigo mediático.” (Carlón 2004: 24)

Cuando se trata del directo, entiende por testigo mediático, un posicionamiento en términos de abolición de las distancias temporal y espacial con aquello que se transmite: “como si lo estuviéramos viendo donde acontece” (2004: 134). Esta es una experiencia que compartimos con infinidad de otros espectadores –por tanto, una experiencia supraindividual homogénea, según su caracterización– que nos permite acceder y entender los mismos discursos, los que serán objeto de recuerdo e insumos temáticos para la conversación con los otros (2004: 197).

Este posicionamiento espectatorial definido por el dispositivo del directo se diferenciadel que denomina dispositivo del grabado. Aquí, “otro testigo –aunque más nos sea la cámara- nos muestra lo que ya vio” (2004: 134). Más allá de estas distinciones globales entre directo–grabado, otra articulación debe ser puesta en juego: la que separa los programas veristas construidos alrededor de de una operación global de destinación a un tú espectador, a través de las palabras y la mirada de la/el/ los conductores dirigidas a cámara; de aquellos programas organizados según otro régimen enunciativo que se acerca a la historia, en donde las imágenes de lo que

acontece cobran protagonismo –las transmisiones de espectáculos internacionales deportivos por ejemplo, que sirven a la reflexión de Carlón. Más aún, en los primeros, el anclaje en el presente en su sucederse juega de una manera específica, porque se vincula habitualmente con el uso del teléfono, los mensajes de texto y los e-mails o videos que se pueden remitir a la producción y que permiten a los espectadores intervenir (en menor o mayor medida) en el curso y la construcción de los textos televisivos. Así, se puede participar enviando mensajes de salutación a otro receptor (en *Mañana vemos*, Canal 7, por ejemplo); jugando con el conductor o indicando los movimientos que un invitado debe realizar (en los programas de entretenimientos o infantiles); votando en una encuesta en un programa político de opinión; mandando mensajes para opinar o contar una anécdota (*Mañanas informales*, Canal 13), esperando ser llamados por el conductor/ la conductora para salir al aire y acceder potencialmente a un premio (*Hola Susana*, *Telefé*, o los programas de Sofovich); o bien, definiendo la permanencia o eliminación de un participante en un reality game show.

En este punto, conviene hacer una aclaración. En la enumeración de ejemplos antes mencionada se ha incluido un conjunto heterogéneo de géneros, desde periodísticos, en los que priman la información y el comentario “serios”; pasando por las feintises, hasta programas de entretenimiento, en los que la interpelación se sostiene en modulaciones de la seducción. ¿Qué nos hace reunirlos en la categoría de “veristas”, si en ellos, como puede prontamente contraargumentarse, se hacen presentes numerosas operaciones ficcionalizantes?

Contestar esta pregunta requiere unos breves párrafos.

Esquenazi (1996), al que se le debe esta categoría, distingue tres clases particulares de discursos audiovisuales “veristas”: las imágenes del documental, las del reportaje del noticiero y las que aparecen en programas denominados por Jost (1997), feintises, discursos de fingimiento. Cada una de ellas se diferencia por el tipo especial de operaciones modales que sus enunciados indiciales definen: mostración y aserción en el documental; garantía de existencia del hecho en el noticiero (“caución de referenciación”, diría Verón 1983) y referencia por ejemplificación, ilustración en la feintise. En esta clasificación no se explicita la inclusión de las diversas modalidades de aparición televisiva del discurso de la información: los periodísticos de opinión, de investigación o denuncia, del espectáculo o de “chimentos”, y menos aún, los magazines de la mañana o de horario central, los programas autorreferenciales de la TV con fuerte componente humorístico, o los programas de entretenimientos y concursos por eliminación, que cuentan con la mediación de los cuerpos de periodistas, presentadores, conductores, posicionados frente a cámara en términos de

destinación, y que comprenden en una colección variopinta, otros cuerpos que revestirán los estatutos de entrevistados, testigos o participantes.

François Jost, al explicar el estatuto enunciativo de la feintise señala:

“Si se considera con K. Hamburger que la diferencia entre ficción y realidad está menos dentro del objeto del enunciado que dentro del sujeto de la enunciación, se distinguen tres tipos de enunciados: el enunciado anclado en un Yo- Origen real, el enunciado de ficción anclado en un Yo- Origen ficticio y el enunciado fingido, enunciado en primera persona pero en el que se vuelve indecible la distinción entre invención y testimonio. (Jost 1997: 13)

No obstante, el autor piensa el problema de los géneros televisivos, “entidades semióticas complejas”, abordándolo desde una serie de dimensiones o criterios que deberían considerarse en conjunto, dado que cada uno de ellos está atravesado por varias lógicas de adscripción que regulan su circulación social. En su modelo, propone como una de estas dimensiones, el modo de enunciación, distinguiendo tres, a saber: el informativo (dominio de las aserciones sobre lo real), el ficticio (cuya regla es la coherencia de un universo creado) y el lúdico (en donde las reglas del juego y la observación de reglas sociales prescriben el desarrollo del programa y en los que los efectos perlocucionarios guían la emisión). En este último, entrarían los entretenimientos como los espectáculos, que se caracterizan por la presencia antropoide de Yo- orígenes reales que producen mediaciones verbales en conformidad con las reglas. De esta manera, cada género televisivo (y cada exponente discursivo del género) podría ser descrito en función de su mayor/ menor distancia o equidistancia con respecto a estos tres ejes modales, o a la presencia en su configuración de elementos que vinculan lo informativo con lo lúdico (los talk shows, los debates); lo lúdico con lo ficticio (los juegos, las variedades); lo informativo con lo ficticio (el reportaje, el documental) (Ver Figura 1)

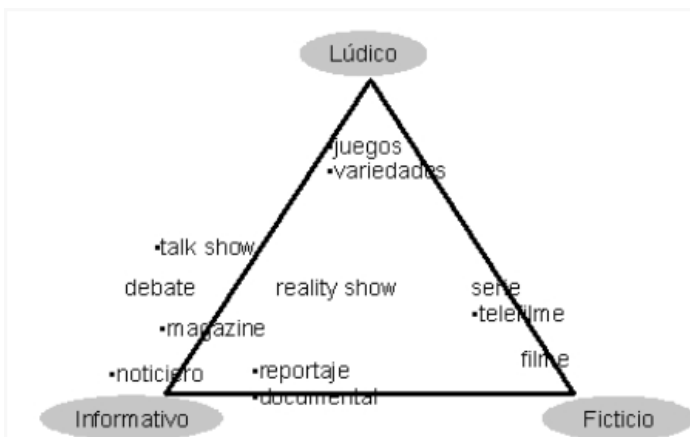


Figura 1

No obstante los valiosos aportes conceptuales del modelo de Jost, creemos que la distinción que establece entre los modos de enunciación de lo informativo, caracterizado en términos del acto ilocutorio de la aserción como objetivo perseguido por el locutor; y lo lúdico, en razón de los efectos perlocucionarios que se dirigen a los cambios de comportamiento que se busca provocar en los espectadores, requiere ser relativizada. En primer lugar, porque para la teoría de los actos de habla todo enunciado (y más aún cuando se trata de un complejo entramado de enunciados icónicos, verbales y no verbales que definen a los programas de los que hablamos) reviste siempre tres acciones en distintos niveles: lo locucionario, lo ilocucionario y lo perlocucionario. Olvidar, en el marco de una teoría pragmática la cuestión de la fuerza perlocutiva del género televisivo de los noticieros, por ejemplo, sería desconocer el papel que juega en la construcción social de la actualidad, lo que ponen en agenda o quitan de ella, lo que resulta noticiable, con sus diversas modalizaciones. Por otro lado, la manera de pensar la enunciación audiovisual televisiva en términos provenientes de las teorías narratológicas, de la enunciación cinematográfica y de la enunciación lingüística; esto es, la sola observación para el análisis del comportamiento de las imágenes y el sonido en relación con el tiempo y el espacio; las operaciones de edición, o la búsqueda de las categorías de “autor” y “locutor”, hacen que Jost relegue a un segundo plano las figuras de presentadores, conductores y periodistas en tanto soportes de operaciones modales no verbales, que por otra parte constituye un dispositivo de enunciación típicamente televisivo.

Como planteábamos en la introducción, nuestra hipótesis de partida considera que para el análisis de los programas no ficcionales debe ponerse en el centro de reflexión los cuerpos mediatizados, para así avanzar en la caracterización de las operaciones modales. Dichas operaciones no se sostienen sólo en lo dicho verbalmente o en el estatuto indicial de las imágenes. Compromete lo que Verón (1993) denomina la capa metonímica de producción de sentido, el cuerpo significante, pivote de una red compleja de reenvíos metonímicos intercorporales que regulan el contacto. Creemos que los cuerpos mediatizados en el conjunto de los programas considerados en recepción no ficcionales son soporte de operaciones modales que exprimen los efectos de sentido de autenticación (que Jost no desconoce, pero que interpreta en otros términos). Es en ese sentido que ampliamos la categoría de “lo verista”, si se entiende en los términos pragmáticos de Jost y Esquenazi de compromiso de correspondencia entre las aserciones que se producen en las emisiones con el objeto-mundo, y del cual, pueden darse garantías de su existencia, en la medida en que, los programas que consideramos, convocan ese “real” de nuestro contacto cotidiano con el medio.

3. Cuerpos mediatizados: operaciones modales

Si el directo en los programas recepcionados como no ficcionales implica una temporalidad coextensiva entre los polos de emisión y recepción de las imágenes y el efecto de abolición de la distancia espacial con aquello que se muestra, desde una perspectiva modal de la enunciación televisiva lo que se pone en foco son los enunciados ostensivos que suponen los cuerpos mediatizados (orden de lo factual). De base, he allí unos cuerpos frente a la cámara/ las cámaras en espacios preparados para que realicen sus evoluciones (el estudio, las casas de aislamiento en los reality game shows por ejemplo) o en espacios cuyo estatuto existencial no suponen la determinación del medio.

Este orden de la ostensión no debe ser olvidado a la hora de rendir cuenta de la especificidad de la enunciación no ficcional televisiva. Porque, además de que el cuerpo significativo funciona como soporte de una apariencia (a partir de maquillaje, vestimenta, y otros accesorios de presentación de sí mismo) es la manifestación de una individualidad que exhibe la emergencia (y en ciertos casos la represión) de sus muestras de emociones y de afectos: risa, llanto, ira, alegría, excitación, temor, dolor físico... Manos y rostro y heixis corporal serán trabajados por operaciones figurales de énfasis o de silencio, que anclarán los valores de autenticidad y veracidad de lo enunciado verbalmente. No caemos en el riesgo de pensar la dimensión existencial de este fenómeno (el decir “verdad” de los cuerpos), nada la garantizaría. Lo que deseamos subrayar es el fuerte efecto de realidad, “sin mediación”, que las operaciones que involucran la capa metonímica de producción de sentido ponen en escena/ producen.

Una cierta cualidad, que bien podría nombrarse como inefable, distingue el dispositivo de enunciación no verbal con el que venimos munidos al mundo y que guía el contacto y la lectura de los discursos producidos por los demás, tanto en lo que concierne a los intercambios cara a cara, como cuando se trata de la relación que se establece con lo no ficcional televisivo. Los cuerpos significantes aparecen como cuerpos porosos (del latín: porus y éste del gr. πόρος: vía, pasaje): superficie conformada por invisibles intersticios “que hay entre las partículas de los sólidos de estructura discontinua” (RAE 2001) que les confieren su capacidad de absorción de líquidos y gases (tal vez, los humores o aires de los que hacía su relevamiento la tradición clásica); humores, que se tramitan semióticamente a partir de la mirada del telespectador. Así, los cuerpos movidos o conmovidos en su hacer que capturan las cámaras, o los cuerpos que enmascaran o que el aparato enunciativo presuponga el disimulo de estados afectivos serán comentados por un ojo curioso que mire el detalle de la lágrima contenida, la mirada inmóvil al vacío o el leve temblor de las manos; o bien, extensamente iterados en sus momentos de riesgo (accidentes, caí-

das, situaciones vergonzosas) conformando un juego argumentativo (comprometido con el decir verdad), sostenido tanto “desde los cuerpos como desde el cuerpo de la imágenes” (Pierron 1997).

Ahora bien, sobre esa modalidad de enunciación ostensiva de base de los cuerpos mediatizados, otras distinciones deben ser consideradas: las que separan los cuerpos que miran a cámara de los que no miran a cámara; los cuerpos que se inscriben en el texto audiovisual como administradores del eje umbilical – el eje O- O de los metaenunciadores que analiza Verón (1983)-; los cuerpos que se saltan toda mediación y buscan el ojo de la cámara, etc., que se articularán con las diferentes restricciones retóricas de cada género televisivo (argumentativo, narrativo, expositivo, dialógico, descriptivo) y de los géneros primarios de la conversación convocados en los programas (Steimberg 1993) (el saludo, la anécdota, el piropo, la imprecación, el consejo, la adivinanza), con su conjunto estereotipado de muletillas y de sintagmas fijos, muchos de los cuales tienen su origen en la TV.

En el estado de nuestra investigación, estamos lejos de trazar un cuadro exhaustivo del complejo entramado de operaciones modales que se aplan a esta base ostensiva. No obstante, proponemos avanzar en su consideración agrupándolas según tres líneas generales de problemas, a saber:

1) Las que sostienen/ definen modalidades de la persuasión: los “cuerpos argumentativos” (en el sentido de hacer-creer); cuerpos que buscan el ojo de la cámara para testimoniar, denunciar, contar su verdad de los hechos, opinar; o bien, que adoptan una posición pedagógica, con preeminencia de modalidades deónticas;

2) Las operaciones que sostienen/ definen modalidades de la seducción: en el sentido de mostración estetizante de los cuerpos frente a cámara. Las separamos de las anteriores, porque, según la lectura hermenéutica de Parret (1995), seducir no significa ni mentir, ni engañar ni manipular, ya que no responde a una estrategia intencional argumentativa, siendo, por el contrario, el juego (erótico), el esteticismo, la artisticidad y las emociones, la tópica convocada; y por otra parte,

3) Las que se definen a partir de los recorridos indiciales que las cámaras y la edición audiovisual instauran como mirada/ miradas sobre los cuerpos

4. Algunas observaciones

4.1. Cuerpos argumentativos

Para abordar este problema, en un intento de clasificación preliminar consideramos por una parte, las operaciones de los cuerpos de meta-enunciadores, mediadores de la palabra de otros (conductores, periodistas); los

cuerpos comprometidos en una escena de debate o discusión y aquellos que atañen a los cuerpos-testigo.

Con respecto a los primeros, las operaciones significantes que se asientan en el cuerpo y la economía de la mirada (Verón 1983) intervienen de manera privilegiada en el establecimiento de un lazo de confianza/ creencia con el destinatario, a través de un vínculo indicial. Se trata de una “dramaturgia de la palabra de opinión” puesta fundamentalmente en el rostro y las manos que despliegan ilustradores de lo dicho verbalmente. Las modalidades afectivas (operaciones que dejan ver la afectación que en el cuerpo argumentador imponen lo importante, lo grave, lo censurable o lo necesario) pueden pensarse a la luz de los “tonos o aires” identificados por Aristóteles para la representación del orador frente a su auditorio (Barthes: 1974): *phrónesis*, cualidad del que delibera bien sopesando los pro y los contra y que exhibe una sabiduría objetiva, un buen sentido; *areté*, ostentación de una franqueza que no teme consecuencias y *eunoia*, tono del simpático, que trata de no chocar y generar de ese modo una complicidad complaciente con el público.

Estos tonos o aires pueden advertirse también en los cuerpos comprometidos en un debate o discusión (en donde se alterna mirada a cámara y mirada al metaenunciador o al adversario) No obstante aquí, el orden de los reguladores y la altura y tono de voz deben ser puestos en foco para analizar la enunciación modal afectiva. Raramente en televisión hay espacio y tiempo destinados para el desarrollo de una estricta escena de *altercatio* o polémica, con intercambio de argumentos y contraargumentos. Las voces se superponen, se desplaza el eje de discusión con un cambio de tono (de grave a gracioso), se interrumpen abruptamente las intervenciones... Así pues, lo que importa es el espectáculo visual de esos cuerpos que se indignan por lo dicho/ actuado por el otro y el despliegue de modalizaciones corporales de concesión, refutación, depreciación y hasta de agresión.

¿Y qué estatuto tienen estos intercambios? ¿verdaderos, ficticios? Recordemos con Jost (1997) que se trata de enunciados anclados en Yo- Orígenes reales, en los que se vuelve indecible la distinción entre invención y testimonio. Y los momentos de emergencia de modalizaciones páticas en los cuerpos actuantes (por y/o a pesar de todo guión ficcionalizante) son momentos de fuerte lazo espectadorial.

Una observación, por último, con respecto a los cuerpos-testigo. En este caso, los componentes patémicos corporales (lágrimas, risa, rubor, sudor, cicatrices, etc.) guían la lectura de lo dicho verbalmente y apuestan a la transparencia a través de operaciones de ostensión (“soy éste, aquí estoy”) y de persuasión (“te hablo de verdad, te digo verdad”) y así funcionan como verdaderos operadores de autenticidad. El anclaje verbal que

privilegia componentes pasionales, al contar la propia experiencia “vivi-ente” del periodista o del participante, refuerza una orientación de la interpretación en términos realistas (verosímilmente podrían haber sido así los eventos y esos espacios) o documentalizantes (son así/ fueron así), porque se trata, en definitiva, de la construcción de un lazo de contacto (por tanto, auténtico y autenticante).

4.2. La seducción de lo cotidiano

Si hablamos aquí de “seducción de lo cotidiano”, ésta se vincula con los cuerpos y espacios auténticos y autenticantes que aparecen en los géneros de la información y las feintises televisivas como leves variaciones de un molde espectacular conocido. Los cuerpos de presentadores, conductores y entrevistados (mediáticos o no mediáticas) establecen entre sí o hacia el público relaciones corporales moduladas por la lógica del agrandar/ gustar/ seducir, reproduciendo la estereotipia comportamental que imponen las relaciones interpersonales de carácter público y no formal.

Las operaciones modales de los cuerpos son prioritariamente proyectadas a partir de las muestras de afecto (sonrisas, contacto corporal) y movimientos y heixis calculados, cuya tensitividad se sostiene en los recorridos metonímicos de las miradas que se busca provocar. Más allá de las imposiciones del discurso publicitario que obligan a la promoción de los artefactos de presentación de los personajes del medio, “el desfile” frente a cámara, “la vuelcita” para mostrar los atributos de una mujer, la exhibición de los pectorales de un hombre se extiende también a los participantes o invitados de aquellas emisiones, en donde el tono distendido y familiar que los caracteriza lo permite.

En relación con las evoluciones de los cuerpos frente a cámara; es decir, lo que hacen según el formato del programa (según la repetición de un guión de entradas y salidas, secciones fijas, distribución de roles) los cuerpos en el estudio que modalizan la seducción, son soporte de operaciones estéticas en intersección con los géneros primarios de la conversación: chistes, saludos, piropos. Se trata de una suerte de “danza intercorporal” de empatía. Los metaenunciadores y participantes también pueden destinar a cámara este repertorio de guiños, sonrisas y besos.

Las operaciones de seducción decimos, reposan en operaciones estéticas de énfasis y sinécdoques particularizantes de los detalles de presentación de cada uno, según su propio estilo social. En reconocimiento, todo radicará en una cuestión de sintonía o no sintonía estilística con el conductor o la conductora y el universo estético convocado en el programa: “cuerpos conocidos” versus “cuerpos extraños/ censurables”. Gran parte de los discursos en reconocimiento, que cuestionan estética o moralmente la televisión argentina actual, ponen en juego una sanción sobre las opera-

ciones modales de los cuerpos impúdicos. Sin embargo, la televisión no hace más que poner en escena los lugares comunes de la fetichización de la mujer, -que, como tales, son anteriores a los textos televisivos-, y rendir cuenta de la extendida naturalización social del discurso prostituyente. [3]

Exhibición de algo viviente, los cuerpos actuantes satisfarán el deseo visual de los espectadores en la inmediatez y la eventualidad de sus evoluciones frente a cámara. No generan efectos de extrañamiento las modalidades que adopta la seducción corporal televisiva, que sigue los movimientos y gestos ritualizados de la interacción cara a cara o bien las convenciones estereotipadas de los géneros espectaculares convocados (desfile, retrato publicitario, exhibición de fisicoculturismo, performance de cabaret)

4.3. Mirada/ miradas sobre los cuerpos

Un complejo nudo de problemas supone abordar las operaciones iniciales desplegadas a partir del trabajo de las cámaras y la edición audiovisual, en tanto instauradores de unas miradas sobre los cuerpos y espacios cotidianos. En un primer y principal nivel, se trata de definir cuáles dimensiones son pertinentes para organizar el relevamiento de dichas operaciones; o más precisamente, qué criterios son los que definen su significación modal, teniendo en cuenta que, por una parte, en principio, constituyen un repertorio codificado que se puede encontrar en cualquier tipo de texto televisivo (ficcional o no ficcional); y por la otra, su profusión parece volver ilusoria su formalización.

Dos estrategias diferentes pueden seguirse para hacer el relevamiento de las operaciones (y que, no obstante, resulten complementarias con posterioridad): o bien, considerar las maneras/ estilos representacionales (costumbrista, naturalista, “televisivo”; de autor/ productora/ canal o aquellos asociados a un tipo particular de programas); o bien, considerar las operaciones en función de los modos globales de organización textual (narrativo, argumentativo, descriptivo, etc.)

Cada una de estas elecciones supone dificultades y actualmente estamos lejos de haber alcanzado un conjunto cohesivo. Los que siguen componen, en trazo grueso y a título meramente ilustrativo, un conjunto no exhaustivo de procedimientos detectados.

4.3.1. En relación con estilos representacionales

Podemos identificar:

- la enumeración realista y/o costumbrista: los reportajes de tema social optan por una puesta en imágenes que hilvana motivos que tipifican los espacios, protagonistas o eventos. Por ejemplo, para barrio marginal o villa de

emergencia: tomas de las calles de tierra, niños descalzos, basura; para inundación: toma aérea de campos bajo el agua, imágenes de perros sobre los techos, desplazamiento en canoas, colchones transportados sobre las cabezas; - el detalle naturalista: en la misma clase de reportajes, la sinécdoque particularizante de una parte del cuerpo de quienes testimonian (uñas, arrugas, cicatrices, dientes cariados o faltantes) para su re-tratificación en términos de determinaciones étnicas o sociales; - a falta de mejor nombre, la edición típicamente televisiva, con la que aludimos a la yuxtaposición de múltiples imágenes en movimiento vertiginoso, acopladas a la unidad de un tema musical: personas caminando en la calle, autos, detalle de los pies caminando, etc., que se repiten al son de un tango instrumental para construir ciudad cosmopolita; collage de momentos culminantes (breves segundos) de un reality game show como prólogo o síntesis final de una emisión.

4.3.2. En relación con la organización textual global

Podemos identificar:

- Narración: operaciones de edición que ponen en escena el cuerpo percibiente del periodista/ conductor como fuente de los desplazamientos espaciales y punto de vista desde el cual se disponen las acciones y las personas que se entrevista. Puede encontrarse una organización en torno a la mira, dominio de lo interno -la intensidad con que lo afectan los hechos y los demás-, por la cual, las experiencias dejan huellas visibles en sus cuerpos laboriosos, impactados, conmovidos, emocionados (hasta las lágrimas o el quiebre de la voz). En este caso, los periodistas se tornan cuerpos participantes, involucrados en las acciones que registran/ relatan. O bien, puede tratarse de una configuración en torno a la captación, el dominio extensional, encadenamiento de acciones menudas que mantiene el contacto por sumatoria de lugares visitados y personas que se ven y se dan a ver; construyéndose así los conductores, como cuerpos paseantes.

- Argumentación: alternancia en la mostración de los gestos de aquellos que participan en un debate o discusión: mientras uno de ellos habla, la edición prefiere tomar el rostro del otro que comenta/ toma distancia de lo dicho por él. Los planos cortos de detalles que identifican a los entrevistados pueden funcionar también argumentativamente y se comportan como comentarios atemporales (Bettetini 1984) que orientan la opinión sobre su rol, posición o identidad. Éstas y otras operaciones indiciales de puesta en imágenes de cuerpos y espacios de lo cotidiano suponen siempre algún tipo de juego retórico: elipsis, acumulación, contraste, metáfora, metonimia, sinécdoque. No obstante todas ellas son usadas repetidamente y así conforman el repertorio de convenciones televisivas de figuración.

Como describe Soto ([2001] 2004):

“Esta convencionalidad hace que se asuma, sin reflexionar siquiera, la presuposición que la habilita y, mucho menos aún, nuestro grado de acuerdo con ella.” (Soto [2001] 2004: 4)

Tal vez, podríamos plantear –y dicho esto de modo amplificado- que las operaciones estéticas presentes en la mirada/ miradas sobre los cuerpos y espacios televisados se hace/n una/s con la mirada/ miradas de los cuerpos y espacios en la vida cotidiana, y por ejemplo quizás aún, la “edición televisiva” que ejemplificábamos más arriba, resulta a la percepción social una variante de realismo.

5. A modo de cierre

Cuerpos extraños, cuerpos conocidos. La televisión no ficcional como ventana- cristal deja ver con su panóptico ojo, puede que fragmentaria, puede que de modo deformante o artificioso, la cotidianeidad corporal de una sociedad y un estado de la historia. La pantalla ofrece vínculos de identificación y extrañamiento con cuerpos, identidades y sujetos sociales, a partir de la mediatización de sus imágenes, y más acá o más allá del enrasamiento de diferencias que su flujo imprime a la percepción.

Más aún, esos cuerpos-otros se tornan familiares. La televisión nos ha habituado a toda una galería de travestis, políticos, pulposas, actores con trayectoria o sin ella, sufrientes y gozosos, comunes consumidores que apuestan por un premio, periodistas, conductores y conductoras, entrevistados por cuestiones públicas o privadas, arrepentidos o especuladores, comediantes, actores encarnando roles grotescos o dramáticos, conjuntos identificados, o comparsas anónimas de toda laya y condición: transeúntes, piqueteros, espectadores, hinchas, estudiantes, heridos, inundados, jubilados, luchadores, policías... y todos ellos, ostentando su sinceridad corporal frente a las circunstancias de las cámaras -o su actuación/ histrionismo verosimilizante-, ya que la sinceridad es un efecto de sentido de los cuerpos y no un atributo esencial.

Conocidos por su insistencia televisiva, pareciera que lo extraño queda apenas reservado a la temporalidad de las imágenes que se desvanecen cuando apagamos los ojos televidentes. Quizás, cuando recorremos nuestra porción de universo referencial cotidiano, muchos de esos cuerpos exhibidos no habitan allí, ni siquiera los rozaremos en la calle alguna vez ni los escucharemos gritar ni tan siquiera podremos percibir cómo huelen. Sin embargo, por suerte, para abonar nuestra cuota de creencia de animales asociados, la televisión nos los trajo así tan vívidos y directamente, construyendo el espesor de nuestra temporalidad cotidiana.

Notas

[1] Los “discursos veristas”, según Jean- Pierre Esquenazi (1996), son aquellos que pretenden explícitamente decir la “verdad” de una cierta realidad material y cuyos enunciados reenvían deícticamente al universo de hechos que, dentro de una comunidad interpretativa dada, se consideran como reales.

[2] José Luis Fernández (1994) describe inicialmente cuatro diferentes usos posibles del teléfono en el medio radial. La televisión ha incorporado una variedad de interconexiones entre dispositivos, multiplicando las escenas enunciativas que pueden construirse

[3] Desde una perspectiva feminista crítica, discurso prostituyente alude aquí a la producción discursiva social que naturaliza las relaciones de explotación sexual comercial (cuya existencia se sostiene en la demanda de cuerpos para la satisfacción sexual, y no en la oferta) a través de variados mecanismos, entre los que pueden enumerarse: la tematización de la prostitución como un trabajo; la caracterización de las mujeres prostituidas como de vida fácil, de vida alegre, gatos; etc.

Bibliografía

Barthes, Roland (1974) *Investigaciones retóricas I*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.

Bettetini, Gianfranco (1984) *Tiempo de la expresión cinematográfica*. México: FCE.

Carlón, Mario (2004) *Sobre lo televisivo. Dispositivos, discursos y sujeto*. Buenos Aires: La Crujía.

Esquenazi, Jean- Pierre (1996) “Qu’est-ce qu’un discours vrai? L’image vraie aujourd’hui” en: Champs Visuels, N° 2: Réalités de l’image. Images de la réalité (2) . Paris: L’Harmattan.

Fernández, José Luis (1994) *Los lenguajes de la radio*. Buenos Aires: Atuel.

Hamburger, Kate (1996) *Logique des genres littéraires* Paris : Seuil.

Jost, François (1997a) “El simulacro del mundo” en: Versión, N° 7. México: U.A.M.

Jost, François (1997b) “La promesse des genres” en: Réseaux. Communication, technologie, société, N° 81. Isy les Molinaux: CNRS.

Parret, Herman (1995) *De la semiótica a la estética. Enunciación, sensación, pasiones*. Buenos Aires: Edicial.

Pierron, Marie- Jo (1997) “Images du corps et corps de l’image au cinéma” en: Champs Visuels, N° 7: Les images du corps (Paris: L’Harmattan)

Real Academia Española (2001) Diccionario de la lengua española, 22ª ed. (URL: http://buscon.rae.es/draef/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=poro) (fecha de consulta: junio de 2009)

Steimberg, Oscar (1993) “El pasaje a los medios de los géneros populares” en: *Semiótica de los medios masivos* (Buenos Aires: Atuel)

Soto, Marita ([2001] 2004) Operaciones retóricas (URL: http://www.semioticasteimberg.com.ar/contenido_autores/Operaciones%20retoricas.pdf) (Fecha de consulta: junio de 2009)

Verón, Eliseo (1987) “El cuerpo reencontrado” en: *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad* (Buenos Aires: Gedisa)

Verón, Eliseo (1983) “Il est là, je le vois, il me parle” en: Communications, énonciation et cinéma, N° 38 (Paris: Seuil)

Graciela Varela

es Profesora en Letras (UNNE) y doctoranda de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA. Se desempeña como docente e investigadora en las cátedras de Semiótica de los géneros contemporáneos I y Semiótica de los medios II de la carrera en Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales de la UBA.

Trabajo y Sexualidad en *Cosmopolitan* Argentina: dos imágenes de lo femenino

María José Bórquez

Con el objetivo de conocer la construcción que la revista femenina *Cosmopolitan* realiza de la vida cotidiana, del trabajo y de la sexualidad de la mujer-lectora, se lleva a cabo en este trabajo un análisis temático de las editoriales (“Entre nos”), secciones (“Notas de tapa”, “Sexo y pareja”, “Carrera y vida”) y subsecciones (“Cosmo íntimo”, “Palabra de hombre”) de doce números de la revista publicados entre enero de 2002 y junio de 2004, focalizando en el nivel enunciativo. Se intenta definir los lugares de emisión y recepción que se construyen en sus páginas.

Palabras clave: trabajo-sexualidad-vida cotidiana-construcciones imaginarias

Work and sexuality in *Cosmopolitan* Argentina: two images of feminine

In this research work, I will carry out a topic analysis in which I will take into account the current issues of the editorials and the different sections of the twelve magazines published between January 2002 and July 2004. The objective of this analysis will be to know how *Cosmopolitan* magazine can influence women’s life, sexuality and work. The aim of this paper is to draw conclusions from the texts that show how women’s behaviour and image are built by the magazine.

Palabras clave: work-sexuality-quotidian life-images

Cosmopolitan es una de las revistas femeninas más vendidas de la Argentina. Con temas como el sexo, el trabajo, la belleza, la moda y la salud[1], está destinada a una mujer joven, moderna y económicamente independiente.

Eliseo Verón (1995), entre otros autores, concibe a *Cosmopolitan* como una revista dirigida a mujeres jóvenes y con menor capital cultural que aquellas que optan por *Marie France* o *Marie Claire*. Mieke Ceulemans y Guido Fauconnier (1980), por otra parte, sostienen que es una revista para las mujeres pero, paradójicamente, trata sobre los hombres que ocupan en la vida de éstas un espacio privilegiado.

Así, el mundo privado de la sexualidad y la pareja y el mundo público del trabajo y la carrera recorren sus páginas y secciones, construyendo y tematizando una determinada imagen de lo femenino en la vida cotidiana.

1. El mundo del trabajo en *Cosmopolitan* Argentina

En “Imagen, papel y condición de la mujer en los medios de comunicación social”, Ceulemans y Fauconnier (1980) sostienen que la evolución de las revistas femeninas ha coincidido históricamente con la creciente industrialización. Con el ingreso masivo de la mujer al universo del trabajo, el espectro temático de las revistas femeninas se ha ido ampliando para empezar a incorporar problemáticas relacionadas con la empresa, la capacitación y los microemprendimientos.

En *Cosmopolitan*, trabajo es sinónimo de vínculo, de comunicación; es lugar de pertenencia, y conforma un círculo de relaciones importantes en la vida de cada persona. Con espacios dedicados a la vida cotidiana laboral y profesional, *Cosmopolitan* acompaña y guía a la mujer en este mundo- el del trabajo- que ha visto aumentar su participación en las últimas décadas. Para *Cosmopolitan*, un crecimiento en lo laboral tiene una estrecha relación con un crecimiento en lo personal que es aquello en lo que, en definitiva, se centra la revista.

1.1 La oficina como mundo habitual

De lunes a viernes de 9 a 17 la *chica Cosmo* está dedicada casi exclusivamente a un tipo particular de actividad laboral: es Secretaria Ejecutiva. La mujer que construye *Cosmopolitan* trabaja casi todo el día en una oficina que es una verdadera masa de nervios y adonde tiene que convivir con jefes, colegas, colaboradores y subordinados. Su espacio o lugar de trabajo es el escritorio; la computadora, su mejor aliada; y el teléfono, “una herramienta de oro”:

- “...un escritorio ahogándose bajo memos y carpetas...” (*Cosmopolitan*, enero 2002: 74)

- “...para fortalecer la energía de tu escritorio y de la oficina” (*Cosmopolitan*, marzo 2004: 60)

- “...una presentación elegante y formal en tu computadora” (*Cosmopolitan*, diciembre 2003: 158)

- “...la herramienta más moderna y masiva de todas: Internet” (*Cosmopolitan*, noviembre 2003: 80)

- “Cómo usar el teléfono en el trabajo. Aprendé las reglas de una herramienta de oro para la oficina” (*Cosmopolitan*, abril 2004: 58)

- “Usá el teléfono con eficiencia...” (*Cosmopolitan*, abril 2002: 26)

El escritorio tiene tanto protagonismo en la vida de esta mujer, que hasta delata las características de su personalidad y la forma en la que los demás la ven.

Los otros grandes protagonistas en la vida de esta mujer son los papeles. La “pila” o “montaña” de papeles es vista como sinónimo del caos y el descontrol de la vida laboral:

-”*La situación que te desborda...una cajonera que escupe papeles cuando la abris*” (*Cosmopolitan*, enero 2002: 74)

-”*...una montaña de papeles dispara tu tensión...*” (*Cosmopolitan*, enero 2002: 74)

La mujer que construye *Cosmopolitan* tiene en la oficina su mundo habitual. Es una mujer moderna, actualizada, fiel acompañante de los últimos cambios tecnológicos. Cada día trabaja más, pero igual está siempre dispuesta a ampliar su campo de actividades. Basta con recorrer la gran oferta de cursos, talleres y becas presente en las páginas de la revista.

1.2 ¿Yendo al trabajo o a la guerra?

El mundo laboral es representado por *Cosmopolitan* como una guerra abierta que se produce, básicamente, en el encuentro con los colegas, clientes y superiores en la oficina. Allí se peleará por una promoción, se competirá por ser “la linda de la oficina”, y se soportarán horas extras y malos humores:

-”*...a más de uno le brillan los colmillos contemplando tu sillón*” (*Cosmopolitan*, febrero 2002: 88)

-”*Como controlar a un cliente difícil*” (*Cosmopolitan*, noviembre 2003: 50)

Todos, desde la posición que les toca ocupar en el mundo de los negocios, despliegan sus “tácticas” y “estrategias”, e intentan “sobrevivir” en un campo minado por problemas de poder, conflictos y dificultades de comunicación:

-”*Tácticas de guerra*” (*Cosmopolitan*, julio 2002: 74)

-”*...es importante que constantemente diseñes estrategias para enfrentar nuevos desafíos*” (*Cosmopolitan*, julio 2002: 74)

-”*Aprendé a sobrevivir y sacá ventaja de las discusiones laborales*” (*Cosmopolitan*, mayo 2004: 56)

Estas contiendas cotidianas que se producen en el ámbito del trabajo son reflejadas en las páginas de la revista:

- "*Enfrentá los conflictos*" (*Cosmopolitan*, mayo 2004: 56)

- "*Trabajar bajo presión. Claves para no volverte loca*" (*Cosmopolitan*, julio 2002: 72)

Y subrayadas por motivos como "dinamita", "armas", "bombardeo", "ataque" y "explosión":

- "...*existe el riesgo de que tus confiancias se vuelvan armas en tu contra*" (*Cosmopolitan*, mayo 2004: 107).

- "...*estás siempre a punto de estallar...*" (*Cosmopolitan*, enero 2002: 75).

- "*Pero ¿qué podés hacer para no sentirte como una bomba de tiempo a punto de explotar?*" (*Cosmopolitan*, julio 2002: 74)

- "*El socio tanque...El socio belicoso...El socio dinamita...*" (*Cosmopolitan*, mayo 2004: 80)

- "*No ataquesnunca su idea*" (*Cosmopolitan*, abril 2002: 47)

Más que al trabajo, la *chica Cosmo* parece dirigirse a una guerra. La revista será la encargada de prepararla para que salga victoriosa, de ésta y de otras contiendas de su vida cotidiana.

1.3 El comprensivo/encantador vs el abusivo/autoritario: distintos tipos de jefes

Comprensivo, tolerante, maravilloso. Agresivo, abusivo, acosador. En materia de jefes hay, para *Cosmopolitan*, de todo y para todos los gustos. Por un lado, jefe es el que manda, el que reta, el que reclama. Jefe es el que modifica tareas como modifica su estado de ánimo, el que no le gusta que lo contradigan, el que hace quedar después de hora a sus subordinados. En pocas palabras, jefe es el que "exprime" a los empleados, el que les "chupa la sangre".

- "*Si el acoso viene del jefe...*" (*Cosmopolitan*, abril 2004: 116).

- "*Mi jefe me hace quedar horas extra por cosas triviales...*" (*Cosmopolitan*, abril 2004: 58) y "*corrige mis tareas de manera agresiva...*" (*Cosmopolitan*, junio 2004: 50).

Pero el jefe también puede ser alguien totalmente opuesto a lo anterior. Alguien que va a las fiestas de la empresa, que intenta acercarse a sus subordinados, alguien al que los empleados pueden recurrir para encontrar apoyo y respaldo ante un problema personal:

- "...aunque tu trabajo te encante y tu jefe sea tan divino que te den ganas de invitarlo a salir..." (*Cosmopolitan*, diciembre 2003: 114)

- "Ante esta situación, muchos jefes serán comprensivos y tolerantes..." (*Cosmopolitan*, abril 2004: 58).

Claro que este tipo de jefes no abunda. Por eso la revista intenta brindarle a la lectora toda una serie de herramientas (técnicas, guías, claves) que le permitan mejorar la relación con su jefe y hacer más amena la vida laboral:

- "Mejorá tu onda con el jefe" (*Cosmopolitan*, julio 2002: 38).

- "Conocé mejor a tu jefe a través de su signo" (*Cosmopolitan*, marzo 2004: 92).

El jefe demandante, impredecible, estresado, de mal carácter se opondría, entonces, a este jefe más humano y sensible. Es importante, por esto, saber ganarse la confianza del jefe ya que, aunque la mayoría son recios y autoritarios, también los hay amables, comprensivos y encantadores.

Pero si bien la lectora es, habitualmente, la empleada de una compañía, también puede ser ella misma la jefa y encontrarse, por su condición de mujer, con algunos obstáculos que le impidan seguir creciendo. A ellas también se les dedica un espacio:

- "Mujeres al poder: Cómo utilizar tus talentos femeninos para ser una jefa encantadora" (*Cosmopolitan*, abril 2002: 47)

La importancia de dar una imagen profesional en la oficina, el esfuerzo por agradar, y la preocupación por la eficiencia y la productividad tienen una razón básica: el significado que el ascenso, el poder y el éxito tienen para esta mujer; ascenso que puede venir de la mano de alguien que ocupa un cargo jerárquico en este universo competitivo y tensionante de la empresa

1.4 La importancia de ascender y la fijación por el despido

Para *Cosmopolitan*, la mujer en el trabajo se enfrenta a dos posibilidades contrapuestas: la de ser ascendida o promovida de cargo, o la de ser despedida. Esto último es visto por la revista como uno de los peores infortunios que le pueden ocurrir a una mujer: "Nadie lo duda: no hay nada peor que estar fuera del mercado laboral..." (*Cosmopolitan*, noviembre 2003: 80)

De ahí su insistencia en la búsqueda de empleo, los contactos y la necesidad de cuidar el puesto de trabajo:

- "*Las últimas claves para buscar empleo*" (*Cosmopolitan*, noviembre 2003: 80)

- "*La mayoría de los trabajos se encuentran a través de las redes de contactos*" (*Cosmopolitan*, noviembre 2003: 80)

El despido es, sin lugar a dudas, una cuestión que desvela a *Cosmopolitan*, que aconseja cómo evitar esta catástrofe:

- "*Cosmo-tácticas para salvarte del despido*" (*Cosmopolitan*, abril 2002: 71)

- "*¿Qué hacer si te despiden?*" (*Cosmopolitan*, abril 2004: 114)

Por otro lado, para una *chica Cosmo* es sumamente importante ascender, llegar alto en la carrera, alcanzar el éxito. Todo esto se traduce, para *Cosmopolitan*, en poder conseguir muchos clientes, obtener un aumento de sueldo o en llegar a disponer de un amplio despacho con vista al río. Para lograr esto, la revista brinda claves, trucos, consejos y secretos; y da a conocer cursos, talleres, seminarios, becas:

- "*Claves para encarar con éxito el 2004*" (*Cosmopolitan*, marzo 2004: 116)

- "*Cursos de verano*" (*Cosmopolitan*, febrero 2002: 46)

- "*Seminarios internacionales de maquillaje*" (*Cosmopolitan*, agosto 2003: 40)

Para la revista es fundamental que la mujer se capacite permanentemente. Pero llegar alto en la carrera no siempre es sinónimo de esfuerzos y asimilación de nuevos saberes. El poder de seducción, los encantos femeninos también son muy tenidos en cuenta en estas ocasiones especiales. De lo que se trata, en definitiva, es de escalar posiciones, de alcanzar la cima.

- "*...la mejor manera de ascender es ser amables...*" (*Cosmopolitan*, abril 2002: 46)

- "*...sabés qué hay que hacer para ser una chica diez en el trabajo*" (*Cosmopolitan*, abril 2004: 114)

- "*Seguro: sos una empleada modelo*" (*Cosmopolitan*, abril 2002: 70)

El ascenso y el despido parecen ser, entonces, los dos polos entre los que transcurre la vida laboral de la lectora de *Cosmopolitan*. El primero es el sueño que la desvela; el segundo, la pesadilla que la atormenta. Uno se relaciona con la capacitación continua, la productividad, e incluso con el trato amable entre colegas. El segundo tiene que ver con el bajo ren-

dimiento, la vestimenta inadecuada y la escasa preparación para enfrentar los cambios cada vez más vertiginosos que se producen en el mundo del trabajo.

2. El mundo de la sexualidad y la pareja en *Cosmopolitan* Argentina

En *Cosmopolitan*, la mujer no sólo está caracterizada por una cierta independencia económica, sino además por una agresividad sexual y una sensualidad envidiables.

El sexo y las relaciones de pareja constituyen el alma máter de *Cosmopolitan* y el tópico en torno al cual se organizan todos los contenidos de la revista. Para Michèle Mattelart (1982), *Cosmopolitan* rompe con el modelo de la “madre en el hogar”, y se presenta como una revista interesada principalmente por la sexualidad femenina, sexualidad que ya no se define en una perspectiva de reproducción. Así, la sexualidad constituye una parte fundamental de la vida cotidiana de la mujer que tiene la potencialidad de brindar placer además de constituirse el sexo en un instrumento de poder, una herramienta para la emancipación femenina.

Tanto el hombre como la mujer son construidos por *Cosmopolitan* como objetos sexuales. Enriquecer la vida erótica de la lectora se convierte casi en un imperativo de la revista.

2.1 El hombre: ¿Enemigo o Príncipe Azul?

“Tu novio”, “tu pareja”, “tu bombón”, “tu chico”, “tu muchacho”, “tu galán”, “tu amorcito”, “tu Romeo”, “tu media naranja”: la revista encuentra diversísimas formas para hacer referencia al sexo masculino. Y es que la vida de la mujer a la que va destinada *Cosmopolitan* gira en torno de este núcleo: el hombre. El tema principal de la revista es cómo conquistarlo, atraparlo, engancharlo, dominarlo:[2]

- “Enganchalo en las tres primeras citas” (*Cosmopolitan*, abril 2004: 80)

- “Cómo llamar la atención de un hombre y quedarte con él” (*Cosmopolitan*, agosto 2003: 78)

El hombre es representado, a veces, como un enemigo y como un ser inferior a la mujer:

- “Por suerte, en *Cosmo* contamos con fuentes muy bien informadas en las filas enemigas” (*Cosmopolitan*, mayo 2004: 70)

- “No es que los hombres sean idiotas de mente simple, es sólo que no pueden hacer tantas tareas a la vez como nosotras” (*Cosmopolitan*, marzo 2004: 84)

El hombre es alguien que cuenta chistes verdes, adora la pornografía, eructa en la mesa y teme al compromiso. Para *Cosmopolitan*, al hombre hay que dejarlo salir “con los de su propia especie”, ya que es un ser brutal, salvaje, y es en la manada donde mejor puede dar rienda suelta a sus instintos:

-”¿Por qué no usa un vaso? Nena, es la biología de las cavernas” (*Cosmopolitan*, marzo 2004: 82)

-”Si tu hombre actúa como una pequeña bestia...” (*Cosmopolitan*, marzo 2004: 84)

-”...más vale que deje de ser un ordinario, porque si vos quisieras convivir con un animal, ya lo hubieras comprado en la veterinaria” (*Cosmopolitan*, mayo 2004: 76)

A diferencia de las mujeres, a las que define como criaturas emocionales, el hombre es para *Cosmopolitan* alguien poco romántico, que tiene dificultades para poder expresar sus sentimientos y emociones:

-”Si realmente quieren tener un hombre a sus pies, olvídense de todos los romanticismos sin sentido...” (*Cosmopolitan*, mayo 2004: 40)

-”Los hombres no están programados para ser románticos” (*Cosmopolitan*, mayo 2004: 76)

-”El hombre creció con la exigencia de no demostrar su emocionalidad” (*Cosmopolitan*, mayo 2004: 76)

El hombre es un ser adicto al sexo, que mira películas triple X y lee revistas eróticas. El sexo se ubica primero en su lista de prioridades. La mujer, en cambio, es más sensible y romántica. A lo masculino se lo vincula con lo fuerte y poderoso. A lo femenino con el capricho y la música empalagosa. La mujer es organizada y gastadora. El hombre es infiel y se cree omnipotente.

Pero a pesar de todas estas diferencias- concebidas por la revista como “Brechas de comunicación entre los sexos”- no hay dudas de que la lectora de *Cosmopolitan* es alguien que sueña con encontrar al Príncipe Azul para casarse con él y formar una familia. Y es que a pesar de posicionarse como un medio osado, rupturista y transgresor, *Cosmopolitan*, la “revista más divertida, original y audaz”, ve en el matrimonio un valor social y al casamiento lo define como el “gran momento” con el que sueña toda mujer:

-”...se animó a rastrear a su hombre ideal en el espacio virtual” (*Cosmopolitan*, marzo 2002: 79)

- "...tu hombre perfecto hace algo que enciende las alarmas" (*Cosmopolitan*, julio 2002: 64)

Es posible, entonces, que para la revista, la lectora encuentre a un "hombre perfecto", el "compañero ideal", el "hombre de sus sueños". Si bien "el mercado masculino está en baja y es de calidad dudosa", el "Superhombre" existe...sólo hay que encontrarlo.

Cosmopolitan aprueba- y hasta parece festejar a veces- las ganas de experimentar de su lectora, el sexo al paso o porque sí; pero también admite que, en último término, lo más importante es poder construir una relación duradera, en la que el amor- y no sólo el sexo- sea el principal protagonista: "El mejor sexo funciona cuando hay amor" (*Cosmopolitan*, abril 2004: 90)

Cosmopolitan presenta frecuentemente la dicotomía entre un affaire o historia pasajera y una relación de largo plazo, estable, formal, duradera, "seria", "oficial", con proyectos e infinidad de cosas compartidas:

- "...es un paso inevitable (y temporario) en el camino que lleva a una relación de largo plazo" (*Cosmopolitan*, marzo 2002: 64)

- "¿Es amor o sólo sexo? ¿Él busca una relación formal o una historia pasajera?" (*Cosmopolitan*, diciembre 2003: 104)

Para *Cosmopolitan*, la lectora no sólo debe atender, en estas relaciones, al acto sexual en sí mismo, sino también a lo que llama "juego previo" y "after sex". Antes, durante y después de hacer el amor ¿O la guerra?

2.2 ¿Haciendo el amor o la guerra?

Si bien la cama constituye, para *Cosmopolitan*, un verdadero "laboratorio de sensaciones", un espacio para el disfrute y el goce sexual, también es el lugar donde la mujer puede detentar el poder, varias veces denegado en otros ámbitos de la vida social:

- "En la cama, rendirse no es debilidad: es poder" (*Cosmopolitan*, marzo 2002: 40)

Esta lucha por el poder en la pareja está presente en la gran cantidad de artículos sobre peleas, discusiones, rupturas y malentendidos entre hombres y mujeres; lo que lleva a concebir al amor como una guerra en dónde tácticas y estrategias cumplen un papel preponderante.

Evidentemente, para *Cosmopolitan*, la sexualidad no sólo es encuentro, compromiso, unión o conexión entre dos personas:

- "Mi mejor momento con él..." (*Cosmopolitan*, febrero 2002: 66)

- "...juntos descubran como potenciar sus encuentros íntimos" (*Cosmopolitan*, noviembre 2003: 16)

La pareja también es sinónimo de desentendimiento, de malentendidos y de conflictos:

- "...la pelea que acaban de tener vos y tu novio..." (*Cosmopolitan*, diciembre 2003: 137)

- "...tenían formas muy distintas de encarar la vida y debían hacer grandes esfuerzos para comunicarse" (*Cosmopolitan*, enero 2002: 77)

- "Cuando todo está bien...menos el sexo" (*Cosmopolitan*, abril 2004: 78)

Es por esto último que la revista construye, en diversas ocasiones, las relaciones de pareja como una «guerra» en la que las «batallas» se suceden con asiduidad, y la «supervivencia» se transforma en un objetivo a tener en cuenta:

- "...ibas a perder una batalla en la eterna guerra del quién llama a quién" (*Cosmopolitan*, febrero 2002: 111)

- »Y no es bueno que vivan en estado de guerra ...» (*Cosmopolitan*, diciembre 2003: 138)

Mediante *tácticas y estrategias*, cada uno de los integrantes de la pareja intenta *sobrevivir* a este *estado de guerra* casi permanente.

Pero los motivos que refieren a la guerra, no sólo aparecen cuando se trata de discordias y confrontaciones: de una mujer que lucha por lo que quiere, se dice que tiene "*actitud guerrera*"; a los conocimientos sexuales se los puede definir como *artillería sexual* y a los distintos atributos físicos, *armas de seducción*.

2.3 La animalización del sexo

En las doce revistas analizadas, aparecen infinidad de motivos que hacen referencia al mundo animal. Los integrantes de la pareja, así como sus acciones dentro del dormitorio son, literalmente, "animalizados" por *Cosmopolitan*.

En el caso de los hombres:

- "Su nariz funciona como la de un perro" (*Cosmopolitan*, marzo 2002: 107)

- "...resopla como un búfalo..." (*Cosmopolitan*, diciembre 2003: 140)

- "No se trata de exigirles un salto de tigre" (*Cosmopolitan*, diciembre 2003: 140)

- "...hasta el más seguro de los varones se torna una gallina a la hora del sexo..." (*Cosmopolitan*, noviembre 2003: 70)

- "...él se queda duro como un sapo" (*Cosmopolitan* noviembre 2003: 72)

En el caso de las mujeres:

- "...el aumento en el nivel de testosterona te transforma en una fiera desatada." (*Cosmopolitan*, diciembre 2003: 142)

- "...nos convertimos en tigresas" (*Cosmopolitan*, diciembre 2003: 118)

- "...los tipos pueden confundirnos con una mula" (*Cosmopolitan*, agosto 2003: 78)

- "...eran auténticas gatas salvajes entre las sábanas" (*Cosmopolitan*, diciembre 2003: 116)

- "En caso de que el primer round a vos te haya dejado aullando por más..." (*Cosmopolitan*, junio 2004: 70)

El hombre puede tener una risa de hiena (*Cosmopolitan*, mayo 2004: 74), la mujer, una melena indomable (*Cosmopolitan*, marzo 2002: 72). Y ambos pueden poner a rugir todos sus motores (*Cosmopolitan*, junio 2004: 83).

La revista le da órdenes a su lectora: "...cerrá ese pico..." (*Cosmopolitan*, noviembre 2003: 70); "...nada de ladrar..." (*Cosmopolitan*, diciembre 2003: 106). Y le aconseja: "...tampoco te prives de gritar o ronronear..." (*Cosmopolitan*, mayo 2004: 72); "...encargate de que su pulso (¡y el tuyo!) comiencen a galopar" (*Cosmopolitan*, mayo 2004: 94).

Para *Cosmopolitan*, algunas claves del sexo milenario son las denominadas "inspiración animal" y "cabalgata de placer" (*Cosmopolitan*, abril 2004: 107); una posición sexual recomendable es el "perrito" (*Cosmopolitan*, abril 2004: 78) y otra forma de referirse al sexo masculino es hablando de "raza" (*Cosmopolitan*, mayo 2004: 82) o "especie" (*Cosmopolitan*, mayo 2004: 99)

Para la revista, el sexo tiene que ver con los instintos más primarios del ser humano. Si la razón y la inteligencia es lo que nos diferencia de los animales, el sexo vendría a ser aquello que nos iguala. Por eso cuando *Cosmopolitan* intenta explicar el encuentro amoroso entre dos personas, se refiere a él como "atracción animal" (*Cosmopolitan*, abril 2004: 78), en

la que la energía, las ganas, pero sobre todo, la química juegan un papel preponderante.

2.4 La “geografía” del amor

Por otro lado, *Cosmopolitan* concibe al cuerpo femenino como un “vasto territorio abierto al placer” (*Cosmopolitan*, diciembre 2003: 144), y sitúa a la mujer en el rol de una “exploradora sexual” incansable de su propia “cartografía erótica” (*Cosmopolitan*, febrero 2002: 60):

- “Pocas cosas resultan más patéticas para una exploradora sexual como vos...” (*Cosmopolitan*, diciembre 2003: 116)

- “...siempre andás explorando nuevos trucos en materia de sexo...” (*Cosmopolitan*, mayo 2004: 93)

Para *Cosmopolitan*, la anatomía femenina está compuesta por varias zonas erógenas, algunas conocidas y poco visitadas. Y otras, hasta el momento de la lectura de la revista, absolutamente ignoradas:

- “Invítalo a descubrir tu Punto Y, la más inalcanzable de tus zonas erógenas” (*Cosmopolitan*, diciembre 2003: 146)

- “Así él comprenderá que no es un pecado preguntarte por tus zonas de placer...” (*Cosmopolitan*, abril 2004: 78)

- “Tus zonas inflamables” (*Cosmopolitan*, marzo 2004: 106)

Estas zonas son básicamente la vagina, el clítoris, los pechos o *lolas* y la cola, *popa*, o *retaguardias*. *Cosmopolitan* también hace referencia a estas partes del cuerpo femenino cuando habla de puntos “hot” o “botones mágicos”, también llamados *botones de placer* o *del amor*:

- “...cómo tienen que tocarte para activar tus botones de placer” (*Cosmopolitan*, agosto 2003: 59)

- “...mientras él se concentra en pulsar tus botones mágicos” (*Cosmopolitan*, marzo 2002: 41)

Pero el botón o punto más importante para la revista es, sin duda, el *Punto G*, al que le dedica varios artículos:

- “Cómo encontrar y amar tu punto G” (*Cosmopolitan*, noviembre 2003: 102)

- “Sumáte a la experiencia G” (*Cosmopolitan*, noviembre 2003: 16)

- “...si es posible alcanzando el punto G” (*Cosmopolitan*, junio 2004: 85)

Las *zonas erógenas* y el *Punto G* también están presentes en la anatomía masculina:

- "*Masajes en su zona G*" (*Cosmopolitan*, abril 2004: 107)

La mujer también se encuentra dotada de un *Punto Y*:

- "...*Punto Y. Este último se localiza en la parte más profunda de la vagina*" (*Cosmopolitan*, diciembre 2003: 144)

Mientras que el hombre posee además un *Punto P*:

- "*Evitá su punto P*" (*Cosmopolitan*, febrero 2002: 61)

La revista da a los órganos genitales masculinos diversos nombres: al pene lo llama *pilín, pequeño yo, elemento, su miembro, su amigo*; a los testículos les dice *mellizos o gemelos*. Y al conjunto de su aparato reproductor lo define como *partes privadas, posesiones más amadas, atributos, equipaje y tesoros*.

Cosmopolitan también apela a ciertos eufemismos para hablar de la anatomía humana y el acto sexual:

- "*Quizás sea que las dimensiones allí abajo no encastran del todo bien...*" (*Cosmopolitan*, abril 2004: 79)

- "...*como manipular las áreas "críticas" de tu muchacho...*" (*Cosmopolitan*, agosto 2003: 74)

- "*Si lo único es eso*" (*Cosmopolitan*, abril 2004: 79)

La revista construye tanto al cuerpo masculino como al femenino, como una *región* que hay que *recorrer* para poder *localizar* ciertos *rincones* del placer y *conquistarlos*:

- "...*todavía nos quedan 9 rincones extra sexy por descubrir...*" (*Cosmopolitan*, marzo 2004: 104)

- "*Navegá por sus rincones ocultos*" (*Cosmopolitan*, febrero 2002: 60)

La revista también apela a la geografía para hacer referencia a las experiencias y vivencias de la lectora dentro del dormitorio, que son graficadas en términos de vientos y fenómenos terrestres:

- «...*pueden llegar a desatar verdaderos terremotos orgásmicos*» (*Cosmopolitan*, marzo 2004: 104)

- "...*existen nueve zonas capaces de desatar un huracán sexual*" (*Cosmopolitan*, marzo 2004: 104)

- "*Parece que un tornado arrasó con tu cama*" (Cosmopolitan, abril 2004: 110)

- "...*pero la cama está lejos de ser un volcán de placer*" (Cosmopolitan, abril 2004: 78)

El sexo es concebido también, en variadas ocasiones, como un viaje cuyo destino seguro es el goce, el placer erótico:

- "*Las fantasías no sólo nos permiten viajar hacia lo más profundo de nuestros deseos...*" (Cosmopolitan, mayo 2004: 95)

- "*En un auténtico viaje georgiástico...*" (Cosmopolitan, diciembre 2003: 146)

Varios motivos aluden a mares y cataratas para representar la experiencia del orgasmo:

- "*Un auténtico maremoto, pero más emocional que físico*" (Cosmopolitan, diciembre 2003: 144)

- "...*vas a experimentar una ola de placer recorriendo todo tu cuerpo*" (Cosmopolitan, diciembre 2003: 146)

- "...*la catarata de fantasías se acrecienta a medida que avanzan hacia el orgasmo*" (Cosmopolitan, mayo 2004: 72)

El viaje también puede realizarse recorriendo las "rutas" más transitadas o descubriendo algunas nuevas:

- "*Apartáte de las rutas obvias. Probá nuevos recorridos eróticos*" (Cosmopolitan, febrero 2002: 60)

- "*Apenas dos de las muchas paradas obligadas que harás por la ruta del placer*" (Cosmopolitan, marzo 2004: 107)

Fronteras, límites y climas, también forman parte de esta geografía del amor:

- "...*si te gusta traspasar tus límites sexuales...*" (Cosmopolitan, mayo 2004: 82)

- "*Si hace rato que tu vida erótica se limita a la frontera de tu cuarto...*" (Cosmopolitan, mayo 2004: 94)

- "*Una vez que te hayas puesto en clima...*" (Cosmopolitan, mayo 2004: 94)

La permanente búsqueda de la revista tiene un objetivo: que la lectora alcance el *Paraíso sexual* (*Cosmopolitan*, marzo 2002. 58), o el *séptimo cielo*:

- "...el oxígeno que necesitás para llegar al séptimo cielo sexual" (*Cosmopolitan*, marzo 2002: 41)

- "...el séptimo cielo erótico será tuyo" (*Cosmopolitan*, noviembre 2003: 103)

- "...sin escalas rumbo al séptimo cielo sexual" (*Cosmopolitan*, marzo 2004: 104)

En síntesis, *Cosmopolitan* territorializa al cuerpo femenino y lo convierte en una infinidad de regiones, zonas y puntos a visitar y conquistar. Con *Cosmopolitan* y sus consejos el sexo será, para la lectora, un viaje cuyo destino seguro es el placer erótico.

A modo de cierre: Sexo y Trabajo, dos universos que se imbrican

A pesar de que *Cosmopolitan* considera que el trabajo y la vida íntima deberían estar claramente separados y diferenciados, en la revista - y en la vida cotidiana de su lectora- las esferas de lo público y lo privado se entremezclan más de lo que ésta misma estaría dispuesta a reconocer.

La comunicación y el compañerismo, por ejemplo, son considerados valores clave tanto en la oficina como en el dormitorio, ámbitos regidos no únicamente por la armonía y la compatibilidad, sino también por los conflictos, las discusiones y los malentendidos. Éstos se producen generalmente en el encuentro entre la mujer y el sexo masculino, cuya imagen la revista presenta como devaluada.

En el habitual mundo de la oficina, por ejemplo, el Hombre-jefe es demandante, abusivo, controlador, inconformista, sexista, acosador. En el omnipresente universo de la sexualidad, el Hombre-pareja no evidencia mayores méritos. Es infiel, ordinario, miserable, egoísta, tacaño, entre otros epítetos.

Aunque claro, el hombre también puede llegar a convertirse en el jefe comprensivo, solidario y amigable que hace del trabajo un espacio de contención, o en el anhelado y romántico Príncipe Azul que viene a rescatar a la mujer de las múltiples inclemencias de la vida amorosa.

Así, en las páginas de la revista el varón oscila permanentemente entre ese enemigo feroz que infunde bronca, pena, asco y conmiseración; y ese Hombre Ideal, casi perfecto y enternecidamente encantador.

Lo paradójico es que, a pesar de prevalecer la primera imagen sobre la segunda, en la revista parece estimularse a la mujer para que se equipare con el sexo masculino. Los llamados a tomar la iniciativa en la cama y la preocupación constante por el ascenso laboral pueden leerse en este sentido.

Se llega a hablar incluso de *erección* (*Cosmopolitan*, junio 2004: 84), *eyaculación* (*Cosmopolitan*, diciembre 2003: 146) y *próstata* (*Cosmopolitan*, noviembre 2003: 103) femeninas, como si éstas pudieran estar presentes en el cuerpo de la mujer.

Por otra parte, la permanente búsqueda del perfeccionamiento, el ansia de convertirse en una empleada *10 puntos* (*Cosmopolitan*, abril 2004: 114) y en una *diosa del sexo* (*Cosmopolitan*, agosto 2003: 4), se vincula con la búsqueda del éxito laboral y personal, pero sobre todo con la búsqueda del poder, con el fin de igualar al hombre.

Para lograr esto la revista le brinda a su lectora toda una serie de herramientas o “tips” (consejos, secretos, claves, trucos) para que ésta actúe exitosamente tanto en la cama como en los negocios. Felú Arquiola (1999) ha señalado que este tipo de revistas necesitan y construyen una lectora insegura, carente y poco hábil; una lectora que necesita ser guiada, aconsejada, instruida tanto para integrarse en el mercado laboral como para desenvolverse en la cama. Tanto en uno como en otro ámbito lo importante es superar la mediocridad.

Por su parte, Ana María Muchnik (1993) dice que los consejos que brindan las revistas femeninas abundan en ideas acerca de cuál es la mejor manera de prepararse para que la vida de la mujer sea una constante conquista del hombre.

Desde este punto de vista, *Cosmopolitan* presenta un enunciador pedagógico que aconseja, informa, propone, advierte. *Cosmopolitan* sabe, enseña, explica, guía a su destinataria mediante argumentaciones que se podrían caracterizar como pragmáticas (Bremond. C. 1982); es decir, los beneficios de seguir las recomendaciones *Cosmo* se obtendrán una vez que la lectora las ha concretado al pie de la letra. Por eso la imagen que la revista construye de su lectora es la de una mujer que no sabe o que está confundida o insegura. *Cosmopolitan* se constituye de esta manera en una permanente fuente de consulta y una didáctica donadora de consejos.

Pero no sólo por esto es que podemos hablar, en *Cosmopolitan*, de un enunciador pedagógico. La revista tiene también una cierta debilidad por las cuantificaciones, elementos, según Verón (1985), típicamente característicos de la pedagogía del enunciador:

- "15 preguntas para mejorar tu relación laboral" (*Cosmopolitan*, abril 2004: 114)

- "5 cosas que lo asustan en la cama" (*Cosmopolitan*, noviembre 2003: 70)

- "30 señales de que estás enamorada" (*Cosmopolitan*, febrero 2002: 58)

De todas maneras, la estrategia de la complicidad y la simetría es la más fuerte en la revista, que parece construir con su lectora un férreo pacto de amistad y contención. *Cosmopolitan* es una amiga incondicional, más experimentada, con "más calle", pero al mismo tiempo *vividora* de las mismas historias y *padededora* de los mismos contratiempos que su lectora. Por eso hay también, de algún modo, un saber (y un sentir) compartidos.

Cosmopolitan combina entonces dos tipos de enunciadores (el pedagógico y el cómplice) en dos mundos, aparentemente distintos, pero profundamente imbricados.

Tanto el trabajo como el sexo constituyen partes fundamentales de la vida cotidiana de la lectora. El primero se desarrolla durante el día en un espacio específico, el escritorio, que tiene tanto protagonismo en la vida de esta mujer como la cama; - y el sexo- lo tiene por las noches.

Tanto en el espacio de lo privado como en el espacio de lo público, la mujer debe poder encontrar placer, sentir pasión y escaparle a un enemigo: la rutina.

En ambos espacios, concebidos como una guerra permanente, esta mujer aguerrida y ambiciosa desplegará sus tácticas y estrategias que le permitirán sobrevivir, sea a una ruptura amorosa, sea a un despido, y lograr así crecer tanto a nivel personal como profesional. Una mujer con miedos e inseguridades -como la que representa *Cosmopolitan*-, puede transmutarse en una nueva mujer, más eficiente y poderosa en el terreno laboral, con mayor capacidad de disfrute en el ámbito sexual.

La mujer que construye *Cosmopolitan* desea comenzar a cambiar su vida, y qué mejor para un propósito como ese que la compañía de un medio aparentemente transgresor, rupturista y desprejuiciado. Pero ¿es *Cosmopolitan* realmente la revista que rompió el molde, tal como ella misma se autoproclama? ¿Es la revista más audaz?

Es cierto que trata la temática sexual de manera sincera, abierta, desfachatada. La mujer que construye *Cosmopolitan* es una mujer moderna, audaz, atrevida. Una mujer que es, en varias ocasiones, "animalizada" por

la revista que asocia al sexo con los instintos más primarios del ser humano y coloca a la mujer en el lugar de una fiera desatada e indomable.

Pero a pesar de *territorializar* al cuerpo femenino convirtiéndolo en una infinidad de regiones, zonas y puntos a visitar y conquistar, y de interpretar al sexo como un viaje cuyo destino seguro es el placer erótico; la revista va a terminar afirmando que “*el mejor sexo funciona cuando hay amor*” (*Cosmopolitan*, abril 2004: 90) y que el sexo es una “*comunidad íntima entre dos personas y no un simple intercambio de fluidos corporales*” (*Cosmopolitan*, abril 2002: 59). El “*sexo sin alma*” (*Cosmopolitan*, junio 2004: 109) o el “*andar saltando de cama en cama*” (*Cosmopolitan*, abril 2002: 40) terminan siendo condenados por la revista, que vincula al sexo no sólo con el placer físico sino también con la intimidad emocional. Para lograrlo y alcanzar una mayor estabilidad en la pareja se llega incluso a insinuar la posibilidad de tener menos sexo, lo que redundará en mayor conocimiento y mayor compromiso.

La mujer que se representa *Cosmopolitan* es una mujer abierta a nuevas vivencias, desinhibida, sin prejuicios, pero lo que busca en última instancia es encontrar a su Príncipe Azul, ese ser ideal, perfecto, adecuado para casarse y formar una familia.

Y es que a pesar de que hoy en día muchas parejas eligen vivir juntas sin pasar por el registro civil, *Cosmopolitan* continúa viendo en el matrimonio un valor social, considera que la convivencia prematrimonial puede ser negativa para el futuro de la pareja, y que vivir sin papeles “no tiene las mismas seguridades legales que el matrimonio” (*Cosmopolitan*, enero 2002: 79).

Todo esto demuestra que, aunque el lugar o imagen que *Cosmopolitan* se atribuye a sí misma sea la de un medio transgresor, osado y sin prejuicios; poder alcanzar la cima en el trabajo así como poder construir una relación amorosa a largo plazo, son los sueños de toda mujer que lee *Cosmopolitan*, una revista con ideas más conservadoras y tradicionales de lo que se cree.

Notas [↑]

[1] Para Verón (1995), desde el punto de vista del contenido, todas las revistas mensuales femeninas son iguales, todas tratan los mismos temas y tienen las mismas secciones. Se organizan alrededor de tres grandes campos semánticos: la moda, la belleza y la cocina. Pero si desde el punto de vista del contenido, la oferta más o menos es la misma, la única manera que tienen los discursos de diferenciarse es en el terreno de la enunciación. Cada título construye su “personalidad”, su especificidad, define lo que lo singulariza con respecto a sus competidores, a través de una estrategia enunciativa que le es propia.

[2] Según Mattelart (1982), en la óptica de toda la prensa comercial la seguridad y la fuerza de una mujer se basan esencialmente en su valor en el mercado sexual, en su capacidad de seducir al hombre y de confirmarle en su propia virilidad.

Bibliografía [↑]

- Bremond, C.** (1982) “El rol del influenciador” en AA.VV.: *Investigaciones retóricas II*, Barcelona, Ediciones Buenos Aires.
- Ceulemans, M. y Fauconnier, G.** (1980) “Imagen, papel y condición de la mujer en los medios de comunicación social: compilación y análisis de los documentos de investigación”. Departamento de Ciencias de la Comunicación, Universidad Católica de Lovaina.
- Felú Arquiola, E. y otras** (1999) “Decálogos comunicativos para la nueva mujer. El papel de las revistas femeninas en la construcción de la feminidad”, en Caldas-Coulthard, C. R y Martín Rojo, L., ed, *Entre Nosotras: Las revistas femeninas y la construcción de la feminidad*, Revista Iberoamericana de discurso y sociedad, Barcelona, Editorial Gedisa.
- Mattelart, M.** (1982) *Mujeres e industrias culturales*, Barcelona, Editorial Anagrama.
- Segre, C.** (1985) *Principios de análisis literario*, Parte 2, Barcelona, Editorial Crítica.
- Steimberg, O.** (1993) *Semiótica de los medios masivos: El pasaje a los medios de los géneros populares*, Buenos Aires, Editorial Atuel.
- Verón, E.** (1987) “Discursos Sociales, El sentido como producción discursiva”, en *La Semiología social*, Buenos Aires, Editorial Gedisa.
- (1985) “El análisis del contrato de lectura: un nuevo método para los estudios de posicionamiento en los soportes de los medios”, París, IREP.
- (2004) *Fragmentos de un tejido*, Barcelona, Gedisa, Colección El Mamífero Parlante.

María José Bórquez

es Licenciada en Ciencias de la Comunicación y Profesora de Enseñanza media y superior en Ciencias de la Comunicación (UBA). Docente de Planificación de la Actividad Periodística I y II de la UBA, forma parte de la Residencia Interdisciplinaria de Educación para la Salud (GCBA). Participa como integrante en investigaciones en el marco de la programación científica de la UBA. majoborquez@hotmail.com

La espontaneidad en el discurso televisivo. Una comparación entre *Vecinos* y el *reality show*

Hernán Brignardello

El presente artículo es una versión resumida de un trabajo mayor en el que se da cuenta del modo en que un programa televisivo, *Vecinos*, asume la representación de la vida cotidiana. Aquí nos centraremos fundamentalmente en la comparación entre *Vecinos* y el *reality show* *Gran Hermano* a partir de un concepto clave: enunciación de espontaneidad, para determinar el modo en que el posicionamiento enunciativo y las formas en que el dispositivo se representa a sí mismo impactan sobre la puesta en escena de la cotidianidad.

Palabras clave: televisión- semiótica-vida cotidiana- espontaneidad-figuraciones

Spontaneity in television's discourse

A comparison between *Vecinos* and *Reality Shows*
This article is a short version of a broader analysis in which we described how television program *Vecinos* approaches to the representation of everyday's life. In the present work we make a comparison between *Vecinos* and reality show *Big Brother*, using the main concept of spontaneity's enunciation in order to define the impact of the enunciative positioning and dispositive representation in the *mise-en-scene* of everyday's life.

Palabras clave: television-semiotic-everyday's life -spontaneity

1. Cotidianidad, dispositivo y espontaneidad

¿Cuáles son las formas en que un discurso televisivo puede abordar la representación de lo cotidiano? ¿Y cómo impacta el posicionamiento del dispositivo en la manera en que esa misma representación toma cuerpo? La intención de este artículo es realizar una confrontación entre *Vecinos*, un programa emitido durante los años 2006 y 2007 por el canal público de la Ciudad de Buenos Aires, *Ciudad Abierta* y el formato habitual del *reality show*, fundamentalmente a partir de un concepto que recuperamos de Petris (2006): la enunciación de espontaneidad. *Vecinos* se presenta a sí mismo como “Una ficción sin actores”, y desarrolla en cada uno de sus episodios una breve historia basada en hechos reales, filmada fuera de los estudios de televisión y cuyos protagonistas son los propios vecinos que fueron artífices de los sucesos. Así, haciéndose cargo de la difuminación y la hibridez que caracterizan al discurso televisivo contemporáneo, *Vecinos*

nos permite reflexionar sobre las formas en que la cotidianeidad puede ser abordada desde la producción audiovisual. Con respecto al *reality show* consideramos que, en los últimos años, ha sido el formato que ha intentado apropiarse con más fuerza de las representaciones televisivas de lo cotidiano. Los discursos televisivos sufrieron una notable metamorfosis en las últimas décadas que los llevó a incluir dentro de su seno nuevos temas y motivos, y que comienza a tornarse más visible a fines de los '90. El formato de las cámaras ocultas, en el que un ciudadano desprevenido es filmado por sorpresa mientras se le realiza algún tipo de broma o burla, tuvo especial presencia en Argentina en la última década del siglo XX, y su popularidad se presenta como un antecedente inmediato en la inclusión de la vida cotidiana de individuos ignotos dentro de los discursos audiovisuales. Los *talks shows*, protagonizados por personajes que no aparecen representados como actores profesionales ni figuras mediáticas, sino que son asimilables a lo que Cingolani (2006) calificó como *actantes-P*[1], también ponen en escena conflictos y acontecimientos relativos a la vida de todos los días. Pero fue con la irrupción de los *reality shows* y de su nave insignia *Gran Hermano* que la representación de lo cotidiano en la pantalla chica tomó aún mayor consideración.

Sin embargo, no debemos olvidar que la presencia en pantalla del *actante-P* no es precisamente un hecho novedoso, ya que los programas televisivos con participación de personajes no mediáticos tienen varias décadas de vida. De todos modos, creemos que surgen fenómenos novedosos en los formatos contemporáneos, fundamentalmente a partir del acceso de nuevos temas y motivos en la estructuración de sus relatos. En los concursos televisivos tradicionales el *actante-P* irrumpe en el discurso institucional del medio para cumplir el rol del héroe, y el relato sigue constituyéndose en gran medida de acuerdo a pautas que se remiten a componentes netamente televisivos. La institución televisiva es el *amo y señor* de esa discursividad, es el espacio que brinda al *actor externo* la posibilidad de irrumpir dentro de sus límites, siempre y cuando respete sus reglas y, una vez finalizado el programa, vuelva a su ámbito de pertenencia. Pero en ciertas narratividades televisivas contemporáneas como el mencionado *reality show*, al ingreso del *actante-P* como figura representacional debe sumarse la irrupción de lo cotidiano como eje primordial de lo narrativo. Aquí la lógica del concurso televisivo se modifica dando acceso a nuevos componentes: ya no se trata simplemente de un discurso que deja ingresar al *actante-P* para articularlo dentro de sus límites. La narración se expande e incluye dentro la lógica del concurso la representación de la vida diaria del participante. Pero lo esencial es que el discurso deja de ser ese ámbito cerrado en el cual el personaje extra-mediático irrumpe temporalmente en busca de fama o dinero: ahora el propio concurso se amplía, hasta pretender reemplazar a la vida diaria por su puesta en escena televisiva.

Uno de los rasgos distintivos más notables del *reality show* es el peso que obtiene en la estructuración del discurso televisivo lo que Petris (2006) denomina *enunciación de espontaneidad*. Esto no sólo implica la presencia en pantalla de *actantes-P*, sino también la puesta en discurso de áreas comúnmente reservadas al ámbito de lo privado, que hacen su emergencia en el texto televisivo contraponiéndose (al menos en apariencia) a la estructura usual del relato televisivo. La *enunciación de espontaneidad* es entendida por nosotros como un efecto de sentido de ciertos discursos que, si bien tiene especial peso en aquellos formatos en los cuales toma protagonismo el *actante-P*, existe desde la aparición de la televisión. Pero mientras hasta hace algunas décadas podía rastrearse como un elemento que se colaba casi raudamente en el marco de algunos discursos audiovisuales, hoy existen formatos que parecen perseguir la constitución de este efecto de sentido como uno de sus objetivos centrales.

Petris asegura que los discursos televisivos que logran construir una *enunciación de espontaneidad* tienen la capacidad de erigir un nuevo tipo de espacio, al que denomina “protoespacio televisivo”. Éste no debe ser entendido en términos estrictamente físicos, sino que se define más bien a partir de la forma en que presenta al espectador sus reglas de sociabilidad y visibilidad. Se trata de un área con características inéditas, diferente de los tradicionales “espacio de lo público” y “espacio de lo privado”. Si bien el protoespacio televisivo implica una *territorialidad física* en la que se desarrollan las acciones, lo que nos interesa aquí es qué sucede cuando se funden dos ámbitos que tradicionalmente estuvieron separados en cuanto a sus posibilidades de socialización. Si un área que históricamente se ha mantenido en la privacidad (por ejemplo, la vida cotidiana de los habitantes de una casa) es mediatizada, el espacio físico en el que interactúan los actores no es público, al menos en un sentido absoluto (en tanto su acceso es regulado por las reglas del medio). Pero tampoco puede decirse que sea privado, ya que se trata de un espacio mediatizado. Este peculiar encuentro del medio con lo privado es lo que genera el surgimiento del *protoespacio televisivo*, que debe ser pensado como un efecto de sentido, lo cual quiere decir que se trata de un fenómeno que se da sólo en el ámbito de la recepción.

La constitución híbrida del protoespacio televisivo tiende a complejizar el carácter representacional del discurso audiovisual. Por un lado, Petris asegura que “el protoespacio televisivo no es ficción porque no existe representación de una historia (...) Su enunciación es de espontaneidad, y la espontaneidad no es representación” (2006). Y por otra parte tampoco se erige ante el espectador como la “realidad”, ya que en él se escapa tanto al rol habitual del *actante-P* (para quien estar ante las cámaras de TV es una situación excepcional) como a la función tradicional del dispositivo televisivo (que no suele construir una *enunciación de espontaneidad* sino

que se estructura como una maquinaria dramática). Sucede que este pro-
toespacio, en tanto es un efecto de sentido, no tiene entidad previa a la
puesta en discurso. Sólo existe en tanto es mediatizado, por lo tanto no
puede ubicárselo como representación de algo *extra-televisivo*. Pero tam-
poco es posible describirlo como un área construida sólo discursivamente,
ya que implica la puesta en escena de elementos preexistentes, pero cuyo
estatuto se modifica drásticamente al ser mediatizados. Desde el punto de
vista narrativo, la irrupción de la *enunciación de espontaneidad* supone
una ruptura de la estructura clásica del relato, actuando en una modalidad
que puede definirse, en términos barthesianos, como catalítica. La catálisis
actúa retardando la consecución del relato, alejándolo momentáneamente
de sus dimensiones nucleares, y beneficia de este modo la constitución de
un *efecto de realidad*.

Por supuesto que no podemos olvidar que los *reality shows* al estilo
de *Gran Hermano* conservan en su estructura macro la lógica narrativa
del concurso. Los concursantes compiten por alzarse con un premio, y
para eso deben atravesar por diversas *peripecias* (el propio encierro tele-
visado en una casa con desconocidos puede pensarse como el máximo
desafío). El discurso también apela desde la enunciación a la lógica de la
participación: serán los propios televidentes quienes, con su voto, elijan al
ganador final del concurso. *Gran Hermano* no se resiste a ser encasillado
dentro de la estructura clásica del relato tal como ha sido descrita por
Todorov (1978); sigue una curva narrativa que se desarrolla *in-crescendo*
hasta su resolución final. Pero presenta además una gran complejidad nar-
rativa, ya que implica el surgimiento en su seno de múltiples micro-relatos
que se agrupan dentro de la estructura contenedora del concurso. Estas
narraciones múltiples, que pueden pensarse como subsidiarias respecto
al relato principal, suelen ser sin embargo el eje central de cada una de
las emisiones. Y gran parte de su componente temático fundamental está
conformado por la representación de lo cotidiano, ya que se nutren de
los sucesos que surgen en la convivencia diaria entre los participantes del
programa. La multiplicidad de relatos hace que, al fin de cuentas, lo que
aparentaría ser el núcleo central (las distintas acciones de los participantes
en pos de ganar el concurso) ocupe una posición secundaria. Es en es-
tos micro-relatos donde se encuentra el factor diferencial de cada *reali-
ty show*. Todos los programas de este tipo son similares en su estructura
macro: ponen en situación a una serie de *actantes-P* que pugnan por ser
los ganadores, ya sea mostrando ciertas habilidades o simplemente sobrel-
levando la convivencia en una casa. Y es en estos micro-relatos incluidos
en el formato macro que se dan los movimientos y las particularidades;
allí es donde surge la *enunciación de espontaneidad*, y donde se pueden
rastrear las huellas de una representación de lo cotidiano.

La propia idea de cotidianidad es un marco general que impregna estos micro-relatos. No hay que olvidar que *Gran Hermano* se enuncia a sí mismo como “la vida misma”, y si bien “la vida misma” es pasible de ser interpretada como un relato a partir de las conceptualizaciones de Parret (1995), no es bajo ningún punto de vista una narración televisiva. Es por eso que aparecen en escena situaciones que escapan a la lógica dramática tradicional pero que, en su conjunto, ayudan a construir un efecto de sentido global que tiene que ver con una representación de lo cotidiano. Pero debemos preguntarnos cuál es el estatuto de esta supuesta cotidianidad. ¿Es posible considerarla como tal al tratarse de un fenómeno mediático? Si bien hay un conjunto de actividades habituales y repetitivas que son puestas en escena, su propia naturaleza cambia por el hecho de estar insertas en un discurso audiovisual. Aquí se ve claramente el estatuto aparentemente contradictorio del protoespacio televisivo al que hacíamos referencia previamente: no podemos ubicarlo con exactitud dentro de lo público ni de lo privado, como tampoco dentro de lo excepcional o de lo habitual. Al mismo tiempo surge otro interrogante: ¿puede suspenderse por completo lo cotidiano? ¿es posible desactivarlo como categoría rectora por el sólo hecho de estar inmersos en el marco de una situación excepcional? O, por el contrario, ¿debemos suponer que es una categoría que siempre está operando como marco de sentido, cargando de significación a ciertas actividades diarias del sujeto, aún en el más excepcional de los contextos? Si bien se trata de preguntas demasiado complejas para intentar desentrañarlas dentro del marco de este trabajo, creemos en principio que no podemos pensar lo cotidiano y lo *excepcional* como dos ámbitos contrapuestos. Son el fruto de operaciones de sentido que se retroalimentan y se dan significación mutuamente: uno no podría existir sin la presencia del otro.

2. Otra ficción sin actores

Vecinos se enmarca claramente dentro del tipo de discurso televisivo que hace de la puesta en escena de un *actante-P* uno de los ejes fundamentales del relato. Pero lo hace a partir de modalidades que lo transforman en un producto sumamente peculiar. Si elaboramos una comparación respecto al formato del *reality show* que describíamos en el apartado anterior, hay varias características primarias que lo diferencian fuertemente. Mientras los *reality show* del tipo *Gran Hermano* se desarrollan a partir de una transmisión en vivo y en locaciones especialmente producidas para el programa, *Vecinos* es un programa grabado, sometido a las reglas de la post-producción, y que no es realizado en estudios de televisión sino en la vivienda o el lugar de trabajo de los protagonistas[2]. Por otra parte, *Vecinos* no se encuentra, a diferencia de los *realities*, dentro de la categoría del concurso televisivo: se presenta explícitamente como una ficción, en la que los *actantes-P* que aparecen en pantalla no persiguen ningún tipo

de galardón, sino que ponen en escena una breve historia referida a la vida cotidiana del protagonista.

La *enunciación de espontaneidad* a la que hicimos mención más arriba relaciona más con el dispositivo televisivo del directo que con las transmisiones grabadas. Sería dificultoso que un efecto de sentido que rompe las reglas habituales de la narración televisiva pudiera darse en un programa que no es transmitido en vivo. Sostendremos entonces que la *enunciación de espontaneidad* no hace su aparición en *Vecinos*, y que por consiguiente no se erige como elemento articulador del discurso tal como sucede en *Gran Hermano*. Podemos afirmar que hay casos en los cuales las operaciones enunciativas se acercan a un estatuto de lo espontáneo, principalmente en el cierre de cada episodio, donde se ve al protagonista narrando telefónicamente los pormenores de la grabación. Pero la espontaneidad como posible efecto de sentido ya ha sido previamente desarticulada por la aceptación del estatuto de ficción y por la multiplicidad de recursos que buscan poner en evidencia el accionar del dispositivo.

En el caso del *reality show* nos encontramos frente a una elección representacional en la que el propio discurso da lugar al surgimiento de un nuevo tipo de espacio –el *protoespacio televisivo*– con características particulares que no traspasarían las fronteras discursivas que le dan nacimiento. Por contraposición, el estatuto representacional de *Vecinos* es más cercano al de una narración clásica de ficción. En este sentido debemos recordar que Petris (2006) establece tres modalidades a partir de las cuales se da la relación entre los espacios físicos y los medios: un espacio físico anterior al discurso que es referido por el mismo, un espacio construido sólo discursivamente, y un espacio al que denomina “espacio-discurso”, que se construye únicamente en el momento de la mediatización y que es, según el autor, el espacio del *talk show* y el *reality show*. El *protoespacio televisivo*, área donde puede hacer su aparición la llamada *enunciación de espontaneidad*, se ubica dentro del rango de los espacios-discurso. Un espacio físico como el retratado en *Vecinos*, sin embargo, se encontrará en nuestra opinión a mitad de camino entre la primera y la segunda categoría. No podríamos decir que el mismo actúe a nivel efecto de sentido como un espacio anterior al discurso, ya que incluso se da cuenta en el producto de la forma en que el mismo es operado y manipulado en función de las necesidades narrativas. Pero tampoco podemos afirmar que sea construido sólo discursivamente ya que, al menos en parte, escapa a la lógica absoluta de la transmisión televisiva al mudarse del estudio de televisión a locaciones externas. Del mismo modo que el *reality show*, *Vecinos* enuncia un espacio que puede ser referido a un existente y lo subvierte convirtiéndolo en una entidad diferente. Pero en el caso de *Vecinos*, la propia distancia representacional asumida a partir del dispositivo del grabado y de la asunción del estatuto de ficción desactiva la cercanía necesaria para la

constitución de la *enunciación de espontaneidad* y, subsidiariamente, del *protoespacio televisivo*. Tenemos entonces aquí una diferencia enunciativa fuerte: la forma en que es construido el espacio. Creemos que este es un punto nuclear y que tiene especial relevancia en el efecto de sentido general del relato, ya que hace tanto a la forma en que el enunciado construye a su referente como a su enunciatario.

La segunda diferencia fundamental tiene que ver con la forma en que el enunciado se (re)presenta a sí mismo, y por consiguiente con la información paratextual que lo acompaña. En el caso de los *reality show*, nos encontramos con discursos que se exhiben como un reflejo de los sucesos diarios de los concursantes. Esta intención se expresa al máximo en el slogan que acompaña a *Gran Hermano*: “la vida misma”. No se asume a sí mismo como una ficción y ni siquiera como una narración; pretende ser un muestrario de las acciones de los protagonistas durante el tiempo que dura la competencia. *Vecinos*, sin embargo, opta por un camino absolutamente diferente. Se anuncia a sí mismo en los títulos como “Una ficción sin actores”. Ya desde el comienzo opta por un posicionamiento enunciativo claro: se trata de un discurso ficcional. Pero “sin actores”. Pretende entonces ser un discurso en el cual los protagonistas no representan un rol que es subsidiario a la lógica del relato televisivo, sino que es deudor de los sucesos cotidianos que afectan a los protagonistas. Se unen en esta denominación los ámbitos de lo mediático (la ficción) con lo *extra-televisivo*. A diferencia del *reality show*, al aceptarse como una ficción, *Vecinos* asume que responde a las reglas discursivas de la producción televisiva. Sin embargo la aclaración “sin actores” implica que este discurso supone tomar su materia prima de un fenómeno externo a la institución (“la realidad”).

Esta suerte de hibridez en la propuesta enunciativa de *Vecinos* implicaría reconocer que la *cotidianeidad* de una *persona común* (*actante-P*) puede ser reutilizada para elaborar un relato televisivo. Y por otra parte, supone también aceptar la presencia normativa del dispositivo en la estructuración de dicho discurso. *Vecinos* asume explícitamente los recursos propios de lo televisivo, acentuando de este modo su forma de concebirse como una ficción audiovisual que *opera* sobre componentes con origen *extra-televisivo*. Si pensamos en una ficción tradicional (como puede ser el caso de una telenovela) es evidente que la normativa primaria será la lógica del relato. Por lo tanto, las acciones de los personajes serán sopesadas en función de su correspondencia con la evolución narrativa. *Vecinos* pretende invertir esta primacía de lo narrativo: en él el orden de lo cotidiano aparece enunciado como el ámbito que da origen a las acciones del relato. Su posicionamiento enunciativo implica afirmar que la cotidianeidad *extra-televisiva* puede transformarse en ficción, pero que no lo es en sí misma. Es necesario que aparezca una maquinaria narrativa (la televisión) capaz de operar sobre ella y organizarla discursivamente[3]. En este senti-

do podemos decir que el programa presenta a la vida cotidiana como una suerte de reservorio, una fuente de temas y motivos a partir de la cual la televisión, asumida como máquina ficcional, puede hilvanar un relato.

Nos encontramos entonces con un par de diferencias centrales y, en algún sentido, paradójicas. Por un lado *Vecinos* asume la presencia del dispositivo como estructurador del relato y explicita la utilización de sus recursos. Pero representa a su espacio narrativo como un área netamente extra-televisiva: va a buscar sus temáticas a las viviendas y los lugares de trabajo de los vecinos de la ciudad, captura a los protagonistas en sus espacios diarios y luego construye una narración a partir de esos elementos. Por su parte, *Gran Hermano* -si bien por supuesto no puede renegar de su estructuración narrativa como concurso de televisión- se pretende a sí mismo como “la vida misma” y apela a la constante inclusión de operaciones catalíticas para generar una enunciación de espontaneidad. Pero el área física en la cual se desarrollan las acciones es erigida como un sector eminentemente televisivo, y aunque remite a un marco referencial externo, nunca deja de ser el espacio del concurso televisivo. Como dijimos anteriormente, este fenómeno particular donde se unen lo privado (la intimidad de los participantes) con lo público (su puesta en discurso televisivo) constituye lo que Petris denomina protoespacio televisivo.

3. El lugar de lo cotidiano y la posición del dispositivo

“La televisión de los comienzos intentaba volver televisivos los espacios cotidianos, mientras que la de hoy intenta volver cotidianos los espacios televisivos”.

Casetti y Di Chio, “Análisis de la televisión”.

Si se pretende abordar la forma en que un discurso televisivo puede asumir la representación de lo cotidiano, no se puede obviar el estatuto que se le otorga a la cotidianeidad desde el posicionamiento enunciativo. Este elemento, desde nuestro punto de vista, está fuertemente entrelazado con el lugar que el discurso otorga al dispositivo. O sea que nos referimos específicamente a la relación representacional que constituye el enunciado respecto de lo cotidiano: si se erige a sí mismo como un mero “canal” que puede transmitir al espectador una “realidad”, o si asume su lugar de constructor del relato y del propio referente.

Las respuestas a estos interrogantes se desprenden de lo afirmado en los párrafos anteriores. Tanto en el caso del *reality show* convencional como en el de *Vecinos*, el concepto de cotidianeidad es central en la estructuración del relato. Pero esta centralidad tiene lugar a partir de puntos de vista disímiles. En el caso de *Gran Hermano* lo cotidiano será un elemen-

to nuclear, pero se insertará dentro de los límites de la lógica narrativa del concurso. No es la representación de la vida de todos los días la que da origen al discurso, sino que este factor es enmarcado en la narrativa de la “competencia televisiva”. Si este formato pretende representar *la vida misma*, lo hace dentro de límites particulares: los de un concurso que obliga a los participantes a *mudar su cotidianidad* a los estudios de televisión. Sobre este punto ya hemos desarrollado nuestros interrogantes: por un lado, nos preguntamos si cabe llamar “cotidiano” a aquellos sucesos que son enmarcados en el contexto de un *reality show*; y por otra parte, sostenemos que este tipo de programas no pretende representar la vida de todos los días, sino más bien reemplazarla por un nuevo tipo de existencia mediática que busca desactivar el estatuto de lo *extra-televisivo*.

En el caso de *Vecinos*, sin embargo, la narración de una historia relativa a lo cotidiano ocupa el lugar central por excelencia. Se trata lisa y llanamente de la representación televisiva de una serie de sucesos diarios. Por lo tanto, mientras *Vecinos* desea representar acontecimientos extra-televisivos en una narración audiovisual, el *reality show* intenta transformar en netamente televisivas acciones que por definición no deberían serlo. Nos encontramos entonces con diferentes posicionamientos enunciativos respecto al propio estatuto de lo cotidiano. En el *reality show* un suceso se presenta como válido siempre y cuando se desarrolle dentro de los límites de lo televisivo: la vida diaria puede dar origen a un relato, pero únicamente si se la traslada a un estudio de televisión. Por el contrario, en *Vecinos* la cotidianeidad se presenta como el origen legítimo de los temas y motivos que hacen a la narración. Es cierto que deberá ser reconvertido en un discurso televisivo, transformado en una ficción. Pero desde el lugar de la enunciación se reivindicará el estatuto de lo cotidiano como fuente de esta representación. El propio nombre del programa, *Vecinos*, es una huella interesante en este sentido, y aún más lo son las placas que aparecen al comienzo y el final de las emisiones: “Advertencia: en las siguientes escenas no hay actores profesionales, todos los personajes han sido protagonizados por Vecinos de la ciudad. Las historias están basadas en hechos reales” y “Si querés actuar en tus propias historias enviá un mail a vecinos@ciudadbuenosairestv.gov.ar”.

Se trata por lo tanto de dos tipos de discurso contrapuestos desde el lugar que otorgan a la categoría de lo cotidiano, desde el alcance que cada uno establece para el accionar del dispositivo, y desde la forma en que este mismo es enunciado al interior de cada formato. En el caso de *Gran Hermano* la institución parece pretender fagocitar a lo *extra-televisivo* y poner en su lugar una existencia mediática. Es por esta razón que el programa puede aducir que pone al espectador frente a “la vida misma”: no

porque se crea necesariamente en la transparencia del dispositivo, sino porque justamente se pretende no dejar nada por fuera de él. Por su parte *Vecinos* puede asociarse a una visión mucho más tradicional del relato y del propio accionar del dispositivo. Este programa asume que existe algo por fuera de la institución televisiva a partir de lo cual el discurso está operando. Para hacerlo, no opta por la enunciación clásica propia de aquello que Eco (1983) denominó *paleo-televisión*, que podría pretenderse como un reflejo de los sucesos de los cuales da cuenta. Muy por el contrario, intenta hacer explícitas las propias operaciones que desarrolla para la construcción del discurso. De este modo, en *Vecinos* podemos hablar de una doble intención: por un lado, la de representar sucesos de la vida cotidiana; por otra parte, la de representar la forma en que el dispositivo televisivo da forma a sus relatos. Así no sólo se pone en cuestión el funcionamiento de la institución mediática y se deja al descubierto su estatuto de creadora de sentido, sino que también se reconoce la existencia de lo *extra-televisivo* como materia prima de sus discursividades. Y en este caso, al tratarse de relatos que no se basan en la representación de circunstancias excepcionales (como sucede con la noticia), diremos que *Vecinos* reconoce la capacidad de lo cotidiano, si no como lugar de producción de sentido, al menos como fuente para la significación.

Notas

[1] Desde el punto de vista temático podemos asociar a la representación mediática de lo cotidiano con la presencia de un determinado tipo de sujeto que ha sido denominado por Gastón Cingolani como “actante-P”. Su aparición implicaría “la puesta en discurso mediático de una *persona no perteneciente a lo público o a lo mediático en lo no-ficcional*” (Cingolani, 2006, las cursivas son del original). En el plano de la enunciación, esto generaría un particular efecto que el autor califica como “desdoblamiento enunciativo”: al interior del discurso, el *actante-P* aparecería encarnando la voz del mundo “real”, por oposición a la voz institucional del medio que se constituye como un elemento netamente televisivo.

[2] No olvidamos que la emisión central de *Gran Hermano*, si bien se desarrolla en vivo, también cuenta con resúmenes grabados de parte de los sucesos del día. De todos modos, nos interesa la construcción enunciativa a nivel global, en el sentido de que el formato se presenta como un espacio en el cual el accionar de los protagonistas es registrado durante las 24 horas y luego son seleccionados los fragmentos más relevantes para su transmisión en el compacto. Además, en efecto los sucesos de *Gran Hermano* pueden ser seguidos en directo por los televidentes durante las 24 horas, aunque en este caso deberíamos preguntarnos si nos encontramos ante un relato o frente a un conjunto de sucesos que pueden ser rearticulados posteriormente con una intención narrativa. En cualquier caso, lo que nos importa es el funcionamiento a nivel *efecto de sentido*, por lo que en principio identificaremos a *Gran Hermano* con una operatoria similar a la del directo por la cercanía de los sucesos y la fuerte presencia de la *enunciación de espontaneidad*, si bien no desconocemos que hay operatorias sobre la materialidad del discurso que no se ciñen específicamente a la forma de operar del dispositivo del directo.

[3] Por supuesto que podríamos decir que *reality shows* como *Gran Hermano* operan de una forma similar. Pero la diferencia fundamental está en el posicionamiento desde la enunciación respecto al estatuto del discurso y al papel del dispositivo. Mientras *Vecinos* no pone nunca en cuestión su estatuto de ficción, *Gran Hermano* lo desmiente constantemente. Mientras *Vecinos* pretende mostrarse a sí mismo como un relato que toma componentes de la vida cotid-

iana para su construcción, *Gran Hermano* ansía convertir a la *vida misma* en un relato, no se muestra como un discurso que opera a partir de lo *extra-televisivo*, sino que directamente intenta reemplazarlo.

Bibliografía [↑]

- Barthes, R.** (1970) “El efecto de realidad”, en *Lo verosímil*, Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.
- Casetti, F. y Di Chio, F.** (1999) *Análisis de la televisión. Instrumentos, métodos y prácticas de investigación*, Barcelona: Paidós.
- Carlón, M.** (2004) *Sobre lo televisivo. Dispositivo, discursos y sujetos*, Buenos Aires: La Crujía.
- Cingolani, G.** (2006) “¿Por qué el reality no se comió a la TV? (Puesta en escena del “hombre común”: enunciación, institución y dispositivo en los shows informativos”, en Cingolani, G. (comp.) *Discursividad televisiva*, La Plata: Edulp.
- Eco, U.** (1987[1983]) “TV: La transparencia perdida”, en *La estrategia de la ilusión*, Buenos Aires: Lumen.
- Heller, Á.** (2002[1970]): *Sociología de la vida cotidiana*, Barcelona: Ediciones Península.
- Imbert, G.** (2003) *El zoo visual. De la televisión espectacular a la televisión especular*, Barcelona: Gedisa.
- Parret, H.** (1995) *De la semiótica a la estética. Enunciación, sensación, pasiones*, Buenos Aires: EDICIAL.
- Petris, J. L.** (2006) “El protoespacio televisivo: el viejo espectáculo de algunas espontaneidades” en Cingolani, G. (comp.) *Discursividad televisiva*, La Plata: Edulp.
- Rincón, O.** (2006) *Narrativas mediáticas. O cómo se cuenta la sociedad del entretenimiento*, Barcelona: Gedisa.
- Segre, C.** (1985) “Tema/Motivo” en *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona: Crítica.
- Soto, M.** (2007) “Avance de investigación Performance y vida cotidiana” en Revista *Ciencias Sociales* - UBA, N°68, Buenos Aires, Editor: Gustavo Bulla.
- Steimberg, O.** (1998) *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*, Buenos Aires, Colección del Círculo: Atuel.
- Todorov, T.** (1996[1978]) “Los dos principios del relato”, en *Los géneros del discurso*, Venezuela: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- Verón, E.** (1993) *La semiosis social*, Barcelona: Gedisa.

Autor/es

Hernán Brignardello

es estudiante de la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación de la UBA, actualmente se encuentra finalizando su tesina de grado sobre representaciones de la cotidianeidad en discursos televisivos. Forma parte de los grupos de investigación “La puesta en escena todos los días” (IUNA) y “Performance y vida cotidiana” (UBACyT S802) ambas dirigidas por Marita Soto. hjbrignar@yahoo.com.ar

Una manera de leer.

El problemático estatus de los blogs

Cecilia Ferreiroa

En el presente trabajo se analiza una lectura bastante frecuente de los blogs que estructuran un relato de vida: la lectura autobiográfica. Se examina la existencia de marcas “autobiográficas” en los textos y se trabaja con autores que, por un lado, cuestionan la posibilidad de establecer en forma concluyente su carácter autobiográfico, y por otro, eliminan la referencia del lugar regulador del relato. Se pregunta, entonces, dónde debería situarse lo autobiográfico. Se busca producir una apertura hacia otras formas de leer los blogs. Se reflexiona sobre el problema del estatus de los blogs a partir de esta forma de leer. Se hacen algunas consideraciones acerca de la situación específica del formato blog, y sobre cómo esto plantea problemas y podría inaugurar nuevos caminos.

Palabras clave: Blogs-formas de leer-estatus del blog

A way to read. The problematic status of blogs This work analyses a fairly common reading of blogs that make a story of life: the autobiographical reading. It examines the existence of autobiographical marks in the texts. It deals with authors that, on one hand, question the possibility of establishing their autobiographical character in a conclusive way, and, on the other, eliminate the reference to the story's regulating role. It therefore asks where the autobiographical ought to be situated. It aims to produce an opening to other ways to read blogs; and to invite a discussion. It discusses the problem of the status of blogs from this way of reading. It gives some suggestions on the specific situation of the blog format, and how this is problematic and could open new paths.

Palabras clave_ Blogs-ways of reading-blogs status

Introducción

El presente trabajo, en el que se buscará reflexionar sobre algunos aspectos de cierto tipo de blogs y sobre la forma en que éstos son leídos, es parte de un proyecto de investigación en desarrollo.

Se analizarán aquí sólo los blogs que construyen un relato de vida y que tienen un tipo de lógica realista, que evoca la lógica con la que pensamos la vida cotidiana. Los eventos narrados y el tipo de vínculo que se esta-

blece entre ellos pueden ser pensados como parte de nuestra vida cotidiana, o de la vida cotidiana de alguien, de cualquiera. La organización de estos relatos sería opuesta a una organización que podríamos llamar irreal [1]. El tipo de relato con el que se trabajará conforma esa posibilidad de pensar lo narrado como eventos sucedidos a alguien (a una persona, no a un personaje) en la vida. Se trata de la posibilidad de *ese reconocimiento* por parte del lector.

A partir de este recorte del objeto de estudio, entonces, no se examinarán blogs que postulen una lógica fantástica, maravillosa, disparatada; tampoco blogs dedicados a la poesía, ni de análisis político, de opinión, de crítica, etcétera.

Se busca problematizar un espacio al que parecen relegarse aquellos blogs. Se pondrá atención en la lectura que se hace sobre ellos: una lectura autobiográfica o referencial [2]. Muchos blogs son leídos en forma autobiográfica, como si contaran la propia vida del autor, como si se tratara de sucesos de su vida. Se establece así una identidad entre el narrador y el autor material del texto [3]. En este trabajo nos preguntamos por qué hay tanta confianza en el aspecto autobiográfico de lo narrado [4], por qué no aparece una reflexión o problematización, o siquiera cierta duda sobre esa lectura; por qué se la da por obvia, evidente.

Se trabajará sobre esa lectura autobiográfica a partir de las marcas en el texto que la motivan y posibilitan. La pregunta es si esas marcas llevan a una única forma de leer. Se analizará también la cuestión del lugar en el que se coloca a los blogs, su clasificación a partir de esta lectura referencial. ¿Es posible caracterizarlos en forma definida? ¿Los blogs son relatos de la propia vida, son una construcción ficcional, o ambas cosas a la vez? ¿Cuál es su estatus: forman parte de la literatura o se trata del relato autobiográfico de una vida privada, o es algo diferente [5]? ¿Si no son parte de la literatura o de lo literario, por qué no lo son? ¿Lostextos de los blogs interesan más como escritura, relato, forma de narración, o como la vida que se cuenta pensada como real, como la vida de la persona que escribe? Estas preguntas buscan poner el tema en debate, o poner cierto aspecto en foco y abrir la discusión. No se busca tanto dar respuestas como caminos para pensarlas y problematizarlas.

1. ¿Los blogs son autobiografía, memorias, diario íntimo?

¿A qué género se asimilarían los blogs que hacen un relato de vida? Los relatos de este tipo de blogs cuentan cosas del pasado reciente o lejano, se mueven en el tiempo: hablan de algo que pasó el día anterior, o de algo que pasó en la infancia de quien relata. Como relato de una vida no es ordenado, su lógica se parece a la del diario íntimo. Cada entrada tiene una

fecha (dada por el formato blog), lo que contribuye a emparentarla con un diario personal. Muchas veces también el relato de vida se construye en la sucesión de entradas. Se diferencia del diario, sin embargo, en que no respeta necesariamente la inmediatez de lo sucedido en lo narrado, que por lo general sí se da en el diario, en el que se relata la vida día tras día. En el blog, en cambio, pueden aparecer relatos de sucesos lejanos. En este sentido, el blog presenta también ciertas características comunes con las memorias o la autobiografía (ya que narra el pasado lejano).

El relato de vida que aparece en los blogs se organiza en formas híbridas y abiertas que no sólo incluyen distintos lenguajes (fotos, texto, dibujos) sino que también toman aspectos de géneros diversos. La heterogeneidad de los blogs hace difícil su inclusión en un género determinado.

2. Una lectura común de los blogs

Tal como se aclaró en la introducción, se trabajará sobre el modo específico en el que son leídos. Se han recopilado una serie de blogs que construyen un relato de vida. Para analizar la manera en que se los lee se ha recurrido a los comentarios que aparecen en cada post, entendiendo que dichos comentarios permiten comprender alguna de sus lecturas

Cuando el blog no plantea una lógica irreal [6], se lee en gran medida como si relata lo sucedido a su autor. En muchos de los comentarios de los blogs analizados aparece una lectura eminentemente referencial del texto [7]. Hay una gran cantidad de comentarios que sólo hacen alusiones a los sucesos narrados, a su contenido tomado como referencial. Muchas veces el comentador da consejos, expresa su preocupación o cuenta una anécdota relacionada con lo leído.

En el blog *Una tarea imposible* [8], en una entrada titulada “Madre no aprendió a usar bien el celular” (4 de diciembre de 2008) se dice que la madre de la autora no aprendió a usar los mensajes de texto del celular, y se transcribe aparentemente un mensaje de la madre: “Hola soy Moni como estas pregunto bsos ma”. Un comentario a esta entrada cuenta otra anécdota relacionada con el tema. La comentarista cuenta que su tía tampoco entiende la lógica de los celulares, que cuando sale de su casa no se lo lleva con ella, lo deja al lado del teléfono.

En este tipo de comentarios no se hace referencia a nociones propias de la ficción: no se habla del narrador, ni del personaje, o de la manera en que se organiza el relato [9]. Se considera que quien aparece ahí es una persona, no un personaje [10].

El blog *Arremangame el canelón* es claramente más literario y, en general, es leído con más referencias a la escritura. En la entrada “Rumores de Babilonia” (14 de mayo de 2009) es posible leer este comentario que alude a

aspectos propios de la escritura: “hoy por hoy, uno de los mejores. Que chillen las palabras, chillen”. Pero a pesar de que la lectura de este blog es más literaria, no dejan de aparecer en él comentarios que se vinculan solamente con el aspecto referencial de lo narrado. En otra entrada que se titula “Cachorro quente” (27 de noviembre de 2008), en la que la narradora [12] habla de su padre, aparece este comentario: “muy triste, pobrecita, como hace una para sacarse esas historias de encima? me dan ganas de abrazarte...”. Se establece entonces una identidad entre el narrador del relato y el autor material o administrador del blog. ¿Por qué alguien le diría pobrecita a la autora de un relato si no pensara que lo que acaba de leer le ocurrió a ella misma, por qué querría abrazarla para aliviarla?

Los ejemplos citados fueron elegidos porque su escritura podría llevar a una lectura más literaria, entre otros aspectos, porque el narrador no es el mismo en todas las entradas; la vida narrada es diferente; su forma de contar también. Esto muestra que se narra desde cierto lugar y que desde allí se construye un personaje-narrador. Aparecen también entradas escritas por los dos administradores del blog como una escritura en conjunto (que remite a una escritura colectiva). Y, sin embargo, incluso allí aparecen lecturas eminentemente autobiográficas. Los comentarios oscilan entre esta lectura referencial y la no referencial (la que apelaría a categorías propias de un relato). La pregunta que podríamos hacer entonces es: ¿Cómo es posible que persistan lecturas referenciales, a pesar de haber marcas que podrían llevar a vincular el blog con lo literario? Lo que este trabajo problematiza no es sólo la insistencia o persistencia en la lectura eminentemente referencial, sino también el escaso desplazamiento del texto hacia otro *espacio enunciativo*. ¿Por qué esa resistencia?

3. Reflexiones en torno a lo referencial o autobiográfico

La lectura autobiográfica plantea la cuestión del estatus de los blogs. ¿Son una continuación de la vida, sólo una forma escrita de contar una anécdota, o son otra cosa?

Es difícil saber con certeza si cada blog es realmente autobiográfico, si narra la propia vida de quien escribe, o si simplemente es una ficción que toma la forma de un relato autobiográfico. Es difícil saber en qué casos esto es así y en qué casos no, como se tratará de argumentar más adelante. Ciertamente, este tipo de blogs tiene marcas textuales similares a las de un relato referencial (un testimonio, una autobiografía, por ejemplo): se escribe desde un yo, se relatan aspectos de la vida de un personaje, se mantiene unalógica que coincide con la lógica con la que se piensa la vida (no fantástica, por ejemplo). Pero algunas de estas marcas son también las características de la literatura realista.

Barthes (Lukacs et al.1982), define el realismo, como forma literaria, por la aparición de detalles sin una función, como elementos aparentemente inútiles desde el punto de vista de la estructura del relato. En la literatura realista el detalle descriptivo no tiene que establecer una necesidad en la lógica narrativa, está independizado. Se incluyen detalles que ni siquiera parecen contribuir a crear un clima ni a caracterizar el personaje. Esta independencia del detalle en el realismo se vincula con la pretensión de referencialidad, de mera denotación. Es mediante el detalle que el realismo pretende referir directamente al mundo. Pero, tal como argumenta Barthes, esto no es más que una ilusión referencial, un intento de dar, en la literatura, la apariencia de lo real en el texto; como si pudiera existir en lo literario una mera mostración. Los detalles inevitablemente contienen un sentido; dicen: “yo soy lo real”. Este sentido impide la referencia directa, la pura denotación. En el mismo momento en el que los detalles aseguran que denotan directamente lo real, no hacen más que significarlo (connotarlo). Se presentan como real, pero esa presentación es un sentido construido. Construyen el sentido de *lo real*. Hay en esa forma literaria una ilusión de referencia conformada por el texto, no una referencia a secas.

Queda por analizar detenidamente qué tan bien o no se ajusta la escritura de los blogs al realismo así entendido por Barthes. Como observación provisoria, se puede decir que muchos blogs presentan una forma más vinculada con el fragmento: se escribe para relatar una *anécdota* puntual y nada más. Si aparecen detalles, muchas veces no hay una continuación que permita hablar de una totalidad a la que ese detalle estaría o no subordinada. Sería quizás necesario pensar qué vínculo tiene esta escritura fragmentaria con la ilusión de referencia.

De todas maneras, podríamos dejar planteada la pregunta en relación con los blogs en los términos usados por Barthes para hablar del realismo literario: ¿hay en ellos una ilusión de referencia, o una referencia a secas?

4. Marcas en el texto. Lecturas posibles

El problema del estatus de los blogs puede ser pensado a partir del problema del estatus de la autobiografía (algo diferente de la novela autobiográfica [13]). La pregunta que la autobiografía desencadenó en los teóricos fue: ¿se trata de literatura (en la que el referente no es lo que rige el orden de la narración [14]) o es referencial (el relato de una vida)? Pensarla como referencial de esa manera era darle un lugar en los márgenes de la literatura, en una zona intermedia, o directamente fuera de ella. Era una forma de equipararla con el discurso en la vida cotidiana. El texto no valía así como literatura o como puesta en forma de un relato, con todo lo que ese estatus pone en primer plano, independientemente de su valor referencial [15].

Cuando se deja de lado la preocupación por la veracidad de lo narrado, se pueden observar aspectos formales del relato: el uso de determinados procedimientos, el tipo de narrador construido; y también aspectos que tendrían más vinculación con lo poético: el ritmo, la musicalidad, etc. Desde una mirada referencial, en cambio, el texto es valorado como una vida narrada: la promesa autobiográfica es lo que le imprime su valor. Se lo lee para conocer esa vida, no para percibir una manera de narrar, de ordenar los hechos, o una manera posible de contar una vida (una vida, cualquier vida, no esa vida).

Según deja en claro Starobinski (2008) no hay nada formal (en el texto) que permita distinguir la autobiografía sincera (que pretende contar la vida del que narra) de la novela autobiográfica que no tiene pretensiones de contar la propia vida del escritor. En ambas se narra desde un yo, en ambas hay una identidad entre el narrador y el personaje (el héroe). Justamente la novela autobiográfica juega con la apariencia de ser autobiografía, y toma sus elementos formales. Entonces, no hay ninguna marca en el texto que permita distinguir entre el relato de una vida y la literatura escrita en primera persona que emplea esas marcas.

La cuestión de la indeterminación planteada por Starobinski permite pensar el caso de los blogs. En ellos es difícil saber en qué espacio se mueve su escritura, ya que poseen ciertos aspectos específicos que acentúan esta indeterminación: muchas veces se escribe con seudónimo, o se trata de personas desconocidas, que en ese sentido, funcionan como anónimos. No es posible, por esto, rastrear su identidad por fuera del mismo blog. De alguna manera la figura del autor, como aquel nombre bajo el que se agrupan los textos y que tiene una entidad jurídica [16], desaparece. Ocupa su lugar la figura del administrador del blog, de quien muchas veces no sabemos su nombre verdadero ni nada en torno a ese nombre [17]. El blog permite borrar al autor. Entonces, ¿desde dónde sería posible decir que hay una escritura autobiográfica? El blog podría ser una ficción que usa las marcas de la autobiografía como ocasión para narrar, o un relato de una vida a secas. Podría ser o una o ambas cosas.

La cuestión que se busca señalar no es que la lectura autobiográfica no sea posible: aparentemente se encuentran marcas en el texto que la habilitan. Incluso hay blogs en los que parece ser la más adecuada. En *Uruguay en Buenos Aires* (diciembre 2008) [18] la autora responde a un comentario sobre algo que escribió de su hija dando a entender que se trata de su hija verdaderamente. En *A la sombra de los costicimos en flor* (diciembre 2008) [19] se habla de un romance, que continúa a lo largo de varias entregas. Finalmente el narrador y la mujer se casan, y podemos ver fotos del casamiento. Esas fotos podrían funcionar como marcas con mayor peso para situar el texto en lo autobiográfico

Aparecen también comentarios de personas que dicen ser la madre y la tía del autor del blog, y que le dan sus felicitaciones. No se trata de forzar en todos los blogs una lectura no autobiográfica. No se trata de sospechar que la tía no es la tía, ni que la madre tampoco lo es [20]. Pero llama la atención, sin embargo, que en blogs en los que no existen esas marcas autobiográficas más contundentes, muchas veces se realice de todos modos una lectura eminentemente autobiográfica. En muchos blogs esa lectura es posible, pero no es la única posible. Las marcas en el texto no obligan a la lectura referencial, sólo la posibilitan. En ese sentido, es una cuestión relevante analizar la manera en que se leen y circulan; ya que si bien las marcas en el cuerpo del texto permiten esa lectura, los aspectos mencionados del blog parecen más bien llevarnos hacia otro lado.

Lo que parece claro es que la lectura es una operación significativa sobre los textos de los blogs. ¿Por qué si es posible leerlos de otra manera, apenas se los lee así? ¿Por qué hay una inclinación tan fuerte hacia una de las lecturas posibles?

Tal como se argumentó más arriba, la imposibilidad de esa lectura no está en el cuerpo del texto. ¿Dónde podríamos situarla? ¿Se trata de cómo se lee en esta época?

Quizás lo interesante en los blogs no sea determinar si se narra la vida o no, ya que ni siquiera es algo que pueda saberse fácilmente, por lo dicho acerca de sus características. La indeterminación no es algo que pueda ser escindido de su misma condición de producción. Esto podría convocarnos a pensar los blogs desde un lugar diferente.

5. El estatus de los blogs

Como se mencionó, la polémica surgida en torno a la autobiografía puede ser útil para pensar los blogs. Hasta el momento se enfocó en cierta indeterminación en las marcas que aparecen en los distintos tipos de textos, planteada por Starobinski, y cierta indeterminación característica del blog, con el propósito de postular la no necesidad de una lectura común de los blogs.

Paul de Man (diciembre 1991, n. 29) cambia la manera de pensar la autobiografía. Se la consideraba como un género literario situado en los márgenes de la literatura, en una zona intermedia, por la forma de su vínculo con la referencia. El autor plantea que la autobiografía no es un género, sino una operación de lectura, y por lo tanto, es en la lectura en donde se la debe situar. La autobiografía es una manera de leer los textos. Por esto mismo pueden aparecer (es posible leer) momentos autobiográficos en diferentes textos literarios.

Es importante señalar, a partir del trabajo de Paul de Man, el papel activo del sujeto en la lectura de los blogs.

La lectura es una forma de vínculo con los textos. Y es en ella donde se ancla el lugar eminentemente autobiográfico de los blogs. Esto es algo central en relación con la cuestión del estatus de los blogs.

Más allá de la definición específica de literatura [21] que se acuerde y del lugar que se le otorgue en relación con el mundo, ciertos textos son considerados literatura y otros no. Por lo tanto, la cuestión de la clasificación de un texto como literatura es relevante y puede ser considerada en sí misma. La pregunta de por qué los blogs no son considerados literatura ni, por lo menos, simple ficción es importante porque, en tanto son narración, podrían estar en ese lugar. ¿Qué hace que el vínculo con los textos expuestos en un blog tenga tantas dificultades para conformarse bajo la forma de lo literario o lo ficcional? [22]. Cuando la lectura autobiográfica se suspende es posible mirar, por un lado, aspectos que tienen que ver con lo formal de un relato, de todo relato, con las operaciones de la narración y sus características; y por el otro, aspecto que tienen que ver con lo poético, con lo musical del lenguaje, o con las imágenes, las metáforas y otras figuras retóricas usadas. Esa puesta en suspenso del mundo podría permitir que los blogs sean pensados como pertenecientes a lo ficcional (o quizás a lo literario) y no a la vida cotidiana; o incluso, como pertenecientes a los dos ámbitos. ¿Es que simplemente no se les da a los blogs ese lugar porque son considerados textos menores, no dignos de formar parte de esa categoría? ¿Es una cuestión que tiene que ver con ciertos aspectos del formato (el blog) en el que circulan esos textos? El blog tiene diversas características. Como se mencionó, se desdibuja la figura de autor. Este aspecto conduciría a dejar la cuestión autobiográfica de los blogs como algo indeterminado. Pero el blog tiene también otras características, que podrían vincularse con la insistencia, *pese a todo*, en la lectura autobiográfica, o con la resistencia a que sean considerados ficción o pertenecientes a lo literario: los textos que aparecen en un blog no pasaron previamente por todas las instancias de legitimación de la literatura (premios, edición, crítica, etc.); las personas que escriben son desconocidas, abrieron y producen en un blog por su propia decisión y deseo. En los blogs –en su condición de existencia– el deseo de escribir es una cuestión central, depurada de todas las otras cuestiones que en la literatura, por ejemplo, deben acompañar ese deseo (como la aceptación de un editor que desde cierta posición de poder impone normas, criterios de corrección, etc.). ¿Podría vincularse la lectura autobiográfica con esta forma en la que esos textos circulan y se hacen públicos? ¿No se les concederá otra posibilidad que la autobiográfica por su falta de legitimación autoral?

Finalmente, esta lectura ¿se vincula simplemente con una forma de voyeurismo: la ilusión de tener contacto con vidas reales?

Quizás el aporte fundamental de Paul de Man, aunque está vinculado con el planteo anterior, tenga que ver con un cuestionamiento que se dirige a la forma en la que es pensado el referente en relación con el relato. Las teorías con las que de Man discute le conceden un lugar central a la referencia en el relato, como aquello que lo dominaba desde afuera. Ellas sostienen que el relato está guiado por la vida. De Man cuestiona especialmente ese lugar central en el que aparece la referencia en relación con el relato. Argumenta que la forma de la autobiografía no depende del referente (al igual que la pintura realista no depende de su modelo). No es el referente lo que guía la forma en la que se relata. Lo que el escritor hace está determinado por los requisitos técnicos del medio artístico en el que escribe, por los recursos de su medio. El recurso lógicamente elegido para la autobiografía es la mimesis (la representación realista). La vida se cuenta bajo los recursos de ese medio artístico determinado; prima un verosímil realista, una forma de encadenar los hechos de manera realista. En este sentido, la autobiografía no depende de los sucesos del mundo, sino de la articulación de los sucesos dada por el relato. Lo central en la autobiografía estaría en la lógica de la narración. Todo en ella está regulado por el medio representacional elegido. Lo que guía el relato, entonces, es el mismo principio constructivo del relato (del medio). La mimesis es simplemente una forma de figurar la vida.

Como se puede ver, esta forma de pensar la autobiografía extrae la realidad del centro de la narración porque elimina la referencia del lugar organizador del relato. Con esto, de Man le confiere al relato un valor propio, regido por propias reglas narrativas y no por el referente extratextual. En el relato se le da forma a los hechos. Éstos no son previos ni se insertan desde afuera. Surgen en y por el relato. El autor estaría mostrando, entonces, que lo referencial en el texto reside en la relación entre el sujeto que lee y el texto (en la lectura que hace de él). Otra vez, es la lectura la que sitúa el carácter referencial del texto.

Como se señaló, la forma de los relatos en los blogs se parece más a la del diario íntimo que a la de la autobiografía, pero la cuestión de lo referencial sigue operando en ellos de la misma manera. Por eso, es posible afirmar que lo mismo que se dice para la autobiografía se puede aplicar para el diario íntimo o para los blogs, porque se trata de una narrativa que se mueve en esa oscilación posible entre referencialidad y ficción. En los blogs, incluso, esta indeterminación es mucho más radical que en las otras formas por el borramiento del autor.

Poner en cuestión el lugar del referente como el que regularía la autobiografía no implica decir que no se pueda pensar el texto como un relato sobre la vida del autor. Un texto, todo texto, puede habilitar esa lectura porque en última instancia es cuestión de cómo se lee. La cuestión central del planteo de de Man es que la referencia no es lo que rige el relato, sino el código (medio) elegido para narrar. Y que esto configura los hechos. En toda narración, en su estructuración, hay una instancia de distancia con el referente (o la vida). Al narrar se siguen los imperativos del código desde el que se narra. El mundo, el referente, vuelve a aparecer en la lectura. Este planteo es importante porque, del lado del texto, obliga a mirar la narración en primer plano y, del lado de la lectura, permite interrogarse sobre las operaciones que ésta hace sobre el texto, el lugar en que lo fija. Esta postura de Paul de Man nos llevaría a pensar el texto, en primera instancia, en otros lugares que no son la referencia. Hay así problemas centrales que atender que tienen que ver con el relato mismo.

Es posible plantear una pregunta que en este trabajo aún no ha sido planteada, y que vuelve la mirada en otra dirección: ¿por qué en los blogs se escribe así?, ¿por qué la escritura de los blogs quedó anclada en ese código narrativo?, ¿por qué se relata siempre o casi siempre desde un yo? ¿Por qué no aparecen dentro de la narración alusiones a la escritura, a la construcción?

6. El problema del lugar que ocupa el relato de la propia vida en relación con la experiencia

Ricoeur (2001) plantea que la experiencia se articula como un relato, que sólo al relatar la propia vida podemos tener una experiencia, podemos alcanzar la comprensión y la organización necesarias de la vida. El relato cotidiano otorga a la vida esa comprensión que permite el acceso a una experiencia. Ricoeur habla de los relatos producidos en la vida cotidiana sobre aspectos de la vida de la persona que narra; por ejemplo, cosas que le contamos a alguien como anécdotas. No se trata de textos, sino de discurso: un relato producido en la conversación con otro. Para Ricoeur no hay otra forma de dar cuenta de la propia experiencia, y de darle sentido, sino es a través del relato. Según esta idea, entonces, narración y experiencia de vida no serían opuestos sino, más bien, indisociables. La narración está al servicio de la experiencia y de la posibilidad de configurar un sentido a la propia vida; es una operación básica en la vida, y ello constituiría un elemento común con la literatura. La narración de la vida es un relato con ciertos códigos narrativos que la organizan y ayudan a asignarle sentido.

No se trata de referencialidad a secas, está inevitablemente atravesada por un principio organizante de los sucesos que permite la constitución de una experiencia. Al hacer un relato de la propia vida, se producen elip-

sis, se organizan los elementos, se les proporciona una valoración, una sucesión, se los cuenta con un estilo determinado, etc. Ese estilo remite al presente de la narración, no al tiempo en que transcurrió lo narrado [23]. Para Ricoeur lo que importa en el hecho de narrar es que el relato permitió conformar un sentido a la vida del que relata (es decir, le dio una experiencia); no tiene que ver con la idea de que haya sucedido o no realmente así. El relato más que contener una verdad, una adecuación a los hechos considerados como previos, otorga sentido. Esa es la operación fundamental que realiza el relato. Otra vez, la referencialidad en términos inmediatos se aleja. De acuerdo con esto, siempre sería relevante y necesario observar la organización del relato porque es allí donde está el sentido. Según el autor, el hecho de narrar la vida es lo que constituye una historia de vida, un pasado [24].

Narrar la vida permite conformar una experiencia. Podemos decir entonces que el relato constituye los hechos con un sentido determinado. No es posible plantear una cuestión de fidelidad o no con ellos, como si existieran hechos previamente constituidos a los que hacer referencia, ya que es en el relato que surgen hechos con una valoración; se jerarquizan algunos por sobre otros; se establece un determinado encadenamiento, un vínculo entre ellos. No hay hechos sin una mirada. Entonces, ¿cómo plantear que el relato copia o refiere en forma inmediata una realidad pensada como previamente constituida de una vez y para siempre? Retornando a Ricoeur, relatar es justamente lo que conforma una experiencia y una historia de vida. Sin ella, sin esa operación de sentido no hay nada. Como se puede apreciar, el planteo de Ricoeur está en la misma línea que el planteo de Paul de Man, según el cual el relato configura los hechos desde adentro.

Según el planteo de Ricoeur para la narración que hace una persona de su propia vida, podríamos preguntarnos qué sucede con una narración leída como relato de la vida del narrador. ¿Qué experiencia produce este relato en el lector? Si narrar la propia vida otorga sentido a la propia vida, ¿qué ocurre al leer la narración de la vida de otros? (más bien se debería decir: ¿qué ocurre cuando un relato es leído como si narrara la vida de su narrador?). ¿Qué ocurre con nuestra propia vida cuando leemos algo que consideramos la vida de la persona que narra?

Ricoeur responde a esa pregunta en “La función hermenéutica del distanciamiento” (2001), donde habla de la literatura. El valor de la literatura está dado porque permite otorgar un modelo de relato, de ordenamiento de los sucesos, que sirve para el relato de la vida del lector. Leer algo que tiene la forma de un relato de la vida permite tomar contacto con una manera de construcción de sentido que puede ser capitalizada como experiencia para el propio relato de la vida del lector. Se lee la operación de sentido del otro. La operación de sentido se produce tanto si el que escribe

está produciendo un texto de ficción con esas características (con la forma de un relato de vida pero sin un valor referencial), o si está conformando y configurando los sucesos de su vida.

Pensada de esta manera, la lectura referencial de los blogs no implicaría espiar la vida de otro (voyeurismo), sino buscar sentido a través de la operación de construcción de sentido del otro en su relato. Se trata de buscar modelos de sentido. Pero el caso es que esta construcción de sentido no necesita de la referencialidad. No necesita lo autobiográfico (“verídico”) para que funcione la operación de construcción de sentido y para funcionar como modelo para la propia construcción del relato. Esto mismo sucede, según Ricoeur, con la lectura del relato considerado literatura. Cuando leemos el relato que el narrador de una novela hace de un personaje, aparece igualmente esta construcción de sentido sobre esa vida ficticia de la que se narra. ¿Cómo debemos pensar entonces esta insistencia en la lectura referencial? [25]

Se podría postular que los blogs permiten el acceso a cierto espacio público a personas desconocidas, que no pasaron por todas las instancias de legitimación de la publicación editorial. Su lugar no autoral y su indeterminación constitutiva podrían poner la lectura referencial en suspenso, hacerla no relevante. Lo que los blogs podrían mostrar en última instancia es que no importa si son autobiográficos o no. Sin embargo, en la lectura que se hace de ellos se muestra que eso sí importa. Hay una insistencia en el aspecto referencial y un desinterés por otros aspectos más formales del relato. Su lectura se encuentra volcada en esa dirección con una confianza casi dogmática; como si se repitieran con el blog los hábitos de lectura de otros formatos. El blog tiende a borrar el autor, el libro lo repone. La lectura referencial o autobiográfica es viable como estrategia de lectura en el libro, en el eje del nombre propio y del autor, con todo lo que eso implica: posibilidad de seguir la vida del autor, de reunir datos de su biografía, etc. Esta insistencia muestra entonces, una vez más, que la lectura autobiográfica es cuestión de un modo de ejercer la lectura. Otra pregunta podría ser formulada: ¿por qué se escribe con la apariencia de un relato de la propia vida? Dado que la exterioridad respecto de los espacios de legitimación y de condicionamiento podría proveer una mayor libertad. Esta cuestión deberá para ser desarrollada más adelante.

Los blogs son un espacio de una enorme producción de escritura. Hay gran cantidad de ellos y de personas que los administran. En los blogs se escribe, se producen relatos, se lee. La gran proliferación de relatos y la posibilidad de que aquellos que no accedieron a los espacios tradicionales de la escritura (de la literatura, incluso) puedan hacerlo con cierto grado de apertura (publicidad) proporciona una novedad. Más que una voluntad incierta de contar la propia vida se observa una voluntad de escribir, de

relatar. Ese parece ser el lugar productivo de los blogs. Ellos aparecen así como una máquina de producción de escritura, de relatos, que –como se pudo observar en los ejemplos- no sólo son producidos por el administrador del blog sino también por los comentarios. Relatos que suscitan relatos, como un encadenamiento que podría inducir a pensar en la ausencia de un cierre definitivo. En los blogs aparece una proliferación de relatos que en las formas tradicionales de literatura (en la soledad de la lectura del libro) no tienen visibilidad, quedan confinadas al espacio privado. ¿Se podrá afirmar gracias a los blogs que en esta época hay un aumento de la producción de relatos? Se piensa habitualmente el presente como un espacio de visibilidad de la vida privada: relatos testimoniales, autobiográficos, narrativas del yo. Hay, a su vez, una gran tendencia a buscar lo autobiográfico en cualquier texto o producción artística, como si hubiera una fatiga de la mirada sobre la ficción. Se intentó argumentar en este trabajo, en relación con los blogs, que no es posible asegurar si la vida privada de la persona que narra es lo visible en su relato, si efectivamente en el relato se cuenta-configura la propia vida. Pero sí sabemos que son leídos de esa manera, como si la contarán. Más que visibilidad, en todo caso, habría lectura, confianza de que se trata de un relato de la vida privada. Más que una necesidad de contar (o escribir sobre) la vida, habría una necesidad de pensar que se lee la escritura de la vida de alguien. El olvido del carácter constructivo del relato –y de otros aspectos relacionados con lo literario pero no necesariamente narrativo– señala también esto. Pero en los blogs también es posible ver un aspecto diferente que podría ser pensado como una característica de esta época: la gran producción de relatos. ¿Cuántos blogs hay?, ¿cuánta gente que escribe, relata?

Notas

[1] En este tipo de organización, la narración no se atendería a ningún realismo en sentido simple: no coincidiría con la lógica del sentido común con la que pensamos la realidad.

Pueden volar vacas, crecer árboles velozmente, revivir personas.

[2] Hay diferencias fundamentales entre decir referencial y realista. El término referencial se refiere directamente al hecho de que lo leído se tome como algo que le pasó en la vida del que narra. Realista alude más bien a la posibilidad que brinda el relato (por su modo de organización y por los hechos mismos narrados) de ser leído de una manera referencial. Realista, es un modo de organización del relato, una cierta lógica que lo articula; referencial, es el efectivo establecimiento de una conexión entre lo narrado y la vida de la persona. En ese sentido, la organización realista no lleva necesariamente a que se haga la lectura referencial, ya que el relato puede ser leído con distancia, por ejemplo, cuando se lo lee como literatura. Entonces, no es contradictorio con el modo de organización realista la idea de que sea tomado como literatura, y no como la vida del que narra. Es una posibilidad válida, de hecho.

[3] Para una reflexión de este problema y de esta distinción se puede consultar Barthes (Barthes et al. 1996), Todorov (Barthes et al. 1996).

[4] Se usa los términos autobiográfico y referencial indistintamente, significando lo mismo: la lectura de un relato como si se tratara de la vida del que lo narra; como si remitiera a hechos del mundo.

[5] Existe bibliografía clásica sobre la diferencia entre textos *no ficcionales* (referenciales) y textos *ficcionales* basada en la diferencia entre *verdad* y *verosimilitud* en función del vínculo

con la referencia (Aristóteles 1989). También es posible consultar el texto de Ricoeur (1995) especialmente el capítulo 3 “Tiempo y narración” en donde se hace una distinción entre historia y ficción.

[6] Ver nota 1.

[7] Esta lectura no es para nada la única, pero sí es bastante común, incluso mayoritaria en relación con el corpus analizado. Por eso, al decir que la lectura eminentemente referencial o autobiográfica de los blogs es muy común, no se pretende decir que no existan otras lecturas que presten atención a otros aspectos no vinculados con la referencia.

[8] www.unatareaimposible.blogspot.com

[9] Para un desarrollo de estas cuestiones dentro de un modelo de análisis de los relatos se puede consultar Barthes (Barthes et al. 1996).

[10] En la nota 15 se proponen algunas lecturas más en torno al problema de la relación de la literatura con el aspecto referencial.

[11] www.arremangameelcanelon.wordpress.com

[12] La narradora es un personaje que aparece en el mismo relato. Alguien, en el relato, relata su historia.

[13] La novela autobiográfica es un género literario que no tiene pretensiones de contar la vida del autor, es solamente un género elegido para construir una ficción, mientras que la autobiografía pretende contar la vida del que narra; es decir, pretende tener un valor referencial.

[14] Esta discusión sobre la autobiografía se llevó a cabo en el marco de una idea de la literatura como diferenciada de la vida, y de otras disciplinas. Por eso la oposición. Si la literatura está diferenciada, entonces, hay mediación entre la literatura y la vida, y no es referencial en la misma forma en que lo es el discurso en el diálogo de la vida cotidiana.

[15] Para un estudio de la diferencia entre la lengua tal como funciona en la literatura y la lengua en su funcionamiento en la vida cotidiana se puede consultar: Ricoeur (2001) en especial el Capítulo: “La función hermenéutica del distanciamiento”; Bajtín (1995) en particular el Capítulo: “El problema de los géneros discursivos”; Eagleton (1993) “Una introducción. ¿Qué es la literatura?”. Para estudiar el proceso de autonomización de la literatura: Bürger (1987), Adorno (1988). Para un análisis y un desarrollo histórico del concepto de *representación* en la literatura se puede consultar Nancy (2006).

[16] El autor, en tanto es un nombre propio, que pone una firma, puede ser llamado a declarar por cuestiones vinculadas con aspectos literarios, como por ejemplo, el plagio. El nombre propio remite a un ser registrado en el registro civil por la autoridad del Estado. Para un desarrollo más detallado de esto es posible consultar “Ante la ley” de Derrida.

[17] Sobre el administrador no pueden caer juicios vinculados con aspectos literarios.

[18] www.uruguayaubuenosaires.blogspot.com

[19] www.alasombradeloscosticisimosenflor.blogspot.com

[20] Aunque, en verdad, esto también es posible. La forma en la que se eliminarían las dudas sobre el carácter autobiográfico del texto sería mediante el trabajo con la biografía del autor. Pero, como se aclaró, muchos autores de los blogs escriben con seudónimo, o no son conocidos y no se puede tener acceso a su vida. Entonces, muchas veces se vuelve una tarea muy difícil la de establecer a ciencia cierta el carácter autobiográfico. Lo que aparece más bien en la lectura que se hace es una creencia, una confianza del lector.

[21] Durante la modernidad se tuvo una idea de la literatura como algo diferente de la vida, y de otras disciplinas. Se consideró que la literatura era un ámbito autónomo, que podía darse a sí misma sus propias reglas, su propio criterio de lo que era arte. Esta autolegislación es lo que conforma la autonomía de la literatura. La literatura se otorga su propio valor, pero esto la separa de un sentido garantizado; también la separa del mundo. Su relación con el mundo está mediada por la forma; la literatura no tiene un valor referencial inmediato, porque su lengua no es equivalente a la de la vida cotidiana; tiene un *doblez*. La definición de literatura en el presente es polémica. Josefina Ludmer afirma que esta etapa es una etapa de postautonomía, que la autonomía de la literatura está superada, que ya no hay diferencia entre literatura y vida: es vida y es literatura; un espacio sin diferenciación. El problema que podría formularse a este planteo es que la autora parece centrar toda la cuestión de la pérdida de autonomía en la cuestión del vínculo con el referente. Pero la autonomía de la literatura no se fundamenta en la referencialidad, sino en el carácter autolegislativo (el hecho de que pretenda darse su propio criterio de valor, sin que le sea dado desde afuera); que, a su vez, lleva a un funcionamiento y circulación también diferenciados de los de otros textos pertenecientes a otras disci-

plinas. La postulación de la pérdida de la autonomía debería fundamentarse en la pérdida del carácter autolegislativo; y se debería analizar si la literatura sigue pretendiendo darse su propio criterio de cómo debe ser para ser literatura, sin tomarlo de afuera (de algo que no sea literatura). La discusión y análisis de este contundente planteo ameritarían un trabajo serio y detenido; aquí se señalan únicamente algunas cuestiones que podrían ser problemáticas. Hay, sin embargo, muchos otros autores que siguen insistiendo en que la autonomía del subsistema todavía opera, con sus zonas problemáticas (como las hubo siempre). No es el objetivo de este trabajo analizar este largo y polémico debate, sino señalar su existencia.

[22] Se usa los términos literatura y ficción en forma no equivalente. Con el término ficción se alude exclusivamente a la no referencialidad del texto; al hecho de que lo que se narra no es algo que haya pasado. El término literatura, en cambio, no se agota en esa cuestión. Se vincula con un estatus, con cierta caracterización de un conjunto de textos, con una forma de circulación de ciertos textos; y con la conformación de un ámbito específico para ellos. Literatura alude a un subsistema, a una cierta institución.

[23] Starobinski muestra mediante la noción de estilo que no hay una identidad entre el sujeto que vivió esa experiencia y el sujeto que narra. El estilo alude únicamente al presente de la narración, no al pasado. Con lo que es otra forma de poner en cuestión el lugar de la referencia.

[24] Hay una diferencia teórica entre plantear que el relato da sentido a la vida y que el relato cuenta la vida de alguien. En un caso, el relato configura un sentido, hace surgir un sentido. En el otro, aparece la idea de un hecho previo (la vida) que el relato reproduce (cuenta). El hecho está pensado como lo que regula desde afuera el relato. Hay aquí una mirada referencialista.

[25] Posiblemente la forma de aferrarse a la lectura referencial en los blogs tenga que ver también con la ilusión de compartir una experiencia.

Bibliografía

- Adorno, T.** (1970) *Teoría Estética*, Buenos Aires: Hyspamérica, 1988.
- Arfuch, L.** (ed. 2005). “Cronotopías de la intimidad”, en *Pensar este tiempo*, Buenos Aires: Paidós. 237-290. — (2008) *Crítica cultural entre política y poética*, FCE.
- Aristóteles.** (1989). *Poética*, México: Editores Mexicanos Unidos.
- Barthes, R.** (1982). “El efecto de lo real” en Lukacs et al. en *Polémica sobre el realismo*, Ediciones Buenos Aires SA. 139-155.
- (1996) “Introducción al análisis estructural de los relatos” en Barthes, R.; Eco, U.;
- Todorov, T.** et al. *Análisis estructural del relato*, México: Ediciones Coyoacán. 7-38.
- Bajtín, M.** (1979) *Estética de la creación verbal*, México: Siglo XXI, 1995.
- Bürger, P.** (1974) *Teoría de la vanguardia*, España: Ediciones Península, 1987.
- De Man, P.** (diciembre 1991) “La autobiografía como desfiguración”, en *Revista Anthropos*, n 29. España. 113-118. Derrida, J. (octubre 2009) “Ante la ley” en <http://www.scribd.com/doc/21704279/Derrida-Jacques-Ante-La-Ley> Eagleton, T.(1983) Una introducción a la teoría literaria, España: FCE, 1993.
- Kant, E.** (2008) *Crítica del Juicio*, Buenos Aires: Losada.
- Ludmer, J.** (mayo 2009) “Literaturas posautónomas” en www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm
- Molloy, S.** (1991) *Acto de presencia*, Buenos Aires: FCE, 1996.
- Nancy, J.-L.** (2003) *La representación prohibida*, Buenos Aires: Amorrortu, 2006.
- Ricoeur, P.** (1986) *Del texto a la acción*, Buenos Aires: FCE, 2001.
- (1995) “Capítulo 3. Tiempo y narración” en *Tiempo y narración*, Vol I, México: Siglo XIX.
- Sarlo, B.** (2005) *Tiempo pasado*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Schiller, F.** (junio 2009) *Cartas sobre la Educación Estética del Hombre* en http://www.antorcha.net/biblioteca_virtual/filosofia/schiller/indice.html
- Starobinski, J.** (1970) “El estilo de la autobiografía” en *La relación crítica*, Buenos Aires: Nueva Visión, 2008.
- Todorov, T.** (1996) “Las categorías del relato literario” en Barthes, R.; Eco, U; Todorov, T. et al. *Análisis estructural del relato*, México: Ediciones Coyoacán. 161- 196.

Blogs citados

www.alasombradeloscosticisimosenflor.blogspot.com

www.arremangameelcanelon.wordpress.com

www.unatareamposible.blogspot.com

www.uruguayaubuenosaires.blogspot.com

Cecilia Ferreira

es Licenciada en Letras de la UBA, está cursando la Maestría en Análisis del discurso en la UBA. Integra actualmente el proyecto de investigación en calidad de Investigador en Formación “Puesta en escena y performance cotidianas: los relatos de los actores”, 2009 – 2010, IUNA; y el proyecto “Performance y vida cotidiana”, 2006 – 2009, UBA. ceciferreira@yahoo.com

Estrategias y estéticas de marca en épocas de crisis

María Victoria Solazzi y Maite Giráldez

La crisis del año 2001 fue un punto de inflexión en la historia argentina reciente y un momento por demás particular en el desenvolvimiento de la vida cotidiana. El consumo-especialmente el de alimentos, en tanto acción íntimamente ligada a la cotidianidad- se encontró profundamente afectado por la crisis económica, social y política que vivió y aún vive el país.

En este artículo se analizan las estrategias y estéticas de marca que desarrollaron dos cadenas de supermercado argentinas (*Norte* y *Coto*) durante la década 1996-2006, a través de sus comunicaciones institucionales en el discurso publicitario televisivo. Así, la comunicación que las grandes cadenas de supermercados mantuvieron antes, durante y después de la crisis, puede servir de indicador para aportar al análisis del proceso económico y social que se fue desarrollando a lo largo de esos años.

Palabras clave: Consumo – Vida cotidiana – Publicidad – Supermercados – Crisis

Strategies and brand aesthetics during crisis

As any big crisis, the 2001 crisis was a turning point in history, and a very particular moment in the daily life of people from Argentina. Consumption (and in particular, food consumption in itself and as an activity linked to daily life) was severely affected by the economic, social and political crisis that the country went through (and in many ways, it is still suffering). This article analyses the strategies and brand aesthetics that two supermarket chains (*Norte* and *Coto*) developed between 1996 and 2006, through their institutional TV advertisements. The communication that the main supermarket chains maintained before, during and after the crisis, can be treated as an indicator to add to the analysis of the economic and social process which developed during those years

Palabras clave: Consumption – Daily life – Advertising – Supermarkets – Crisis ↑

1. Introducción

Ir de compras, comer, ver una película y muchas otras escenas, forman parte de nuestra vida cotidiana, y en cada una de esas acciones se

establecen relaciones estéticas particulares. Muchas veces, esas configuraciones estéticas son retomadas por los medios para recrear cotidianidades en sus discursos, pero ¿qué pasa cuando estas situaciones se ven atravesadas y afectadas por las circunstancias político-económicas del contexto? ¿Cómo representan los medios, y más precisamente la publicidad, estos fragmentos de la vida cotidiana en sus comunicaciones? ¿Cómo construyen la cotidianidad? Analizar los elementos y los recursos estéticos y estilísticos que presentan las marcas para construir sus comunicaciones puede darnos indicios para comprender las estrategias que una marca desarrolla en épocas de crisis (y fuera de ellas).

Como toda gran crisis, la del 2001 fue un punto de inflexión en la historia y un momento por demás particular en el desenvolvimiento de la vida cotidiana de todos los argentinos. Entendemos por vida cotidiana aquel “espacio de acciones y prácticas que garantizan la continuidad de cada ‘mundo’” (Soto et al. 2005), allí donde cada individuo construye su círculo de acción e interacción más próximo como un ámbito caracterizado por la repetición, la continuidad y la previsibilidad, espacio entonces opuesto a aquello que resulta extraordinario. Oscar Steimberg afirma que “la cotidianidad es el conjunto de entornos y prácticas signadas por la repetición de todos los días, en cualquier espacio de comportamiento individual o social (íntimo, privado o público), y que forma parte de las expectativas de cada recomienzo, instituyendo previsibilidad y restringiendo el campo de opciones y novedades en esos espacios” (Soto, 2007). Tomando esta definición como punto de partida, sin dudas el consumo, y especialmente el de alimentos —en tanto acción íntimamente ligada a la cotidianidad—, se encontró profundamente afectado por la crisis económica, social y política que vivió y aún vive el país.

En este artículo, resultante de un trabajo de investigación más extenso, daremos cuenta de las estrategias y estéticas de marca que desarrollaron dos cadenas de supermercados (*Norte y Coto*) a lo largo de la década 1996-2006, a través de sus comunicaciones institucionales en el discurso publicitario televisivo. La elección de estos fragmentos de discursividad se debe a que se trató de un espacio social estrechamente vinculado con la vida cotidiana y en particular con este momento turbulento, ya que precisamente los supermercados fueron escenario de algunos de los hechos violentos que tuvieron lugar en diciembre de 2001, como vehículo del reclamo social hacia el Estado.

Si nos centramos en la crisis del 2001 para analizar las estrategias de marca es porque se trató de un proceso sumamente importante en la historia reciente del país que afectó la vida cotidiana y particular de los argentinos. La comunicación que las grandes cadenas de supermercados mantuvieron antes, durante y después de la crisis, puede servir de indicador para

aportar al análisis del proceso económico y social que se fue desarrollando durante esos años.

En la actividad de los supermercados, y en lo que ellos comunican, impera la lógica de las compras, lógica que se ve trastocada en momentos de crisis. En el trabajo *Tracing brands amidst the crisis in Argentina* (Moiguer et al. 2002), los autores sostienen que en tiempos de crisis se achatan las apelaciones extrínsecas o simbólicas de la comunicación del servicio, priorizando la búsqueda del precio conveniente, que pasa a convertirse en el elemento protagonista en la relación entre empresa y consumidor: “un precio conveniente se convierte en la condición necesaria –aunque no suficiente– de la nueva transacción”. A su vez, la frecuencia y el número de compras disminuyen, así como también la adquisición de primeras marcas. Se multiplican la búsqueda de promociones y ofertas, la compra de productos sueltos rebajados, las compras en cantidades, en paquetes familiares, en el mercado central y las compras en negocios específicos de cada categoría. Los consumidores eligen dejar de lado la sofisticación y el confort para conseguir buenos precios, al tiempo que están dispuestos a hacer un esfuerzo extra en su tarea de aprovisionamiento (acarrear más peso, comprar diferentes paquetes en distintos lugares reutilizando botellas, hacer en casa comida que solían comprar ya hecha), aunque demandan que ese esfuerzo sea retribuido a través de la calidad respaldada por la empresa. Esto es, mientras en los super e hipermercados la seguridad está garantizada por la institución, en los supermercados de descuento el respaldo está dado por la calidad del vínculo personal y la cercanía. De este modo, cambia también la naturaleza de la relación, donde el consumidor de super/hiper mercados es un cliente, mientras que el consumidor de los pequeños negocios de barrio es un vecino, una presencia *no anónima*. Los autores afirman, entonces, que en los momentos de crisis nace un nuevo tipo de consumidor: los *consumidores-exploradores*, que compran productos sueltos en ferias, mercados, trueques, etc.

Otro aspecto que es importante tener en cuenta, sobre todo en tiempos de crisis, es el de la imagen que construye una empresa como identidad. Joan Costa sostiene que una imagen potente se instala en el imaginario colectivo y en la mente de los clientes determinando sus preferencias, conductas, fidelidad y opiniones. Es por ello que, para la empresa, la imagen es uno de sus activos más importantes y un instrumento estratégico diferenciador de primer orden. En este sentido, y como define González Herrero, una crisis se presenta como “una situación que amenaza los objetivos de la organización, altera la relación existente entre ésta y sus públicos, y precisa de una intervención extraordinaria de los responsables de la empresa para minimizar o evitar posibles consecuencias negativas” (González Herrero 1998:30). Durante una crisis, como mencionábamos anteriormente, se genera un proceso de ruptura de los sentidos y los va-

lores instituidos, alterándose el intercambio de signos y valores entre las empresas y sus audiencias.

Resulta interesante entonces interrogarse acerca de cómo las empresas se posicionaron en el mapa de la oferta, y qué estrategias y elementos pusieron en juego para reconstruir la confianza perdida y llamar la atención de la alicaída y cada vez más dispersa demanda. Siguiendo a Verón, a través del análisis de productos buscamos visibilizar procesos, de modo que las piezas publicitarias de las dos cadenas elegidas nos servirán como punto de partida para reconstruir algo del denso entramado discursivo que se construyó por esos años alrededor del consumo.

2. Por qué un análisis de medios

Para Verón, las sociedades postindustriales son sociedades en las que las prácticas sociales se transforman por el hecho de que existen los medios. De este modo, no sólo la construcción social de lo real está relacionada con lo discursivo en tanto lo real se relaciona con una configuración de sentidos producidos, sino que esa construcción puede afectar también a la realidad. De allí que los medios de comunicación tengan un rol primordial en lo social, ya que a través de los hechos que recortan y difunden, y a través de los discursos que producen, están construyendo lo real (e influyendo en la realidad). Esta relación dialéctica entre lo real discursivo y la realidad, constituye a los medios en un lugar privilegiado de lectura del acontecer social, ya que, como dicen Steimberg y Traversa, ellos constituyen nudos de operaciones en la cadena de circulación de sentido. Dicen los autores:

“la consulta a los géneros `bajos` de la cultura de los medios, alienta (...) la convicción de que sin esa consulta los textos históricos pueden no ofrecer puentes suficientes como para ensayar el recorrido de una trayectoria forzosamente lacunar. Una imagen publicitaria tan múltiplemente significativa como la cabeza de Geniol (...) se nos presenta entonces como tan necesaria para la hilación de esa historia como las narraciones canónicas de los grandes hechos político- institucionales” (Steimberg y Traversa 1997:36).

La densidad cultural que construyen los medios los convierte en ese lugar preferencial para abordar la realidad social. En este sentido, los avisos publicitarios constituyen un terreno significativo donde indagar acerca de las nuevas producciones discursivas que participan en el surgimiento o extinción de determinadas conductas, así como también de ciertos imaginarios sociales.

“El discurso publicitario se ubica en un campo de tensiones que lo hacen tanto un reservorio de procedimientos, más o menos arcaicos y consolidados, como el lugar de certezas anticipadas, en el registro de fenómenos sociales sin mayor soporte experiencial, de procedimientos formales aún sin raigambre mediática. Operando en esas circunstancias como un adelantado de expectativas latentes, aún sin espacios sociales bien definidos para su despliegue” (Traversa 1997:267-268).

3. Algunos aspectos sobresalientes del análisis

Como ya mencionamos previamente, el foco de este trabajo se ubicó en las campañas televisivas que las cadenas *Norte* y *Coto* desarrollaron desde 1996 a 2006. Sin embargo, también tomamos como complemento para el análisis algunos avisos gráficos de los momentos más significativos de la década, con el fin de lograr una muestra más significativa del objeto seleccionado. El análisis semiótico fue complementado con la mirada desde otras disciplinas y aportes teóricos y se vinculó lo descrito con categorías como imaginarios sociales, identidad nacional, temporalidad de los discursos, etc.

Del análisis realizado podemos decir que, en líneas generales, la producción publicitaria fue mayor por parte de *Coto* en los años previos a la crisis y, en cambio, fue *Norte* el que produjo mayor cantidad de piezas institucionales durante el período posterior. A su vez, durante esos diez años *Coto* se mostró más sólido en su comunicación, ya que lanzó dos campañas previas fuertes, y luego de la crisis tuvo una clara toma de posición materializada en, por un lado, la austeridad de su publicidad –de promoción de ofertas y descuentos–, y por otro, el absoluto silencio en relación con avisos que, desde un mero mensaje institucional, comunicaran atributos de la marca.

El caso de *Norte* es completamente distinto, ya que, tanto antes como después de la crisis, tuvo distintas iniciativas comunicativas que no siguieron una línea coherente. Las piezas se emplazaron en una diversidad de escenarios y situaciones enunciativas, dificultando enormemente la asignación de atributos estables a la marca. En cada campaña la empresa intentó posicionarse como un canal de compra conveniente en función de la ecuación calidad–precio. Sin embargo, en cada oportunidad reinició el vínculo con sus (potenciales) clientes desde lugares diferentes, sin reconocer lo ya dicho en campañas precedentes. En este sentido, podemos decir que el supermercado buscó reiteradamente, y sin demasiados logros, refutar un imaginario social en apariencia muy instalado acerca de que *Norte es caro*.

En cuanto a *Coto*, si bien su solidez comunicativa en los años previos a la crisis no alcanzó para comunicar atributos específicos de la marca, lo

habilitó a sostener una mayor ubicuidad a través de la consolidación del *slogan* “Yo te conozco” que, al menos en lo inmediato, permaneció luego de la crisis. La ambigüedad de esta frase le permitió una resignificación en su uso posterior a 2001: mientras en los años previos a la crisis jugaba en la ambivalencia del “yo te conozco” pícaro y cómplice, en 2002 quedó en su sentido más solidario y empático, borrándose todo rasgo de humorada. A diferencia de lo ocurrido con esta marca, *Norte* nunca logró afianzar una frase que perdurara en el tiempo como *slogan*. Por el contrario, cada una de sus campañas se sintetizaba en un nuevo *slogan*, distinto al anterior. Otro aspecto que diferencia a ambas cadenas es el cambio radical que tuvieron, a nivel retórico principalmente, las producciones de *Coto* antes y después del 2001, como ya se mencionó más arriba. *Norte*, por su parte, no parece haber tenido un quiebre tan marcado en este sentido a causa de la crisis, ya que se pueden observar grandes producciones [campaña de *Roxi y Panigassi*[1]; julio 1998 y campaña *La marcha*[2]; abril 2005] intercaladas con avisos de menor sofisticación y elaboración audiovisual [*Otra Bolsa*[3]; agosto 1999 y *Mejor precio*[4]; agosto 2002) tanto en uno como en otro período.

Sin embargo, *Norte* y *Coto* comparten un cambio en cuanto a la temática de sus campañas. Mientras que entre los años 1996 y 2001 en los avisos se comunicaron una amplia variedad de motivos -entre ellos calidad, servicio, variedad, socialización a través de las compras y, también, precio- luego de 2001 es este último el que cobra una centralidad casi excluyente (por ejemplo en la campaña de Miguel Ángel Rodríguez[5] para *Norte* y en las piezas de descuentos y promociones de *Coto*). Así, *Coto* se llamó a la austeridad total en su escueta participación televisiva y se limitó a comunicar dos atributos: precios bajos y calidad[6]. En el caso de *Norte*, luego de la campaña de Rodríguez centrada en el precio, nuevamente comenzó a cobrar protagonismo la calidad y el placer de hacer las compras, por encima de la urgencia del precio (campaña *La marcha*; 2005 y *Por qué me abandonaste*; 2006). Este cambio temático se corresponde con el inicio de una relativa reactivación económica hacia fines del período analizado.

Otro rasgo compartido por ambas marcas es el hecho de que, antes la crisis, se propone una persuasión indirecta hacia los consumidores. Ninguna de las dos cadenas insta directamente a efectivizar la compra en lo inmediato. En la principal campaña de *Coto* de esos años (Alfredo Casero[7]; 1999) se publicita un vínculo, un cierto acompañamiento en la cotidianeidad del cliente, y no productos y/o servicios específicos del supermercado. En *Norte*, si bien sí se venden estos últimos, no se lo hace directamente en ninguna oportunidad. Así, en ambos casos se exponen situaciones que indirectamente persuaden al consumidor para ir hacia uno u otro lugar, pero de modo tal que se deja un espacio para el juego, la distensión, la socialización y el placer de comprar. Por el contrario, lu-

ego de la crisis, hay una interpelación directa al comprador, sin rodeos ni artificios persuasivos, y reforzada, en el caso de *Norte*, por el uso de la mirada a cámara de parte del protagonista de la campaña, de un modo casi increpante. *Coto* por su parte, si bien como se dijo, se ausenta de la pantalla institucionalmente hablando, comunica en forma directa a través de sus publicidades de oferta, que informan únicamente acerca del precio de los productos instando a aprovechar la oportunidad.

En relación con lo último, también puede destacarse una transformación en el vínculo entre la empresa y el consumidor. Mientras que en los años previos a la crisis se resalta como valor positivo la cercanía del supermercado en tanto proximidad geográfica, lo cual redundaba en comodidad y practicidad, luego del 20 de diciembre de 2001 la cercanía pasa a asociarse a cierto acompañamiento e identificación entre las partes (“Estamos con vos. Te acompañamos. Por eso te damos 20 productos básicos por \$9.90”) [*Norte*, 11/01/2002, en diario Clarín].

Un recurso explotado por ambas cadenas resultó ser la presencia de famosos en sus publicidades institucionales. Sin embargo, ese uso varía según la marca y el período que se trate. Antes de la crisis, las empresas apelaron a personas conocidas que, en tanto personajes de ficción, cohabitaban circunstancialmente el espacio del supermercado junto con otros compradores. Ejemplos de ello pueden ser la campaña de Casero, fuertemente influenciada por el estilo y humor del programa que éste tenía al aire en ese momento (*Cha cha cha*, Canal América), y la de los actores Juan Leyrado y Mercedes Morán, cuya participación fue en función de sus roles en la tira diaria que protagonizaban (*Gasoleros*, Canal 13). En cambio, después de la crisis, la aparición de un artista al frente de una campaña de este tipo, fue utilizada en otro sentido. En el caso de *Norte*, la empresa apeló a una figura televisiva muy popular (Miguel Ángel Rodríguez), que no hablaba desde su personaje de ficción sino desde su cotidianidad como un comprador. Sin embargo, si se presta atención, tampoco se trata de un comprador ordinario, sino que funciona como un consejero que insta a aprovechar las características del supermercado en cuestión (precio, calidad, seguridad, etc.). En este sentido, Rodríguez es un cliente expansivo, a diferencia de Casero que opera como la voz del inconsciente, como la otra voz del consumidor.

Por otra parte, en un análisis complementario de avisos en gráfica, se observó que ambas cadenas durante los meses más álgidos de la crisis tuvieron una inusual presencia institucional. Ella rompió con el esquema habitual de publicación de los supermercados en los periódicos, que se limita a la comunicación de ofertas y promociones de todo tipo y rubro. Durante esos meses los avisos se centraron en comunicar la identidad de marca, intentando generar un vínculo de mutua comprensión con los clientes en el

momento en el que los supermercados tambaleaban en su imagen pública y la publicidad televisiva prácticamente había desaparecido.

Más allá del caso puntual de esos meses, la publicidad gráfica de la década se limitó a publicar ofertas. La frecuencia de publicación fue incrementándose a partir de la crisis de 2001, a medida que disminuía la publicidad audiovisual. *Coto* encontró en los diarios el espacio que fue cediendo en la televisión, llegando en 2005 a quintuplicar el volumen de publicaciones respecto de los años previos. En cambio, *Norte* tomó a los diarios como soporte regular de sus campañas televisivas, que volvieron a estar al aire a partir de agosto de 2002. Es de destacar que de fines de 2001 a fines de 2002 la homogeneización del mensaje operó un achatamiento de capital simbólico de las marcas. Partiendo de la preponderancia que cobró el hecho de comunicar descuentos y oportunidades pasajeras, la diferencia entre las marcas no se plasmó ya en la comunicación o el vínculo construido sino que pasó a encontrarse en la compra en sí misma (particularmente en el precio).

Durante estos diez años, también pudimos observar una apelación regular, sin quiebres significativos en ambos períodos, a ciertos aspectos del sentido común y a algunos imaginarios sociales. Sin embargo, y como sostiene Stella Martini, es en momentos de crisis cuando se acentúa la producción de imaginarios sociales vinculados con la construcción de identidad. Esto se observa principalmente a través de las gráficas publicadas en los meses más críticos, en las que se recurre de modo directo a la consolidación de cierto sentir nacional en pos de generar un sentido de pertenencia y unidad que apunta a la creación de un lazo identitario fundado en la argentinidad.

Un último factor clave al analizar las estrategias de marca de estos supermercados fue la transformación de la percepción de las dimensiones espacio-temporales en épocas de crisis. Tal como lo plantea el trabajo *Tracing brands amidst the crisis in Argentina* (Moiguer et al. 2002), los tiempos de crisis son también tiempos de no proyectos, de no futuro, de un presente que, en la tenacidad de pensar y resolver el presente, se hace infinito, produciendo que los proyectos fracasen, se desvanezcan o se pospongan indefinidamente. Este cambio fue evidenciado en las publicidades ya que antes y después de la crisis se registró una modificación en la representación del espacio y del tiempo, siendo durante el primer período mucho más distendida, recreativa y abierta y en el segundo más urgente, constrictiva y pragmática.

4. Algunas conclusiones

La crisis de 2001 marcó definitivamente a los supermercados, en parte por el protagonismo que tuvieron en este momento singular. Es por ello

que todavía en las campañas de 2005 y 2006 se pueden encontrar las referencias a la crisis y a un espacio de la vida cotidiana que creció como consecuencia de ésta y que se transformó en un competidor, tal vez insospechado previamente, para estas grandes cadenas: los supermercados de descuento y los *supermercados chinos*.

Con respecto a cómo los avisos de los supermercados reconocieron la crisis, advertimos una enorme diferencia entre ambas cadenas. Mientras *Norte* pareció no tener memoria de lo ocurrido en sus piezas posteriores al 2001, ya que inclusive retomó ciertos aspectos de la crisis con gran desprecio y burla -si se piensa en particular en las campañas de 2005 y 2006-, *Coto* tuvo un comportamiento más comprensivo y en ningún momento tomó la crisis con liviandad o se refirió a ella desde el humor o la burla. Este reconocimiento del pasado va más allá de lo que ocurrió específicamente con la debacle de 2001. En una de sus campañas previas, *Yo te conozco*, el supermercado se apropia de su pasado, su historia y del vínculo con sus clientes a lo largo del desarrollo de la marca.

Por otra parte, antes de la crisis las campañas se centraban en diferentes atributos de la marca: precio, calidad, servicio, etc. Inmediatamente después de diciembre de 2001, el precio cobró un protagonismo casi absoluto, dejando paso progresivamente, a medida que la crisis se alejaba, al retorno de motivos como variedad, calidad, etc. Pero además, en las publicidades no sólo se detectó esta centralidad en el precio en época de crisis, sino que también se manifestó en un tono casi agresivo en la comunicación de *Norte*: en la campaña inmediatamente posterior a la crisis, interpelaba de manera directa, mirando a los ojos y con voz fuerte, a efectivizar la compra en ese supermercado. Si bien también recurrió de alguna manera a una interpelación directa, *Coto*, al comunicar solamente precios de productos en sus piezas de promoción de ofertas, lo hizo de una forma menos increpante. A su vez, en sus campañas posteriores, *Norte* incrementó su nivel de agresividad, aunque en otro sentido y apuntando a otro actor social: ya no como interpelación al consumidor sino como burla y desprecio hacia sus competidores.

En los años de crisis, los supermercados construyeron una enunciación de complicidad solidaria (“estoy con vos, estamos juntos en esta lucha”). Sin embargo, a pesar de ciertos guiños en las producciones televisivas, donde más explícitamente se plasmó este acompañamiento fue, como se dijo, en las publicidades gráficas de los meses más críticos. Por otro lado, fue muy significativa la observación sobre el retiro de *Coto* hacia los medios gráficos: más allá de las piezas televisivas que aparecen en 2002 (unas placas con estilo muy despojado), luego, esta cadena solamente comunicó sus ofertas y descuentos, tanto en televisión como en las gráficas, con una cantidad y frecuencia de avisos cada vez mayor si se la compara con lo

hecho durante 1996 y 2001. Es decir, la totalidad de la publicidad televisiva de *Coto* post crisis de 2001 constó de piezas de anuncio de ofertas, adquiriendo la modalidad de publicación y el tipo de comunicación típica de las publicidades gráficas (difusión de precios de productos en promoción) pero llevadas al medio audiovisual. En este sentido, la comunicación elegida por *Coto* en su vuelco a la gráfica, ya sea directamente (por la cantidad de avisos en los diarios) o en su enunciación (por el uso de un estilo típicamente gráfico en televisión), se vincula con una construcción de complicidad de distinto signo, al demostrar comprensión y entendimiento de la situación vivida y sus consecuentes requerimientos de austeridad.

En este mismo sentido, en diciembre de 2001 y enero de 2002 se observó una mayor producción discursiva que apuntó a la construcción de un sentimiento de unidad a través de la evocación a la nación. A pesar de que esa construcción fue encontrada en la publicidad televisiva, principalmente en *slogans* o motivos vinculados a la argentinidad que se mantuvieron a lo largo de los 10 años, no hubo en televisión un quiebre pre y post crisis con respecto a la acentuación de símbolos nacionales o apelación a construcción de la identidad. Donde sí se encontró esto enunciado directamente fue en los avisos gráficos del preciso momento del estallido. Incluso *Norte* llegó a cambiar sus colores habituales (rojo, amarillo y verde) por los de la bandera nacional. En este sentido, no hay diferencia pre y post crisis en la apelación a la nacionalidad en las publicidades televisivas, pero si se observó una construcción discursiva que acentuaba fuertemente los conceptos de identidad y nación en las comunicaciones que rodearon los acontecimientos del 19 y 20 de diciembre de 2001 que, como ya se explicitó, fueron publicadas únicamente en medios gráficos.

Por último, se destacó que la publicidad del período retomó el trastocamiento en la percepción del tiempo propia de los momentos de crisis: sensación de urgencia, inmediatez, objetivos a corto plazo sin proyección a futuro, etc. En el caso de *Norte*, en la campaña posterior a la crisis la urgencia fue marcada fuertemente por la eliminación de lo accesorio. Sin embargo, ya a partir de 2005 vuelve a parecer esta idea del supermercado como espacio de placer y socialización que se detectó en los avisos previos a ésta. En el caso de *Coto*, una campaña como la de Alfredo Casero, que se ocupaba de parodias y anécdotas en el espacio del supermercado, ya no tendría lugar luego de la crisis. Sólo hay espacio para comunicar el precio de los productos: no hay tiempo para el disfrute o el placer; el supermercado deber ser el lugar de aprovisionamiento eficaz y conveniente. No es un proveedor de relaciones sociales y fantasías, sólo aliviana la tarea de ir de compras ofreciendo productos a un buen precio o a un precio justo.

En términos generales podemos decir que en la construcción discursiva de la crisis y los años inmediatos posteriores, se abandonó la alusión al

placer, lo exótico y la superabundancia de objetos, elementos que habían sido protagonistas en el período anterior a 2001. De ello resultó un estilo discursivo desligado de toda búsqueda estética, reduciéndose a una austeridad, pura carencia, resultado de la fatalidad del contexto.

Es importante destacar que al tratarse de un análisis de comunicación de marca a través del discurso publicitario, en los avisos predominó la lógica de la publicidad (la de *entrar en fase*, siguiendo a Verón) antes que el contexto de situación. Si bien retomó ciertos aspectos como la urgencia y la inmediatez, la publicidad, sobre todo la televisiva, tuvo un registro más edulcorado de los problemas y se mantuvo en una especie de *burbuja de optimismo*, dentro de las limitaciones ya descritas. De alguna manera tomó el rasgo crítico que mejor pudo manejar desde sus recursos discursivos y lo *camufló* bajo la pura persuasión comercial. Está claro que publicidad y pesimismo no son dos términos compatibles. En el caso de las gráficas publicadas en el preciso momento de la crisis, la situación crítica que se estaba viviendo fue retomada en el discurso para reforzar un sentido de unión y de pertenencia, una identidad nacional común, a la que se recurre en los tiempos difíciles como bandera que permite mirar hacia adelante con una cierta esperanza de recuperación.

Del recorrido analítico realizado, podemos decir que las publicidades de supermercados se plantearon como un lugar privilegiado para observar las estrategias de marca en torno a la crisis. En ellas se pudieron ver lo que siguiendo a Veró, puede interpretarse como huellas de operaciones discursivas subyacentes que remiten a las condiciones de producción del discurso. Estas operaciones que no son visibles en la superficie textual pudieron reconstruirse, permitiéndonos ver la crisis de 2001 desde otra perspectiva, bajo otros criterios. Tal vez desde el análisis de diferentes producciones mediáticas de este período se pueda llegar a una comprensión más acabada de la significación que la crisis de 2001 tuvo en la sociedad argentina. Hoy la historia nos vuelve a enfrentar a un momento crítico, de naturaleza y origen distinto de aquel pero que resuena en su mismo sentido y despierta aquellos días en el imaginario colectivo. Las piezas vuelven a moverse y probablemente las marcas dibujen estrategias parecidas a las de entonces. ¿Qué escenas construirán las publicidades de hoy? ¿Cómo estará representada la cotidianidad actual? Tal vez lo analizado en este trabajo nos sirva como punto de partida, desde el cual (re)pensar las discursividades que se construyen en torno a nuestro presente.

Notas [↑]

[1] Publicidad protagonizada por los actores Mercedes Morán y Juan Leyrado, que por esos años encabezaban la telecomedia *Gasoleros* (Canal 13), en la que se los ve en la piel de sus personajes de ficción recorriendo las góndolas del supermercado y seduciéndose mutuamente.

[2] En esta pieza un grupo de mujeres marcha hacia Norte, abandonando hábitos de consumo que habían tenido que incorporar como consecuencia de la crisis (compras en supermercados de descuento, almacenes, etc.). Se trata de una campaña sofisticada, de un gran despliegue de producción y recursos estéticos.

[3] Campaña que se lanzó para comunicar la fusión de los supermercados Tía a la cadena Norte. En esta pieza se observa un estilo despojado, a la manera de cámara testigo, donde el consumidor pide una segunda bolsa (que tiene el logo de Norte) para sus compras contenidas en una bolsa de Tía.

[4] Esta pieza forma parte de la campaña que protagoniza Miguel Ángel Rodríguez y que se centra en los precios que ofrece Norte, sin ningún tipo de recurso estético ni argumental extra.

[5] Miguel Ángel Rodríguez es un actor de gran reconocimiento, que en el momento en que se emitió la publicidad protagonizaba una telecomedia en el prime time de canal 13 (Son Amores).

[6] Luego de esa aparición, seguirá haciéndolo regularmente pero sólo a través de publicidades de promociones y ofertas puntuales. Cabe destacar que la mayoría de estas publicidades de oferta están vinculadas con electrodomésticos o productos *non food*.

[7] Actor cómico argentino que durante la década de los '90 principalmente se constituyó en una figura destacada de la televisión, al frente del programa humorístico Cha cha cha.

Bibliografía

Baeza, F., Czajka, F., Kirchner, M., Magariños, P., Pinta M., Soto, R., Zelcer, M., Soto, M. (Dir.). (2005) “La puesta en escena de todos los días”, en Actas VI Congreso de la Asociación Argentina de Semiótica. Discursos Críticos. Buenos Aires.

González Herrero, A. (1998) *Marketing preventivo: la comunicación de crisis en la empresa*. Barcelona: Bosch.

Moiguer, F., Soto, M., Karol, J., Magariños, P. y Gentile, F. (2002) *Tracing brands amidst the crisis in Argentina*. Boston. ESOMAR publication series, volumen 260.

Soto, M. (2007) “Performance y vida cotidiana”, en Actas V Congreso Internacional Chileno de Semiótica. Santiago de Chile.

Steimberg, O. y Traversa, O. (1997) *Estilo de época y comunicación mediática*. Tomo I. Buenos Aires: Atuel.

Traversa, O. (1997) “Mirando hacia atrás/ mirando hacia delante: discusión y conclusiones acerca de un recorrido por la prensa”, en *Cuerpos de Papel*. Barcelona: Gedisa, colección El mamífero parlante.

María Victoria Solazzi

es Licenciada en Ciencias de la Comunicación, de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Actualmente participa en el proyecto de investigación “Performance y Vida Cotidiana en cine y TV”, subsidio UBA-CyT S802, dirigido por María Araceli Soto. vicsolazzi@gmail.com

Maite Giráldez

es Licenciada en Ciencias de la Comunicación, de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Actualmente participa en el proyecto de investigación “Performance y Vida Cotidiana en cine y TV”, subsidio UBA-CyT S802, dirigido por María Araceli Soto. maite.giraldez@gmail.com

El areópago en la vida cotidiana

Ana Inés Loggia Bergero

El areópago es el lugar que el apóstol Pablo eligió en Atenas, en los primeros años del cristianismo, para anunciar el Evangelio; un lugar de gran acústica, (por lo que los atenienses lo reservaban para los juicios), lugar privilegiado de la oratoria. En la encíclica *Redemptoris Missio*, Juan Pablo II utiliza esta imagen, la de un lugar utilizado para que todos puedan oír, para referirse al rol de los medios masivos en nuestro tiempo. La Iglesia se ha referido numerosas veces al fenómeno de la comunicación social, reconoce que los medios masivos son parte fundamental de nuestra cultura y ha reflexionado sobre la necesidad de utilizarlos en orden a la evangelización. La religión como área de la cultura y las prácticas litúrgicas como prácticas discursivas no pueden soslayar el fenómeno de la mediatización.

Palabras clave: medios-eligió-vida cotidiana [↑]

The Areopagus on quotidian life

Areopagus is the location that the apostle Paul chose in Athens, in the first years of Christianity, to speak his gospel; a place that afforded excellent acoustics (which is why the Athenians had chosen it as a space for trials) and privilege for the oratory. In the encyclical *Redemptoris Missio*, John Paul II utilizes this image, that of a space used for public listening, to refer to the role of mass media today. The Church has referred various times to the phenomenon of social communication and has recognized that mass media are a fundamental part of society, noting that they are a necessary tool to be used in modern evangelization. Religion, as a cultural area, and liturgical practices, as discursive practices, can not avoid the phenomenon of mediatization.

Palabras clave: media-religion-quotidian life

1. El areópago

El areópago es el lugar que el apóstol Pablo eligió en Atenas, en los primeros años del cristianismo, para anunciar el Evangelio; un lugar de gran acústica, (por lo que los atenienses lo reservaban para los juicios), lugar privilegiado de la oratoria. En la encíclica *Redemptoris Missio*, Juan Pablo II utiliza esta imagen, la de un lugar utilizado para que todos puedan oír, para referirse al rol de los medios masivos en nuestro tiempo.

La jerarquía eclesiástica se ha pronunciado numerosas veces sobre el fenómeno de los medios de comunicación social y de sus documentos se infiere la primacía de un enfoque instrumentalista: la Iglesia ve —y en cierta medida utiliza— los medios como un instrumento. Y como todo instrumento, puede ser utilizado para diversos fines, de donde surge la necesidad de una ética para su utilización.

Por otro lado, se reconoce que los medios son parte fundamental de nuestra cultura y abundan en la Iglesia las reflexiones acerca de la necesidad de tomarla en cuenta para los fines de la evangelización. Y hablando de los medios masivos, son fundamentales en nuestra sociedad los procesos de mediatización de distintas áreas de la vida social, en virtud de los cuales las prácticas sociales se van estructurando progresivamente en torno a los discursos mediáticos. La religión como área de la cultura y las prácticas litúrgicas como prácticas discursivas no pueden soslayar el fenómeno de la mediatización.

Una institución como la Iglesia Católica, de influencia en la opinión pública y de larga tradición en la Argentina, necesita tomar conciencia de esta dimensión de nuestra cultura para que la fe sea “adecuadamente profesada, entendida y vivida”, como se postula en el *Documento de Aparecida* (CELAM 2007) y para evitar fracturas en una identidad colectiva.

Es decir que los medios masivos cobran (y deberían cobrar aun) cada vez más importancia en el seno de la Iglesia, más allá de las dispares experiencias institucionales en el uso de los mismos.

Por eso, en este trabajo se busca estudiar operaciones que darían cuenta de un proceso de creciente mediatización (aunque, al menos por ahora, no se pueda hablar de mediatización plena) de algunas prácticas sociales religiosas.

2. Primeros pasos y proyecto en que se incluye

El punto de partida de este trabajo fue la transmisión televisiva de la beatificación de Ceferino Namuncurá (en noviembre de 2007) y se continúa con un seguimiento de los discursos televisivos vinculados con la cobertura de acontecimientos religiosos y prácticas litúrgicas en los que la Iglesia Católica Apostólica Romana de la Argentina sea un actor central.

Este trabajo se enmarca en el proyecto “Puesta en escena y vida cotidiana”, en tanto las prácticas religiosas son uno de los espacios de la vida cotidiana en el que se entrecruzan tipos de signos y sentidos, y en tanto la televisión incide en la visibilidad mediática de los acontecimientos religiosos.

“Oscar Steimberg dice (en su seminario sobre Vida privada y Géneros de la comunicación): ‘...la cotidianeidad es el conjunto de entornos y prácticas signadas por la repetición de todos los días, en cualquier espacio de comportamiento individual o social (íntimo, privado o público), y que forma parte de las expectativas de cada recomienzo, instituyendo previsibilidad y restringiendo el campo de opciones y novedades en esos espacios’”. (Soto y equipo 2005: 5)

Existe una doble relación entre el objeto de esta investigación y el concepto de vida cotidiana: por un lado, la religión y sus prácticas litúrgicas forman parte de la vida cotidiana; configuran hitos en la vida de una familia y en el calendario de una sociedad, pero instauran también una repetición que se actualiza cada semana en la misa dominical. Por otro lado, los medios masivos también forman parte de esa cotidianeidad por el nivel de consumo diario de publicaciones, programas radiales y televisivos y de los géneros de los medios a los que se accede a través de Internet. El acceso y el consumo se han naturalizado de modo tal que hoy los discursos mediáticos en gran medida dan forma a diversas prácticas sociales, como se explicará más adelante.

Respecto del lugar de la religión en la vida cotidiana, explica Àgnes Heller:

“La religión es una *comunidad* ideal, donde el acento recae sobre ambos términos de la expresión. Es una comunidad en cuanto integra, posee, una ordenación unitaria de valores y produce una ‘consciencia del nosotros’. Es ideal en el sentido doble del término; por un lado puede existir a ‘contrapelo’ respecto de la estructura comunitaria real de una sociedad determinada (...); por otro, ejerce su función comunitaria mediante su carácter ‘ideal’, o lo que es lo mismo, *ideológico*” (Heller 2002: 273).

Y más adelante: “La religión –aunque mediante contenido e intensidad diferentes en sus diversas formas- constituye uno de los organizadores y reguladores (y a menudo entre los más importantes) de la vida cotidiana” (Heller 2002: 285). La autora explica que los momentos “esenciales” de la vida están acompañados de un ritual religioso, cualquiera sea la religión. Y ella no da forma sólo a estos acontecimientos sino a la cotidianidad misma (ceremonias de cohesión, acciones económicas, deberes familiares, etc): “Vivir según una determinada religión significa, por lo tanto (...), no simplemente ‘creer’ o solamente admitir los dogmas máximos, sino al mismo tiempo orientar el modo de vida según las exigencias y las ‘formas’ de aquella religión” (Heller 2002: 286). Es decir que la religión, como conjunto de creencias pero también de normas y prácticas rituales individuales y sociales de una comunidad, estructura de manera más o menos uniforme las vivencias cotidianas de los miembros de esa comunidad. Por otro lado, articulándose sobre lo anterior y citando a Michel De Certeau,

“El gran silencio de las cosas se ha transformado en su opuesto por los medios. (...) Por todas partes no hay sino noticias, informaciones, estadísticas y sondeos. (...) De la mañana a la noche, sin descanso, los relatos asedian las calles y los edificios (...) ‘Cubren el acontecimiento’, es decir que *hacen* de ellos nuestras leyendas (*legenda*, lo que hay que leer y decir) (...) estas historias tienen una función de providencia y de predestinación: organizan por adelantado nuestros trabajos, nuestras fiestas y hasta nuestros sueños”. (De Certeau 2007: 201-202).

De Certeau menciona esto en un apartado que se titula “*La institución de lo real*” y en el que explica que esta narración que constituye lo real (o lo real narrado, en sus propios términos) indica qué es lo que hay que hacer y en qué hay que creer: “la información actúa como innervación y satura el cuerpo social” (De Certeau 2007: 201-202). Esta información, estos relatos, predestinan; es decir, organizan por adelantado nuestras prácticas sociales, las configuran.

Profundizando en esta línea y en cuanto a la manera en que los discursos mediáticos configuran nuestra cotidianeidad, Eliseo Verón afirma: “Las sociedades posindustriales son sociedades en vías de mediatización. Es decir: sociedades donde las prácticas sociales (...) se transforman por el hecho de que existen medios” (2001).

Y justamente el planteo de este trabajo es pensar si existen indicios de mediatización en esta área de la cultura, si se transforman (y en ese caso, cómo) las prácticas sociales relativas a la religión; observando específicamente qué ocurre con ellas en la Iglesia Católica en Argentina.

De todas formas, antes de pensar en la mediatización, lo dicho hasta ahora nos permite afirmar que los medios masivos llevan lo distante y lo (quizá) extraordinario a la cotidianeidad del hogar. A su vez, la religión, que configura la vida cotidiana, se encuentra con nuevas manifestaciones a causa de estos medios. Las prácticas litúrgicas salen de sus emplazamientos tradicionales para llegar, transmisión mediática mediante, a los espacios y ritmos de la vida cotidiana.

Aunque el trabajo en reconocimiento no es parte de esta propuesta, se puede esbozar una hipótesis de efecto de sentido de una nueva “conciencia del nosotros” (usando términos de Heller) a partir del uso de los medios masivos, dado que desde entonces “somos más participando de lo mismo”, aunque los modos de participación aún disten de ser los canónicos (estar en una misa en la iglesia no es lo mismo que verla por TV; si bien cada vez con mayor frecuencia la transmisión de la misa se proponga enunciativamente como una forma de participar de la oración comunitaria).

3. Algunos conceptos previos

Quizá sea conveniente explicitar ciertos conceptos que nos faciliten un acercamiento al fenómeno.

Concebimos a los medios como “el lugar de entrecruzamiento y transformación de múltiples formas del intercambio de discursos” (Steimberg 2004) y a la realidad social como el producto de la mediatización, como se refiere al tema Eliseo Verón: “ese objeto cultural que llamamos la *actualidad* (...) es un producto, un objeto fabricado que sale de esa fábrica que es un medio informativo. Los medios no ‘copian’ nada (...) *producen realidad social*” (Verón 1987), no en tanto ‘simulacro’ sino ‘producción de la realidad social como experiencia colectiva’.

Verón nos ayuda a pensar el paso de la sociedad mediática a la sociedad mediatizada cuando afirma:

“En un primer momento, ese proceso ha sido pensado a la luz de una concepción *representacional*, característica de la modernidad y fundada sobre una visión funcional e instrumental de la comunicación: todos esos nuevos soportes que han aparecido a un ritmo cada vez más rápidos son, como su nombre lo indica, *medios* al servicio de un fin: la comunicación. Esta ideología representacional acompaña la localización de lo que llamaría la sociedad industrial *mediática* (...).

(...) Ahora bien, la *mediatización* de la sociedad industrial mediática hace estallar la frontera entre lo real de la sociedad y sus representaciones. Y lo que se comienza a sospechar es que los medios no son solamente dispositivos de reproducción de un “real” al que copian más o menos correctamente, sino más bien discursos de *producción* de sentido.

Una sociedad en vías de mediatización es aquella donde el funcionamiento de las instituciones, de las prácticas, de los conflictos, de la cultura, comienza a estructurarse en *relación directa con la existencia de los medios*”. (Verón 2001).

4. Qué dice la Iglesia sobre los medios

La posición de la Iglesia Católica en relación con los medios de comunicación social ha variado a lo largo del tiempo[1]. Muy atrás en el tiempo quedó la Encíclica *Mirari Vos*, escrita por Papa Gregorio XVI en 1832, en la que deploraba y condenaba la libertad de imprenta debido a la oposición a la doctrina católica que manifestaban numerosas publicaciones de la época.

Durante el papado de León XIII (1878 – 1903) se observa ya una apertura hacia los nuevos medios y una creciente producción en la prensa grá-

fica (se fundan revistas y periódicos) aunque se mantiene la vigilancia y la restricción (con el Index, por ejemplo, un catálogo de libros que la Iglesia prohibía). Un hito de esta apertura es la fundación de Radio Vaticano en 1931 (había sido encargada por el Papa Pío XI a Guillermo Marconi y su primera transmisión fue el 12 de febrero de ese año -aunque la primera emisora radial católica se inauguró en Estados Unidos en 1925-) y otro suceso importante es la redacción de la Encíclica *Vigilanti Cura* en 1936, acerca del cine. Esta Carta está dirigida especial y explícitamente a los obispos de los Estados Unidos y en ella, el Papa Pío XI afirma que la fuerza del medio cinematográfico radica en su capacidad de hablar a través de imágenes, lo que le confiere una gran capacidad de transmitir valores e ideas. Por esta razón, postula la necesidad de una vigilancia sobre los films para el resguardo de la moral y propone, entre otras cosas, la creación de Oficinas Nacionales que clasificaran los films para dar a la feligresía una información precisa sobre el contenido (especialmente en el plano moral) de las producciones cinematográficas. Se pide también que los profesionales relacionados con la industria del cine (productores, directores, actores, etc.) se comprometan con su fe, actuando en su profesión según los valores católicos.

En la Navidad de 1948 se transmite por primera vez una misa por televisión. Ésta es presidida por el arzobispo de París en Notre Dame y la transmisión se lleva adelante por iniciativa de un sacerdote de la Orden de los Dominicos, el padre Pichard. Se cuenta en las crónicas que la audiencia fue muy poca pero la repercusión fue enorme. Este sacerdote dominico propuso realizar en la televisión francesa una emisión semanal que consistió finalmente en un magazin y la misa.

La Encíclica *Miranda Prosus*, escrita en 1957 por el Papa Pío XII, sigue la misma línea de *Vigilanti Cura*, pero esta vez ampliando las recomendaciones a otros medios: la radio y la televisión. Se recuerda la recomendación acerca de la creación de Oficinas Nacionales que vigilaran las producciones cinematográficas, recalcando que no se pretende con ello menoscabar las competencias del Estado en materia de vigilancia. Según este documento, el objetivo es que los medios de comunicación, sea en las áreas de la información, de la educación o del espectáculo, sean fieles a los valores morales que se proponen. Se instruye también al telespectador y al radioescucha para la selección cuidadosa de programas: “La transmisión radiofónica no debe ser un intruso sino un amigo que entra al hogar, conciente y libremente invitado”. En esta carta se menciona por primera vez en un documento vaticano la transmisión de la misa por televisión: “Es cosa obvia que participar por televisión a la Santa Misa (...) no es lo mismo que la asistencia física al Sacrificio Divino que se requiere para satisfacer el precepto festivo. No obstante, los abundantes frutos de fe y de santificación de las almas que, gracias a la televisación de ceremonias

litúrgicas, recogen quienes no pueden asistir a ellas, Nos inducen a estimular dichas transmisiones” (MP).

Con el Concilio Vaticano Segundo se reciben con aún menos desconfianza los medios de comunicación social y comienza a mencionárselos explícitamente como herramienta para la evangelización. Con el Decreto *Inter Mirifica* –Sobre los Medios de Comunicación Social- (1963) se abre un período de gran producción de escritos (encíclicas papales e instrucciones pastorales del recientemente creado Pontificio Consejo para las Comunicaciones Sociales) y de experiencias concretas en distintas partes del mundo con los medios de comunicación social (aunque en Latinoamérica, las prácticas comenzaron antes –la experiencia de Radio Sutatenza en Colombia es de 1947-).

Al inicio del mencionado Decreto, se habla de los medios de comunicación como instrumentos que, “rectamente utilizados, (...) contribuyen eficazmente a unir y cultivar los espíritus y a propagar y afirmar el reino de Dios”. (IM, 2). También se reflexiona sobre la responsabilidad de los actores sociales en el recto uso de estos medios y se realiza una serie de consideraciones de orden ético. Asimismo, se afirma la necesidad de una “prensa genuinamente católica” y se alienta la creación de medios católicos “bien sea por parte de la propia jerarquía eclesiástica, o promovida por hombres católicos y dependientes de ellos”. (IM: 14).

En la Encíclica *Evangelii Nuntiandi* (Paulo VI 1975) se afirma que “puestos al servicio del Evangelio, [los medios masivos de comunicación] ofrecen la posibilidad de extender casi sin límites el campo de audición de la Palabra de Dios, haciendo llegar la Buena Nueva a millones de personas. La Iglesia se sentiría culpable ante Dios si no empleara esos poderosos medios, que la inteligencia humana perfecciona cada vez más” y en *Redemptoris Missio* (1990), Juan Pablo II escribe:

“Pablo, después de haber predicado en numerosos lugares, una vez llegado a Atenas se dirige al areópago donde anuncia el Evangelio usando un lenguaje adecuado y comprensible en aquel ambiente (cf. Act 17, 22-31). El areópago representaba entonces el centro de la cultura del docto pueblo ateniense, y hoy puede ser tomado como símbolo de los nuevos ambientes donde debe proclamarse el Evangelio.

El primer areópago del tiempo moderno es el mundo de la comunicación, que está unificando a la humanidad y transformándola —como suele decirse— en una «aldea global»”. (RM: 37)

En su Carta Apostólica a los Responsables de las Comunicaciones Sociales, Juan Pablo II (2005) afirma que “la Iglesia no ha de contemplar tan sólo el uso de estos medios de comunicación para difundir el Evangelio

sino, hoy más que nunca, para integrar el mensaje salvífico en la ‘nueva cultura’ que precisamente los mismos medios crean y amplifican” (CA RCS: 2) y luego: “tal cultura, antes que de ‘los contenidos’, nace del hecho mismo de la existencia de nuevos modos de comunicar, dotados de técnicas y lenguajes inéditos” (CA RCS: 3). “Es la vida cristiana en conjunto la que debe tener en cuenta la cultura mediática en la que vivimos: desde la liturgia, suprema y fundamental expresión de la comunicación con Dios y con los hermanos, a la catequesis que no puede prescindir del hecho de dirigirse a sujetos influenciados por el lenguaje y la cultura contemporáneos” (CA RCS: 8).

Desde la década del ’50, numerosos documentos de la Conferencia Episcopal Latinoamericana y de otros organismos de inspiración católica relacionados con los medios de comunicación social recogen los lineamientos vaticanos tanto en sus propios escritos como en experiencias concretas (como la radio Sutatenza, en Colombia en 1947, cuyos objetivos eran la alfabetización y la evangelización de los campesinos).

Es importante destacar que el Papa Benedicto XVI y los obispos latinoamericanos expresan en el reciente Documento de Aparecida (2007), retomando un discurso de Juan Pablo II de 1982, que “la fe sólo es adecuadamente profesada, entendida y vivida, cuando penetra profundamente en el substrato cultural de un pueblo” (CELAM 2007).

Los medios masivos constituyen parte fundamental de nuestro “substrato cultural”, de nuestra vida cotidiana, en sociedades en vías de mediatización (Verón 2001), pues en ellas un conjunto de prácticas se estructura alrededor del sistema de medios. Del lugar que ocupan los medios masivos en nuestra cultura y del rol que cumplen configurando muchas de nuestras prácticas sociales y nuestra discursividad cotidiana se desprende la importancia que cobran los medios masivos en orden a la evangelización que, como se viene destacando en los documentos e instrucciones pastorales de la Iglesia Católica, debe tener en cuenta los usos, costumbres, valores y tradiciones de los destinatarios de esta evangelización.

A nivel local, las reflexiones siguen el mismo camino. La Conferencia Episcopal cuenta con una comisión de Comunicación Social y se han desarrollado también análisis sobre el tema que pueden consultarse en los documentos de los Congresos de Comunicadores Católicos (en 1996 en Mar del Plata, en 1999 en Rosario y en 2002 en Buenos Aires), así como en escritos en los que se reflexiona sobre la relación entre Iglesia y Medios de Comunicación. (*Iglesia y Medios de Comunicación. Razones de un desencuentro histórico*. Pontificia Universidad Católica Argentina. Seminario realizado el 15 de septiembre de 2000). Las posiciones de la Iglesia local retoman el camino que postula la necesidad de utilizar los medios de

comunicación para transmitir el mensaje del Evangelio y vuelve a enfatizar la cuestión ética.

Asimismo, si bien ya hubo pasos anteriores (como la transmisión televisiva de la misa, los domingos a la mañana; las emisoras de radio católicas –el caso de FM María, Madre del Redentor, por ejemplo-, la oficina de prensa del Arzobispado de Buenos Aires, la agencia latinoamericana de noticias ACI –perteneciente a la Federación Internacional de Agencias Católicas a su vez afiliada a la Unión Católica Internacional de la Prensa- y AICA –Agencia Informativa Católica Argentina-, estas dos últimas con portales en internet), la existencia misma[2] del Canal 21 (cuyo licenciatario es el Arzobispado de Buenos Aires) parecería dar cuenta de la importancia que la jerarquía eclesial de la Argentina le otorga a la televisión.

5. Para seguir pensando

Atendiendo a la manera en que la Iglesia concibe los medios como instrumentos de evangelización así como a la preocupación por una profesión y vivencia de la fe arraigada en nuestra cultura, de la que los medios son parte constitutiva, y teniendo en cuenta los procesos de creciente mediatización de nuestra sociedad, algunas transmisiones televisivas que realiza *Canal 21*, el canal de cable del que es licenciatario el Arzobispado de Buenos Aires, podrían considerarse en conjunto como hito en la historia de la mediatización de la religión católica en Argentina. Este canal suele transmitir la misa desde alguna parroquia de la Arquidiócesis de Buenos Aires los domingos a las 8 y a las 19hs. Sin embargo, este espacio es a veces ocupado por la transmisión de alguna misa con una característica especial y donde se enfatiza algo más que en las misas dominicales: *Canal 21* ha transmitido, por ejemplo, la misa de beatificación de Ceferino Namuncurá, la misa de Corpus Christi de 2008 (en la Plaza de Mayo), la misa arquidiocesana de niños de 2008 (que se realiza habitualmente en un estadio y ese año se celebró en el Parque Roca), la misa de las ordenaciones sacerdotales de 2008 (que suele realizarse en una iglesia pero ese año se celebró en el microestadio Argentino Juniors), la misa de la procesión de Ramos de este año, etc.

En todas esas transmisiones, más allá de la puesta en escena, hay una voz en off que a veces se superpone con las voces que toman la palabra en la ceremonia, que comenta lo que va ocurriendo, reflexiona y por momentos explica o da más información. El canal agrega también otros elementos como su logo (en el ángulo superior derecho) y bandas de videograf.

El juego de planos es llamativo porque en general se focaliza en lo central de cada momento de la celebración: plano pecho del obispo cuando es éste quien habla, plano general corto de los concelebrantes en el momento de la Consagración (con un contraplano de los sacerdotes que están ubi-

cados del lado de la feligresía), plano general y paneo del pasillo central que marca el camino al altar durante la procesión de las ofrendas, planos generales o primeros planos de los asistentes cuando responden a una oración o cuando cantan. Además, en estas transmisiones “extraordinarias”, hay también rasgos de una espectacularización del acontecimiento. Los tiempos y la distribución de los espacios son los de una misa dominical, pero el altar está armado sobre un escenario; se trata de la puesta en escena de una puesta en escena.

En estas transmisiones parece advertirse un uso de recursos específicos de la discursividad televisiva; y la relación enunciativa construida hablaría de una cercanía del acontecimiento que podría estar incidiendo en la modificación de las prácticas sociales y en la identidad colectiva. En estas misas televisadas (al menos en este artículo no nos ocuparemos del resto de la programación), *Canal 21* suele involucrar al enunciatario de manera diversa: en la transmisión de la misa de Corpus Christi de 2008, por ejemplo, se invita a los telespectadores a participar de la oración mediante la comunión espiritual y en la transmisión de la beatificación de Ceferino Namuncurá, por ejemplo, parece decir “toda persona puede ser santa, también los que lo miran por TV”.

En síntesis, las transmisiones de misas que lleva a cabo *Canal 21*, hablan de una institución (el Canal) con un alto grado de compromiso con el acontecimiento, al servicio del cual trabaja el lenguaje televisivo. *Canal 21* comenta, muestra de cerca el acontecimiento, lo construye como relevante en sí y también relevante para sí.

Resulta importante prestar atención a este proceso de mediatización de las prácticas religiosas, preocupación que puede encontrarse en las conclusiones del último encuentro de la Conferencia Episcopal Latinoamericana (CELAM 2007) en el Documento de Aparecida, pues como sostiene Eliseo Verón, “en esta historia de la mediatización de las sociedades industriales, algunos jalones, o más bien algunos síntomas: (...) la estrategia de Juan Pablo II, primer papa mediático, quien comprendió que la religión será mediatizada o no será” (Verón 2001).

Notas al pie [↑]

[1] Una periodización de la relación de la Iglesia Católica con los medios de comunicación puede consultarse en SPOLETINI, Benito (1985). *Comunicación e Iglesia Latinoamericana*. Ediciones Paulinas, Buenos Aires.

[2] En otros trabajos se abordará la programación del canal.

Bibliografía [↑]

Carlón, M. (2004) *Sobre lo televisivo*. Buenos Aires: La Crujía Ediciones.

-(2006) *De lo cinematográfico a lo televisivo: metatelevisión, lenguaje y temporalidad*. Buenos Aires, La Crujía Ediciones.

- Conferencia Episcopal Argentina** (1997) *La iglesia y la Comunicación ante el tercer milenio*. Buenos Aires: Paulinas.
- Concilio Vaticano II** (1963), *INTER MIRIFICA. Decreto sobre los Medios de Comunicación Social*. Buenos Aires: Paulinas.
- De Certeau, M.** (1990) *La invención de lo cotidiano. I. Artes de Hacer*. México: Universidad Iberoamericana, 2007.
- Eco, U.** (1965) *Apocalípticos e Integrados*. Barcelona: Edición De Bolsillo, 2004.
- Heller, A.** (1970) *Sociología de la vida cotidiana*. Barcelona: Ediciones Península, 2002.
- Juan Pablo II** (2005) *Carta Apostólica a los responsables de las comunicaciones sociales*. Buenos Aires: Paulinas.
- Martínez Mendoza, R. y Petris, J.L.** (2003) *Comunicaciones en épocas de la utopía Crusoe*. Frassia, R. O. (2003), Disertación en III Jornada de Iglesia y Medios.
- Petris, J.L.** (2006), “El protoespacio televisivo: el viejo espectáculo de algunas espontaneidades”, en Cingolani, G. editor (2006) *Discursividad televisiva*. La Plata: Ed. de la Universidad Nacional de La Plata.
- Pontificia Universidad Católica Argentina. Instituto de Comunicación Social, Periodismo y Publicidad** (2000), *Iglesia y Medios de Comunicación. Razones de un desencuentro histórico*. Buenos Aires: Ediciones de la Universidad Católica Argentina.
- Pontificio Consejo para las Comunicaciones Sociales** (2000), *Ética en las Comunicaciones Sociales*. Buenos Aires: Paulinas.
- Soto, M. y equipo** (2005) “La puesta en escena de todos los días”. Actas VI Congreso de la Asociación Argentina de Semiótica. Discursos Críticos. Buenos Aires. 12-15 de abril de 2005.
- Spoleitini, B.** (1985) *Comunicación e Iglesia Latinoamericana*. Buenos Aires: Paulinas.
- Steimberg, O.** (1989) Entrada “Medios de comunicación” en Di Tella, Torcuato (supervisión) *Diccionario de ciencias sociales y políticas*. Buenos Aires: Puntosur.
- (1991) *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*, Buenos Aires: Atuel-Colección del Círculo, 1998.
 - (2004) “El lugar de los medios en los estudios sobre comunicación”, material de la cátedra de Semiótica de los Géneros Contemporáneos.
- Verón, Eliseo** (1987) *La Semiosis Social*. Buenos Aires: Gedisa.
- (1987) *Construir el acontecimiento. Los medios de comunicación masiva y el accidente en la central nuclear de Three Mile Island*. Barcelona: Gedisa.
 - (2001) *El cuerpo de las imágenes*. Bogotá: Norma.
 - (2004) *Fragmentos de un tejido*. Barcelona: Gedisa.

Ana Inés Loggia Bergero

estudió Ciencias de la Comunicación en la Facultad de Ciencias Sociales (UBA) y recientemente presentó su tesina de grado. Es ayudante de segunda ad-honorem de la Cátedra Semiótica de los Géneros Contemporáneos (Tassara, ex-Steimberg), becaria de la UBA en la categoría Estímulo (directora: Dra. Marita Soto) y participa de los proyectos Performance y Vida Cotidiana (UBACYT S802) y Puesta en escena y performance cotidianas: el relato de los autores (IUNA), que dirige la Dra. Marita Soto.

Figuraciones de un espacio con historia. La mesa y su inserción en el relato del cotidiano familiar en el cine argentino de 1995-2005

Mercedes Turquet // Agustina Pérez Rial

En este artículo presentamos una versión resumida de un análisis más amplio en el cual, centrándonos en los relatos y puestas en escena de diez films del período 1995-2005, abordamos las modalidades de configuración del mundo de lo cotidiano en la cinematografía argentina contemporánea de géneros ficcionales, respondiendo a un enfoque socio-semiótico y recuperando herramientas de la estética. Del conjunto de prácticas aislables como cotidianas nos concentramos en aquellas que se manifiestan en torno a la interacción que la mesa habilita, planteando un recorrido por las modalidades de configuración de este espacio en un arco que nos lleva desde un primer modelo, conocido como *modelo del sentimiento*, al análisis de las reconfiguraciones que éste ha sufrido en la actualidad de la mano de cambios en los verosímiles sociales y de género.

Palabras clave: cine-semiótica-vida cotidiana-verosímil-figuraciones

The table and its insertion in everyday's life stories in the Argentinian cinema of 1995-2005

This article is a short version of a broader analysis in which we approach to the configurations of everyday's life world in Argentinean fiction films of the period 1995-2005, responding to a socio-semiotic point of view and recovering elements from aesthetical studies. Of the whole group of practices that can be classified as belonging to everyday's life, we concentrate in those ones that show up around the table, and which are related with the interaction possibilities that this space allows. Starting from an initial theoretical model known as *sentimental model*, we analyze the present reconfigurations of this pattern, which are related to changes in social and genre credibility.

Palabras clave: cinema-semiotic-everyday's life

1. La mesa en el relato de lo cotidiano

mesa.

(Del lat. *mensa*).

1. f. Mueble, por lo común de madera, que se compone de una o de varias tablas lisas sostenidas por uno o varios pies, y que sirve para comer, escribir, jugar u otros usos.

Diccionario de la Real Academia Española.

Más de catorce son las acepciones del vocablo mesa. Más de veinte sus usos compuestos (~de altar, ~de lavar, ~redonda, ~puesta, cubrir la~, de sobre~, sentarse a la ~, servir la ~, sobre la ~, entre otros).

La mesa es ante todo una superficie en la que, o alrededor de la cual, se despliegan una serie de ritos, costumbres y usos sociales. Nos interesa en tanto plano sobre el que se inscriben marcas que nos hablan no sólo de sus posibles funciones y apropiaciones, sino también de su existencia como lugar de despliegue de poéticas y relatos de lo cotidiano.

La mesa como motivo se inscribe en la tradición del arte y el cine recupera esa superficie, ubicándola de forma central en muchos de sus relatos.

Del conjunto de prácticas aislables como cotidianas nuestro artículo se centrará en aquellas que se manifiestan en torno a la interacción que la mesa habilita como espacio de encuentro y diálogo, pero también, como veremos, de desencuentro, incomunicación y conflicto. Las escenas escogidas para el análisis toman como eje tres momentos básicos de la vida de la mesa en lo cotidiano familiar: el desayuno, el almuerzo y la cena. Estas mesas serán consideradas como una situación de conjunto, donde prácticas y estéticas se encuentran imbricadas: se trata del comer, de la interacción entre sujetos que se da en ese espacio particular que es la mesa, en el que pueden detectarse juegos de remisiones estéticas.

En este particular sistema de la vida común, en el espacio privado, intervienen comportamientos que responden a tramas significantes sociales; si observamos por ejemplo el modo en que una familia dispone y se sienta a la mesa, encontraremos marcas de operaciones semióticas que nos conducen a preguntarnos por encadenamientos con otros discursos (del arte, de los medios, de las instituciones, de la historia).

El cine nacional brinda un interesante acopio de relatos que, por distintos mecanismos, incluyen la mesa: históricamente, una vasta producción de cine de ficción centró sus temáticas en la familia, con la casa como uno de sus escenarios privilegiados y, más específicamente, la mesa como esa suerte de altar profano y lugar de comunión que significó al menos para el *modelo del sentimiento*[1].

2. Poéticas de la vida cotidiana y cine

“El cine, que por su cualidad icónica nació con la idea de representar al mundo «tal cual es», debió aprender cómo inventarlo, cómo reconstruirlo fielmente en sus coordenadas y dimensiones en una pantalla plana y sin exhibir las reglas de su armado. El trayecto más difícil en la adquisición de un lenguaje narrativo fílmico fue, precisamente, la conquista del espacio: aliar el movimiento a las nociones heredadas de lo pictórico –cuadro, fondo, perspectiva, profundidad– implicaba crear un lugar para

lo narrado, y a la vez, interesar al espectador en el juego de un proceso narrativo cuya dirección debía ser clara, nítida y sobre todo orientada en su trayecto”

Ana Amado, “Espacio y cine: una política del lugar. (Apuntes de una lectura)” http://www.rayandolosconfines.com.ar/critica_amado.html

La vida cotidiana la consideramos como el *mundo inmediato de los hombres* según la clásica conceptualización de Agnes Heller y, en tanto para nosotros todo fenómeno social actúa de forma significativa en algunas de sus dimensiones, el territorio de la vida cotidiana será un campo para la producción semiótica. De sus componentes nos concentramos en las funciones de organización y configuración que se despliegan en su dimensión poética.

Las prácticas significantes están siempre funcionando retóricamente en uno de sus niveles. Pensando entonces en nuestro objeto de estudio podemos decir que la mesa familiar es un espacio y escenario de interacción que habla también de su propia configuración. Por otro lado, la retórica nos brinda el herramental teórico práctico para la elaboración de figuras[2], entendidas éstas como operaciones clave para analizar la producción de sentido.

Si trasponemos la noción de poética a la configuración del espacio privado diario y los objetos que componen estos interiores, consideramos que existen para la vida cotidiana repertorios que privilegian un trabajo sobre la selección, ordenamiento y composición de los objetos (y combinaciones de ellos), con el exclusivo fin de volver el significado hacia los mismos objetos. Articulamos esa idea con otra que recupera la noción de *performance* como *huella cercana de un acto*[3].

Es aquí donde se vuelve clave la noción de una *puesta en escena* de la vida cotidiana, la cual supone que por detrás de ese ambiente que visitamos o habitamos hay un sujeto que ordena y dispone motivado por el interés de significar poética o estéticamente; todas prácticas que se manifiestan como repertorios de operaciones estéticas.

En «Vivir el tiempo. La fenomenología de lo cotidiano» un capítulo del libro *De la semiótica a la estética. Enunciación, sensación, pasiones*, Herman Parret realiza una caracterización sobre el tiempo cotidiano. Su indagación empieza con una serie de preguntas “¿A qué se opone, en efecto, la “vida cotidiana” o la “vida ordinaria”? A lo *extra-ordinario*, pero ¿Qué es una práctica extraordinaria? (...) ¿Acaso nuestra vida cotidiana no es una *mise-en-scène* permanente de prácticas tácticas y estratégicas?” (1995: 123-124, cursivas del autor). En los planteamientos de Parret la temporalidad adquiere centralidad, ya que en esa construcción temporal

concentrada que es la vida cotidiana emerge un sujeto textual particular: “El sujeto –interpretante de su vida-relato– es entonces al mismo tiempo personaje y narrador” (1995: 133).

Esta reformulación del sujeto en su vida cotidiana como interpretante, en tanto agente que inventa su vida al tiempo que la narra y ordena, amplía y completa la capacidad de operación simbólica que introduce la noción de *performance*. El tiempo de lo cotidiano es narrado como el tiempo de un relato, y allí reside la especial importancia que vamos a otorgarle a los modos de componer y tematizar la vida de todos los días en el cine argentino.

3. Cine y efectos de realidad

El cine, arte de masas definido en sus múltiples caras e historias por un peculiar modo de producción en el que confluyen personalismos (figuras de autor, presencia de estrellas) con una realización a gran escala (modo de producción industrializado, eficiencia en la proyección de recursos) es concebido también como vehículo de las representaciones que una sociedad da de sí misma. Siguiendo a autores como Aumont *et all* puede entenderse como una manifestación cultural que *ha tomado el relevo de los grandes relatos míticos* de otros tiempos (Cfr. 2008: 98-99). Debemos precisar que la sociedad no se presenta nunca directamente en sus películas, sino que es a través de un juego complejo de citas, correspondencias, inversiones y rechazos, que podemos acercarnos a un análisis de la relación entre cine y realidad. El cine es discurso, expresando y dejando entrever límites sobre “lo decible” en un determinado período histórico; restricciones y posibilidades que están en estrecha relación con la noción de verosímil[4].

Para Roland Barthes el mecanismo básico del realismo es el de una *ilusión de referencialidad* que opera como una aparente detención de la secuencia lógica de los núcleos significantes del relato, focalizándose en sus funciones estéticas. Lo que se exhibe en ese momento de ruptura o dilatación es una nota *insignificante*, por estar en apariencia desvinculada de lo central del relato (Cfr. 1970).

Ahora bien, esto se trata de una ilusión ya que lo real no se encuentra denotado, sino significado o connotado; en otras palabras, el real al que la notación catalítica apunta es discursivo, responde a un verosímil de género más que a uno referencial. Así lo real ingresa como un mecanismo del orden de lo descriptivo, deteniendo el relato y abriendo un enigma: el del sentido disparado no para abonar la secuencia y predictibilidad del relato sino a su demora, desvío, retardo. La descripción, así como lo catalítico, no funcionarían entonces como accesorios sino como significantes claves para un efecto de realidad.

La descripción no es puro regodeo en el juego que entabla con objetos, personajes o espacios, ni debe ser considerada como pura demora en el acontecer de un relato cuyo avanzar retrasa. La descripción ocupa un rol clave en dos sentidos: primeramente, por la relación que lo mostrado por el film establece no sólo con la diégesis (lo narrado), sino también por el sentido que aquello *puesto allí* –o lo sencillamente *aparecido*– reviste para el analista y sus lecturas[5]; en segundo lugar, resultan centrales los efectos narrativos que ciertas descripciones tienen para el cine contemporáneo, y es en ese contexto que nos interesa recuperar las posibilidades actanciales[6] de ese espacio del comer.

Barthes señala que: “...más allá del nivel «narracional» comienza el mundo, es decir, otros sistemas (sociales, económicos, ideológicos), cuyos términos ya no son sólo los relatos, sino elementos de otra sustancia (hechos históricos, determinaciones, comportamientos, etc.)” (Barthes 1988: 29). Entendemos que más allá de su contribución al relato, al universo diegético que en cada film se establece, estas figuras contribuyen explícita o implícitamente, de manera motivada o no, a la construcción de un verosímil de época que nos habla de posibles acercamientos y relatos de lo cotidiano.

Las funciones nucleares son por ende cruciales para la historia, así como las catálisis lo son para el discurso. La demora, la intriga, la repetición de gestos y objetos en las puestas en escena de la mesa familiar crearán las posibilidades para un efecto que, a nivel del relato, puede encontrarse simplificado, pero que en la puesta en relación con otros discursos va a ir adquiriendo nuevos sentidos

4. Verosímil y cambios en los modelos de representación cinematográficos

Existen coincidencias en las periodizaciones del verosímil para los relatos de interiores en historias del cine argentino (España 2000 y Berardi 2006). Mucho de lo descrito en esas periodizaciones no puede ser trasladado sin más a los textos filmicos actualmente en circulación ya que éstos escapan a los modelos pautados; sin embargo, si hoy podemos observar esos quiebres en la representación de ese cotidiano familiar, es porque lo “quebrado” de alguna forma está operando.

El *modelo tradicional o del sentimiento* nos sirve como contrapunto analítico porque debido a su alta productividad aún hoy muchos de sus mecanismos son efectivos. Su desarrollo comienza, como señalan los analistas, con la consolidación del cine argentino –que solidificó su sistema de estudios y de estrellas para la década del ’50– y comenzó su descomposición en los ’60. Las nuevas cinematografías dieron un vuelco a

las figuraciones optimistas y empezaron a ver en todo lo que aquel modelo tradicional celebraba muestras de descomposición y opresión.

Lo denominan *del sentimiento* porque en él predominaban los géneros dramáticos y comedias familiares y burguesas (*rosas*), para reforzar un discurso basado en la decencia familiar como la base para el progreso y la integridad ciudadana. Lo que sucedía en el hogar era una pequeña muestra de la educación que debía propagarse en lo amplio de la sociedad: las historias se articulaban en el recorrido de un personaje que se domesticaba -socializaba- incorporando los valores familiares. En este modelo fue ensamblándose un repertorio de figuraciones de los caracteres –la mujer madre, los triángulos amorosos que enfrentan al hombre con la decisión entre la buena y la mala mujer, la bondad de los pobres-, sus preocupaciones –el crecimiento de los hijos, el desarrollo de la economía familiar-; y sus ambientes –la mansión como escenario privilegiado, el salón comedor como el lugar de encuentro, el estar como lugar de reunión–. También su tratamiento estético estaba definido, con iluminación clara y pareja, y música incidental que reforzaba los acentos dramáticos.

A continuación vamos a resumir algunos resultados de nuestro análisis en los cuales se verifica el movimiento de las figuraciones tradicionales en el cine contemporáneo, resultando a veces en una remanencia, otras en un rechazo, otras en una inversión. Los discursos contemporáneos versan mucho más sobre las figuras autorales y la autorreferencialidad, evidenciando una definición por el verosímil social más que por el de género.

Comenzando por las narrativas predominantes, observamos que el verosímil al que responde el *modelo del sentimiento* representa la unión familiar a través de distintos recursos, y puede ser pensado como efecto de corpus en términos de Metz. En la producción comercial contemporánea[7] conviven relatos que responden a un *verosímil remanente* del *modelo sentimental* con nuevas formas del decir lo familiar y cotidiano. Lo que se da en el NCA (Nuevo Cine Argentino)[8] es una inversión que propicia un predominio de discursos sobre la desintegración de lo familiar. El verosímil social se cuele en el de género ampliándolo y generando un efecto de verdad.

Las estructuras narrativas privilegiadas en cada momento para la construcción de los discursos son también diversas. Para el *modelo tradicional* la estructura es clásica y está regida por una idea normativa de familia, de su *deber ser*, resumible en los cinco momentos identificados por Propp –y retomados por Todorov en *Los dos principios del relato*–: 1-situación de equilibrio, 2-degradación del equilibrio, 3-estado de desequilibrio comprobado, 4-intento de restablecimiento del equilibrio, 5-restablecimiento. En el cine contemporáneo argentino, y dentro del corpus analizado, el

régimen es distinto para las producciones del cine comercial que para las del NCA.

En el primero, la idea normativa de familia aparece pero no tiene una forma unívoca asociada a la *felicidad de una pareja monogámica y heterosexual que llevará a la construcción de una familia por medio de la institución matrimonial*[9]. Mientras que en el NCA lo que se da es una representación de la institución familiar como institución en crisis, bien por presentarla como una institución degradada, bien por su ausencia. No hay orden inicial a ser restablecido, solo un pasado mítico irrecuperable y un presente degradado que coexisten. Los géneros por medio de los cuales construyen sus narrativas les dan también un tono distinto a los tres tipos de producciones: en el cine tradicional el melodrama y la comedia familiar son hegemónicos; en el cine *mainstream*[10] persisten modelos genéricos operantes que acuden a los recursos del melodrama y que se permiten utilizar repertorios de la época como la autorreferencialidad y las notas catalíticas; y, en el NCA, fuertes hibridaciones genéricas, dan prioridad a un estilo de época (“neobarroco” en términos de Calabrese).

La convención narrativa que da por resultado las estructuras predominantes es, para el *modelo tradicional*, la de la unión familiar. El desvío que se observa para el cine *mainstream* contemporáneo mantiene un final feliz de la mano de la unión familiar aunque ya degradado —el amor conyugal y filial se impone a los personajes— pero el periplo que recorren hacia el final feliz despliega recursos distintos, invadidos por el verosímil social. En el NCA hay un total desplazamiento del *happy ending* como convención, su forma es la de la descomposición, el extrañamiento y la dispersión.

En el nivel de lo retórico, en cuanto al orden del relato y sus figuraciones nos concentramos en las posibilidades actanciales y los rasgos catalíticos de la mesa familiar, según su puesta en escena.

Para el modelo tradicional la familia es un relato macro en el que se inserta lo cotidiano y sus distintos momentos y en el que la mesa funciona cardinalmente y tiene un lugar aglutinante central, cumpliendo un rol de ayudante al relato de integración familiar. La mesa es presentada por medio de planos generales y fijos, disponiendo el orden y jerarquía de los comensales. En el repertorio de figuras recurrentes encontramos la mujer madre, el triángulo amoroso, la fuerza ordenadora del destino —ésta es la figura central, que justifica todas las acciones del relato—.

En las películas del cine masivo actual la mesa se conserva aún como un espacio aglutinante, aunque también funciona como lugar de conflicto; su rol no es unívoco, oscila entre una función de ayudante al relato de integración y pura expansión catalítica. Las figuraciones tradicionales conviven con otras nuevas que contribuyen a representar lo frágil y provisorio

del orden: la separación de los matrimonios, la escasez de tiempo para la crianza de los hijos, las migraciones por causas económicas que desmiembran a las familias, son algunas de ellas.

La mesa familiar del NCA en su máximo desarrollo como elemento catalítico contribuye a aumentar el espesor de lo cotidiano enrarecido; si acaso propicia una transformación es para servir de ayudante pero al relato de desintegración familiar o de ausencia de familia. Las figuras tradicionales aparecen invertidas en su inserción en el relato (el destino ya no opera, por ejemplo, en pos de la unión familiar) y conviven con nuevas figuraciones como el azar, los problemas laborales, la corrupción de los lazos familiares como marcas de época.

En cuanto a la inserción de la mesa en la diégesis, la mesa familiar tiene una mayor definición temática en el *modelo tradicional*, alimentada por un repertorio de motivos que tenían que ver con los enredos amorosos y la boda (notas propias de los géneros predominantes) y algunos de verosímil social como la Guerra (Mundial) que es comentada en algunos films de la época.

En el cine *mainstream* aparecen representados nuevos motivos subsidiarios (crisis, relaciones familiares estresadas por la urgencia de lo cotidiano, etc.) ganando centralidad un efecto de realidad. Para el NCA otro tema emerge generando una suerte de contrapunto con el de la unión familiar, el de un presente de malestar, conflicto y desunión; los motivos subsidiarios contribuyen a la representación de esta institución familiar en crisis o ausente.

Para reconstruir la escena enunciativa mantenemos el contrapunto con el *modelo tradicional*. Los films de este modelo presentaban relatos que establecían un modo de apelación transparente y asimétrica, una relación de identificación entre el espectador y el relato de lo familiar, para el que la mesa era además momento de resumen. La mesa era una convención, una retorización consolidada socialmente, parte de las previsibilidades de un intercambio discursivo, uniendo al destinador y destinatario sin deparar sorpresa.

Trasladando la mirada sobre los mecanismos de construcción de lo cotidiano en el cine argentino contemporáneo, los vínculos de identificación de aquel modelo tradicional operan todavía en el cine comercial contemporáneo mediante una remanencia del *happy ending*; la enunciación del NCA, en cambio, ya experimenta su saturación de opacidad y asimetría –escamoteando una posición enunciativa visible y ordenada- donde es imposible para el espectador la identificación con personajes morales. La mesa se engarza en estos relatos también de una forma diferencial: en los discursos tradicionales del cine comercial ellas trazan un

espacio de transformación, favoreciendo el recorrido de los protagonistas; en los del NCA la mesa familiar aporta a un clima general de descomposición de las estructuras tradicionales.

5. De la comedia familiar al azar y la desintegración como marca de época

En un breve recorrido por los textos filmicos analizados puede verse el funcionamiento de la convención de la mesa familiar y sus desplazamientos, en un arco que va de una mayor incidencia cardinal y favorable a las transformaciones a una mayor influencia catalítica. Este tratamiento que caracterizamos como predominante en las distintas vertientes discursivas del cine argentino actual se presenta suavizado ante el funcionamiento más transparente del *modelo tradicional*: el estilo de época contemporáneo está hibridado, presentando una tendencia hacia las notas *insignificantes*.

Ubicamos en el principio de nuestro recorrido analítico *El Hijo de la novia*, por ser la película que más firmemente reconoce el bienestar familiar como su tema y combina elementos tradicionales con problemáticas de época. El tratamiento cinematográfico, sin embargo, acude a un registro que configura el espacio de la mesa como un conglomerado fugaz: en lugar de un plano general, la mesa es presentada mediante un *travelling* circular, en ella no hay comidas elaboradas sino *delivery*. Lo que indica un aumento de lo catalítico y la irrupción en el relato de motivos asociados al *verosímil social* –como las familias disfuncionales, los tiempos familiares reducidos, entre otros-.

Lugares Comunes y *Sol de Otoño* mantienen un tratamiento más clásico de la escena, reforzando las operaciones sobre los espacios tradicionales: la comida compartida acerca a los personajes de estos relatos. Esto, sin embargo, tampoco se da sin un crecimiento de lo catalítico: en *Lugares Comunes* encontramos a un matrimonio maduro que se ve obligado a cambiar de vida luego de que el esposo fuera jubilado a la fuerza y es la figura de la *mujer-madre* la que aparece ordenando ese cotidiano alterado. En *Sol de Otoño* los protagonistas demuestran en la mesa el esfuerzo por disminuir sus diferencias, este film plantea el problema de la construcción de la pareja y lo cotidiano.

En *Apasionados* la mesa desaparece en su forma material, como también desaparece la forma convencional de hacer familia: quienes terminarán siendo esposos se encuentran primero por un arreglo de conveniencia para engendrar un hijo. En este contexto, la mesa conserva su configuración tácita acercando a los protagonistas al punto de transformarlos. Será en ese espacio compartido, en el que se aproximarán y reconocerán su destino como pareja. *El mundo contra mí* acude a una puesta en escena con recursos tradicionales, por ejemplo, un trabajo fuerte de iluminación que recu-

erda la exaltación de la blancura en las mesas familiares del cine clásico, sin embargo, desplazamientos subrayan la contradicción entre ese espacio suntuoso destinado a compartir y esa familia que se disuelve.

Seguimos con el corpus del NCA, comenzando con *La Ciénaga*, *Géminis* y *El juego de la silla* en donde la mesa familiar tiene un desempeño predominantemente catalítico: su aparición impone el despliegue de multitud de actos y disposiciones que acrecientan el tejido del conflicto. En ella se muestra la imposible comunión, que permite verificar –por oposición– que el motivo de la unión es todavía operante. En *Géminis* y *El juego de la silla* las que se presentan muy fortalecidas son las figuras de las *madres* y los *modales*; en ambas las mujeres intentan todo lo posible por reponer un orden cotidiano, asociado a la armonía familiar que se verifica imposible: los hermanos que cometen incesto (*Géminis*), los hijos que se desprenden del seno materno (*El juego de la silla*). Por su parte, en *Buena Vida Delivery* la mesa recupera su forma actancial, pero encerrando en sí misma un conflicto: las transformaciones que provoca no conducen a un final feliz, sino que trazan la lucha entre protagonistas y antagonistas durante todo el relato –la lucha de una familia que, a falta de hogar, busca otros para ocupar-. Finalmente, en *Los Guantes Mágicos* se combinan en igual medida las posibilidades actanciales y catalíticas pero el grado de desvío es aún mayor porque la ruptura está en el nivel del relato: no existe un eje narrativo desde donde se proponga hacer crecer la historia, sino que los acontecimientos se van dando motivados por el azar, invirtiendo el sentido convencional al punto que donde antes había unión ahora hay sólo amontonamiento.

Si aplicamos el cuadro actancial a las historias del *modelo tradicional* corroboramos un funcionamiento privilegiado de la mesa como espacio en el que los vaivenes familiares se expresan con su apertura o cierre (el gesto de *agrandar* o *achicar* la mesa), y con ellos entonces se encarna la posibilidad de triunfo o fracaso de un *happy ending*; hoy, en cambio, los textos que conforman nuestro corpus analítico nos demuestran que la configuración de la mesa como un espacio *ayudante* a un relato de la unión familiar no es tan homogénea. Ese espacio se ha transformado en una extensión de catálisis que aumenta el espesor de lo cotidiano enrarecido: la configuración de la mesa es parte de un mapa de sentido distinto, que se dedica a señalar las alteraciones en los vínculos.

6. Los cambios en el modelo

Hacer eje en un espacio particular como la mesa, clave en la socialización e interacción de los personajes y en la puesta en escena del devenir cotidiano, nos permitió observar las repercusiones de las reconfiguraciones poéticas a nivel temático. La mesa familiar ha sido un elemento

clave en las narrativas de la vida doméstica y en su forma contemporánea, contribuyendo a la conformación de los verosímiles de época acerca de lo cotidiano. Los relatos contemporáneos construyen un *verosímil remanente* -de aquel tradicional- por el cual la mesa se vuelve motivo de temas perdurables en la historia del cine argentino (la construcción de la familia); pero también la mesa familiar se vuelve clave en las construcción de nuevos verosímiles (sociales y de género) de representación de lo cotidiano -la descomposición de las instituciones modernas, la composición de identidades distintas y dispersas, son algunos de los temas que atraviesan las discursividades contemporáneas-.

Si en los tiempos del *modelo tradicional* una codificación por el género contribuía a la solidez en la construcción de temas y motivos y un repertorio de poéticas lo volvían transparente, en el cine argentino contemporáneo son los mecanismos de lo verosímil los que mantienen figuraciones coherentes. La *forma del contenido* a la que Metz hace referencia cuando alude a la dimensión ideológica del verosímil se construye en relación con discursos ya pronunciados, y el *efecto de verdad* provocado por el recupero de elementos que hasta entonces habían sido excluidos -desde la cotidianeidad amenazada por la labilidad de los vínculos hasta la imposibilidad de una identidad suturada- provocan reconfiguraciones en las posibilidades del decir.

El cine contemporáneo se articula sobre convenciones estilísticas, que se manifiestan en la tensión entre una relativa previsibilidad social y un rasgo de «acto sintomático y diferenciador (con respecto a la historia y el contexto cultural)» (Steimberg 1998:60), a diferencia del *modelo tradicional* que establecía entre *verosímil social* y *verosímil de género* relaciones altamente codificadas en el interior de *géneros fuertes*.

El cine argentino ya no construye -como sí lo hizo tradicionalmente- una visión ordenada, completa y tranquilizadora de ese *pequeño mundo* de lo cotidiano que en nuestra selección de films es siempre cotidiano familiar.

La institución familiar, ingrediente fundamental en la conformación de los géneros tradicionales, ya no presenta el mismo estatuto pero sigue actuando como reguladora desde el marco del funcionamiento de los verosímiles. Este *deber ser* de la familia que reglaba los relatos tradicionales hoy ya no se presenta como idea normativa, pero sí como referencia que los relatos actuales utilizan para construirse por oposición. Acá introducimos la problemática de los géneros, no porque las películas del NCA puedan enmarcarse en un género particular, sino porque interactúan con los géneros establecidos en el pasado poniendo en cuestión su sistema de representaciones.

Géneros que en otro momento de producción y circulación del cine nacional se presentaron como ampliamente productivos para pensar los distintos niveles del texto fílmico hoy encuentran su asíntota analítica en un estilo de época que hace de la hibridación su principal característica.

La centralidad que fue ganando en nuestro análisis la relación entre *verosímil de género* y *verosímil social* nos conduce a pensar en nuevas relaciones entre éstos, distintas de aquellas que se planteaban en los textos fílmicos clásicos. Si en los filmes del *modelo tradicional* el *verosímil social* (y su juego con la “vida real”) y el *verosímil de género* (que da lugar a motivos germinales y recurrentes muy alejados del *verosímil social*) establecían interrelaciones altamente convencionalizadas por los *géneros fuertes*, hoy la manera en la cuál aparecen interactuando en las películas –al menos en algunas de ellas - no presenta esos grados de codificación.

Esto sucede *como si* el sistema clasificatorio apareciera estresado y necesitara para organizar esos textos categorías de otro orden. Las películas no responden de forma rígida a los cánones de género, y en esto coincidimos con Ana Amado (2002), quien afirma que hoy el criterio de género resulta insuficiente para “contener la producción tanto numérica como estilística de los últimos años”. Dirá Amado: hoy *el género devino estilo*, y esto es notorio sobre todo en las producciones del *Nuevo Cine*.

Notas al pie [↑]

[1] El *modelo tradicional* o del *sentimiento*, se monta sobre una tematización y puesta en escena optimista de la familia, su vigor y extensión lo convirtió en el centro gravitatorio para una producción conforme a géneros como la comedia (comedia rosa, comedia burguesa, comedia familiar) y el melodrama. Entendiendo entonces que la importancia narrativa de la mesa en el texto fílmico no es nueva, es que nuestro trabajo parte de una recuperación histórica. Caso paradigmático es el rol desempeñado por la mesa en *Así es la vida* (1939), película en la que ésta se convierte a través de sucesivos movimientos de expansión y/o contracción en un escenario privilegiado para ver los vaivenes de la familia. En Berardi, Mario (2006): *La vida imaginada. Vida cotidiana y cine argentino 1933-1970*, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero.

[2] Utilizamos este **término en el mismo sentido que Oscar Traversa lo hace en su libro *Cuerpos de papel. Figuraciones del cuerpo en la prensa 1918-1940*** en el que define a la figura como “...el observable desde el que, en posición analítica, se tornaría en punto de partida para reconstruir los *recorridos generativos*” (1997: 271, en cursiva en el original). Y a la figuración como “...un resultado: una construcción y, como tal, efecto de operaciones de intersección; más precisamente, de cadenas de operaciones, que se sitúan en distintos niveles de organización de esos textos” (1997: 251)

[3] La noción de *performance* la tomamos del texto Richard Schechner *Performance. Teoría y prácticas interculturales*, quien partiendo de la idea de que vivimos en un ambiente *teatralizado* y *performativo*, en el que *todo es juego de superficies y efectos*, arriba a la conclusión de que *todo* puede ser analizado desde los estudios de la *performance* a los que define como *inconclusos, abiertos, multívocos y auto-contradictorios* (Cfr. 2000:19, cursivas son del autor).

[4] Retomamos aquí la noción de verosímil cinematográfico desarrollada por Christian Metz en “El decir y lo dicho en el cine” (1970) para quien lo verosímil se define respecto aquellos *discursos ya pronunciados*, y según el cual cada género tiene un decible propio, en el que *lo dicho* condiciona *lo por decir*.

- [5] Y, es necesario reforzar la cualidad discursiva del cine: él se define por el mecanismo de selección entre lo que muestra y lo que no muestra (Metz), en consecuencia, lo que sencillamente “aparece” en la superficie filmica está significando.
- [6] Utilizamos este concepto en el sentido desarrollado por Greimas y Courtés en el *Diccionario Razonado de la Teoría del Lenguaje* (1990): “El concepto de actante tiene mayor extensión, sobre todo en semiótica literaria, que el término personaje y, también, que el de *dramatis persona* (Propp), pues no sólo comprende a los seres humanos, sino también a los animales, los objetos o los conceptos”. En este sentido, es que se inserta conceptualmente nuestra indagación de la mesa como un espacio con funciones actanciales concretas en el relato.
- [7] Nuestro corpus se compone de diez películas, cinco de ellas pertenecientes al cine *mainstream* ligado a las grandes productoras multimedias. *El mundo contra mí* (Beda Docampo Feijó, 1996), *Sol de Otoño* (Eduardo Mignona, 1996), *El hijo de la novia* (Juan José Campanella, 2001), *Apasionados* (Juan José Jusid, 2002) y *Lugares Comunes* (Adolfo Aristarain, 2002).
- [8] Si bien no son unívocas las posiciones respecto a la existencia –o no– de un NCA, coincidimos con Gonzalo Aguilar en afirmar que “*existe un nuevo cine argentino, lo que no supone aceptar que este fenómeno se haya provocado deliberadamente o como parte de un programa estético común.*” (2006: 13, cursivas del autor). Dentro de esta clasificación nuestra tesina recuperaba el análisis de cinco films: *La Ciénaga* (Lucrecia Martel, 2000), *El juego de la silla* (Ana Katz, 2002), *Buena Vida Delivery* (Leonardo Di Cesare, 2003), *Los guantes Mágicos* (Martín Rejtman, 2003) y *Géminis* (Albertina Carri, 2005).
- [9] Forma que fue predominante tanto en films del modelo sentimental como en el género telenovela tal como lo definen Aprea y Martínez Mendoza, en el libro coordinado por Soto, 1996.
- [10] Denominamos genéricamente en el presente análisis como *mainstream* a aquella producción nacional ligada a los requerimientos de productoras asociadas a multimedios. En este conjunto se ubican los films orientados al público masivo, que garanticen efectos inmediatos en la taquilla, promoviendo formas de expresión probadas.

Bibliografía [↑]

- Amado, Ana**: “Espacio y cine: una política del lugar (Apuntes de una lectura)”, disponible en: http://www.rayandolosconfines.com.ar/critica_amado.html
 -----(2002): “Cine argentino. Cuando todo es margen”. En *Pensamiento de los Confinés*, N° 11, septiembre
- Aguilar, Gonzalo** (2006): *Otros Mundos. Ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, Biblioteca Km 111.
- Aumont, Jacques et al.** (2008[1983]): *Estética del cine. Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*”, Argentina, Paidós.
- Barthes, Roland** (1970): “El efecto de realidad” en *Lo verosímil*, Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.
- Berardi, Mario** (2006): *La vida imaginada. Vida cotidiana y cine argentino 1933-1970*, Buenos Aires: Ediciones del Jilguero.
- España, Claudio** (2000): “El modelo Institucional” en *Cine argentino: industria y clasicismo 1933/1956, Tomo I*, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Greimas y Courtés** (1990[1979]): “ACTANCIAL”, “ACTANTE”, “ACTOR” en *Diccionario Razonado de la Teoría del Lenguaje*, Madrid: Editorial Gredos.
- Heller, Ágnes** (2002[1970]): *Sociología de la vida cotidiana*, Barcelona: Ediciones Península.
- Metz, Christian** (1970): “El decir y lo dicho en el cine: ¿Hacia la caída de un cierto verosímil?” en *Lo verosímil*, Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.
- Parret, Herman** (1995): *De la semiótica a la estética. Enunciación, sensación, pasiones*, Buenos Aires: Editorial EDICIAL.
- Schechner, Richard** (2000): *Performance. Teoría y prácticas interculturales*, Buenos Aires: Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires.
- Soto, Marita** (coordinadora) (1996): *Telenovela/Telenovelas. Los relatos de una historia de amor*, Buenos Aires, Colección del **Círculo, Editorial Atuel**.
 -----(Octubre 2007): “Avance de investigación Performance y vida cotidiana” en *Revista Ciencias Sociales - UBA, N°68*, Buenos Aires: Editor Gustavo Bulla.

Steimberg, Oscar (1998): *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*, Buenos Aires: Colección del **Círculo Atuel**.

Traversa, Oscar (1984): *Cine: el significante negado*, Buenos Aires, Editorial Hachette
(1997): *Cuerpos de papel. Figuraciones del cuerpo en la prensa 1918-1940*, España, Editorial Gedisa.

Verón, Eliseo (1993): *La semiosis social*, Barcelona: Gedisa.

Mercedes Turquet

Licenciada en Ciencias de la Comunicación de la UBA. Forma parte de los grupos de investigación “*La puesta en escena todos los días*” (IUNA) y “*Performance y vida cotidiana*” (UBACyT S802) ambos dirigidos por Marita Soto.

Agustina Pérez Rial.

Licenciada en Ciencias de la Comunicación de la UBA, actualmente se encuentra cursando el Diplomado en Gestión Cultural del IDAES/ UNSAM. Forma parte de los grupos de investigación “*La puesta en escena todos los días*” (IUNA) y “*Performance y vida cotidiana*” (UBA-CyT S802) ambos dirigidos por Marita Soto.

2. Experiencias estéticas en la cotidianeidad

La reconstrucción cotidiana de la cotidianeidad [*]

Oscar Steimberg

Cuando despertamos, vuelve a empezar una múltiple, inmensa reconstrucción de todas las prácticas y formas de producción de sentido. A partir de unas inestables configuraciones de la percepción, lo que vuelve en ese momento no es únicamente un conjunto de capacidades comunicativas sino también una grilla de géneros que reabren la posibilidad de elegir entre diferentes soportes y operatorias sociales de la producción discursiva. Las continuidades de la vida cotidiana son aseguradas por el retorno de géneros conversacionales y mediáticos y por el de los transgéneros, esos modelos textuales que circulan a través de diferentes medios y lenguajes. Se intenta aquí la descripción de dos de las áreas discursivas que entonces aparecen sucesivamente o compiten entre sí: la de la narración del sueño reciente y la de la información procesada por los medios.

Palabras clave: cotidianeidad-narración-sueño-géneros y estilos

The daily reconstruction of the daily life

When we awake the multiple, immense reconstruction of all the practices and all the forms of sense production starts again. From an instance of unstable perceptive configurations, what comes back at that moment is not just each communicative possibility but also the grid of genres which makes it possible to choose between different social settlements and practices of discursive production. The continuity of a daily life is secured by the return of conversational and mediatic genres and of the transgenres, those textual models that run along different media and languages. We will try to help in the description of two of the discourse areas which appear successively or compete between them in that instance of reconstruction: that of the narration of a recent dream and the information area in the media.

Palabras clave: daily life-narration-dream-genres and styles

[*] Una primera edición de este trabajo fue publicada en formato digital en *Actas del V Congreso Internacional de la Federación Latinoamericana de Semiótica: "Semióticas de la vida cotidiana"*, Buenos Aires, Asociación Argentina de Semiótica, 2003.

“Tal como Proust empieza la historia de su vida con el despertar, así tiene que empezar toda exposición de la historia: con el despertar, y en verdad no ha de tratar de ninguna otra cosa.”

Walter Benjamin, *La obra de los pasajes*.

Hay momentos de la cotidianeidad, momentos aparentemente previsibles del día o de la noche, en los que irrumpe como necesidad la apelación al conjunto de nuestras capacidades de producción y de intercambio en la red semiótica; como si de pronto hubiera que volver a recorrer y probar, uno a uno, nuestros programas de expresión y de contacto. Puede ocurrir en el momento de entrar en una conversación abierta y casual, de las que pueden darse, sin temas previos, en un grupo de constitución azarosa; o en el comienzo de la escritura de una carta electrónica en que se retoman contactos que todavía están por definirse; o en el ingreso en una situación de festejo en la que *deberemos* cambiar varias veces de tono y de registro, aunque sea ante los prójimos de siempre.

Y hay un momento del día en que todo esto es más serio y más cómico que en los otros: es ese momento en que, después del despertar, de los géneros de la comunicación sólo han quedado rastros intrapsíquicos; y en que el mundo debe ser reconocido a partir de configuraciones perceptivas de formas inestables. Entonces, las diferencias entre tipos de discurso valdrán tanto por lo que definen acerca de las posibilidades y restricciones propias de cada discurso como por el restablecimiento mismo de esas diferencias. Porque lo que entonces vuelve —lo que es convocado a volver— no es solamente la posibilidad de la información y la conversación sino también el conjunto de grillas que las emplazan y limitan y que permiten esperar un funcionamiento probable del discurso ajeno y del propio. Sin grillas no hay estrategias, así como sin relatos no hay sentidos del mundo. Del trabajo con esas grillas y de la re-producción (o el rechazo) de esos relatos dependerán las posibilidades de inclusión/exclusión y articulación/desarticulación de cada insistencia de estilo. Siguen algunas aproximaciones a la definición de esos recomienzos semióticos.

1. El cotidiano despertar de los transgéneros y, también, el de la posibilidad de su ruptura

Cada día, se buscan otra vez las continuidades de una cotidianeidad previsible en géneros que, sin emplazamiento estable en ningún soporte específico, recorren medios y lenguajes; entonces, otra vez, se saluda; otra vez se cuentan anécdotas o se buscan boletines de información. Se reconocen “esferas de la praxis” y se convocan distintas clases de participación (Bajtín [1979] 1982) que habiliten la posibilidad de fundar otra vez (Jauss [1977] 1986) “el molde de una praxis social”. Los géneros y los relatos

que actualizan son el correlato, en una dimensión amplia y abarcativa de la articulación con distintas esferas de esa praxis, de otro retorno, el de los pequeños acuerdos de la expresión verbal asentados en la reiteración de las dichos y de las metáforas fijadas, en las que “nos descubrimos a nosotros mismos o a los que nos rodean viviendo de metáforas”, construcciones fijadas que se interpondrán cada día entre nuestro retorno a la palabra y la posibilidad de reconocer “que la manera en que hemos sido enseñados a percibir nuestro mundo no es la única” (Lakoff [1980] 1998).

En los medios se despliegan cotidianamente, a la vez, la reiteración de esos moldes de expresión y de género, sobre la que se asienta la previsibilidad de sus escenas de contacto, y la irrupción de la novedad y del desvío en la producción del acontecimiento (Nora [1974] 1978: 221-222). El retorno de las “memorias de la rutina” permitirá también la integración conversacional del acontecimiento desviante, recortado sobre el entramado de una memoria de lo repetido y cotidiano que une escenas de la interacción o de los rituales de la soledad con fragmentos de la textualidad mediática de época (Bourdon 2003). Según otra formulación, asentada en una perspectiva narratológica que tematiza los sentidos de “la espera de un estado pleno” en la cotidianeidad, un suelo de previsibilidades permite afrontar y convocar el advenimiento o la memoria del *momento extraordinario* (Tatit 2002). Se trata de recuperar la posibilidad del procesamiento y el intercambio de los discursos y, puede postularse también, de recuperar la resiliencia, la capacidad de retomar la forma y el tamaño (aquí, las de la construcción textual) después de la búsqueda o la asimilación del desvío. “Un signo es tal si, en algún aspecto, se repite; lo que incluye también los sesgos y las diferencias (o su “desarrollo”, como indicaba Peirce), en sus trayectorias sociales, como una propiedad necesaria para que funcione como tal” (Traversa 2001).

De esas escenas oscuras y móviles, de sus reasunciones y sus retornos, se han hecho cargo todos los tipos y géneros del relato. Y en relación con esos intervalos y retornos se despliega una diversidad inabarcable, la de los tratamientos narrativos y dramáticos del despertar (entre ellos hay que incluir, también, las intercalaciones *noveladas* con que irrumpen en el ensayo y en los textos históricos y antropológicos). En esas construcciones se han desplegado todas las formas de la recuperación cotidiana de lo público, lo privado y lo íntimo. Pero más bien: en esos despertares, lo público y lo íntimo siempre empiezan a dejarse narrar en el espacio de lo privado, y a dejarse narrar separadamente, opuestamente, como si estuvieran allí para construir una escena de oposiciones dramáticas. Así pasa en relación con el conjunto de la vida cotidiana. Barthes ([1973] 1974: 68-69): “¿Porqué en tantas obras históricas, novelescas, biográficas, hay un placer en ver representada la ‘vida cotidiana’ de una época, de un per-

sonaje? (...) ¿Habría ‘pequeños histéricos’ (esos lectores) que obtendrían goce de un singular teatro: no el de la grandeza sino el de la mediocridad?

“...Y sin embargo... el otro día intentando leer a Amiel, irritación porque el virtuoso editor (...) quita del Diario los detalles cotidianos, el tiempo que hacía al borde del lago de Ginebra, y conserva las insípidas consideraciones morales: sin embargo sería ese tiempo el que no habría envejecido y no la filosofía de Amiel”.

Una repetición que ¿por serlo? no envejece... Pero además: cuando la cotidianeidad es la del despertar, la narración oscila entre extremos, signados por la implicación de opuestos roles de la voluntad: en unos casos, el momento del despertar es el del abandono a los gestos imprecisos, al saludo mal modulado, al relato todavía atónito del sueño, en el que insisten decursos fracturados, privados de toda linealidad de sentido. Y en el otro extremo el despertar es el momento de la búsqueda empeñosa de los géneros que ordenan el mundo, dividiéndolo en mundos diferentes. Por un lado, el despeque de la grilla y del sistema; por el otro, la grilla disciplinadora de sentidos, con sus repeticiones y, por lo tanto, con su consolidación de las diferencias.

Es probable que Barthes aceptara, acerca de las razones de esta insistencia de la literatura en la búsqueda de lo (aparentemente) conocido, la extrapolación de una razón a la que él mismo recurriera para explicar el atractivo de los *viajes en los que todo parece repetirse*. Decía que el buen viajero sólo busca matices de diferenciación, no grandes novedades. Sólo que, elevados por Barthes a ese rango de objetivo de búsqueda, los matices se nos presentarán como abismalmente diversos y complejos.

Podríamos postular que todo relato ficcional del despertar ocurre también (ha ocurrido) como el comienzo de ese modelo de viaje: el de un decurso aparentemente consolidado que se mostrará inestable en cada parada de detalle. Y que se definirá por su difícil, a veces dolorosa y a veces trágica inestabilidad.

2. Los malos despertares de la literatura

Los despertares sin riesgo ni opacidad suelen desplegarse en textos útiles o ejemplificaciones científicas: cursos de idioma, especificaciones etnológicas. Y dentro del campo literario, en la lírica, pero sólo cuando se separa de un relato mayor y expande un absoluto presente de sensaciones y correspondencias: “...el alma de las cosas que da su sacramento / en una interminable frescura matutina” (Rubén Darío); “Esta mañana de nacer que toma / el puro nacimiento de la hierba” (Horacio Rega Molina); “el nervio otra vez listo, sin fatiga, / en la ventana que se abrió sin ruido” (Lu-

cas Lamadrid); “Mi corazón eglógico y sencillo / se ha despertado grillo esta mañana” (Conrado Nalé Roxlo).

En las construcciones narrativas, en cambio, los despertares, conflictiva y aun dolorosamente, abren relato; los pocos que lo cierran ocupan un final de texto, y están emplazados después del *acontecimiento extraordinario*, como ocurre en más de un film: si una pareja desayuna en estado de felicidad, es después de la primera noche juntos, circunstancia extraordinaria por haberse mostrado improbable en toda la extensión anterior de la historia. Así, en “El día de la marmota” o “Hechizo de tiempo”, el film dirigido por Harold Ramis, o en Frankie y Johnny (Al Pacino y Michèle Feiffer); otro caso es el de “El gabinete del Dr. Caligari”, de Robert Wiener, en donde el despertar contiene un efecto tranquilizador porque es el cierre de la pesadilla de un loco. Opuestamente, y salvo excepciones a determinar, los despertares de arranque de relato están para la fatiga anticipada ante el retorno de los trabajos del día, para el despliegue triste o irónico de los esfuerzos del niño para sobrevivir a los cuidados de la familia, para el recorrido de los trabajos iniciales del adulto que debe enfrentar otra vez las repeticiones de un día que puede ser hostil, o encuadrarse en la disciplina de los comportamientos adaptativos; o (en la tradición de una negación poética del cambio de régimen) para continuar en el estupor del sueño.

En esos despertares de relato, la descripción de un retorno a la vigilia *repetido y feliz* es construida a partir de una comparación perdedora con el pasado. En la literatura argentina, un sol de paz y felicidad ilumina el despertar cotidiano del paisano de José Hernández en el *Martín Fierro* (del que “era una delicia el ver / cómo pasaba sus días”); pero se trata de un sol de nostalgia, contrastado con un presente de despertares y días desdichados. Tal vez haya ocurrido así en todas las literaturas narrativas y en los momentos narrativos de todos los géneros de nuestra contemporaneidad. El mejicano del primer relato de *Cinco familias* (Lewis) calza sus alpargatas para empezar un día de pelea personal y política; el protagonista masculino de *Antes del desayuno* (O’Neill), se afeita soportando las inectivas de su cónyuge hasta cambiar de actitud y degollarse; la esposa de *El desayuno* (Prévert) se enfrentará al silencio y el diario desplegado de su marido hasta quebrarse en llanto; el perezoso Oblómov (Gonchárov) no temerá de levantarse de la cama; Bloom (Joyce) empezará su día con unos rituales matrimoniales de ocultamiento y silencio; los personajes de Kafka se despertarán repentinamente como no humanos o como víctimas de un proceso indefinible; los protagonistas del policial negro saldrán de un dormir que ha caído sobre ellos como una trampa, para descubrir que su mano empuña un cuchillo clavado en el corazón de una muchacha (Hammet), o que se han derrumbado frente a un escritorio en el que deberán recomenzar una investigación indebidamente postergada (Chandler) por un dormir de torpe o de borracho ; y aun el personaje Barthes (el de *Bar-*

thes por Barthes), cuando sale, una mañana de luz gloriosa, con arrestos de buen vecino a charlar con la panadera, sólo logra compartir con ella algunas celebraciones del nuevo día, hasta equivocarse fatalmente de nivel y perder el interés de la señora, al terminar hablándole de abstracciones como la del “color del aire”. Y aislándose en la conversación como el *perdedor de rostro* de Goffman, que deberá intentar después, en los términos fundadores de *Ritual de la interacción*, volver a dibujar ese rostro perdido (Goffman 1967).

La serie es infinita y siempre habrá ejemplos que aparecerán como más importantes. Por ejemplo, en Proust, con sus buenos despertares puestos en insalvable lejanía temporal o social, remitidos a una edad dorada o a la calle de un enfrente social de gente simple; o en Juan José Saer (en *El limonero real*), con su personaje de ojos abiertos antes del alba, que en su despertar sigue viendo escenas y seres como en el sueño, sin alcanzar la lógica de un relato que resuelva su decurso; o en Natalia Ginzburg, con sus despertares y desayunos rememorados en tanto entradas de un *Léxico familiar* que retorna cada día para cerrar las posibilidades de la conversación.

La razón por la que una amplia zona de los relatos de Occidente privilegió los rasgos de un despertar inquietante o doliente podría percibirse como simplemente funcional a los requerimientos de toda construcción narrativa: si el relato de un día partiera de despertares felices y plenos, la cotidianidad que seguiría (entonces, empezada sin carencias, o con carencias imperceptibles...) presentaría importantes dificultades para su organización en relato, en tanto decurso encaminado a la solución de un nudo problemático. Pero hay otra razón posible, que podría complementar la anterior o articularse con ella desde una singularidad temporal, que instalaría una diferencia de grado: los despertares se percibirían como más tensionados y rotos en nuestra contemporaneidad, a causa de lo que la historia nos dice que les ha pasado a las instituciones sociales, y en primer lugar a la de la familia.

3. Los despertares de la ciudad (siempre) enferma

Es también desde la literatura que primero ha podido pensarse que la inestabilidad y la tensión con que se percibe el despertar crecieron en una vida privada y un imaginario familiar múltiplemente quebrados a partir de la segunda mitad del siglo XIX. Por supuesto, esto no constituye el registro directo de unas ocurrencias históricas sino de las construcciones de un imaginario social, pero ese imaginario ha impregnado, en todo caso, la vida de los discursos dentro y fuera de la literatura, y tiene su correlato en realizaciones que trataron de conjurarlo fuera de ella. A partir de entonces el diagnóstico de la *ciudad enferma* se generaliza; empieza a decirse –los argentinos creíamos que la humorada era de Macedonio Fernández– que

“para curar los males de las ciudades, habría que llevarlas al campo”. Para el historiador Philippe Ariès, que en un artículo sobre los cambios de la institución familiar en el último siglo trata al dicho como chiste anónimo, “lo malo es que eso fue lo que ocurrió” (Ariès 1979: 227-235). Ariès, inconcesivo impulsor y autor de las “historias de la vida privada”, lamenta así la expansión de los proyectos inspirados en la nostalgia inventada de una Arcadia campesina, que generó las “ciudades jardín”. En las que se intentó fingir –como más cerca nuestro en los *countries*– el retorno a una vida semirural, ligada al ideal de una también literaria tradición de vida familiar. Que se suponía habría de concretarse en zonas de preciosas casas de familia, surgidas, aun las primeras, en un momento en el que, advierte Ariès, no era posible ya que el refugio en la vida familiar se constituyese en la alternativa salvadora de los riesgos de la ciudad. Fue como si desde todas las ciudades jardín se hubiese tratado de promover la vigencia imposible de un nuevo personaje, el de un combativo, aunque mudo, sujeto de una *restituta familiar*. Mudo, porque su estilo o sus ideas, en los inicios a veces socialistas, le impedían declarar los términos paradójicamente tradicionalistas de su proyecto; combativo, porque protagonizó una lucha permanente, aunque henchida de pacifismo, contra las promesas de la ciudad y contra las prácticas que había inaugurado su contraparte dramática: el *flâneur*, corporizado y teorizado en el romanticismo tardío.

A partir de la reflexión de Ariès y de las construcciones descriptivas de Nora pueden pensarse los rasgos de una subjetividad contemporánea recorrida por imaginarizaciones obligadamente inestables y diversas de los asentamientos, las posibilidades y los reaseguros de su cotidianeidad. Tendemos a creer que hay o hubo sociedades en las que todas las representaciones de la vida cotidiana serían coincidentes; esas armonías absolutas no pueden haber existido jamás, aunque es probablemente novedoso el grado de pluralidad y mutabilidad de los textos e imágenes que representan y acompañan el decurso de lo cotidiano en este tiempo. Pero cabe pensar entonces también en el componente de búsqueda de recursos aptos para procesar esas tensiones que debe formar parte de las actuales recuperaciones cotidianas de cada práctica discursiva. Se ha dicho de la lectura de libros que las prácticas que la constituyen se han anarquizado, al disolverse los “órdenes de lectura” propios de la cultura escrita occidental; se habría cumplido, por causas externas a cualquier propósito político, una consigna poético-anárquica de Hans-Magnus Enzensberger: “El lector siempre tiene razón y nadie le puede arrebatar la libertad de hacer de un texto el uso que quiera” (Petrucci [1997] 1998). Se trata de un poder relativizado por los límites y pobreza de cada captura individual del sentido; pero cada día vuelven sus imprevisibilidades en las derivas y las aglomeraciones sincréticas del zapping. Y como compensación, también cotidiana y recurrente, vuelve a instalarse en los medios una grilla hecha

de tipologías y clasificaciones. Aunque con los nombres y taxones de una clasificación que se sabe temporaria; como si no hubiera dejado permanentemente de reformularse, en los últimos dos siglos, la definición de lo que es propio de esa recuperación.

4. Salir del sueño / volver a la vigilia

En los despertares de la vida urbana contemporánea, con la empresa de la recuperación de los géneros retorna entonces también la apelación a las operatorias que nos permitirán, tal vez, intercambiar discursos en los que percibimos una continuidad propia. Esas operatorias y sus objetos se despliegan en múltiples universos; consideramos aquí dos de los que se suceden o compiten entre sí en el momento inmediato al despertar, y que no es frecuente considerar de manera conjunta o comparar entre sí:

-el del relato del sueño reciente, que ha quebrado la comprensibilidad, la previsibilidad y la lógica de las representaciones de lo cotidiano;

-el de los textos mediáticos con los que se toma contacto después del despertar, con su insistencia en las construcciones lógicas de la contemporaneidad social y política y en las de sus cotidianidades correlativas.

Se trata de campos discursivos opuestos y complementarios en varios sentidos: en uno se trata de continuar o conjurar los efectos del soñar, con su centro singular e intransferible; en el otro, de salir de él para recuperar los datos de un mundo común, que articula lo privado y lo público. En uno, se expone u oculta la memoria de unas imágenes en principio indecibles; en el otro, se recuperan los accesos lógicos a las diferentes articulaciones entre textos, sonidos e imágenes. Y el recomienzo del contacto cotidiano con cada uno de ambos sucede, en los casos en que ambos vuelven a tener lugar en la mañana, en una contigüidad dividida en términos de fractura; pero se trata de una fractura que distintas formas de la oralidad y la escritura disuelven o mezclan en diferentes tradiciones genericas o estilísticas.

5. Despertar contando

Todos, o casi todos, contamos sueños. En la primera vigilia, esas construcciones narrativas pueden desplegarse, en su versión inicial, como la expresión de las sorpresas de una memoria inmediata de la escena onírica. Pero en versiones posteriores el relato del sueño tenderá a instalarse en la lógica de los discursos con clausuras retóricas y jerarquías temáticas, ocultando o disolviendo las oscuridades del material soñado al adecuarlo —como efecto del avance y consolidación de las reorganizaciones del proceso secundario que Freud describió en sus actuaciones aun desde antes del despertar—, a los verosímiles del diálogo familiar cotidianizado. En dos trabajos recientes de orientación antropológica se define con claridad esa sucesión, incluido su momento de flexión y su particular recursividad.

Sobre la puesta en relato: “La mise en récit constitue d’abord un travail de memorisations, puis contribue a stabiliser le revé, désormais disponible pour des usages individuels et sociaux” [La puesta en relato constituye en un principio un trabajo de memorizaciones; después contribuye a estabilizar el sueño, disponible a partir de entonces para empleos individuales y sociales] (Belmont 2002). Y esa estabilización socializadora del relato onírico tendrá como uno de sus basamentos las múltiples remisiones a tipos y géneros entreabiertas en el sueño mismo, esas sobre las que se había proyectado la atención de Freud en la primera etapa de sus trabajos sobre el sueño, y que no abandonó ni aun en las etapas posteriores de privilegio de la búsqueda de los significados singulares aportados por la asociación libre (Angelopoulos 2002; Freud [1900] 1979). Se narra siempre con alguna sensación de fracaso: en la ilación secundaria y condenada de la transposición es donde se comprueba, donde vuelve a comprobarse que no se puede contar un sueño, que no puede contarse porque las palabras del sueño son palabras indecibles, e indecibles por más de una razón. Pero la inutilidad de esa empresa no le quita su condición de necesidad. La instalación del relato en los diálogos en los que el sueño termina (traicionando una memoria que se desvanece) cerrando su sentido en una realización de género más, opera su normalización inscribiendo escenas e imágenes en una historia cultural. El efecto de asimilación fue recogido por el dicho popular: “no cuentes sueños si todavía no has comido, porque entonces pueden cumplirse si son malos”. Puede pensarse que la advertencia es metonímicamente cierta: si bien el carácter premonitorio de los sueños temidos no será disuelto por los efectos de una comida, sí lo será por los de la conversación pautada del desayuno, que borrará o atenuará las predicciones ominosas del sueño para hacerlo *entrar en conversación*.

Pero ese es sólo uno de los modos como el relato del sueño actúa en la cotidianeidad de la mañana. Puede insistir también el otro, opuesto y desestabilizador; porque a través del relato del sueño puede intentarse también la permanencia en la desafiante, inacabable novedad de las imágenes oníricas. Y las chances de ser aceptados como recuerdos *verdaderos* del sueño lo tienen ambos modos (el primero de describir, el segundo de narrar). Como si la verbalización del recuerdo no pidiera más que ciertas propiedades de la composición (las de una sucesión desarticulada y abierta en el primer caso, la de su articulación con modos y géneros conocidos del relato en el otro) para hacerse verosímil, y no requiriera de ningún otro rasgo específico para hacerse creíble como recuerdo de *un* sueño. Porque el discurso con que se convoca ese recuerdo es soberano en sus formas. Wittgenstein: “¿Tengo que hacer entonces una suposición acerca de si a esa gente la ha engañado la memoria o no; acerca de si durante el sueño realmente vieron esas figuras ante sí, o sólo les parece así al despertar? ¿Y

qué sentido tiene esa pregunta? ¿Y qué interés?! ¿Nos preguntamos eso jamás cuando alguien nos relata un sueño?” (Wittgenstein [1953] 1999).

¿Cómo se cuentan sueños, cuando la palabra no privilegia la construcción del relato, no intenta borrar de la expresión las señales del estupor, de la fruición, del miedo? Las escenas soñadas no se describen entonces como parte de un decurso dotado de sentido sino como extrañas o escandalosas, aunque el escándalo sea, en algún caso, el de la experiencia de una paz imposible. En esas versiones, la descripción de los objetos del sueño conserva una condición contradictoria en relación con los objetos de la vigilia y con sus espacios de emplazamiento y organización. Y lo que se muestra no es sólo un acontecimiento novedoso o desviante dentro de una cotidianeidad conocida, sino también unas misteriosas rupturas en su superficie. Que no aparecen en los sueños relatados en la canción o contruidos por el discurso político, los primeros bajados a ilustración del discreto amoroso y los segundos subidos a premisa de argumentación.

La vida cotidiana del sueño, percibida desde la inmediata vigilia en el relato cercano al momento onírico o en sus insistencias posteriores, se muestra dotada así de la posibilidad de unas aperturas de sentido imprevisibles e ineducadas. Una fórmula de Lotman: (la plurisignificancia del sueño) “permite adscribirle una función cultural particular y en efecto esencial: ser la reserva de la indeterminación semiótica, el espacio que queda todavía para colmarlo de sentidos” (Lotman [1993] 1999: 197).

Como si se dijera: hay que contar sueños, también, de ese modo que impide que en la cotidianeidad se conviertan en la nostalgia prolijada de la canción o en la espera disciplinada de la política. Para que esa cotidianeidad demuestre ser algo más que la inercia de una adecuación a las limitaciones regladas del deseo y el azar.

Pero otras estrategias de acotación del sentido confrontarán con esas aperturas, reinstalando las previsibilidades de la construcción narrativa y los moldes de género.

6. Cuando el hombre trata de convertirse en una extensión de los medios, y no al revés

El que se sumerge en el diario o en la radio de la mañana como primer acceso diurno a la palabra se asegura una reconexión rápida al mundo de los conceptos, de los discursos con cierre, del repertorio conocido de los géneros del discurso. Se aparta de las brumas del sueño por el camino, más eficaz entonces que en otros momentos del día, de la normalización mediática. El desempeño de un género discursivo rescata al confundido por el retorno de la vigilia de la insularidad y la intransferibilidad de los afectos. Y en relación con la insistencia de los transgéneros, puede pen-

sarse que lo que hoy se ha mediatizado no son únicamente sus productos (narrativos, informativos y lúdicos, con los paradigmas de sus ofertas de lectura y de intercambio), sino también la posibilidad de acceder a sus juegos reglados de oposición y similaridad. Y de ser interpelado tanto por los géneros de la oferta explícita de los medios como por aquellos otros que, como los de la publicidad, lo convocan como sujeto de comportamientos en los que es presentado como centro de instancias múltiples de decisión (Fisher 1999: 249-250).

Tanto como en el pasado lo hacían la palabra del padre, del notario o del sacerdote de la aldea, los géneros mediáticos abren la posibilidad de tratar unos determinados temas en unos determinados registros de lenguaje; y no sólo eso. Además, confirman cada día la existencia de un ordenamiento social de los textos. Pero no lo hacen de un solo modo, aunque la vida y su desorden sean controlados tanto por el tratamiento mediático de la radio como por el del diario y la televisión. Inciden en los efectos generales de cada medio rasgos de su dispositivo de base: todos los medios remiten en su decurso cotidiano a una historia de la cultura y a la confirmación de la actualidad de sus códigos, pero en la radio esa confirmación se produce como resultado de un decurso con distintas extensiones temporales, mientras que en el diario se manifiesta en las propiedades más inmediatas y generales del soporte. En el diario prima la sustitución por un orden signico mientras que en la radio toma la escena un rastro indicial - corporal (Verón 2001: 101-111; Fernández 1994). Y también en la televisión, con la circunstancia agregada de que en los géneros prevalecientes en la primera mañana en los canales de aire, cuando se instalan los noticieros de mesa distendida y charla de desayuno, se despliegan privilegiadamente los rasgos que permitieron la definición polémica de la TV como “radio ilustrada” (Chion 1993).

Es entonces cualitativamente diferente la relación de cada soporte textual con la recuperación de los géneros de la cotidianeidad; con sus límites, sus restricciones temáticas y retóricas. En relación con los objetos y acciones más inmediatas, el lector de diarios (en otra medida, a discutir y determinar, el de noticias y el interlocutor de chateos en Internet[1]) obtiene un regreso previsible y veloz a la posibilidad imaginaria de una acotación verbal-conceptual de las imágenes y efectos de lo cotidiano. Que se presentará como un control social, probado y compartido: cuando leo y comento los diarios no digo, decimos, y entonces soy parte de “un colectivo que piensa junto”[2]. Será más nítido en el medio gráfico el pasaje de los datos sobre hechos y procesos a las reglas que los estructuran, de la secundidad a la terceridad, (Verón 2001: 135; Peirce [1905] 1955). La grilla organizativa del medio permite la visualización del funcionamiento esquemático de esas reglas. Y esas reglas muestran una permanencia

transcotidiana, externa a la credibilidad de la información. Si el diario mismo o, mucho peor, si demuestra no entender nada de lo que pasa, eso no altera la confirmación diaria de que hay reglas externas a él. Esas reglas, u otras, están presentes también en los otros medios de la cotidianidad (radio y TV), pero de manera más lacunar y borrosa: en ellos pesa la primaridad y la secundidad, a través de las imágenes y el contacto.

El retorno cotidiano a la grilla no sólo incluye entonces en su pensar un componente de gregariedad sino también de doxa, convocada desde distintos lenguajes y soportes. Y se recupera así un esqueleto interior y exterior para la enunciación, a partir de las dos vías de acceso que ofrecen los medios para ese retorno: el pase a otras dimensiones del presente, mediante el abandono de lo cotidiano por lo institucional o lo político en diferentes grados de generalidad, y el cambio de perspectiva, que implica siempre una reducción temática y una toma de distancia, en relación con los problemas mismos del día y sus objetos. Sólo el distanciamiento permite la acotación del sentido, que en la organización de la información escrita puede percibirse también en la finitud de textos y secciones. Se recrean las fronteras entre lo comprensible y lo que debe ser comprensiblemente organizado, en la recreación, en términos de Lotman, de las fronteras internas de la semiosfera. Partiendo de otra síntesis de Lotman: “Lo que no tiene fin no tiene sentido. La comprensión se halla ligada a la segmentación del espacio no discreto” (Lotman [1993] 1999: 215, [1986] 1996: 29). Puede decirse que al leer el diario se percibe una grilla que actúa sobre lo que no reconocía organización antes de ser cuadrículado por ella.

7. Perspectivas extensas e intensas acerca de lo cotidiano

En relación con la toma de distancia implicada en el pase al *organon* mediático puede atenderse, en un nivel, a los conectores con distintas zonas y prácticas del intercambio social; en otro, a las proposiciones de una mirada histórica y crítica al presente y el pasado de la vida cotidiana, y en un tercero a unas construcciones lúdicas sobre aspectos de su experiencia, aunque la perspectiva histórica y crítica no esté ausente del juego. Al menos, así ocurre con los diarios que además de las noticias que regulan la continuidad de los vínculos prácticos y simbólicos entre lo privado y lo público traen regularmente comentarios y opiniones sobre la información política, económica y cultural, y, con la misma regularidad, historietas, textos y caricaturas de temática política y costumbrista. Del mismo modo, los programas ómnibus de la radio incluyen, además de información y tiradas críticas sobre la actualidad política y económica, momentos de humor o de contacto en los que se tematiza el recorrido de la mañana que estará haciendo cada cual: el oyente en su hogar o en el no lugar cotidiano de su viaje, y el locutor en el estudio radiofónico, descripto o aludido como

espacio vivido y sufrido cada mañana. Pero en cada una de esas entradas se alternan además una perspectiva *intensa* y otra *extensa* de lo cotidiano.

Podemos denominar modalidad extensa a la que acentúa la conceptualización de un momento dentro de un decurso histórico amplio de lo cotidiano, y en cambio intensa o puntual a la que focaliza la representación de aspectos, situaciones o problemas puntuales de lo cotidiano entendido como tal. En ambos casos, por supuesto, se trata de acentuaciones y no de opciones privativas: la información y el comentario políticos abundan en alusiones a la situación del individuo en el hogar, la calle o el trabajo y las historietas costumbristas suelen llenarse de alusiones a la actualidad política. Pero la diferenciación es pertinente, si se reconoce el carácter múltiple y frecuentemente contradictorio de las representaciones mediáticas de la cotidianeidad, unas veces de amplias proyecciones políticas y otras de dimensión microsociológica o microantropológica.

En la representación mediática extensa se actualiza, o se critica, o se impugna una promesa política vigente en la cultura acerca de una cotidianeidad que se supone socialmente deseada; y que es el complemento dinámico de la promesa política misma y su discurso de propaganda. Expresándose a través de palabras y escenas que quiebran la cotidianeidad, que irrumpen en ella instituyéndose explícitamente como suceso extraordinario, la promesa política construye inevitablemente una paradoja: la de la asociación de sus interrupciones con el pedido de la instalación futura de cotidianeidades imaginarias de alta previsibilidad, o de una previsibilidad cualitativamente superior a las vigentes en su momento histórico. No ocurre así solamente en el discurso político definido tradicionalmente como utópico; también, en el que apenas pide un cambio que modifique el tono y el sentido de unas relaciones sociales que permanecerían inmutables en sus reglas y jerarquías. La única excepción a esa regla es la de la palabra política reactiva, inevitablemente oficialista, defensora de un statu quo de coyuntura y pronunciada para desmentir y parar los movimientos de oposición y relevo de gestión; es la única constitutivamente antiutópica. Fuera de ella, hasta la de la militancia conservadora reclama un cambio del orden cotidiano, así sea para regresar a una previsibilidad perdida; cambiando parcialmente los términos, pero con igual énfasis agonístico, del discurso político de cambio, revolucionario o reformista; organizándose también en torno de una escena de orden que se anuncia como cierre de un relato dirigido a la fundación o la recuperación de un equilibrio que disuelve los accidentes.

8. Del retorno del mundo como motivo de género

En el discurso mediático crítico y opinante se actualiza así cada día un relato ordenador, que da sentido al retorno a las restricciones del intercambio dialógico. Puede extrapolarse a la consideración de la apertura

mediática cotidiana a la comunicación una formulación de Gombrich sobre las resignificaciones de lo familiar en la naturaleza muerta, siempre asentadas y legitimadas por la inclusión de género, y aun por la historia del género. Analizando una obra que define como “naturaleza muerta esculpida” (un bronce que representa una silla con unas hortalizas cuidadosamente trabajadas sobre ella, en un tamaño mayor que el natural) señala como parte central de su significado “el descubrimiento de lo familiar en lo no familiar”. No es familiar que una naturaleza muerta se esculpa en lugar de pintarse, pero dentro del campo de los productos artísticos esa silla contenía algo artísticamente familiar: citaba a la de Van Gogh. Se mostraba habilitada así para guiar, desde un orden de géneros, el sentido de la mirada a la naturaleza. Y luego Gombrich irá más allá: afirmará que, en el artista que se siente movido a pintar o esculpir simbolizando objetos animados en una naturaleza muerta, “la emoción nunca se podría haber comunicado del mismo modo si no hubiera preexistido el género”. Y después: “toda comunicación presupone un común marco de referencia, tal como sólo pueden darlo las tradiciones de una cultura determinada” (Gombrich [1963] 1967: 125-137).

Volviendo al tema del recomienzo cotidiano de toda comunicación, podría también decirse: como en nuestra contemporaneidad el diálogo con los convivientes se define en su alternancia o combinación con los textos mediáticos, cada mañana hay que retomar las perspectivas y las restricciones de los géneros para transmutar en expresión simbólica reconocida lo imaginado o percibido en el momento confusional del primer borde de la vigilia; no sólo en los campos de cada universo de prácticas y saberes sino también (de eso habla Gombrich) en el de la expresión y la emoción. Después, distintas expresiones artísticas se diferenciarán de las otras; no dejarán que la normalización expresiva tome todo el tiempo de escena, y abrirán otra vez el registro de las formas de la expresión. Pero antes habrá tenido lugar ese momento en que los géneros no son un instrumento de búsqueda, sino de reconexión y resocialización, a partir de la reducción de los caminos de la producción del sentido[3]. En el momento de su emergencia cotidiana, el retorno de los tipos discursivos despliega “su capacidad –otra vez Gombrich– para satisfacer una diversidad de objetivos en conflicto”. Podría añadirse: y su capacidad paralela de mantenerse plurales y contradictorios, como las aventuras diurnas del *conmover* y el *convencer*.

Notas [↑]

[1] Se ha descrito, por ejemplo, la integración sucesiva del acontecimiento no previsto a las narraciones e interlocuciones verbales que forman parte de las conversaciones de *chateo* en Internet. (Gómez 2002).

[2] También fue Eliseo Verón quien señaló al “pensar juntos” como uno de los componentes de la oferta mediática cotidiana en lo que compete a los géneros periodísticos. (Verón 2001)

[3] En el caso de la naturaleza muerta, habría que poder hablar de esa interrupción sin los atributos mortuorios de la denominación del género en nuestra lengua, manteniendo los significados creados por las designaciones iniciales en lengua holandesa, alemana e inglesa (stilleben, still life: vida quieta, detenida) junto a las posteriores e inicialmente peyorativas del francés, el italiano y el castellano (nature mort, natura morta, naturaleza muerta). Para un recorrido comentado de ese decurso: Soto (1998: 251-260).

Bibliografía [↑]

- Angelopoulos, A.** (2002) “Le rêve typique et le conte”, en *Cahiers de littérature orale* N° 51. Paris: Ed. de la Maison des Sciences de L’Homme.
- Ariès, P.** (1979) “The Family and the City”, en *Dedalus* Vol. 106, N° 2. Massachusetts: American Academy of Arts and Sciences.
- Bajtín, M.** (1979) “El problema de los géneros discursivos”, en *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, 1982.
- Belmont, N.** (2002) “Editorial” en *Cahiers de littérature orale* N° 51. Paris: Ed. de la Maison des Sciences de L’Homme.
- Barthes, R.** (1973) *El placer del texto*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1974.
- Bourdon, J.** (2003) “Sobre cierto sentido del tiempo, o de cómo la televisión conforma la memoria”, en *Figuraciones*, N° 1. Buenos Aires: Instituto Universitario Nacional del Arte y Ed. Asunto Impreso.
- Chion, M.** (1993) *La audiovisión - Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós.
- Fernández, J. L.** (1994) “II. La entrada mediática”, en *Los lenguajes de la radio*. Buenos Aires: Atuel -Círculo Buenos Aires para el estudio de los Lenguajes Contemporáneos.
- Fisher, S.** (1999) “La schématisation des discours”, en *Enonciation – Manières et territoires*. Paris: Ophrys.
- Freud, S.** (1900) “El material y las fuentes del sueño” – “Sueños atípicos”, en “La interpretación de los sueños”, *Obras completas* vol. 4. Buenos Aires: Amorrortu, 1979. 252-284. – (1900) “El trabajo del sueño” y “La elaboración secundaria”, en “La interpretación de los sueños”, *Obras completas* vol. 5. Buenos Aires: Amorrortu, 1979. 485-503.
- Goffman, E.** (1967) *Interaction Ritual*. Garden City, New York: Doubleday (hay trad. cast.).
- Gombrich, E.** (1963) “Tradición y expresión en la ‘naturaleza muerta’ occidental”, en *Meditaciones sobre un caballo de juguete*. Barcelona: Seix Barral, 1967.
- Gomez, R.** (2003) “Cotidiano / no cotidiano. Un caso: el chat”, en *Actas del V Congreso Internacional de la Federación Latinoamericana de Semiótica: “Semióticas de la vida cotidiana”*. Buenos Aires: Asociación Argentina de Semiótica.
- Jauss, H. R.** (1977) *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid: Taurus, 1986.
- Lakoff, G. y Johnson, M.** (1995) *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra.
- Lotman, I.** (1986) *La semiosfera*. Madrid: Frónesis – Ediciones Cátedra, 1996. 29. – (1993) *Cultura y explosión*. Barcelona: Gedisa, 1999. 215.
- Nora, P.** (1974) “La vuelta del acontecimiento”, en Le Goff, J. y Nora, P. *Hacer la historia* vol. 1. Barcelona: Editorial Laia, 1978.
- Peirce, Ch. S.** (1905) “The Principles of Phenomenology” y “The Categories: Firstness, Secondness, Thirdness”, en **Justus Buchler (Ed.)** *Philosophical Writings*. New York: Dover Publications, 1955. 74-93.
- Petrucci, A.** (1997) “Leer por leer: un porvenir para la lectura”, en Cavallo, G. y Chartier, R. (1998) *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Madrid: Taurus.
- Soto, M.** (1998) “Tres casos de naturaleza muerta mediática”, en **de Oliveira, A. C. y Fechine, Y.** (eds.) *Visualidade, urbanidade, Intertextualidade*. São Paulo: Centro de Pesquisas Sociosemióticas.
- Tatit, L.** (2002) “La verdad extraordinaria”, en *Tópicos del Seminario* 7. México. 101-126.
- Traversa, O.** (2001) “Aproximaciones a la noción de dispositivo”, en *Signo y Señal* N° 12. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

Verón, E. (2001) *El cuerpo de las imágenes*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.

Wittgenstein, L. (1953) *Investigaciones filosóficas*. Barcelona: Altaya, 1999.

Oscar Steimberg

es semiólogo y escritor. Profesor consulto, Universidad de Buenos Aires. Profesor y Secretario de Asuntos Académicos, IUNA. Vicepresidente de la Asociación Argentina de Semiótica y ex vicepresidente de la Asociación Internacional de Semiótica Visual. Entre sus libros sobre temas comunicacionales se cuentan *Leyendo historietas: estilos y sentidos en un "arte menor"*; *Estilo de época y comunicación mediática*, en colaboración con Oscar Traversa, y *Semiótica de los medios masivos - El pasaje a los medios de los géneros populares, El pretexto del sueño, El volver de las imágenes* (comp. con O. Traversa y Marita Soto) y, en prensa, *Transposiciones*. o.steimberg@iuna.com.ar, steimbergoscar@gmail.com

Vida cotidiana, arte y performance: prácticas cotidianas y experiencia estética

Marita Soto

En la vida cotidiana se entrecruzan los más diversos tipos de signos y sentidos, entre ellos, los artísticos: discursos del diseño y de la moda, de la gastronomía, la crítica de artes o de medios. Por otra parte, los espacios de la vida cotidiana dejan ver los resultados de un conjunto de prácticas, a las que corresponde denominar estéticas. Una de las cualidades que las distinguen de otras es la de poner en evidencia un exceso, un algo más, no relacionado con decisiones y elecciones funcionales ni explicado por la búsqueda de reparación de alguna carencia. Se manifiestan entonces como prácticas que dejan resultados en la cotidianidad: elección, diseño y decoración de espacios, selección y disposición de objetos, formas, colores, texturas, trabajo y cuidado del cuerpo, maneras de ornamentación de la mesa, etc.

Palabras clave: vida cotidiana-prácticas estéticas-performance

Everyday life, art and *performance*: dailypractices and esthetic experience

The most diverse types of signs and senses cross each other in daily life, among them the artistic ones: discourses on design and fashion, on gastronomy, criticism of the arts or media. On the other hand, the spaces in daily life show the results of a number of practices that should be called esthetic. One of the qualities that distinguish one from another is that they make evident an excess, an extra “something”, not related with functional decisions and elections, nor explained by the attempt of repairing some lack. The “artistic” results can be seen in practices carried out in daily life: election, design and decoration of spaces, selection and disposition of objects, forms, colors, textures, work on and care of the body, forms of table ornamentation, and so forth.

Palabras clave: every day life-esthetic practices-performance

“Es totalmente posible que los seres humanos siempre expresen goce o pérdida a través de la danza y la canción, y que se adornen a sí mismos y a sus habitaciones, o que siempre marquen con rituales linderos al arte las etapas importantes de la vida –el nacimiento, el paso a la edad adulta, el matrimonio y la muerte–.”

(Danto 1999: 67)

Cada vez que nos referimos a la singularidad de las prácticas estéticas cotidianas citamos el trabajo de A. Danto en el que se ocupa del problema de los objetos indiscernibles. Allí el autor intenta responder a la cuestión de cuáles de ellos tendrían la capacidad de comportarse como una obra de arte. Toda su disquisición sobre la *mímesis* o la comparación con las figuras reflejadas o la descripción de las confusiones de Narciso intervienen como recursos argumentativos en dicha discusión. La experiencia de la que habla Danto es radicalmente distinta de la experiencia estética con los objetos de la vida cotidiana. Una cama en la vida cotidiana es, antes que nada, una cama. En nuestro trabajo partimos de la consideración de una superposición de funciones en esa *cama* que hace que no sea una cama re-presentada ni tampoco una cama intervenida ni menos aún una cama que ha sido puesta en un espacio de arte y que, por el gesto enunciativo de indicar su condición artística, se haya transformado en un objeto de contemplación.

Sí, en cambio, retenemos dos términos usados por Danto: el de distancia psíquica (a su vez retomada de Kant) y el de contemplación, operación decisiva en la comprensión de la experiencia estética en general y en la cotidianeidad, en particular: “[...] siempre es posible ver el mundo entero a través de la distancia estética como un espectáculo, una comedia o lo que mejor nos parezca. Pero *por esta misma razón* seríamos incapaces de explicar la relación entre las obras de arte y la realidad a partir de esta distinción, tangencial con respecto al problema”. [Danto 1981 (2004:49)].

Nuestros objetos no quedan señalados de antemano por un marco ni por la delimitación del espacio liminar o por estar aislados en alguna vitrina. En este sentido, *forman y conforman nuestro espacio*. Por lo tanto, es un espacio en el que no quedan indicados los momentos o lugares de la contemplación —excepto los que actúan de la misma manera que en un espacio de exhibición, por ejemplo, las obras de arte en una pared—. No hay algo parecido a un paréntesis que indique que algo es contemplable o no; más parecido, en cambio, a las obras callejeras de las que Danto dice: “[...] pero en las obras callejeras eso [las ropas] confundiría a parte de los espectadores, que no tendrían muy claro si eran testigos o audiencia”. [Danto 1981 (2004:52)].

No es arte en el sentido en que Danto lee a Nietzsche cuando dice que “no hay arte si no se desafía la explicación racional, y a menos que el sentido último se nos escape” [Danto 1981 (2004:54)].

Si bien los objetos que pueblan la vida cotidiana provienen de distintos espacios y tiempos y la convivencia de esas temporalidades y espacialidades diversas se resuelve en una sintaxis estable, cada elección de la combinatoria puede mostrar rupturas, quiebres, saltos, yuxtaposiciones.

En este sentido la vida cotidiana muestra los fragmentos de esos tiempos y esos espacios, sin costura, con vínculos naturalizados por la convivencia.



Gaddi, s. XIV

El gusto por los objetos los ha transformado siempre en “motivos” del arte. Con o sin pliegues simbólicos, incluidos o no en un programa narrativo, articulados o no en un tema. En otros términos, mientras Giotto pintaba un *coretto* en una zona de la arquitectura –vacío de contenido–, Taddei representaba el tema de la Pasión sólo a través de la distribución de objetos-símbolos en el plano. Para la aproximación a un campo tan vasto como lo es el de “los asuntos de los textos”, Cesare Segre (1985) recorre y problematiza las nociones de *tema* y *motivo*. Su descripción permite operacionalizar estos conceptos en el momento del análisis de distintos productos. Un trabajo posterior “Du motif a la fonction, et viceversa” (en *Variations sur le theme*, Revista Communications, Nro. 47, 1988) retoma el problema incorporando, por ejemplo, la noción de intertextualidad para todo tipo de motivo. El tema es el resultado de una estructura textual, a partir de una mirada global sobre el efecto de conjunto. En cierto sentido se puede pensar como atemporal y que exige para su descripción un trabajo de alejamiento y abstracción de la superficie de los textos analizados.

Las manifestaciones artísticas nos dejan testimonios de esas sintaxis y nos revelan un permanente ir y venir con respecto a lo que sucede en la vida cotidiana.



Chardin, “La pipa” 1737



Picasso "Naturaleza muerta en una cómoda", 1919



Ensayo fotográfico 2015. Julieta Steimberg Interior
El esquema del género *naturaleza muerta* se encuentra también en los interiores cotidianos.



Ensayo fotográfico, 2005. Julieta Steimberg
Clave *naturaleza muerta*



Ensayo fotográfico 2007. Julieta Steimberg Interior
Clave *naturaleza muerta*

La clave de *naturaleza muerta* en la que se disponen flores, frutas y objetos en la cotidianeidad nos muestran la vigencia de los géneros en los lenguajes artísticos y el permanente camino de ida y vuelta entre ellos. “El destino de la naturaleza muerta hoy, en otros soportes no tradicionales del género, es el de una permanencia en lugares no centrales de la producción de imágenes: artículos para la cocina, publicidad gráfica, *packaging* de productos alimenticios, tapas de los suplementos de cocina, decoración de bodegones, revivals estilísticos ‘pompeyanos’ en espacios privados o públicos y, en muchos casos, el lugar de la ambientación. No es el único género que ha sobrevivido por más de dos mil años (el retrato, el paisaje tienen tal vez una historia más extensa). Sin embargo, una suerte de clave en tono menor de este género le permite colarse con holgura en el universo de las imágenes” señalábamos (Soto 1998: 1).

Lo mismo podemos decir de la supervivencia de los esquemas visuales de la puesta de la mesa y la situación de la comida. Desde el siglo XV hasta hoy se mantiene no sólo el esquema individual sino también la modularidad de los espacios ocupados por los comensales, la sectorización en la distribución de esos espacios y la disposición alrededor del plato, siempre ordenador de esta modularización[1]. Sin olvidar el mantel, elemento clave para la legibilidad de la mesa servida como tal: es uno de los signos que delimitaron el área en la que se comía aún si no había mesa. Las mesas retratadas en las obras medievales aparecen despojadas, simples, con pocos elementos si se las contempla desde las mesas más modernas. Grieco

(1992: 7) menciona que hasta en los inventarios de las familias más pobres se mencionaban la posesión de manteles.



Hermanos Limbourg, “El mes de enero”, s. XV (detalle)

“Las representaciones de los alimentos y las comidas que encontramos más habitualmente en el arte medieval están generalmente restringidas a eventos especiales o dietas especiales (tales como la Última Cena, o comidas descritas en la Biblia o las comidas magras de los monasterios)”. [2] Dice Grieco que no son representaciones realistas sino que están trabajadas con símbolos que remiten a otras significaciones. Otra serie de imágenes referidas a las comidas abandonan el territorio religioso: los banquetes de los reyes y los poderosos.



Giovani Antonio Bazzi, “San Benito alimentando a los monjes”, 1505-07 (detalle)

La escena conventual, a la que podríamos incluir dentro de las “comidas conspirativas”, muestra la disposición ordenada y sectorizada de la mesa.



**Domenico
Ghirlandaio,
“Última
Cena”, 1480**

La comida política. La ubicación de los comensales señala roles, conflictos y el cumplimiento inexorable de la palabra. El ejemplo sirve para contrastar los cambios operados en la mesa: esta Última Cena se vincula en mayor medida con la manera de disponer una mesa para los banquetes –aunque no lo sea– que con otras representaciones del mismo tema iconográfico. Por ejemplo: la comida tiene lugar en un pórtico mirando hacia un jardín. Por otra parte, las cerezas y los damascos que pueblan la mesa estaban reservados para las mesas opulentas y presentan la particularidad de ser consideradas no saludables en esta época. Se evidencian en esta imagen también las modificaciones en las maneras de mesa: una nueva disposición de los elementos, utensilios y alimentos tienden a individualizar el espacio de cada comensal.



Ensayo fotográfico 2005. Julieta Steimberg.

Modularidad acentuada por el tamaño del individual y el contraste de las formas simples y abstractas (individual, plato, decoración del plato) con lo orgánico como fondo (frutas naturales, frutas artificiales, grupos de objetos “amontonados”).

Las obras de arte siempre han representado, referido, retorizado o ironizado estas escenas de la cotidianeidad, extremando y tensionando la representación de aquello que observamos en las escenas de todos los días al desplegar las poéticas de la vida cotidiana. En el trabajo citado anteriormente sobre la naturaleza muerta se observa que ésta hacía sistema[3] con el retrato en más de un sentido: por la manera en que son dispuestos los componentes de la obra y el repertorio temático, por el tipo de enunciación puesta en juego, pero también por el tipo de circulación social que cada uno de esos géneros ha tenido y el lugar político que han ocupado dentro de las jerarquías de las academias.

La naturaleza muerta[4] parece entonces estar tensionada por dos fuerzas: por un lado, una fuerza que compromete al ojo, no a la mirada, y por otro, por un metadiscurso pleno sobre las destrezas para comprometer a ese ojo. El retrato, en cambio, nos sirvió para diferenciar, dentro del mismo lenguaje, hipótesis sobre campos operacionales diferenciados en la instancia de la recepción. Si aceptamos el efecto de conjunto organizado que produce el mapa de géneros en un momento dado, sin duda la naturaleza muerta y el retrato se ubican en los dos polos del eje reconocimiento/identificación. Ubicados allí hacen sistema: de un lado, el puro motivo susceptible de ser articulado de diversas maneras habilitado por su propia contingencia; del otro, la tematización precisa que nomina sin ambigüedades y que nunca es contingente.

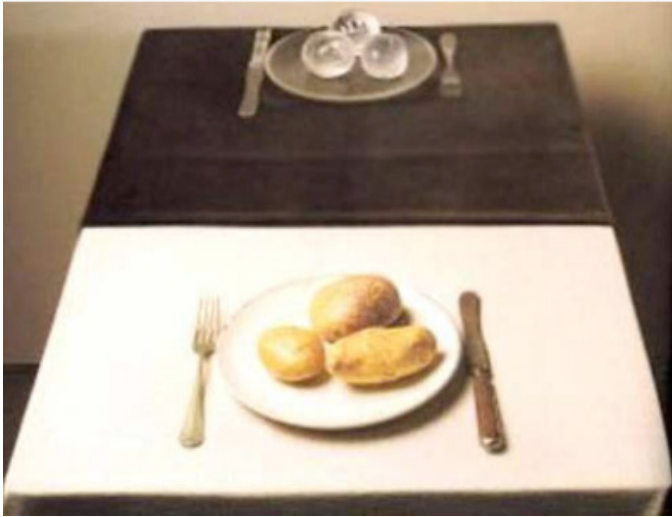
Ahora bien: si dentro del sistema de géneros de las artes visuales focalizamos el diálogo de la naturaleza muerta con la pintura de género –a partir del siglo XVII– vemos que estos dos moldes tienen en común no sólo un destino menor en la jerarquía de géneros sino también que presentan esta particularidad en la recepción: ambas parecen necesitar en principio sólo el reconocimiento de estos objetos. En ambos la enunciación es retentiva, obliga a volverse sobre la cotidianeidad. Y ambos géneros nacen o renacen con demoras, se organizan como textos descriptivos, y sólo con dificultad llegan a lograr un espacio similar al de la pintura religiosa o mitológica o al del retrato.

Puede decirse que la cotidianeidad, tanto en la visibilidad de las imágenes como en la discursividad que la toma como objeto, tarda en aparecer. Como si, en lo que atañe a la representación de la vida cotidiana, a la historia de las imágenes le hubiera costado aceptar que esas situaciones, objetos, escenas pudieran ser dignas de una presentación autónoma.

A la Academia le costó jerarquizar estas pinturas, en su sistema de géneros, así como a la teoría del Arte le costó pensar las prácticas cotidianas como experiencias estéticas. Se trataba de espacios difíciles por conocidos, por alejados de lo sublime, de lo sacro, de lo bello.

Las estéticas desplegadas en la vida cotidiana parecen quedar relegadas a un lugar menor en la reflexión así como ocurriría con la naturaleza muerta o la “pintura de género”[5] en la historia del arte.

Cuando a partir de los artistas pop se trabaja sobre lo cotidiano éstos parecen hacerlo desde el reenvío de los objetos representados a motivos trabajados por la cultura –lata de sopa mediática en Warhol-.



Victor Grippo,
“Analogía IV”,
1972

Cruce de intertextos múltiples y diversos: la larga y la corta duración se mezclan en esta instalación de Grippo. Por un lado, la marcación de la mesa y el espacio de los comensales como esquema inteligible de “una mesa servida” manifiesta una intertextualidad densa y extensa en el tiempo; la “cultura” actúa como un texto a la vez fuerte y difuso. Por otro, la incorporación de nuevos materiales y la inclusión de un motivo constituido internamente en la serie de obras del autor (las “papas”) muestran procedimientos intertextuales cercanos y precisos.

Si bien, a partir de los sucesivos movimientos vanguardistas, los objetos no humildes sino despreciados –hasta miserables– fueron introducidos en el territorio de lo artístico, y además estos pasajes de la cotidianidad al arte trajeron consigo materiales menos nobles que los habituales en la gran historia del arte, la menor nobleza de los materiales y de la materia de la representación no ha redundado, sin embargo, en una mayor cercanía a lo cotidiano.



Katharina Fritsch, “Black Table with Table Ware”, 1985

La instalación trae esta escena cotidiana que se hace distante a partir del juego abstracto de de las formas, las simetrías y el uso del color sumados al borramiento de las sombras –no es efecto de la fotografía sino de la puesta–.

En este recorrido tomamos sólo un ejemplo literario... “Sobre la mesa, en una cesta de costura, había unas medias en buen estado y un ejemplar atrasado de una revista de viajes; en la portada a color se veía el mar rizado y un grupo de niños jugando en la arena de la playa [...]

No obstante, en todos aquellos objetos cotidianos había una lúcida disciplina. Se notaba enseguida que allí vivía una persona que no necesitaba que le ensañaran a mantener el orden; ella misma se disciplinaba, se educaba. Ya sabes con qué suelen abarrotar sus cuartos las criadas. Con objetos imposibles, con todo lo que la vida pone a su alcance: corazones de mazapán, postales a todo color, raídos almohadones rescatados de la basura, adornos miserables; todos los desechos llegan a su mundo desde el otro, el mundo de los patronos. Una vez tuve una doncella que guardaba mis cajas gastadas de polvo de arroz y los frascos vacíos de perfume que yo tiraba, coleccionaba aquellos trastos como los ricos coleccionan tabaqueras de rapé, esculturas góticas o cuadros de los impresionistas franceses. En su mundo, esos objetos suplen y representan todo lo que supone belleza y

arte. Porque no se puede vivir sólo de la realidad, de lo práctico... También hace falta en la vida algo superfluo, llamativo y brillante, algo bello, aunque sea una belleza barata. La mayoría de las personas no pueden vivir sin el deslumbramiento de la belleza. Hace falta algo, aunque sea una postal de seis fillér, con una puesta de sol en tonos dorados o un amanecer en el claro de un bosque. Todos somos así. Incluso los pobres.

Pero la que estaba de pie frente a mí en el cuarto cerrado con llave no era de esa clase”. (Márai 2006: 92-93)

Este es un ejemplo en el que se mezclan la descripción de los objetos, un juicio estético en la voz del narrador –con la certeza de que se puede hablar de ello– y la reflexión del personaje sobre la belleza, el arte, la diferencia de resolución de lo estético según la clase social a la que se pertenece, e incluso aquello que diferencia a alguien dentro de su mismo grupo de pertenencia, centrandó precisamente la consideración de esos desempeños en un campo que no es el de los objetos socialmente definidos como artísticos (“los ricos” que menciona tienen cuadros, pero también coleccionan tabaqueras de rapé).

También recorre las contextualizaciones de la noticia en los diarios y las descripciones antropológicas la recreación de escenas, de situaciones, o aun de los juegos estéticos de un objeto. En *Cartas de una antropóloga*, Margaret Mead relata su participación en las tareas cotidianas de una aldea que estudia: “[...] Ayudo asimismo a barrer el suelo de la aldea. Qué bien suena esto, ¿no? Es como si barriese las telarañas del cielo... Se toma una escoba magnífica, de las que los *papalagis* llamamos de bruja y que, por otra parte, merece este nombre, con un mango de bambú de un metro setenta y cinco de largo y con un extremo hecho de hojas espinosas de cocotero. Cada hoja tiene una longitud diferente y actúa como arte de magia. Cuando una barre el piso de una casa, un piso cubierto de pequeños trozos de coral, o bien el patio que es mitad piedrecitas y mitad césped, la escoba elimina toda la basura sin tocar, en cambio, las piedrecitas ni el césped”. (Mead1981: 63)

Nos hemos preguntado muchas veces en dónde radica el efecto estético, si en la escoba o en la descripción de Mead. Creemos que en ambos: “magnífica”, “de bruja”, “telarañas del cielo” representan imágenes sensoriales que provienen de la escritura, de la manera de describir a partir de atributos, comparaciones o metáforas; sin embargo, la mezcla de esbeltez (su longitud), la liviandad del material (bambú), la irregularidad de las hojas (aunque a esto se deba una de sus cualidades funcionales) y la composición de color y textura (bambú - hoja de cocotero) recrean una escoba que es algo más que su función utilitaria, aunque no haya sido un artefacto creado con intencionalidad estética.

Junto a los esquemas que sobreviven a través del tiempo conviven otros factores, en cambio, que presentándose en un orden temporal reciente se encuentran sujetos a una actualización, a un hoy, a un presente (la moda, el diseño, los cambios contextuales), es decir a un movimiento cambiante, más fugaz, tal vez pasajero. Aquí los medios masivos contribuyen a estas prácticas estéticas en su carácter de transmisores, operadores, comentadores del universo artístico. Y lo son tanto por sus decisiones de tratar o tematizar el territorio de lo tradicionalmente llamado estético (notas, comentarios, columnas de diseño, moda, arte) como por ser ellos mismos un producto en el que se cruzan operaciones estéticas de muy distinto signo.

Notas [↑]

- [1] Dice Norbert Elias (1987:150) que en cuanto a los cambios operados en las costumbres y maneras de mesa: “En conjunto, sin embargo, la configuración de toda la curva es, por lo general, la misma: en primer lugar, la fase medieval, que alcanza su punto culminante en la época del florecimiento caballeresco-cortesano, determinado por el hecho de que se come con las manos. Luego viene una fase de cambio y transformación relativamente rápidos, que abarca, aproximadamente, los siglos XVI, XVII y XVIII, en la que las presiones para conseguir una configuración nueva de las costumbres de la mesa se hacen de modo permanente en una dirección que corresponda a un nuevo nivel de las formas de trato y de los preceptos y prohibiciones relativos a los nuevos modales de mesa”.
- [2] En el original: “The representations of food and meals wich one encounters most often in medieval art are generally restricted to special events or special diets (such as Las Suppers, meals described in the Bible, the meagre dinners served in monasteries)” (Grieco 1992: 12)
- [3] Es una condición de los géneros, atendiendo al efecto de conjunto creado en un momento dado, el “hacer sistema en sincronía”: “Ya desde Aristóteles, la definición de sus rasgos con los de otro género que pudiera confrontarse con él en sus elementos constitutivos y aun en sus efectos sociales” (Steimberg [1993] 1998: 70).
- [4] Intenté el tratamiento del tema en “El mundo está lleno de naturaleza muerta” (1997), decía allí también: “Una naturaleza muerta no nos dice nada acerca de la existencia de los objetos sino que lo que pone a prueba es la ‘visión’ de esos objetos. Es un desafío del naturalismo que vacía la escena para que los objetos sean vistos. Es una prueba ‘animal’ de la percepción, no un desafío a la percepción. Su arché, también técnico, genera la mirada sobre el procedimiento” (Soto 1997: 18). Calabrese (1993: 27) por su parte dice: “La decepción es, por tanto, sencillamente la exhibición del virtuosismo, de la capacidad de simulación del artista, es decir, una simulación de la simulación lograda con el perfeccionamiento de las técnicas y el cambio en el orden de la representación. Lo que está en juego no es ni la ‘verdad’ de las cosas ni la ‘verdad’ de su representación sino, al contrario, la mentira de ambas”.
- [5] “Así, la categoría suprema del arte era lo que los franceses llamaban ‘pintura histórica’ (traducción imperfecta de la *peinture d’histoire*): composiciones con múltiples figuras intervinando en grandes acontecimientos de la antigüedad, la Biblia, la historia de la iglesia y las dinastías gobernantes de la nación. Las categorías descendían de acuerdo con el grado de presencia humana significativa implicada y a la medida en que la mente estaba comprometida con verdades generales por encima de intereses meramente locales o atracciones sensuales. Así figuras humanas generalizadas de la mitología podían aparecer como subsidiarias de la historia real. Luego estaba el retrato, graduado de acuerdo con el rango social del retratado, seguido en orden descendente por las escenas pintorescas con tipos anónimos (que en la literatura corresponderían a la comedia), el paisaje y el bodegón.” (Crow 2002: 177)

[↑]

Marita Soto

se dedica a la investigación de fenómenos de entrecruzamiento entre los campos del arte, los medios y la vida cotidiana. *Prácticas estéticas de la vida cotidiana. La puesta en escena de todos los días* reúne las reflexiones sobre dicho campo. Es profesora y directora de proyectos de investigación en la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA, en el Área Transdepartamental de Crítica de Artes del IUNA y en IDAES - UNSAM. soto.marita@gmail.com

Objetos/ interiores/ textualidades

Remisiones discursivas

de algunos objetos decorativos

Rosa Gómez, Mariano Zelcer y Graciela Varela

La investigación hace foco en las operaciones estéticas que pueden observarse en la decoración y el diseño de los espacios de la vida cotidiana. Dichas operaciones aparecen asociadas a series temporales diversas, de modo que la esteticidad de los interiores presenta un carácter fragmentario y heterogéneo. En un primer momento de esta indagación, una de las estrategias puestas en juego consistió en la circunscripción de objetos que resultaran emergentes del presente estilo de época; objetos que son distintivos de las actuales “puestas en escena” de los espacios más públicos de los interiores privados: el living y el baño, que “se viste” para recibir. Así, se consideró relevar series discursivas con las que aparecen asociados puffs, fiacas, velas, fanales y jabones. La fuente tomada para hacer este relevamiento estuvo constituida por páginas publicadas en la Web.

Palabras clave: operaciones estéticas-vida cotidiana-objetos ↑

Discursive series in some decorative objects

Our research studies the aesthetic operations that can be observed in the decoration and the design of the spaces of the daily life. In the first moment of this investigation, one of the strategies that we followed consisted of the circumscription of objects that could be considered as an emergent of the present style of epoch; objects that are frequently placed in the most public spaces of the private interiors: the living and the bathroom, which “is dressed” to receive people. With this aim, we investigated the discursive series puffs, *fiacas*, candles and soaps appear associated with.

Palabras clave: aesthetic operations-daily life-objects

1. Aproximaciones semióticas a los objetos[1]

Operaciones estéticas diversas se detectan al interior de los ambientes que habitamos y el juego de permanencias y cambios sutiles que van sucediéndose en la cotidianidad de estos espacios (cómo se van viviendo) puede describirse como una espesa trama en la que conviven tanto lógicas de colocación como desatenciones u olvidos. Si miramos en detalle, se

trata de lo que hacemos con los objetos, además de lo que podemos hacer con la iluminación, el color, las formas o las texturas.

Ahora bien, ¿Qué preguntas semióticas se le puede hacer a un objeto? La primera semiología trabajó los objetos considerándolos *signos*, llevando a cabo la empresa proyectada por Saussure con respecto a la conformación de una disciplina más extensa que la lingüística, que se ocuparía de estudiar la vida de los signos en el seno de la vida social. Decía Barthes hacia 1964:

“Un vestido, un automóvil, un plato cocinado, un gesto, una película cinematográfica, una música, una imagen publicitaria, un mobiliario, un titular de diario, de ahí objetos en apariencia totalmente heteróclitos.

¿Qué pueden tener en común? Por lo menos esto: son todos signos.»

El proyecto de la primera semiología consistió entonces en “luchar contra cierta inocencia de los objetos” (Barthes, 1964b [1990]), que ostentan a simple vista una materialidad sensible y un fin utilitario (son lo que son, son lo que sirve para algo) y describir en ellos su naturaleza semiótica. Así, los objetos constituyen en la terminología barthesiana *funciones-signos*, dado que “desde el momento en que hay sociedad todo uso se convierte en signo de este uso” (Barthes, 1964a [1990]).

Esta dimensión de la significación del objeto que corresponde a la denotación, será descrita como constituyendo el plano significante de una significación de segundo grado (orden de las connotaciones): conjunto de valores sociales, morales, ideológicos con que se inviste al objeto, por el cual, como señala el Baudrillard de *Le Système des objets* (1968) y *Pour une critique de l'économie politique du signe* (1972), “el objeto es caracterizado, comercializado y personalizado hasta llegar al uso y entrar en un sistema cultural” (Baudrillard, 1990).

Como se observa, el enfoque de la semiótica francesa de este período supone encontrar la especificidad y unidad del objeto de estudio (las funciones-signo) en los principios analíticos y políticos que guían la tarea del semiólogo: “descifrar (los significados de connotación) frente al mundo que naturaliza o enmascara los signos del primer sistema bajo los significantes del segundo” (Barthes, 1964a [1990]); develando la ideología (la forma de los significados de connotación) y describiendo la forma (la retórica) que presentan los connotadores o significantes de connotación (factura de los signos y mensajes).

Esta analítica sobre los sistemas de significación cultural o social, que brinda coherencia y homogeneidad a la infinita serie de signos que constituyen la vida social (objetos, imágenes, textos, y un extenso etcétera) será puesto en cuestión con el advenimiento de las perspectivas discursi-

vas. Específicamente la que aquí tomamos, tributaria de las conceptualizaciones de Eliseo Verón (1974, 1987), entiende que los conglomerados de materias significantes (en este caso estos objetos de la cotidianidad: puffs, fiacas, velas, fanales y jabones) están sometidos a una pluralidad de condiciones de producción diferentes, que determinan sus propiedades significantes específicas. Desde esta perspectiva, abordamos nuestros objetos como *motivos*, tal como los piensa Cesare Segre (1985): unidades mínimas de significación que, articulándose con otras, elaboran construcciones temáticas. Nuestra indagación busca entonces caracterizar estos motivos y sus variaciones, al tiempo que pretende identificar los temas en los que se articulan.

2. Velas, fanales y jabones artesanales



Melonberry



I do soap



Q-cumber facial soap



Jabones de diseño (Figura 1)

Jabones y velas fueron elegidos porque son objetos de larguísima data (siglos y hasta milenios) que hacia finales del siglo XX sufren una suerte de giro estético y morfológico, lo que los hace tener un renovado auge del que no habían gozado en épocas anteriores. De alguna manera, se podría decir que se atenúa su mera función de uso y cobra relieve su función estética. Las velas, por ejemplo, comienzan a no encenderse, sino a ser parte de la decoración y los jabones de diseño pasan a “estar” en los baños a modo de objeto decorativo (ver Figura 1).

Los fanales, por su parte, también sufren una serie de transformaciones en lo que hace a su uso, el material de fabricación y la funcionalidad. En un principio y tal como puede leerse en el *Diccionario de la Real Academia Española*, *fanal* es (o era en sus orígenes) un término vinculado mayormente a la navegación, que aludía ora a “un farol grande que se coloca en las torres de los puertos para que su luz sirva de señal nocturna”, ora a “grandes faroles que colocados en la popa de los buques servían como insignia de mando”, entre otras acepciones. Hoy en día, el fanal se

ha convertido en un elemento primordialmente decorativo, utilizado para colocar velas encendidas en su interior y fabricado las más de las veces en parafina (ver Figura 2). Debido a este último hecho, su función primitiva vira hacia otra más bien decorativa, al emitir una luz muy particular, que es lo que más se valora actualmente de un fanal.



Figura 2. Fanales

Con respecto a la información que aporta la Web, en los sitios de venta de velas, fanales y jabones y en otros que podríamos denominar como “publicitarios-pedagógicos”, del tipo “Aprenda a fabricar velas y jabones con nuestro curso”, podemos distribuir las velas de acuerdo con las siguientes categorías:



1) **Funcionales: sin vínculo con la espiritualidad;**



2) **Rituales: vinculadas a una espiritualidad baja o popular;**

3) **Decorativas: muchas veces asociadas a la espiritualidad de la denominada New Age.**



Figura 3. Velas en una gran diversidad

Se advierte asimismo una fuerte expansión y diversificación en los últimos años de estas últimas (ver Figura 3). Es posible encontrar así: de múltiples colores, de uno o más colores en la misma vela, de tamaños diversos, con uno o más pabilos, con o sin aroma, para apoyar en superficies duras o flotantes, de formas diversas, con diseños sobre la superficie, con *découpage*, con incrustaciones, dentro de frascos, en macetas, realizadas en parafina, cera de abeja, gel o aceite, realizadas con arena, pintadas a mano, etc.

En los sitios dedicados a velas suelen ocupar un espacio importante las recomendaciones con respecto a dónde colocarlas; para qué pueden usarse. Entendiéndolas como “motivos”, se articulan así a distintas series discursivas: 1) apropiadas para “adornar” o “aromatizar”: vidrieras, restaurantes, locutorios, florerías, casas de ropa, casas de regalos, ambientaciones profesionales, lanzamientos empresariales, hoteles, discotecas (discurso del *design* de espacios públicos); 2) vinculadas a la decoración de espacios o para “vestir” las mesas de ciertas fiestas, “rituales profanos” de la vida cotidiana: bodas, cumpleaños de 15, tanto en forma de centros de mesa como de *souvenirs*; 3) asociadas a la práctica milenaria del *Feng Shui*.

Veamos algunos ejemplos del modo de aparición de esta discursividad sobre velas y fanales[2].

Sobre velas:

- **«Una vela encendida nos pone en contacto con nuestros sentidos y nuestras emociones»**

- “Cada vela que se enciende despierta emociones, aporta una cuota de magia, armonía y calidez”

- “Iluminando tus pasiones”

- “Una luz viva y fuerte da la energía del fuego, elemento de purificación y armonía”

- “Su luz nos invita a soñar, nos invita al romance, a la reflexión, nos ilumina el alma”

- “Creadas para acompañar”

- “Se podría decir que la vela libera, guía y sostiene nuestra propia llama interna”

- “Velas artesanales. Aroma, luz, naturaleza y energía”

- “Como cualquier obra de arte, el artesano la realiza poniendo en ella su alma y su libertad de artista”

- “Los colores actúan directamente en los estados de ánimo y actitudes de las personas, por eso las velas no solamente dan energía a través de su luz (flama) sino que ayudan por medio del color y aroma al bienestar del ser humano”

Sobre fanales:

- “Los fanales nos brindan esa luz tenue que suaviza los ambientes,

las emociones, los encuentros. Ayudan a la introspección, a reemplazar el silencio, a resaltar nuestros sentidos.”

Tal como se puede ver y en casi total consonancia con la espiritualidad *new age*, velas y fanales parecen apuntar a los sentidos, pero más aún al espíritu, ya que la discursividad que refiere a ellos lo hace en términos de silencio, ánimo, emociones, armonía, reflexión, magia, alma y otra serie de nociones vinculadas al orden de lo metafísico y lo espiritual.

Por último, identificamos algunas de las series intertextuales con las que habitualmente son asociadas las velas, por su configuración morfológica:

- Lo esotérico: velas en forma de pirámides que “recogen” la supuesta energía que emana de ellas; velas con incrustaciones de cuarzo que hacen otro tanto con la energía de esta gema; velas en forma de ángeles, Buda, Yin-Yang (ver Figura 4).

- Diseños clásicos de la indumentaria: *animal print*, textura de cocodrilo (ver Figura 5).

- Diseños étnicos: signos mapuches, de tribus africanas, etc. (ver Figura 6)

- Universo del tango: figura de Gardel, de pareja bailando, etc. (ver Figura 7)

- Mundo vegetal: “vela cosecha”, tropical, etc. (ver Figura 8)



Figura 4. Velas con motivos esotéricos



Figura 5. Velas con diseños clásicos de indumentaria



Figura 6. Velas con diseños étnicos



Figura 7. Velas con diseño del universo tanguero



Figura 9. Velas con diseño del mundo vegetal

3. Puffs/ fiacas: una historia discursiva

Una primera aproximación a los textos del corpus hizo evidente que, frente a las velas y jabones, las clasificaciones de *puff* y *fiaca* presentan socialmente mayor inestabilidad, por lo que resultó de interés dar cuenta de esta labilidad. Además, de los dos conjuntos de objetos considerados, es evidente que el correspondiente a piezas de mobiliario tiene una historia mucho más reciente, cuyos orígenes pueden establecerse con mayor precisión. Y no sólo esto: la discursividad acerca del surgimiento de estos tipos de asiento presenta desde ya vinculaciones relevantes –sea por inclusión, complementación u oposición– con otras series referidas a corrientes estéticas en el mundo del arte, el diseño y la decoración. Finalmente, para ambos, los textos dan cuenta de una expansión a través de los medios, cuestión que resulta estratégica a los fines de nuestra indagación.

En una primera instancia, lo que puede advertirse en los catálogos comerciales de fabricantes, que se encuentran en la Web, en la medida en

que están estructurados a partir de *clasificaciones* del universo del mobiliario, es un solapamiento entre las denominaciones de *puff* y *fiaca*:

- Por un lado, pueden aparecer ambos como una subcategoría enmarcada dentro de la clase mayor de *sillón* o *sofá*: “sillón puff fiaca de dos cuerpos”. Por lo general, la denominación híbrida de “sillón puff” hace referencia al hecho de que el mueble no tiene una estructura de madera, como sí la poseen los sillones convencionales.

- Por otro lado, pueden funcionar como categorías independientes, haciendo sistema con *sillón* y *sofá*. Pero aquí aparece una nueva inestabilidad: mientras que a veces se integran en una sola categoría (“puff fiaca”), otras veces se disocian en “puff” y “fiaca”. En este último caso se llama *puff* a los que tienen formas geométricas regulares y dimensiones pequeñas (por ejemplo, cilindros o cubos de 40x40x40 centímetros) y “fiaca” a los que se adaptan a la forma del cuerpo, habitualmente de mayores dimensiones (típicamente, el que tiene forma de “pera”, aunque se encontraron muchas variantes) (ver Figura 9[3]).



Figura 9: puffs y fiacas

Partimos entonces de la siguiente constatación: mientras que “puff” se reconoce como una *categoría genérica* de un *tipo de asientos*, “fiaca” opera como una designación regional, restringida además a un subtipo dentro de esta clase. Buscaremos entonces definir el puff, para luego centrarnos en un tipo de ellos, los fiacas.

4. El asiento otomano o puff

Las definiciones de distintos diccionarios coinciden en caracterizar al puff como un asiento bajo, sin respaldo, con relleno y de características blandas[4]. La historia señala que fue introducido en Europa en el siglo XVIII desde Turquía, donde –acompañados por un almohadón– eran la pieza central de los asientos domésticos. De allí que también se los conozca como “asiento otomano”. Sus orígenes pueden rastrearse en los pequeños bancos individuales, así como también en los apoyapiés que habitualmente acompañan a los sillones. Los apoyapiés tallados, dorados y tapizados fueron característicos del estilo decorativo Luis XV, aproximadamente entre los años 1700 y 1760.

Algunos textos señalan una vinculación relevante entre la expansión de los asientos otomanos en Europa y la literatura. Según consta allí, estos asientos fueron popularizados a través del Poema *Don Juan*, de Lord Byron (1819-1824). Dice la *Enciclopedia Ilustrada* de la época victoriana:

“En la época victoriana temprana, las mujeres tomaron muchas de sus ideas de decoración de la literatura popular. El seductor personaje de Don Juan, de Lord Byron, ayudó a que el asiento otomano fuera una típica pieza del mobiliario victoriano. Antes del reinado de Victoria, *otomano* era sinónimo de *diván*. También conocido como sofá turco, por razones obvias, el otomano era originalmente un asiento bajo y acolchado lo suficientemente grande como para que se sentaran en él varias personas, que se colocaba en los rellanos de escaleras o espacios similares de descanso. Recién los últimos tiempos de la estética victoriana lo transformarían en un componente esencial de los cómodos y acogedores rincones turcos” (citado en Belser 2005).

Se observa así una vinculación entre una pieza de mobiliario y las lecturas populares de la época, que operan como multiplicadoras de su uso. Volveremos sobre esto más adelante.

Ya hacia fines del siglo XIX se registra la expansión del asiento otomano también en el continente americano. En 1881-1882, la empresa de muebles Herter Brothers produjo un conjunto de muebles que incluía un sillón individual con apoyabrazos, una silla y un otomano. Estas piezas estaban diseñadas como un grupo. Bleser señala que este conjunto estaba anticipando lo que ocurriría con mayor asiduidad en los diseños clásicos del siglo XX: las sillas o sillones serían acompañadas frecuentemente por un asiento otomano. Éste cobró una nueva vida con algunas de las corrientes estilísticas más representativas del siglo XX; tal es el caso del “Ambassador”, un juego que constaba de una silla y un otomano de cromo con asiento de cuero, que Warren McArthur creó en 1932 dentro del estilo *Art Decó* (ver Figura 10).



Figura 10. El “Ambassador”: silla y otomano decó.

5. El fiaca

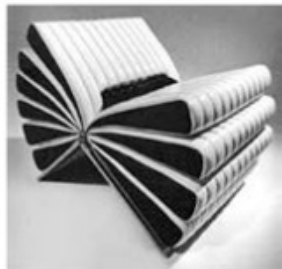


Figura 11. Tres muebles del “Anti-Design” italiano

Los años del pop trajeron una renovación importante en el mobiliario, que tuvo un fuerte exponente en el movimiento italiano del *Anti-Design*. Este movimiento, que tuvo lugar entre los años 1965 y 1976, se caracterizó por rebelarse contra el modernismo y el funcionalismo alemán. Estaba enmarcado en un fenómeno de mayor amplitud que podría denominarse la “anticultura”, en el que se inscriben también otros movimientos artísticos que emplean nuevos materiales y que surgen como reacción contra las formas geométricas; entre ellos podemos citar al movimiento de la “antiforma” o *process art*[5]. Al igual que estos movimientos, el *Anti-Design* trabajó con nuevos materiales y técnicas de relleno: acero, cromo, plástico y fibra de vidrio que producen revoluciones en sofás, puffs y sillas. En particular, el pop toma el PVC y nacen los sillones, almohadones y lámparas inflables. Algunos de los muebles novedosos de esa época son el sillón “Bocca”, de Studio 65 (1970), la silla in-

flable “Blow” de Zanotta (1967) y el Sillón libro (1970), con estructura metálica y “páginas” plásticas (ver Figura 11). El sillón que localmente se conoce como *fiaca* –el asiento blando, grande, de vinilo (cuerina) y relleno de poliuretano expandido (telgopor)– nació también por aquellos años en Italia, en el marco del *Anti-Design*, con el nombre de “Poltrona sacco” (ver Figura 12). Originalmente con forma de “pera”, fue diseñado en 1968/69 por Piero Gatti, Cesare Paolini y Francesco Teodoro para la empresa Zanotta.



Figura 12. La “poltrona sacco”

Numerosos textos coinciden en señalar que esta *poltrona* se hizo rápidamente famosa por el uso que le daba el personaje de cine y TV Fantozzi, interpretado por Paolo Villaggio. Este personaje, nacido en 1968 en una transmisión televisiva, era un contador mediocre, sin talento ni mayores aspiraciones, que se contentaba con arreglárselas para sobrevivir. Muchos señalaron que había en él algo de autobiográfico. Fantozzi se popularizó rápidamente en Italia y tuvo vida en revistas, televisión y cine, siempre de la mano de Villaggio, a quienes muchos reconocen como un renovador del humor italiano, con un estilo satírico y grotesco. El famoso personaje de Villaggio se acomodaba frecuentemente en su casa en una *poltrona sacco*. Así, este mueble –por entonces sumamente novedoso– adquirió una rápida popularización y expansión en la sociedad italiana. Nuevo fenómeno, entonces, de expansión y popularización de una pieza de mobiliario a través de las lecturas populares de un texto ficcional, esta vez en el soporte televisivo.

Vale la pena detenerse un momento en las dos relaciones mobiliario/lecturas populares que hemos identificado. En ambos casos, un texto ficcional tiene incluido el mobiliario como motivo dentro del universo diégético, y su difusión colabora con la expansión del mueble. En los dos casos, también, estamos en presencia de personajes centrales hombres, cuyos autores son asimismo del género masculino, y se señala la “sospecha” –en los textos críticos o comentativos– de un posible componente autobiográfico, que volvería más lábil su estatuto ficcional. La recepción, en ambos casos, toma un elemento de la ficción para incorporarlo en la vida cotidiana: el asiento otomano que estaba en los espacios de Don Juan se traslada a los interiores victorianos; en el siglo siguiente, la *poltrona sacco* donde se acomodaba Fantozzi se instala en los hogares italianos.

Además de funcionar como medio de difusión, los textos en los que se encuentran insertos estos motivos se articulan en universos temáticos específicos. Los asientos otomanos se encuentran en lejanos ambientes de los sultanes de Oriente, en historias de conquistas amorosas narradas en verso. Los fiacas son parte de un mobiliario de un ciudadano medio, entre simpático, grotesco y un tanto lastimoso, que lleva una vida tan poco interesante como la de cualquiera. El primer mueble, entonces, aparece rodeado de una cierta sofisticación en el marco de historias románticas y ambientes exóticos; construcciones que habilitan vincularlo a las valoraciones estéticas positivas del arte y el diseño de la época. El segundo, en cambio, es usado por un personaje común en el marco de un hogar de clase media, construcción que no enfatiza ya tanto sus valores estéticos, sino su vinculación con una cierta cotidianidad del mobiliario moderno, funcional y masivo^[6].

6. Los puffs y fiacas en los discursos de la Web

Consideramos en la instancia de análisis tres conjuntos discursivos distintos publicados en la Web:

1. *Discurso publicitario*

Para el primer conjunto, se tomó como fuente discursiva, sitios que se modulan según las restricciones del discurso publicitario en dos modos de aparición o géneros (en el sentido de tipo de textos): por un lado, los sitios de clasificados y/o subastas, como *Mercado Libre*, *De Remate* y *Multi-compras*; y por el otro, sitios comerciales de empresas que producen y venden este tipo de mobiliario.

2. *Discurso de la información*

Para este segundo paquete, se focalizaron aquellos sitios que tienen como temas las últimas tendencias de moda en cuestiones de decoración y ambientación, y de modo genérico, al hogar.

3. Discursos de la sociedad cotidiana

Finalmente, en este tercer conjunto, se incluyeron textos provenientes de foros y blogs, en los cuales los usuarios hablan sobre los puffs, así como también las consultas enviadas y publicadas en los sitios de los dos ítems anteriores.

7. Algunos hallazgos en las páginas comerciales

Las páginas de *De Remate*, *Mercado Libre* y *Multicompras* recortan los puffs y fiacas en términos de:

- oferta y novedad (“combo de sillones y puffs de regalo”; “imperdibles”), en el caso del rubro correspondiente a la venta de muebles/ sillones/ objetos de decoración nuevos;
- identificación estilística y “en buen estado” (“puff americano original (con patas)”); “interior típico de los ‘60”), para el caso del rubro de los muebles usados;



Figura 13. Intertextualidad con identidades: “fiaca pelota de Argentina”, “fiaca de Argentina” y “fiaca de Boca”

- pieza de mobiliario que se alquila para ambientación de fiestas y eventos;

- relleno de poliuretano expandido (que se vende para la fabricación)

En todos ellos, así como también en los sitios comerciales de empresas fabricantes, la descripción destaca sus características tecnológicas: materiales de revestimiento y relleno, dimensiones, colores, formas, otros detalles de confección, que se complementan con cualidades inesenciales que provienen del discurso publicitario: así, por ejemplo, los más de 30 colores disponibles en el stock, pueden ser trabajados según una discursividad en la que se postula la *personalización del objeto*: “Gran variedad de colores: pueden combinar los diferentes colores y personalizar a gusto propio”, lo cual permite en ocasiones la conexión con la intertextualidad de las identidades deportivas y nacionales. La remisión en este caso es a una identidad (“la argentinidad”, “lo boquense”) (ver Figura 13).

Otras veces, un modelo de puff fiaca por sus dimensiones y forma será designado como el “original” que se usaba en los ’70 (“El verdadero tamaño que se fabricaba en la década del 70!!!!”), y en ese sentido, como *símbolo de una época, soporte material donde queda inscripta una temporalidad estética*.

Si el producto publicitado es importado, la conexión se establece con *la discursividad de los modelos* (provenientes de Europa o EEUU); o bien, con *lo oriental y artesanal*:” Puff artesanal en cuero. Importado de Medio Oriente” (ver Figura 14). Por ejemplo:

“Están confeccionados en cuero de forma artesanal.

En cada una de las uniones o gajos tienen un dibujo faraónico, todos en relieve dorado, como se puede apreciar en las fotos!!”[7]



Figura 14. Puf de Medio Oriente

Un hallazgo que nos permite observar la *retroalimentación estética que se produce entre medios y performance de la vida cotidiana* lo constituye el siguiente ejemplo: en el sitio de Mercado Libre, la página de venta de un producto anuncia: “SILLON PUFF BERGER 1cpo EL DE FANTINO”, que es acompañado por tres fotos. La primera muestra el sillón



con un cartel que dice “Alejandro Fantino”, que opera circunscribiendo el asiento que le pertenecería al periodista; en otra, lo vemos sentado en él, y la última, muestra el estudio de televisión en donde se está llevando a cabo su programa y cuya “ambientación living” funciona como doble espectatori-



Figura 15. Arriba: aviso on line de venta de un puff, con una foto tomada de la televisión. Abajo: otras dos fotos que se alternan en el mismo aviso

al del espacio cotidiano de los televidentes (cf. Verón, 2001a) (ver Figura 15)[8].

Las cualidades de confección (“materiales fáciles de lavar”, “con doble costura reforzada”) hablan de los puffs y los fiacas en términos de mueble de alto uso; se insiste asimismo en las propiedades de: “anatómicos”, “cómodos”, “ideales para el relax” o “para ver televisión o una película”, “leer”, “[eliminar] el stress y [divertirse] a la vez con su familia”, atributos que lo conectan con la *proliferación de discursos sociales que en las últimas décadas han puesto en el centro el cuerpo y su cuidado y la búsqueda de bienestar, placer, armonía.* (Cf. Picard, 1986)

El caso de los puffs para habitaciones de chicos y adolescentes, por su marcada iconicidad metafórica, se presenta como una síntesis de *asiento/decoración o ambientación del cuarto/juguete*. Es así como aparecen fiacas con imágenes del mundo infantil tradicional (osos, ranas) y de la ficción literaria y mediática (personajes de Disney, Winnie the Pooh) o de

los videojuegos (con forma de Pacman y su fantasma) (ver Figura 16).



Figura 16. Fiacas con personajes y motivos infantiles

Una última observación en cuanto a las fotos publicitarias que acompañan los avisos. Por una parte, puede constituirse según una mostración meramente referencial o denotativa (“publicidad de presentación”, según Péninou, 1972): allí, el objeto puede aparecer solo; con un modelo que lo usa o armando un *shintagma living*, junto con otros muebles u otros puffs. Por otra, puede jugar con una colocación que recuerda configuraciones del arte abstracto o el género de la naturaleza muerta (ver Figura 17).



Figura 17. Naturaleza muerta de puffs

8. El discurso sobre las nuevas tendencias

En las páginas que brindan información sobre tendencias de moda en cuestiones de decoración del hogar se verifica una expansión de las *conexiones estilísticas del puff con los años '60, los '70 y el pop*. Así puede señalarse como atributos del estilo que incorpora puffs (cromatismo vivo y contrastante, simplicidad formal, comodidad) como de “*inspiración retro*”, y, al mismo tiempo, estando “*a la vanguardia de la decoración*”.

Es característico de este tipo de textos, que se configuren según una modalización pedagógica-didáctica: el enunciador explica y aconseja; construye un enunciatario *que quiere saber* que el puff es “ideal para espacios reducidos”; un “elemento imprescindible de la decoración moderna”, que permite decorar “habitaciones infantiles, dormitorios de jóvenes adolescentes o salones atrevidos”; o que, en las tendencias vigentes, “se trata de crear ambientes que provoquen oleadas de juventud y despreocupación”.

En estos discursos se destaca generalmente su condición de accesibilidad (“manera muy económica de tener un sillón”) y en algunos, se lo vincula con el mundo de las manualidades (el “hágalo Ud. mismo”) que construye un enunciatario femenino, según una cierta estereotipia de roles: aquella mujer que puede acceder a redecorar su casa con pocos elementos o pensar en ambientar el cuarto de su bebé o niño. También es sugerido como tendencia de moda en la ambientación de fiestas: bodas o cumpleaños de 15, por ejemplo.

9. Discursos de la socialidad cotidiana

Aquí consideramos textos que aparecen en foros y blogs, en los cuales los usuarios hablan sobre los puffs, así como también las consultas que se

realizan en los sitios de los dos ítems anteriores. Nuestro interés en revisar estas páginas estuvo centrado en la identificación de las series discursivas con las que se vinculan “las palabras de los operadores”; esto es, qué universos de prácticas sociales, estéticas, aparecen convocados en relación con los puffs y fiacas. En una primera aproximación, reconocimos cuatro:

1) *Cuentapropismo*: Opción de confección con vistas a su comercialización: se puede comprar relleno para hacer puffs; se puede comenzar una actividad económica que funcione como entrada asegurada, dado la popularidad del objeto, siempre que se cuente con moldes atractivos y novedosos. Este aspecto también fue encontrado en relación con la confección artesanal y la comercialización de velas y jabones y tal vez puede formularse la hipótesis de que esta discursividad de la confección artesanal y el cuentapropismo tuvieron mayor expansión en la Argentina de la crisis y poscrisis (2001-2002).

2) *Universo de las manualidades, el bricolaje* aparece asimismo la posibilidad de confección propia o la renovación del puff que ya se posee: se hacen consultas sobre moldes, mejores materiales para rellenarlos, etc. Como veíamos en las páginas sobre tendencias para decorar el hogar, la discursividad convocada es la de las manualidades y el *bricolage*: “hágalo Ud. misma”, “facilidad”, “practicidad”, “economía”, según una estereotipia de actividades que se asocian a lo femenino.

3) *Asociado al universo de la primera casa/departamento*: en un blog personal, resulta el puff el mueble accesible por su precio para “hacer el living”; “lo viste” y es considerado un elemento de confort. También el comentario del *blogger* hace referencia a la mirada distante de su madre, que lo ve como un mueble incómodo y “sin gusto”.

4) *Como motivo de la cultura friki*: [9] En una entrada del sitio *No puedo creer que lo hayan inventado* (<http://www.nopuedocreer.com/quelohayaninventado/2132/el-puff-sexy/>) se retoma y comenta jocosamente el anuncio de “El puff sexy” que apareció publicado en el sitio *Comopocos.com*. El blog *nopuedocreer.com*, es, según se define allí, “una cuidada selección de los gadgets, inventos, engendritos y artilugios que florecen por doquier



en los abonados campos de la que se ha dado en llamar ‘sociedad de la infomación’ y que son, la mayoría,

Figura 18.
El puff sexy

consumidos con avidez por la creciente comunidad de frikis, geeks, nerds y gente rara en general”. [10] El “puff sexy” publicitado como “asombroso, cool, exclusivo” tiene forma de pene gigante y viene en dos colores (raciales): blanco y negro (ver Figura 18).

10. Conclusiones

10. 1. Espacios sinestésicos

Velas y jabones —en su citada función decorativa— junto con puffs y fiacas son parte de los objetos que se encuentran en las *puestas en escena* de la vida cotidiana. Empleamos aquí esta noción al modo que lo hace Eliseo Verón (2001b), entendiendo que las configuraciones espaciales de los cuerpos y los objetos, con sus múltiples reenvíos intra y extratextuales, dan cuenta de una cierta propuesta que es del orden de la enunciación. En los discursos relevados, las referencias a estas puestas en escena están atravesadas por una multiplicidad de temas relacionados con el bienestar corporal y espiritual: los fiacas son “cómodos”, “amoldables” y sirven para relajarse. Las velas tienen aromas armonizadores, son “energéticas” y nos conectan con emociones y pasiones. Se hace evidente aquí que los cuerpos construidos en estos espacios son multisensoriales: no sólo perciben con la vista, sino que son convocados también a través de otros sentidos, como el olfato o el tacto. Así, esta pluralidad de sentidos construye una suerte de *espacios sinestésicos*. [11] Puede pensarse asimismo que la noción de *decoración*, más asociada a configuraciones visuales, se ve desbordada y no alcanza para dar cuenta de este tipo de puestas en escena. En cambio, estos espacios pueden pensarse a través de la noción de *ambientación*, término que estaría abarcando ya no sólo a los fenómenos visuales, sino también a los correspondientes a otras sensorialidades.

10. 2. Abstracto/figurativo

Tanto en los puffs y fiacas como en las velas y jabones se observaron dos tendencias en relación con sus formas y sus modos de representación.

De un lado tenemos a los puffs rígidos. Como ya se dijo, habitualmente poseen formas geométricas abstractas, no figurativas: son cubos, cilindros, triángulos, por lo general de colores plenos, muchas veces altamente saturados. El criterio de esteticidad involucrado aquí descansa en el énfasis puesto en la forma y el color. Los textos los presentan en muchos casos conformando escenas de living con otros mobiliarios: hay así propuestas de composición/colocación. En relación con las velas y jabones, se observa también esta tendencia de diseñarlos a partir de figuras volumétricas regulares no figurativas.

Del otro lado, se encuentra un conjunto amplio de fiacas o puffs blandos que poseen formas figurativas. Habitualmente se trata de objetos represen-

tados en escala mayor que la original, realizados en un material más blando: cubos, dados, pelotas, autitos de juguete, relojes, personajes infantiles populares de televisión y cine cobran vida en forma de fiacas. El efecto es el de agigantamiento y blandura al mismo tiempo. La figuración habilita así una variedad de remisiones intertextuales, muchas veces con productos de los medios masivos. Sin producirse el efecto de agigantamiento y blandura (sino más bien, en muchos casos, una reducción y una rigidización), las velas y jabones presentan también una tendencia figurativa. Aquí se encuentran, por ejemplo, las velas y los jabones con figuras populares o universales (Buda, Gardel) y las que representan elementos de la naturaleza (animales, frutas, flores) (ver Figura 19). En un punto, la tendencia figurativa va en desmedro del valor de uso original, y termina por traer al primer plano el material del que están hechos estos objetos: vistos así, el pequeño Buda es un busto de parafina, y el objeto de Mickey Mouse es un gran muñeco de poliuretano y vinilo.



Figura 19. Abstracto/figurativo. En la fila superior, velas, fanales y jabones. En la inferior, puffs y fiacas. Del lado izquierdo, formas abstractas. Del derecho, figurativas

Una primera aproximación parece señalar que el recorrido histórico ha comenzado con las formas abstractas, para luego ampliar las posibilidades hacia lo figurativo, tanto en el caso de los asientos que nos ocupan como en el de las velas y jabones. El fenómeno es conocido: establecido el objeto como una *clase* reconocible en la circulación social del sentido, comienzan a producirse sobre él juegos intertextuales de distinto tipo, entre ellos la cita. Ahora bien: si por un lado las formas figurativas abren el juego a estas remisiones intertextuales, parecería operarse –en el mismo movimiento– una pérdida del valor estético; esto desde los parámetros de legitimación de los discursos del diseño y el universo académico del arte.

10. 3. Medios y objetos en la vida cotidiana

El análisis permitió relevar, a propósito de los puffs y fiacas, dos tipos de relaciones entre los medios de comunicación y los objetos de la vida cotidiana. En un caso, los medios informan y dan a conocer acerca de objetos decorativos frecuentes en los interiores. Esta información desde

luego no es neutra: conlleva al mismo tiempo propuestas de uso, valoraciones estéticas, relaciones con ciertos ambientes, contextos o personajes. Su aparición, entonces, remite a motivos de textos, sea ficcionales (Don Juan, Fantozzi) o no ficcionales (Fantino). En el otro caso, los objetos se sitúan en la red semiótica como discursos de reconocimiento de textos de los medios masivos. Es lo que ocurre por ejemplo con los fiacas que tienen forma de personajes infantiles, que reconocen su origen en la historieta, el cine, la televisión o los videojuegos. Dos tipos de relación que de ningún modo agotan las vinculaciones posibles entre los medios y los objetos de la vida cotidiana, pero que sí parecen señalar fuertes operatorias en este campo.

10. 4. Móvilis

En nuestro corpus, los discursos publicitarios no proponen a los puffs y fiacas como muebles que formen un “juego” –tal como ocurre con muchos sillones, en los cuales varias piezas se proponen como integrando un grupo que debe ser dispuesto en forma conjunta–; antes bien, son presentados como unidades móviles “sueltas” que pueden ser incluidas en diversos espacios sin necesidad de estar acompañadas por otras que las “complementen”. Los discursos de la información también proponen usos de este tipo: libertad en cuanto al contexto de colocación[12] y emplazamientos móviles. Se estaría proponiendo así una ampliación de las posibilidades de combinación de los muebles en el espacio. De algún modo, se trataría de una recuperación del sentido original del vocablo “mueble”, que proviene del latín *mobīlis*: se trata de un artefacto movable. Esta movilidad sería ahora constitutiva del uso cotidiano de este tipo de asientos, y ya no simplemente nominal (por oposición a la inmovilidad de lo “inmobiliario”).

El relevamiento fotográfico de livings de hogares, que ha realizado Julieta Stiemberg en el marco de la investigación *Performance y vida cotidiana*, ofrece algunos observables que parecen hacer señalamientos en el mismo sentido: los interiores con “juegos de comedor” son sólo algunos, y aparecen como los más conservadores. En los demás casos se constata una yuxtaposición de piezas de mobiliario de orígenes variados[13], acompañada de objetos también disímiles en cuanto a su extracción. A veces hay ausencia de unidad estilística; en otros casos, la unidad pasa eventualmente por colores, texturas o temperaturas, sin necesidad de que haya un estilo decorativo único. En esos interiores, más fragmentarios, algunos objetos operan como detalles (Calabrese, 1994:89) que reenvían a otras discursividades.[14]

Del mismo modo, si tomamos al azar un ejemplo fotográfico de nuestro corpus, podemos ver el interior de un hogar que presenta una mesa con sillas (estas sí, haciendo juego), un velador de pie metálico, mesas ratonas de

madera y dos sillones. En una mesa lateral hay una vela blanca con forma piramidal. De este tipo de velas se suele predicar sus propiedades energéticas y esotéricas, pero nada en este ambiente –fuera de la vela– parece hacer el mismo señalamiento. En forma similar, el velador metálico se inserta en una serie estilística a la cual claramente no pertenecen la mesa, las sillas ni los sillones. Operaciones de este tipo –elementos puntuales yuxtapuestos que remiten, cada uno, a una diversa serie *in absentia*– se observan con asiduidad en los interiores contemporáneos; no sólo en el mobiliario, sino también en una multiplicidad de artefactos y objetos decorativos.

De un lado, la investigación sobre las particularidades de *los espacios cotidianos* parece ya señalar este tipo de conglomerados: en cada hogar convive lo elegido por los habitantes junto con lo impuesto, lo adquirido recientemente con lo heredado, lo comprado con lo regalado; se producen así constantemente fenómenos de yuxtaposición que sería incorrecto atribuir enteramente a un fenómeno de época; antes bien, se trataría de una propiedad de este tipo de espacios.

Del otro lado, sin embargo, una cierta estructuración basal parece haberse debilitado: la ausencia repetida de los “juegos de comedor” daría cuenta de ello. Esta ausencia deja lugar a conjuntos de objetos de distinta extracción que pueden remitir –cada uno– a otra serie, sin conformar nunca una totalidad *in praesentia*. Este rasgo, al que Calabrese nombró como “pérdida de la totalidad”[15], sí es una característica de la época que hace aparición de los espacios de la vida cotidiana. Puffs, fiacas, velas, jabones y fanales aparecen, desde esta mirada, como elementos de esas mixturas, detalles que evocan totalidades ausentes.

Notas [↑]

[1] Una primera versión de este trabajo fue presentada en el coloquio “La puesta en escena de todos los días”, organizado por el Área Transdepartamental de Crítica de Artes del Instituto Universitario Nacional del Arte, el 26 de mayo de 2007. Se enmarca en los proyectos de investigación “La *puesta en escena* de todos los días”, radicado en el Área Transdepartamental de Crítica de Arte del Instituto Universitario Nacional del Arte, y en el proyecto UBACyT “*Performance* y vida cotidiana”, radicado en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, cuya directora es Marita Soto.

[2] Las citas e imágenes de velas, jabones y fanales que aparecen en este trabajo han sido tomadas de diversos sitios web nacionales y extranjeros, en diferentes consultas realizadas en los meses de abril y mayo de 2007. Sitios argentinos: ayarvelasyfanales.com.ar, velaslumbrera.com.ar, angelesyduendes.com.ar, bohemiavelas.com.ar, flordeabril.com.ar, laformavelas.com.ar, velasinti.com.ar, artesanias2soles.com.ar, salouvelas.com.ar, burbujassoap.com.ar y mentucha.puertodefrutos-arg.com.ar. Sitios de otros países: velascaite.com (Nicaragua), <http://mx.geocities.com/palomas20> (México), yecan.com (México), sootheyour soul.biz (Estados Unidos), freshbodymarket.com (Estados Unidos) y lush.com (Italia).

[3] Las imágenes de mobiliario de este trabajo fueron tomadas de los siguientes sitios web: <http://www.mobiliditalia.it/news/newsdettaglio.asp?IDART=1763&LINGUA=ITA>, http://www.ragoarts.com/onlinecats/10.25.03_mod01/0119.jpg, <http://www.futonweb.com.ar>, <http://www.futonweb.com.ar>.

www.ventaalmohadonespuf.com.ar, <http://www.fiacasufutones.com.ar> y <http://www.novostylo.com.ar> [Consultas: mayo de 2007]

[4] Algunas de las definiciones consultadas: “Il se dit aujourd’hui d’une Sorte de gros tabouret rond et capitonné.” (*Dictionnaire de L’Académie française*, 8th Edition - 1932-5). “Ottoman, pouf, pouffe, puff, hassock - *thick cushion used as a seat*” / Category tree: Entity – object – physical object – artifact; artefact – instrumentality; instrumentation – furnishings – furniture; piece of furniture; article of furniture – seat – ottoman – pouf, pouffe, puff, hassock (www.wordreference.com/definition/puff) [consulta: 4/5/2007]. “puf2. (Del fr. pouf, y este voz de or. onomat.). 1. m. Asiento blando, normalmente de forma cilíndrica, sin patas ni respaldo” (Diccionario de la Real Academia Española). “Pouf. Grosso sgabello cilindrico tutto imbottito”. (*Lo Zingarelli minore*, 12ª edición, 1998). En muchos casos se señala el origen onomatopéyico del término.

[5] El movimiento de la *antiforma* nació de las teorías de Robert Morris en contraposición al arte minimalista. Su nombre proviene de un ensayo escrito por Morris en 1968 en el que aseveraba que, en forma contraria a lo que decía el minimalismo, aun sus mismas obras habían dependido de decisiones *subjetivas*. Aquí se debe recordar algunos aspectos del arte minimalista: visualmente se caracterizó por formas geométricas precisas con límites bien definidos y planos de color rígidos; sus composiciones eran matemáticamente regulares, a veces basadas en grillas. El minimalismo proponía la reducción de las formas a la pura autorreferencia, vacía de remisiones externas; por lo tanto, la superficie debía aparentar anónima, sin ningún tipo de inflexión gestual. Se ha señalado que el minimalismo compartió con el pop su rechazo por la subjetividad artística. Volviendo entonces a la *antiforma*: como reacción al minimalismo, Morris, Eva Hesse, Richard Serra y otros comenzaron a trabajar con componentes industriales tales como caucho, cable o fieltro a través de operaciones simples como cortarlos y arrojarlos, y técnicas tales como el manchado o goteado. Por su énfasis en el “proceso” de realización de la obra de arte (antes que en un plan o una composición predeterminada), también se conoció este movimiento como *process art*. Otra característica de estas obras fue el particular uso del espacio de realización, que formaba parte de la obra misma, por lo que se reconoce allí uno de los orígenes de las actuales *instalaciones*. (ver Beuys y Flanagan, Blessing).

[6] Desde su lectura semiológica crítica de la sociedad de consumo, Baudrillard advierte que en la publicidad mobiliaria de la época “el imperativo activo de colocación cede ante la sugestión pasiva del relajamiento. (...) El hombre funcional está fatigado de antemano. Y los millones de asientos de cuero o ‘dunlopillo’ [espuma de látex], cada vez más profundos, que llenan con sus virtudes modernas de ambiente y relajamiento las páginas de las revistas de lujo, son una suerte de inmensa invitación de la civilización futura para la solución de las tensiones y para la euforia apaciguada del séptimo día.” (Baudrillard, 1990: p.49 [1968])

[7] Tomado de <http://www.deremate.com.ar/accdb/viewItem.asp?IDI=13048799> [Consulta: mayo de 2007].

[8] Tomado de <http://articulo.mercadolibre.com.ar/MLA-27915198-sillon-puff-berger-1c-pel-de-fantino- JM> [Consulta: mayo de 2007].

[9] Según Wikipedia: “*Friki, friqui, frik o freaki* en castellano, (que en la forma, y no necesariamente en el significado, procede del inglés *freak*, específicamente *freaky*, que significa raro, extravagante, estrafalario o fanático), es un término usado en el idioma español para referirse a la persona interesada u obsesionada al menos con un tema, afición, o hobby en concreto. El interés que presenta el *friki*, puede llegar en varios casos a que sea tachado de extravagante, o el integrar parte de una comunidad específica. Dentro de la personalidad *friki*, hay distintos niveles de ‘*frikismo*’; siendo el más extremo el llevar su afición o interés, hasta el punto de convertirlo en una ‘forma de vida’. Normalmente se ha relacionado al *friki*, con la informática, los cómics, las películas, libros y series de ciencia ficción, fantasía, manga o animé y con el rol [juegos de rol popularizados en la red], pero el término puede extenderse a cualquier interés o gusto específico o desmesurado. (...) Cabe destacar que a las personas que presentan estos gustos y que denominamos *friki*, en el idioma inglés se denominarían con el término *geek*, y la palabra *freak* en inglés se aplica generalmente a las personas que en el idioma español se denominan *notas* (personas que sólo quieren llamar la atención y para ello hacen cosas o acciones extrañas); los cuales muchas veces se los confunde con los *frikis*. A pesar de estas diferencias en los significados, hay que tener en cuenta igualmente que el uso de la palabra *freak* en el idioma español ha adquirido una definición como sinónimo de *friki*; dejando de lado su significado en su idioma original. (...) A través de Internet en el año 2005 se llamó a celebrar el *Día del orgullo friki, o día del friki* cada 25 de mayo, en conmemoración del estreno de *La*

guerra de las Galaxias (conocida como *Episodio IV* o “Una Nueva Esperanza”) y el *Día de la toalla* (en honor a Douglas Adams, autor de la *Guía del Autoestopista Galáctico*), si bien, otra corriente rechaza totalmente la celebración de este día, al ser celebrada como una expresión que no termina con el estereotipo equivocado de los *frikis*.” (<http://es.wikipedia.org/wiki/Friki>) [Consulta: mayo de 2007].

[10] Este comentario sobre el anuncio del “puff sexy” comparte la categoría de “inventos frikis”, “hogar” en la cual también pueden encontrarse comentarios sobre otros objetos publicitados en la red: funda para tabla de planchar con un joven o una joven modelos recostados en malla como estampado de la tela; mesita de café realizada con un gigantesco plato de disco duro de los años ’70; cojines con forma de *smiley* o habitaciones comestibles con mobiliario y complementos de chocolate y paredes de azúcar.

[11] Aunque no fueron objeto de análisis en el presente trabajo, interesa señalar que los relevamientos fotográficos de interiores de hogares realizados en esta investigación han aportado configuraciones que convocan el sentido de la audición / un cierto modo de *escuchar*, a través de viejos o nuevos dispositivos técnicos de reproducción del sonido emplazados en estos espacios.

[12] Esta libertad es mayor en los fiacas que en los puffs de formas regulares, como ya se ha indicado.

[13] Preferimos decir “yuxtaposición” y no “parataxis”, como decía Barthes hace años. La parataxis –según este mismo autor– es una “yuxtaposición simple de elementos”, que sería la “única forma de conexión” entre los objetos (Barthes, 1990 [1985]:282). Creemos, por el contrario, que estas yuxtaposiciones poseen siempre algún tipo de configuración, y pueden darse en ellas múltiples juegos y remisiones intra y extratextuales, de los cuales, a priori, no tenemos elementos para predicar su “simpleza”.

[14] Omar Calabrese señala el detalle y el fragmento como dos rasgos retóricos propios del estilo de época. Este autor explica que el fragmento, aunque pertenece a un supuesto entero, “no contempla su presencia para ser definido; más bien: el entero está *in absentia*” (Calabrese, 1994:89). El detalle, en cambio, tiene la capacidad de volver a hacer pensar en la totalidad. Agrega Calabrese (1994:93): “en el caso del detalle tendremos una tendencia a sobrevalorar el elemento porque es capaz de hacer volver a pensar en el sistema: por tanto, el detalle es, por así decirlo, excepcionalizado”. Al contrario, en el caso del fragmento, la porción es considerada como un accidente del que se parte para reconstruir el todo: el fragmento se reconducirá entonces a una hipotética «normalidad» suya, la interna al sistema considerado por hipótesis”.

[15] Para Calabrese, este rasgo sería el que caracteriza a la era que denomina “neobarroca”. Dice este autor: “En qué consiste el ‘neobarroco’, se dice rápidamente. Consiste en la búsqueda de formas –y en su valorización– en la que asistimos a la pérdida de la integridad, de la globalidad, de la sistematización ordenada a cambio de la inestabilidad, de la polidimensionalidad, de la mudabilidad. (Calabrese, 1994:12).

Bibliografía [↑]

s/d, “Paolo Villaggio”, en <http://www.wlaciccia.it/famosi/villaggio.php> [consulta : 22/5/2007]

s/d, “Paolo Villaggio”, en http://it.wikipedia.org/wiki/Paolo_Villaggio [consulta : 22/5/2007]

Barthes, Roland (1990) “Elementos de semiología” (1964a), en *La aventura semiológica*. Buenos Aires, Paidós. (1ª. ed. fr. 1985)

Barthes, Roland (1990) “La cocina del sentido” (1964b), en *Op.cit.*

Baudrillard, Jean (1974) *Crítica de la economía política del signo*. México, Siglo XXI. (1ª ed. fr. 1972)

Baudrillard, Jean (1990) *El sistema de los objetos*. México, Siglo XXI. (1ª ed. fr. 1968)

Belser, Pat (2005) “Ottomans”. Disponible en http://www.chesapeakehome.com/news_tool_v2.cfm?npID=988&NewsID=623514&CategoryID=17980&show=localnews&om=3 [consulta : 22/5/2007]

Beuys, Joseph y Flanagan, Barry, “Anti-form”, en <http://www.babelearte.net/glossario.asp?id=266> [Consulta: 25/5/2007]

Blessing, Jennifer, “Robert Morris”, en http://www.guggenheimcollection.org/site/date_work_md_115_2.html [Consulta: 25/5/2007]

Calabrese, Omar (1994) *La era neobarroca*. Madrid, Cátedra.

Péninou, George.(1972) “Física y metafísica de la imagen publicitaria”, en AA.VV Análisis de las imágenes. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.

Picard, Dominique (1986) “El cuerpo en la relación social”, en *Del código al deseo (El cuerpo en la relación social)*. Buenos Aires, Paidós.

Soto, Marita (2006) “La escena mediática en las estéticas cotidianas”. Coloquio Los rituales del sentido, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, México. 7 y 8 de abril de 2006.

Segre, Cesare (1985) *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona, Crítica.

Verón, Eliseo (1974) “Para una semiología de las operaciones translingüísticas” en Lenguajes N° 2. Buenos Aires, Nueva Visión.

Verón, Eliseo (1987) *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Buenos Aires, Gedisa.

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

Verón, Eliseo (2001b) “El estatuto de la puesta en escena”, en Op.cit.

Rosa Gómez

es Licenciada en Ciencias de la Comunicación (UBA). Se desempeña como docente e investigadora en la cátedra de Semiótica de los Géneros Contemporáneos I de la carrera en Ciencias de la Comunicación de la UBA. Ha participado en distintos proyectos de investigación en el marco de la programación científica de la UBA. rous62@hotmail.com

Mariano Zelcer

es Licenciado en Ciencias de la Comunicación (UBA) y doctorando en Comunicación (UNLP). Se desempeña como docente en la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA y en el Área Transdepartamental de Crítica de Artes del IUNA. Ha participado en distintos proyectos de investigación en el marco de la programación científica de la UBA y del IUNA. marianozelcer@yahoo.com.ar

Graciela Varela

es Profesora en Letras (UNNE) y doctoranda de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA. Se desempeña como docente e investigadora en las cátedras de Semiótica de los géneros contemporáneos I y Semiótica de los medios II de la carrera en Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales de la UBA. varelagb@gmail.com

Vida cotidiana, esteticidad y *promesa*: un recorrido por momentos de la arquitectura del siglo XX

Silvia Hernández

Desde la perspectiva del diseño y la arquitectura, ¿se ha enfocado -o no- la cuestión de la vida cotidiana, su esteticidad y su(s) temporalidad(es)? En otras palabras: ¿Cuál es el lugar que se ha dado, desde sus propios realizadores, a la arquitectura en relación con la vida cotidiana? ¿Proveerla de *lo necesario*, interpretarla, o más bien construir un escenario para procesos abiertos de sentido? Para responder a estas cuestiones, se realizó un trabajo de rastreo bibliográfico, buscando textos elaborados por arquitectos y urbanistas de fines del siglo XIX y del XX, e interrogándolos explícitamente sobre sus concepciones acerca de la esteticidad, el espacio y el tiempo de la vida cotidiana, con vistas a trazar un mapa de sus posiciones respecto de esos ejes. Si bien el trabajo aún no está concluido, se presentarán a continuación comentarios sobre algunos de los textos relevados.

Palabras clave: arquitectura-vida cotidiana-esteticidad

Daily Life, *Aestheticity* and Promise: a Journey Across 20th Century Architecture

From the point of view of design and architecture, has daily life been contemplated in its *aestheticity* and temporality? In other words: what place have architects and designers given to the relationship between architecture and daily life? Providing the *necessary*, interpreting her, or rather building a scenario for meaning processes? In order to answer these questions, we have researched some literature produced by architects and urban planners from the 19th and 20th centuries, to probe how the concepts of *aestheticity*, space, and time in daily life were constructed during these centuries.

Palabras clave: architecture-daily life-aestheticity

Desde la perspectiva del diseño y la arquitectura, ¿se ha enfocado la cuestión de la vida cotidiana, su esteticidad y su(s) temporalidad(es)? En otras palabras: ¿cuál es el lugar que se ha dado, desde sus propios realizadores, a la arquitectura en relación con la vida cotidiana: proveerla *de lo necesario*, interpretarla, o más bien construir un escenario para procesos abiertos de sentido?

A partir de un rastreo bibliográfico de textos elaborados por arquitectos y urbanistas de fines del siglo XIX y del XX, y tomando como hipótesis de lectura la idea de Derrida de la arquitectura como una *promesa*, sostendremos que existe un esquema presente en los autores relevados hasta el momento en el cual, tras un diagnóstico crítico del presente —no sólo a nivel urbanístico o edilicio, sino también en un nivel social general— la actividad proyectual aparece como un vector capaz de conducir a la sociedad hacia su plenitud. Asimismo, interrogaremos explícitamente estos textos a fin de extraer de ellos sus concepciones acerca de la esteticidad, el espacio y el tiempo de la vida cotidiana, con vistas a trazar un mapa de sus posiciones respecto de esos ejes. Si bien el trabajo aún no está concluido, se presentarán a continuación comentarios sobre algunos de los textos relevados.

1. Cuestiones preliminares

En principio es necesario realizar dos comentarios acerca del análisis llevado a cabo: en primer lugar, no se estudiarán las obras arquitectónicas, no se buscará *leer* en ellas la concepción de la vida cotidiana tramitada. Tal trabajo implicaría una metodología de análisis de la arquitectura que no está dentro de nuestros alcances en este momento. Lo que proponemos, en cambio, es una lectura de las proposiciones producidas por arquitectos y urbanistas: sus manifiestos, las descripciones de sus trabajos. El segundo comentario es, más bien, una disculpa: a continuación se esbozará un mapa difuso, caprichoso. Sus límites son aún borrosos, sus relieves y depresiones no están todavía cartografiados de modo definitivo. Se trata de una exploración abierta, de un paseo que va saltando algunos *charcos*, adentrándose en otros. Una profundización de la búsqueda nos conducirá a completar gradualmente el territorio de la relación entre vida cotidiana y el diseño y la arquitectura del siglo XX.

Para orientar las lecturas, partiremos de la idea que propone Derrida, que sostiene que la arquitectura se presenta siempre como una *promesa*, como un vector que se lanza hacia adelante indefinidamente. No es otra cosa que un *llamado*, el cual es ajeno al conocimiento, y constituye, además, aquello que posibilita la creación. Ese llamado consiste en la promesa de un sentido acabado, lo cual motiva el movimiento perpetuo del deseo hacia adelante. Este desplazamiento encuentra fijaciones parciales; en algunas de ellas nos detendremos, para analizar de qué manera se ha estructurado esa promesa en los planteos de arquitectos centrales del siglo XX, haciendo especial hincapié en la vida cotidiana y sus procesos de *esteticidad*. Soto (Soto y col., *mimeo*), parte del planteo de Jakobson (1985, 1960). Este autor afirma que cualquier mensaje puede funcionar *poéticamente*, entendiendo como *función poética* aquella orientación del mensaje hacia sí mismo. Esto permite pensar la existencia de una *poet-*

icidad de la vida cotidiana, es decir, un nivel de funcionamiento de los signos en la vida cotidiana dotado de función poética. Más que de estética, entonces, hablaremos de *esteticidad*, *artisticidad*, entendiendo esta dimensión como aquella donde cualquier objeto funciona de modo poético.

Por último, señalamos que un estudio de la concepción de la vida cotidiana en arquitectos, diseñadores y urbanistas del siglo XX debe dar cuenta de las condiciones de producción de tales discursos. A modo de esbozo, cabe señalar al respecto que desde el comienzo del siglo XX se experimentan con mayor urgencia las modificaciones que acarrea, para la sociedad y para las urbes, la gran expansión económica y demográfica de esos años. La planificación urbana a gran escala adquiere importancia en la medida que la cuestión de la vivienda es vista como un problema que requiere una solución: es necesario dar una respuesta a las necesidades de grandes cantidades de personas. La arquitectura ya no se centra así mayormente en el diseño de edificaciones como templos o palacios, ni siquiera de mansiones burguesas: aparece la construcción masiva de viviendas acorde a la idea de que se trata de un servicio social. Señala de Fusco que muchos arquitectos ya no trabajan para príncipes o industriales, sino para el Estado (de Fusco, 1975: 264). La cuestión de la vivienda implica no sólo diseñar esas edificaciones en sí mismas sino plantearse la cuestión del suelo urbano y de su distribución. En este sentido, veremos que los arquitectos y planificadores realizarán un diagnóstico de qué *es* —qué entienden por— la vida cotidiana, y de cuáles son las funciones que la forma arquitectónica deberá satisfacer.

El contexto de industrialización y la estandarización permitirá, por un lado, satisfacer las necesidades a gran escala, al tiempo que exigirá una salida impuesta por su propia lógica productiva de tipos seriados. Las posiciones que se presentan, en este momento del trabajo, son la de la *Bauhaus*; la del congreso de la *CIAM* de 1933 volcada en la *Carta de Atenas* y luego publicada por Le Corbusier; y, por último, las de dos arquitectos norteamericanos de fines del siglo XIX y principios del XX Louis Sullivan y Frank Lloyd Wright.

2. La arquitectura como *promesa*

En relación con el planteo de Derrida sostendremos, como hipótesis de lectura, que la arquitectura se constituye en *promesa* de un sentido que, como el deseo, huye metonímica e interminablemente hacia el tiempo futuro.

En “La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas”, Derrida (1986) plantea, entre otros aspectos, una crítica a lo que llama la *filosofía de la presencia*, es decir, toda la tradición de la filosofía occidental que se ha sostenido sobre algún centro organizador de la estructura. Ese centro ha ido variando de nombre a lo largo de la historia (Dios,

la Razón, etc.), pero sin embargo se ha mantenido siempre como fundamento y origen del *Sentido*. El quiebre se ha dado a partir de la puesta en relieve de la incorporación de la cuestión del discurso y de la no fijación entre significado y significante. La ausencia de una relación unívoca y necesaria entre estos dos términos, ha llevado al cuestionamiento de un centro, de un fundamento para el sentido. En *La metáfora arquitectónica*, Derrida toma el ejemplo de la torre de Babel y sostiene que:

“Esta conquista del cielo, ese logro de un punto de observación (...) significa darse un nombre; y con esta grandeza, la grandeza del nombre, de la superioridad de una metalengua, pretende dominar a las restantes estirpes, a las otras lenguas: colonizarlas. Pero Dios desciende del cielo y desbarata esta empresa pronunciando una palabra: *Babel*. Y dicha palabra es un nombre propio similar a una voz que significa confusión [de *balai*, confundir]; y con ella condena a los hombres a la multiplicidad de lenguas. Ellos deben renunciar a un proyecto de dominio mediante una lengua universal. El hecho de que esa intervención en la arquitectura, en una construcción -y ello supone también en una deconstrucción- represente el fracaso o la limitación impuesta en un lenguaje universal para desbaratar el plan de un dominio político lingüístico del mundo, nos informa entre otras cosas de la imposibilidad para dominar la multiplicidad de los lenguajes. Es imposible la existencia de una traducción universal. También significa que la construcción en arquitectura siempre será laberíntica. No se trata de renunciar a un punto de vista en favor de otro, que sería el único y absoluto, sino de considerar la multiplicidad de posibles puntos de vista. Si la torre de Babel se hubiera concluido, no existiría la arquitectura. Sólo la imposibilidad de terminarla hizo posible que la arquitectura así como otros muchos lenguajes tengan una historia.” (Derrida, 1986)

Observaremos que en los textos que se trabajan a lo largo del artículo, aparecen conceptos ordenadores como el de *escala humana*, para los arquitectos la medida de todas las cosas, es decir, un centro de la estructura, una fuente del Sentido. La arquitectura sería, así, la disciplina capaz de leer esa escala humana, de determinar cuáles son las necesidades de ese “ser humano”, de esos “individuos”, y de desarrollar un proyecto que dé cuenta de ellos, es decir, que sea capaz de efectuar una *traducción*.

Derrida sostiene, sin embargo, que tal núcleo duro, tal *escala humana*, no existe como centro necesario, como principio ordenador natural; no existe la mirada del arquitecto (un *arquitecto-ingeniero*, por oposición a un *bricoleur*) capaz de desnudarla, de desglosarla en sus componentes últimos, de separar la temporalidad cotidiana en sus acciones minúsculas. De

la misma manera que no existe la fuente última del sentido, la cual sería garantía de lo anterior. Aclaremos: al decir que *no existe* la escala humana, estamos diciendo que no existe como categoría natural, dada y eterna, pero esto no invalida su funcionamiento dentro de determinado contexto histórico. Lo que no puede pensarse es la necesaria verdad de tal categoría; la propuesta de Derrida consiste en dar cuenta de esos elementos que ocupan el centro —en este caso la *escala humana*— como, justamente, elementos que vienen a intentar sellar la propia imposibilidad de cierre de la estructura. En otras palabras, romper con la idea de la *escala humana* implica pensar cómo se ha institucionalizado la categoría del hombre, de qué manera se lo ha pensado. Nuevamente, el cuestionamiento de un centro dador de sentido (el Hombre como unidad de la escala), permite la invención, en la medida en que se desnaturaliza su presencia.

Por su parte, la arquitectura hace manifiesta la marca de la imposibilidad de tal universalización: es, como la palabra, como el pensamiento, un vector que se lanza hacia adelante, una flecha que nunca acierta; y, lo que es más importante: es imposible *dar en el blanco*. En este sentido, la arquitectura pasa a ser siempre una *promesa*. La promesa, que opera como una *llamada*, consiste en la posibilidad de encontrar la plenitud en el futuro. Derrida sostiene que esa llamada no forma parte del orden del conocimiento y es, además, aquello que posibilita la creación dentro de un movimiento perpetuo del deseo hacia ese sentido acabado. Esto es interesante porque plantea la idea de un desplazamiento constante, de un movimiento metonímico que sólo puede esperar ciertas cristalizaciones parciales. Se trata, en definitiva, de un proceso de significación.

“Este no-conocimiento es la condición necesaria para que algo ocurra, para que sea asumida una responsabilidad, para que una decisión sea tomada, para que tenga lugar un suceso. Es necesario que seamos incapaces de contestar a esa pregunta y que cada acontecimiento -bien un evento en la vida de alguien o bien un evento tal como una obra de arte- tome su plaza donde no había plaza, donde no sabíamos que hubiese plazas, tenga lugar allí donde no hay lugar. Eso proporciona el lugar de un acaecer y es imprescindible que ese lugar no pueda ser conocido antes, que no sea programable. Después podemos imaginar o determinar los programas, podemos hacer los análisis. Si una forma de arte aparece en tal o cual momento es porque las condiciones históricas, ideológicas y técnicas lo hacen posible; pero sólo a posteriori podremos determinar ese lugar, como lugar donde era posible esperar la obra” (Derrida 1990).

La idea del *acontecimiento* aparece en la reflexión en torno al arte y la arquitectura discutiendo con la de la determinación: no hay espacios

esperando ser llenados, sino que la lectura es siempre una operación hacia el pasado. El futuro es incertidumbre en la medida en que los *centros* son construcciones que, si bien se proyectan desde y hacia la eternidad, carecen de fundamento. El *acontecimiento* aparece además en la temporalidad cotidiana: no hay necesidad biológica ni histórica que determine linealmente las trayectorias. La planificación urbana total, entonces, está inexorablemente destinada a *errar el tiro*.

Lo que nos interesará, fundamentalmente, más allá de la discusión que entabla Derrida dentro del campo de la filosofía, es el esquema que se dibuja con relación a la promesa: será posible detectar en los textos a trabajar el diagnóstico de un presente de incompletud manifiesta que demanda la búsqueda de soluciones que siempre se emplazan en el futuro. La actividad arquitectónica se denomina también *proyectual*, y esta denominación nos remite nuevamente a la idea de la concepción de lo que está por venir. Ese proyecto se presentará, como veremos, como capaz de cerrar el desequilibrio que se detecta en el presente. Nosotros agregamos que ese futuro de completud (allí donde el hombre se encuentra con *su esencia*, donde la vida cotidiana se realiza en su forma transparente) es intrínsecamente inalcanzable. De lograrse, implicaría el fin de la sociedad, el fin de lo histórico.

3. Bauhaus

La escuela *Bauhaus* funcionó en distintas ciudades de Alemania entre 1919 y 1933. El interés que presenta para una búsqueda relacionada con la arquitectura, el diseño y la vida cotidiana pasa por la explicitación que en su programa se hizo respecto de la fusión entre arte, vida social y producción industrial. La *fusión arte y vida* era sostenida por diversos grupos artísticos de principios del siglo XX, no obstante en el caso de la *Bauhausse* incorpora a dicho vínculo la producción industrial.

La *Bauhaus* tiene entre sus antecedentes las ideas de Morris y Ruskin en Inglaterra, así como de la escuela *Arts and Crafts*. Para ellos, el advenimiento de la producción en serie constituía un problema, tanto para el consumidor como para el productor. El consumidor sufría una *deformación estética* en la medida en que sólo tenía acceso a productos estándar, de mal gusto y de mala calidad. Para el productor artesanal, el problema radicaba en la carencia de una autorrealización. Ante ese diagnóstico del presente, la propuesta, más allá de las diferencias internas, era la de retornar una forma de producción medieval, es decir, restituir a la producción artesanal su componente social instaurando talleres de artesanos, cuya producción se orientase a la vida cotidiana. Artistas y artesanos se unirían en la creación de objetos de uso diario.

Vemos cómo se manifiesta una relación entre los objetos y las formas

que adquiere la vida social, relación que se plantea como posible en el futuro.

Otra serie de antecedentes también va a plantear la idea de renovar el arte mediante la artesanía y restaurar la relación entre arte y vida. Por ejemplo, Ashbee y Van der Velde sostendrán que ese ideal se concreta desde la industria y la técnica modernas – dominándolas– y no mediante una utopía de regreso a la Edad Media. Esta perspectiva llega a Alemania a través de Muthesius y de la escuela *erkbund*. En Muthesius aparece la idea de explorar las posibilidades estéticas que permite la máquina. La conclusión a la que arriba es que “el adorno mecánico es una equívocación. Lo que esperamos de la producción por medio de máquinas es la forma pura reducida a lo útil” (Wick, 1998:27). Se trata de un ideal de *objetivización*: una *limpieza* de los productos mecánicos respecto de todo añadido ornamental, dado que éste no sería acorde con el modo en que ha sido elaborado el objeto.

La *Bauhaus* continúa esta línea de crítica al arte “puro” desde una revalorización de las artes menores, de la artesanía. Además, intenta conciliar ese salto que sus antecesores ya habían advertido entre producción industrial –de mala calidad– y arte –desvinculado de la vida cotidiana–.

Lo que se evidencia es un desplazamiento de los términos para hablar del arte: de la vertiente idealista que se centra en el momento creador individual, en el que el artista interpretaría el mundo y asignaría un sentido a la obra, se pasa a pensar el arte en su inserción dentro de la trama social, lo cual implica, podemos decir, un cambio también en la reflexión acerca de –dicho en nuestros términos– la producción de sentido. Más aún, en la concepción de la *Bauhaus* se valoriza lo *standard*, lo cual viene a modificar la relación entre el público y el objeto. El objeto no podrá ser contemplado en su unicidad, en su originalidad, sino que será usado según la funcionalidad que él mismo impone. El objeto artístico condiciona la existencia, en la medida en que se actúa siguiendo su lógica. Lo *Standard* es, para Gropius, “el nivel más elevado de civilización (...) el separar lo esencial y suprapersonal de lo personal y accidental” (Gropius, 1957: 38).

A lo largo de la historia de la *Bauhaus*, y más allá de los cambios en sus concepciones, se mantiene como objetivo la idea de encontrar un lugar para el artista desde el cual pudiera contribuir a la configuración de la sociedad. La arquitectura va ganando cada vez más espacio dentro de la escuela:

“Construir y crear son una misma cosa, y constituyen un acontecimiento social. (...) La Bauhaus de Dessau no es un fenómeno artístico, pero sí social. En cuanto ente creador, nuestra actividad está condicionada socialmente, y la sociedad compone

nuestro marco de trabajo. ¿No reclama nuestra sociedad en Alemania miles de escuelas populares, jardines populares y edificios populares? ¿Millones de muebles populares?... Como creadores, somos servidores de esta comunidad del pueblo. (...) Nosotros desdeñamos todas aquellas formas que se prostituyan en fórmula. Así, el objetivo final de todo el trabajo de la Bauhaus debe ser la aglutinación de todas las fuerzas creadoras de vida orientada a la configuración armónica de nuestra sociedad” (Wick, 1998: 48).

El elemento de la promesa aparece aquí con toda su fuerza: es la actividad proyectual, que ya ha diagnosticado un uso *desviado* de la producción industrial, la que logrará reencauzarla y conducir a la sociedad hacia un estado de armonía. El diseño está al servicio de la demanda social y se orienta en la búsqueda de una sociedad mejor. Se observa así un componente utópico de realización social a través de los objetos y su diseño. Para decirlo en los términos del presente artículo, es posible pensar que es en este punto donde encarna la promesa. Bonsiepe afirma que en la *Bauhaus* existió un *optimismo del diseño*, una fe en las posibilidades del diseño en la construcción de una sociedad mejor (Bonsiepe, 1975:77). La verdad de los objetos aparece como la respuesta del artesano-artista-productor a los requerimientos sociales. En la medida en que se diagnostica que la sociedad está en un período de masificación, las respuestas no podrán estar por fuera de la producción industrial, seriada y masiva. Se plantea un uso racional de tal tipo de producción, despegada de los ornamentos que acarrean resabios burgueses, y plenamente consciente de su función constructiva de la realidad. El objeto-respuesta no consiste en una interpretación de la realidad por parte del productor, en la medida en que el productor está inmerso dentro de esa misma realidad. Este aspecto es interesante, dado que encontraremos diferencias con la posición del arquitecto según otros autores que analizaremos más adelante. En la *Bauhaus* no hay, como planteamos, un salto entre las necesidades y el diseño o la arquitectura, sino que el vínculo es racional. La *forma* no se convertirá en *fórmula* en la medida en que se vincule a lo esencial de la vida cotidiana, la necesidad. La *fórmula* introduce la idea de una repetición de formas que se aplican en situaciones que pueden no reclamarla: se trata de una caída en lo superfluo, donde lo estético aparece como una capa *agregada*.

Argan afirma que:

“la Bauhaus, con su rígido racionalismo, desea crear las condiciones de un arte sin inspiración, que no deforme poéticamente, sino que constructivamente forme la realidad. En el mito de la inspiración o de la espontaneidad y de su surgir de una fuente misteriosa y ultraterrena, se advierte la presunción de un privilegio concedido a una élite que debería recibir y transmitir el mensaje divino del arte, para servir a una masa no iluminada y condenada

a una perenne inferioridad” (Argan 1983: 34).

Es entonces mediante un trabajo racional que se accede a esa vida cotidiana formada por objetos adecuados a ella: no se trata de una inspiración cuyo origen nos excede. Gropius, primer director de la *Bauhaus*, afirmó en 1926 que “casa y artefactos del hogar son objetos de demanda masiva; su diseño es más asunto de racionalidad que de pasión” (Bonsiepe, 1975: 72). Los problemas de la estética van perdiendo terreno a medida que pasa el tiempo. Meyer, por ejemplo, afirma en 1928 que “construir no es un proceso estético” y que “todo arte es composición y por lo tanto antifuncional” (Bonsiepe, 1975: 72).

En este sentido, el planteo es similar al que veremos en la *Carta de Atenas*, ya que lo ornamental aparece como un agregado, una capa superpuesta a un *grado cero* de pura funcionalidad. Sin embargo, el propio Gropius, en 1937, discute la interpretación de la *Bauhaus* como una escuela que intentó imponer un *estilo Bauhaus* o que estaba marcada por un fuerte racionalismo. Sostiene, en cambio que el diseño, al estar en una relación indisoluble con la vida, extrae sus parámetros de lo que de ella emana. Se trata, en ese caso, de “desarrollar bienes y edificios específicamente diseñados para la producción industrial. Nuestro objetivo era eliminar las limitaciones de la máquina sin sacrificar ninguna de sus verdaderas ventajas” (Gropius, 1957: 30).

Arquitectura racionalista – Carta de Atenas (1933)

La *Carta de Atenas* es el documento que sintetiza los resultados del IV Congreso Internacional de Arquitectura Moderna (*CIAM*), y fue publicada por Le Corbusier en 1942. La *CIAM* había comenzado a funcionar en 1928 con el objetivo de avanzar con el funcionalismo dentro de la arquitectura.

Antes de centrarnos en la *Carta de Atenas*, nos detendremos brevemente sobre algunos puntos del planteo de Le Corbusier que hacen a lo que se viene tratando hasta aquí. Si bien su carrera se extendió a lo largo de varias décadas y su punto de vista fue variando a lo largo del tiempo, nos centraremos en sus posiciones más cercanas al racionalismo [1].

Le Corbusier valora lo *standard*, considerado como una necesidad social y económica que se impone. Además, lo *standard* se vincula con la idea de una nivelación, derivada de la universalidad de necesidades de los seres humanos: lo *standard* puede nivelar a los seres humanos porque éstos poseen las mismas necesidades. Le Corbusier plantea en 1920 que la vivienda es una *máquina de habitar*: del mismo modo que el automóvil es una máquina que sirve a la necesidad de transportarse, la vivienda cumple la función de ayudar a vivir. La vivienda es un objeto útil. En tanto que sirve a una necesidad (o a una serie de ellas: comer, dormir, etc.) y las necesidades son iguales para todos los seres humanos, no habría motivo

para que las viviendas fueran diferentes: es aquí donde lo *standard* – por oposición, podríamos decir, a lo ornamentado, a lo personalizado, lo cual remite a la diferenciación social– reaparece como un elemento central de la vida moderna. La standarización de la vivienda, entonces, aparece como la vía que promete la realización de una sociedad de iguales.

Le Corbusier propuso diferentes modelos urbanos (*La Ville Contemporaine*–1922, *La Ville Radieuse*–1930, *L’Unité d’habitation*, –1952). En ellos, más allá de las diferencias, se encuentra una clara separación de las funciones: las residencias se desarrollan verticalmente, están rodeadas de parque y separadas de las zonas industriales. Los bloques de viviendas están provistos de servicios colectivos, como espacios de recreación, de salud, etc. Su idea central es que la gran organización colectiva permite la realización individual, concepto diferenciado del individualismo. Mientras éste implica una destrucción del orden social, la realización individual lo implica directamente.

La *Carta de Atenas* consta de 95 puntos en los que se argumenta en pos de una planificación racional de las ciudades, con la idea de que el urbanismo crea la ciudad a partir de su emplazamiento regional y de las necesidades biológicas y psicológicas del ser humano. El elemento central es la planificación racional de la ciudad, que conduce a la creación de cuatro tipos de zonas diferenciadas por la función que cumplen (en conexión con la satisfacción de una necesidad fundamental): vivir, trabajar, recrearse y circular (*CIAM* 1933: Punto 77).

La *Carta de Atenas* pone en cuestión la distribución tradicional de las ciudades (especialmente referida a las ciudades de Europa con sus “cascos históricos”) y plantea la necesidad de planificar las tareas de urbanismo para que la ciudad satisfaga las exigencias que la era del maquinismo introduce en la ciudad y la vida de sus habitantes. Para lo que nos interesa aquí, se puede señalar que el centro del debate está puesto en la importancia de dar cuenta, desde el urbanismo, de funciones de la vida social. Estas funciones sociales se manifiestan en los individuos, quienes tienen necesidades individuales al tiempo que homogéneas respecto de las del conjunto de los demás habitantes de la ciudad. Todos los individuos necesitan trabajar, vivir, esparcirse y circular.

Para el arquitecto, ocupado aquí en tareas de urbanismo, el instrumento de medida será la escala humana (*CIAM*, 1933: punto 86). La escala humana es una sola. En tanto sus necesidades son claramente delimitables, es posible prever una respuesta para ellas, y de ese modo el diseño de la ciudad puede dar cuenta de esas funciones básicas de la vida cotidiana. En otras palabras, la vida cotidiana se reduce a las cuatro funciones centrales del urbanismo: “Reglas inviolables garantizarán a los habitantes el bien-

star del alojamiento, la facilidad del trabajo, el empleo feliz de las horas libres. El alma de la ciudad quedará vivificada por la claridad del plan” (CIAM, 1933: Punto 84).

Para esta posición, la dimensión estética es susceptible de ser separada de lo funcional. En discusión con corrientes arquitectónicas anteriores, la idea de que *la forma sigue a la función* significa que todo ornamento es un agregado. Esto supone, por un lado, la transparencia de la función: habría un *grado cero* de los objetos, su pura funcionalidad. Por encima de ello, vendría lo “superfluo”. El urbanismo, para Le Corbusier, se dedicará a lo esencial

“La arquitectura, tras el desastre de estos últimos cien años, debe ser puesta de nuevo al servicio del hombre. Debe abandonar las pompas estériles, volcarse sobre el individuo y crear para el bienestar de éste las instalaciones que rodearán todos los actos de su vida, haciéndolos más fáciles. ¿Quién podrá adoptar las medidas necesarias para llevar a buen fin esta tarea, si no es el arquitecto que posee un perfecto conocimiento del hombre, que ha abandonado los grafismos ilusorios y que, con la justa adaptación de los medios a los fines propuestos, creará un orden que llevará en sí su propia poesía?” (CIAM, 1933: Punto 87).

En este fragmento aparece la cuestión del diagnóstico. El arquitecto/urbanista mira a su alrededor y constata el defasaje entre el modo de vida actual y la infraestructura en la que se lleva a cabo. El arquitecto es la persona capaz de *leer* esos movimientos de la vida cotidiana, esos componentes que la constituyen.

La planificación aparece en la *Carta de Atenas* como capaz de alcanzar la verdad, en la medida en que las necesidades a satisfacer son objetivas, transparentes. Así, un plan de urbanismo prevé la satisfacción de toda necesidad vital:

“La ciudad cobrará el carácter de una empresa estudiada de antemano y sometida al rigor de un plan general. Sabias previsiones habrán esbozado su futuro, descrito su carácter, previsto la amplitud de su desarrollo y limitado de antemano sus excesos. La ciudad, subordinada a las necesidades de la región, destinada a encuadrar las cuatro funciones claves, dejará de ser el resultado de iniciativas accidentales. Su desarrollo, en vez de producir una catástrofe, será la coronación de un proceso” (CIAM, 1933: Punto 84).

En el documento analizado no se trabaja la cuestión de los posibles efectos de sentido, de la producción del sentido. Lo cotidiano, repetimos,

es transparente; lo estético es superfluo. De esta ecuación se deduce que lo estético no se vincula con la satisfacción de lo necesario para la cotidianeidad.

4. Louis Sullivan: La *Tierra Prometida*

Louis Sullivan (1856-1924) fue un arquitecto norteamericano cuyos comienzos se vincularon con la reconstrucción de la ciudad de Chicago tras el incendio de 1871. Perteneciente a la denominada *Escuela de Chicago*, adquirió gran relevancia a causa de haber propuesto una solución a la crisis planteada en la arquitectura de fines del siglo XIX. Hasta entonces, la altura de las construcciones estaba limitada, dado que el peso que los edificios podían tolerar no era demasiado porque debía ser soportado por las paredes: a más altura del edificio, mayor grosor de aquéllas.

Dos aspectos pondrían en crisis los modos de construcción existentes hasta entonces: por un lado, el hecho de que durante la segunda mitad del siglo XIX se desarrolló y abarató el costo del acero. Por el otro, el propio crecimiento de las grandes ciudades norteamericanas requería de edificios de mayor altura. Esto impulsó un cambio drástico en la manera de concebir los edificios: a partir de ese entonces, los elementos constitutivos de las construcciones estarían sustentados ya no por los muros, sino por una estructura de acero. Las consecuencias fueron múltiples: no sólo se elevó la altura de las torres (que ya se había ampliado a partir del desarrollo de los ascensores), sino que también permitió que las ventanas fueran más grandes, de manera de aprovechar mejor la luz del día. Las paredes se hicieron más delgadas, por lo que se ganó espacio interior; y se presentó, ante los arquitectos, un horizonte completamente nuevo y abierto al desarrollo de la creatividad: todas las restricciones que antes pesaban sobre el diseño constructivo habían desaparecido.

Ante ese panorama, Sullivan desarrolló una respuesta basada en una gramática compuesta por elementos simples que se combinan de diversas maneras. Si bien a este arquitecto se lo designa habitualmente como el *padre del rascacielos*, Frampton aclara que no se puede afirmar eso de modo tan terminante, porque edificios de la misma altura ya habían sido construidos anteriormente. “Sin embargo, sí cabe acreditar a Sullivan la evolución de un lenguaje arquitectónico apropiado para la estructura de gran altitud” (Frampton, 1985: 55) [2].

Por otra parte, elaboró la fórmula de *la forma (siempre) sigue a la función*. Nos interesa analizar este aspecto, así como el vínculo que el autor establece entre el desarrollo de la Democracia [3] y la arquitectura. Sostendremos que en el planteo de este arquitecto existe un vínculo esencial entre Naturaleza y Arquitectura que se diagnostica como vicia-

do, pero que, de poder darse plenamente, constituiría el fundamento de la Democracia entendida como el desarrollo natural de la *esencia* del pueblo norteamericano. Para ello nos centramos en su texto “El alto edificio de oficinas considerado artísticamente”, de 1896 (Sullivan, 1957a).

En lo que hace a la *vida cotidiana* y su *esteticidad*, en Sullivan son las individualidades –los arquitectos– las que son capaces de interpretar y traducir el espíritu del pueblo en la forma de obras de arte [4]. Este punto es interesante, dadas las derivaciones que han existido de la máxima de que *la forma sigue a la función*. En el caso de Sullivan, las implicancias de la frase no conllevan el signo radicalizado de supresión de todo ornamento. Una interpretación más radical de la expresión, como la de la *Carta de Atenas*, sugiere que la ornamentación sería un agregado, un nivel que, dado que es superfluo, distorsiona y, por lo tanto debe ser evitado. Para Sullivan, por su parte, la idea de que la forma sigue a la función apunta a un nivel anterior al de la inclusión de ornamentos en la superficie de lo construido:

“Un edificio que es realmente una obra de arte (...) es en su naturaleza, esencia y existencia física de una expresión emocional. (...) A mi modo de pensar, (...) la composición de masa y sistema decorativo de un edificio tal como el que he sugerido, sólo deben ser separados en teoría y con propósitos de estudio analítico. (...) Ha estado hasta ahora más bien de moda hablar del ornamento (...) como cosa que pueda ponerse u omitirse, según el caso. Yo sostengo lo contrario –que la presencia o ausencia del ornamento debe ser decidida, en un trabajo serio, al comenzar el diseño. (...) Es evidente que el diseño ornamental será más bello si parece parte de la superficie o sustancia que lo recibe, y no un ‘añadido’, si cabe la expresión. Si observamos bien, veremos que en el primer caso existe una peculiar simpatía entre el ornamento y el edificio, simpatía que no se observa en el último de los casos. Tanto el edificio como el ornamento se benefician con esta simpatía, pues cada uno realza el valor del otro. Y éste, según entiendo, es el fundamento de lo que podemos llamar un *sistema orgánico de ornamentación*.” (Sullivan, 1957, b: 183-184) (El subrayado es mío).

El autor enuncia *que la forma sigue a la función* como una ley natural. Tal como la observamos en la naturaleza, hemos de tomarla para la arquitectura, en la medida en que ésta es un lenguaje que el ser humano, –hijo predilecto de la naturaleza– debe aprender a hablar combinando elementos simples. “Es la ley invariable de todas las cosas orgánicas e inorgánicas, de todas las cosas físicas y metafísicas, de todas las cosas humanas y sobrehumanas, de todas las verdades manifiestas de la cabeza, del corazón,

del alma, en que la vida es reconocible en su expresión, que la forma sigue a la función. Ésa es la ley.” (Sullivan, 1957, a: 203) [5].

Además del problema arquitectónico ya mencionado (sobre la relación entre la altura y el peso de los edificios, y el rol del acero en tal vínculo), su punto de partida es el de la existencia o no de un estilo propio de los Estados Unidos. Considera su país una tierra joven, fértil en el sentido de que es capaz de darse sus propias formas, *única* en el sentido de que demanda formas acordes a su *ser*, pero *desviada* en tanto aún conserva formas heredadas que no hacen sino obstruir el desarrollo de su esencia interior: la *democracia*.

Es en este punto donde podemos situar la cuestión de la *promesa*. Sullivan afirma:

“Las posibilidades de la ornamentación, así [cfr. *supra*] considerada, son maravillosas; y se abren ante nosotros, como una visión, concepciones tan ricas, tan variadas, tan poéticas, tan inagotables, que la mente se detiene en su vuelo y la vida parece en verdad sólo una etapa. (...) Norteamérica es la única tierra del universo donde puede *realizarse este sueño*; pues sólo aquí la tradición no está atada por cadenas, y el alma del hombre está libre para crecer, para madurar, para *realizarse*. Pero para esto debemos volvernos hacia la Naturaleza y, atentos a su melodiosa voz, aprenderemos, como aprenden los niños, el acento de sus rítmicas cadencias. (...) Luego (...) sabremos *cuán grande es la simplicidad de la naturaleza, que ofrece serenamente tan infinita variedad*. Aprenderemos así a *contemplar al hombre y sus modos*, a fin de poder admirar el desdoblamiento del alma en toda su belleza, y saber que la fragancia de un arte vital se esparcirá nuevamente en el jardín de nuestro universo” (Sullivan, 1957, b:185) (El subrayado es nuestro).

Tenemos aquí por una parte la cuestión de la *vida cotidiana*: “contemplar al hombre sus modos”, es decir, dar cuenta de la práctica del día a día para hallar su expresión arquitectónica. Se opera un trabajo de traducción e interpretación, y el resultado es el edificio como obra perfecta, sin fisuras: tal es la compleja sencillez de la Naturaleza, tal es la simpatía entre edificio y ornamento. En la Naturaleza se incluye todo aquello que sea puro, esencial, por lo que la vida cotidiana (*pura*, no *distorsionada*) pertenecería a su ámbito. La complejidad de lo existente se resuelve en la esencia de lo natural: la vida cotidiana es una, es simple, por más que esté compuesta de múltiples quehaceres. De esta manera, *la forma sigue a la función*: el ornamento no está prohibido como tal —eso sería negar la infinita variedad de la naturaleza—. Decíamos, la forma sigue a la función, en el sentido de que es su traducción sin fisuras. Ambas pueden ser com-

plejas, siempre que respondan a un principio previo y esencial: “La mera diferencia en la forma externa no constituye individualidad. Para esto es preciso poseer un carácter interno armonioso; y así como hablamos de la naturaleza humana, podemos por analogía aplicar una frase similar a los edificios” (Sullivan, 1957, b: 184).

En el párrafo citado más arriba encontramos también la cuestión que refiriéramos al principio acerca de Norteamérica como la *tierra prometida*. Veremos que una visión similar se hace presente en quien fuera su discípulo: Frank Lloyd Wright. En ambos, Norteamérica aparece como un territorio virgen, natural [6]. La tradición es vista como una carga: toda referencia al *viejo continente* trae consigo una dosis de feudalismo e inmovilidad incompatible con los ideales de progreso, democracia e individualismo propulsados en los textos de estos arquitectos.

Las referencias a Norteamérica como el Edén (una *visión*, comparación con el *universo* y no con la Tierra, libertad del *alma*, la *infancia* como etapa previa al pecado, la *belleza*, el *jardín* del universo) resitúan la cuestión de la *promesa*: la depuración de todo lastre de tradición permitirá ver las cosas en su realidad y, a partir de allí, alcanzar en Norteamérica ese estadio de plenitud donde la historia termina.

En Sullivan puede verse un vínculo entre Naturaleza, Democracia y arquitectura [7]. Se trata de una conexión natural, esencial, en la medida en que, en primer lugar, la democracia aparece como la forma de vida (no de gobierno o de organización política: el reino de la bondad es perfecto, no hay allí necesidad de ley) connatural a un estado de pureza del hombre. Éste, en tanto producto de la Naturaleza en su mayor perfección, se declara como su hijo y vive según sus normas, de allí la relación Naturaleza-Democracia. La arquitectura, por último, puede entenderse como un lenguaje universal que el hombre elabora como continuidad de la naturaleza.

En resumen, podemos detectar en Sullivan un *diagnóstico* de Norteamérica como Babel: un terreno donde los *lastres* de diversos estilos heredados, extraños, se superponen y aturden. La solución, no obstante, se encuentra en la pureza de los elementos, en la simplicidad derivada de la ley de la forma originada por la función que ha de colmar. La función está ahí, es delimitable y es una. Se centra en el ser humano, con su escala y sus necesidades básicas. Tal función, en la medida en que es delimitable, es susceptible de ser satisfecha por una forma que dará cuenta de ella de manera acabada, sin fisuras. No obstante, esta forma aún se encuentra en el futuro. Es allí donde la promesa se dispara hacia adelante: se trata del llamado que proviene de esa tierra que ha sido prometida pero que no ha de llegar sola, sin el esfuerzo, sin el arquitecto [8].

5. Frank Lloyd Wright: La ciudad descentralizada

Frank Lloyd Wright nació en 1867 en Estados Unidos. Se formó con Sullivan a principios de la década de 1890 y desarrolló, en los primeros años de su carrera, lo que se denominó el *estilo de la pradera* (Frampton, 1998). No obstante, nos centraremos en una etapa posterior de su trabajo que se inicia a partir de 1929, en la que explora la idea del advenimiento de una nueva sociedad para Estados Unidos: *Usonia*, de la mano de un modelo de urbanización basado en la vida rural y la descentralización, cuya ciudad modelo es *Broadacre City*.

Señala Frampton que hubo dos factores que impulsaron el desarrollo de su idea de Usonia y, en ella, de *Broadacre City*. Uno fue la gran depresión a partir de 1929, mientras que el otro fue el crecimiento de la producción seriada de automóviles por parte de Ford (Frampton, 1998: 188). La crisis económica le mostró los límites de los modos constructivos anteriores, pero también las contradicciones del sistema económico tendiente a la concentración. De allí que en su texto se puedan encontrar ataques a la concentración económica y a la especulación en base a la renta de la tierra. En relación con el automóvil, su modelo individualista y antiurbano —en términos de Frampton— se sustenta en que la posibilidad de acceder al vehículo propio permite la descentralización urbana, alterando la escala temporal y, en consecuencia, espacial [9].

En este trabajo analizaremos el capítulo “Descentralización”, que forma parte del libro publicado en 1958, *La ciudad viviente*. Allí, Wright identifica a la electrificación, al transporte mecánico y a la arquitectura orgánica como las fuerzas de transformación de la cultura occidental, al tiempo que desarrolla la forma que habría de tener *Broadacre City*. El principio fundamental de esta ciudad es, como señala Frampton, una economía general en la que a cada persona le fuera asignado un acre (4046,85 m²) de tierra que le sería entregado para su cultivo al alcanzar cierta edad.

Una de las ideas rectoras del trabajo de Wright es el vínculo entre las edificaciones y la Naturaleza. El lugar habitado se fusiona con la naturaleza en la *arquitectura orgánica*. Según Frampton, ésta significó en Wright “la creación económica de forma construida y espacio de acuerdo con los principios latentes en la naturaleza, tal como éstos pueden ser revelados mediante la aplicación de la construcción con hormigón armado” (Frampton, 1998:193).

En el texto de Wright puede establecerse una clara demarcación entre su diagnóstico del presente y la ciudad futura que apunta a desarrollar. A partir del eje *centralización/descentralización*, estructura una serie de pares dicotómicos que se alinean de uno u otro lado y demarcan dos sistemas en oposición. De la misma manera que viéramos con Sullivan, Wright

rechaza todo lo que denomina las *supervivencias*, entendidas como resabios del feudalismo [10]. Centralización, feudalismo, pérdida de libertad y ornamento artificial se colocan de un mismo lado, enfrentados, como veremos, a descentralización, democracia, plenitud y realización humana/individualismo, arquitectura orgánica [11].

En relación con la idea de la arquitectura como *promesa*, en Wright la encontramos en los siguientes términos:

“Nuestra participación en las Américas – ¿por qué no llamar Usonia a esta parte que nos ha tocado? – no podrá ya ser conquistada sin buenos arquitectos, intérpretes esenciales de la humanidad de Estados Unidos. Arquitectos creadores. Y tampoco es posible que esta nación se permita creer que la arquitectura creadora puede ser otra cosa que su propia interpretación lógica de las vías y medios de la vida en nuestra moderna era maquinizada. El Arte, la Filosofía, la Economía, y la Religión, apoyadas en viejas tradiciones, han fracasado, y la política tiende a prostituirse en el movimiento general hacia el conformismo. Aparece ahora la arquitectura orgánica, intérprete natural de la Naturaleza. ¿Habrà de enseñarnos el camino? Todo arte auténticamente creador puede hallar ese camino. (...) el Arquitecto es necesariamente nuestro intérprete profético de las circunstancias comunes de nuestro destino. El es quien ha de suministrar las nuevas formas. Más que en ninguna otra era de Transformación, necesitase ahora de la naturaleza de la auténtica mente arquitectónica” (Wright, 1961: 77).

Se observa un estatuto paradójico de la arquitectura y del rol del arquitecto: la creación aparece como develar lo ya presente. La Naturaleza tiene leyes que es necesario dejar a la vista, dado que en la actualidad se encontrarían deformadas, ocultas bajo las supervivencias del feudalismo. El arquitecto, en un primer movimiento, interpreta la esencia del pueblo norteamericano, la naturaleza y las características de la vida moderna (maquinística). Esto implica ya un separarse de toda tradición heredada: no habría nada en otras disciplinas que contribuyera a este objetivo de la arquitectura; ella aparece como la única capaz de sacar a la luz aquello que en el presente se encontraría sometido a una lógica insensata y antinatural. La arquitectura de la que habla Wright no es cualquier arquitectura, sino que es, específicamente, la *arquitectura orgánica*, es decir, aquella que es capaz, por un lado, de captar la *esencia* de la Naturaleza y su unidad con la esencia del ser humano, así como, por el otro, de desarrollar una forma acorde con ellas.

En este punto es donde podemos situar la *promesa*: es en el advenimiento de la nueva forma, creada por una mente iluminada capaz de ele-

vase por sobre la vida cotidiana para verla mejor, donde la humanidad se reencuentra con ella misma. Esta tarea no puede realizarla la humanidad, los hombres y mujeres (abstractos) que la componen. La época y sus exigencias requieren de una mente especial: la del arquitecto que trabaja desde el punto de vista de la arquitectura orgánica.

De la arquitectura como punto ciego, se pasa a la arquitectura orgánica como punto de irradiación de luz, de verdad, sobre una vida cotidiana que está descarrilada. El resultado de la arquitectura orgánica es la Democracia:

Han transcurrido así dos mil años desde la afirmación de la verdad orgánica según la cual ‘el reino de Dios está en *nosotros mismos*’. Este nuevo y dinámico ideal interior que llamamos Democracia ha crecido gradualmente en el corazón humano. Pero los habitantes de los Estados Unidos hemos desdeñado organizar una vida –y, por consiguiente, una ciudad– natural de nuestro ser. Una arquitectura natural propia de un orden económico natural del estado natural. Orgánica” (Wright, 1961: 78).

En este párrafo de vuelve a evidenciar la paradoja entre el hecho de crear algo nuevo que, en rigor, ya está *en nosotros mismos*. Por otra parte, es interesante señalar que la arquitectura aparece formando una unidad con la organización económica y la propia vida del ser humano. Nuevamente, la promesa es, si retomamos el planteo de Derrida en relación con Babel, la aspiración a una transparencia total: no hay corte ni contradicción entre la vida cotidiana, los modos de habitar, el trabajo y la organización de la sociedad. La sociedad no presenta así conflicto alguno, podríamos decir que no hay problemas de traducción, no hay desfase.

En cierto sentido, y a partir de la mencionada disolución del conflicto en una sociedad utópica, el planteo de Wright implica el advenimiento de una sociedad donde la relación social quedaría abolida. Retomando a Derrida, decíamos que si la torre de Babel se hubiera concluido, la historia hubiera terminado. ¿Por qué? Porque la dinámica de lo social se fundamenta en esta imposibilidad de comprensión, la cual puede ser entendida, asimismo, como exceso de sentido.

Respecto de *vida cotidiana*, puede verse que es considerada, en primer lugar, como la vida de los hombres entendidos como individuos. La unidad mínima es el individuo como representante de la humanidad, la cual es igualada con la población norteamericana. La sociedad, entonces, es la agregación de unidades familiares, y la democracia resulta la forma natural de su organización:

Hablemos ahora del individuo ‘en el hogar’: mantendrá relaciones orgánicas con el paisaje, con el transporte, con la distribución de mer-

cancias, con los entretenimientos de carácter educacional y con todas las formas de oportunidad cultural. Todo ello es fácilmente concebible. Pero el hogar individual que la Democracia creará es en sí mismo la nueva libertad y la lozanía interior que otras civilizaciones han alcanzado apenas parcialmente.

“En el ideal del hogar usoniano intervienen por vez primera la arquitectura orgánica para satisfacer la creciente exigencia de armonía de los medios con los fines sociales, mediante la transformación radical de la estructura fundamental: grande y fundamental progreso puesto al servicio del ciudadano norteamericano como individuo” (Wright, 1961: 78).

Este emparejamiento entre medios y fines sociales, y la consecuente liquidación de todo conflicto social, se lleva adelante en dos etapas: *descentralización* (traslado al campo, desconcentración urbana) y *reintegración planificada* (nuevo establecimiento de edificios públicos, nueva distribución de roles dentro de la sociedad). Y, en el final, la promesa:

“La reinterpretación de nuestra vida por el arte y la ciencia modernas pronto señalará el camino de esta realización. De modo que tendremos trabajo, ocio y cultura (...) y, en la medida de lo posible, tod(o)s serán un(o). Sólo entonces podrá cada hombre ser hombre íntegro, actor de una vida plena. (...) El hombre ya no tendrá excusa para configurar el tipo de parásito en que el activo poder mecanizado de la centralización lo está convirtiendo (...)” (Wright, 1961: 78).

Este fragmento refiere nuevamente a esta suerte de liberación del hombre a partir de la interpretación llevada a cabo por la arquitectura, la cual constituye el punto de cruce entre el arte y la ciencia: es la disciplina capaz de subordinar la máquina —que hoy amenaza con dominar al hombre— y de ponerla al servicio de la humanidad. Los medios mecánicos son, para Wright, potenciales liberadores, pero también, en la medida en que su uso aparece *deformado*, son capaces de destruir la sociedad humana [12].

La casa, entonces, pareciera porosa: se integra con su entorno; la naturaleza penetra en ella pero también está en su interior, en la medida en que la forma emana de los principios naturales. Al mismo tiempo, la propia ciudad integra los hogares en una unidad armónica y total, y por ello mismo es segura, indestructible. “Las ciudades no necesitan fortificarse”, dirá en otra parte de su texto. ¿Cómo entender esto? La descentralización propuesta, basada en la asignación de una superficie fija de tierra a cada habitante, implica que no existirá la posibilidad de concentrar propiedad, y, por ello, que no existirán más luchas entre los hombres para apropiarse de lo existente. La distribución está planificada y no hay necesidad de de-

fenderse. En la medida en que se cancela el conflicto, pareciera que toda lucha por el poder es una desviación, en tanto implica una aspiración a la concentración.

Respecto de la cuestión de la *esteticidad*, retomaremos el vínculo que el autor establece entre arquitectura, arte y ciencia: la primera aparece allí como el intérprete universal capaz de adecuar la una a la otra: Mediante el empleo apropiado y orgánico de nuestros nuevos materiales, del acero, del cemento y del vidrio –desarrollados en el nuevo espíritu de la arquitectura orgánica– nuestra nación se levantará como monarquía de la belleza, como imperio de insospechada fuerza.

(...) Ante todo necesitamos una nueva estética, y también un nuevo concepto de los que es el ‘beneficio’; un nuevo concepto del Éxito; y un nuevo concepto del lujo. Todas las fases de la belleza –concebida como ente nativo– deben desarrollarse naturalmente aquí entre nosotros. (...) El desenvolvimiento de la vida en la era maquinizada, su lujo, debe consistir en el uso más apropiado y en la limitación inteligente de la maquinaria como factor de nuevas pautas inevitables de la vida en lo Nuevo” (Wright, 1961: 86).

El eclecticismo arquitectónico, el ornamento artificial, el cliché y lo que Wright llama el gusto idiosincrásico aparecen como *desviaciones* del concepto orgánico de belleza. De un modo similar a Sullivan, la idea de que *la forma sigue a la función* no implica el descarte del ornamento, tal como analizáramos antes en relación con Le Corbusier. En Wright, como en Sullivan, la presencia o ausencia de ornamento están determinadas por su vínculo orgánico con la esencia que deben vehicular[13].

La estética, entonces, va de la mano con la organicidad de las formas. Así, el autor afirma que de la arquitectura orgánica se deriva el *Estilo Esencial*, en oposición al por entonces extendido *Estilo Internacional*

La organicidad de la arquitectura proviene de su carácter intrínseco. (...) La arquitectura orgánica cultiva el ‘espacio interior’, concebido como realidad, en lugar del techo y las paredes: encara la construcción de adentro hacia fuera, en lugar de hacerlo de afuera hacia adentro. (...) Este nuevo concepto norteamericano de la arquitectura ve en el estilo la expresión del carácter. La forma no es ya problema de ‘estilos’. Tiene Estilo Esencial, y es inherente a todo edificio, con la única condición de que sea logrado naturalmente en armonía con la naturaleza del propio problema edilicio, y resuelto en relación con los mismos medios que concurren a la construcción del edificio, y en vista de los cuales ha sido construido. En resumen: el estilo es el carácter. Mediante la integración de este sentido interior Broadacre City creará estilo;

su gran estilo será siempre algo natural, no exterior y forzado, en su estructura o sobre su pueblo” (Wright, 1961: 93).

Si bien no se puede hablar aquí de un planteo explícito acerca de un nivel de funcionamiento estético de los objetos, tal como postulamos al principio del trabajo, lo que sí puede señalarse es que el estilo es puesto en relación con la vida y sus formas. El nivel de lo estético, podría pensarse, se opone a toda intencionalidad, en la medida que es consecuencia *natural* de un carácter, de un *modo de ser*. Al mismo tiempo, agregamos, ese estilo es, en el planteo de Wright, lo que permite sellar la existencia de una unidad en el pueblo norteamericano. Es decir que, a través de la proclamación de la existencia de un estilo propio del pueblo usoniano, lo que funda es la propia existencia de una esencia –homogénea– del pueblo.

6. A modo de cierre

En primer lugar, es necesario aclarar que enfocar los escritos de arquitectos como los que hemos tomado aquí –bastante anteriores a los planteos de Derrida– y trabajarlos desde la idea de *promesa* –con las consecuencias que ello trae aparejadas– supone una lectura que, en cierto sentido, *fuera* los textos. A lo largo de este trabajo se intentó tomar algunas de las propuestas de Derrida para pensar textos escritos por autores que, por una simple cuestión de época, no pensaron en tales términos. En otras palabras, y tal como se insinuó al comienzo, de lo que se trata es de interrogarse acerca de las formas en que se ha construido el vínculo entre la arquitectura y la vida cotidiana, y es en ese cruce donde planteamos como posible clave de lectura la idea de *promesa* tal como la enuncia Derrida.

La idea de arquitectura como *promesa* que recorrió la lectura de los textos se vincula, dijimos, con la cuestión del deseo. Si la arquitectura promete, eso es porque hay alguien que es movido por un deseo que busca ser satisfecho. Afirma Derrida que

El hecho es que, a fin de que se movilice lo que de forma convencional llamamos deconstrucción, es necesaria esa llamada. Y dice: ‘ven’. Pero ¿ven a dónde? No lo sé. De dónde proviene esta llamada y de quién, lo ignoro. Esto no significa simplemente que yo sea un ignorante; sino que hablamos de algo que es ajeno al conocimiento. A fin de que esa llamada exista, debe quebrarse el orden del conocimiento. Cuando podamos identificarla, objetivarla, reconocer su lugar, en ese momento ya no hay llamada. A fin de que exista una llamada y de que exista la belleza de la que antes hablamos deben sobrepasarse los órdenes de la determinación y del conocimiento. La llamada tiene lugar en relación con el no-conocimiento. Luego yo no tengo respuesta. No puedo decirle «es ésta». De verdad que no lo sé, pero este ‘no lo sé’ no es resultado de la ignorancia o del escepticismo, ni de nihilismo ni de oscurantismo alguno. Este no-conocimiento

es la condición necesaria para que algo ocurra, para que sea asumida una responsabilidad, para que una decisión sea tomada, para que tenga lugar un suceso” (Derrida, 1990).

Esta idea de un llamado que invita a ir hacia un lugar que, no obstante, desconocemos necesariamente, es a lo que nos referimos con la *promesa* de la arquitectura. En los textos que analizamos, podemos pensar la posibilidad de que esa promesa llene y satisfaga el deseo de una comunidad plena. Alcanzar el estilo norteamericano, lograr un estilo que sea pura expresión del carácter del pueblo, liberar al ser humano de la máquina y de toda tradición *extraña*, posibilitar las funciones vitales de los hombres, constituyen anhelos que, más allá de su contenido específico, dan cuenta fuertemente de esta orientación de lo proyectual hacia el futuro. El esquema de pasaje entre un presente a ser modificado más o menos radicalmente y un futuro en el que los actuales conflictos se disipen se produce, en los autores, a partir del componente que sólo la arquitectura puede proporcionar en su rol de intérprete y traductora de ese carácter del pueblo que busca su expresión y que no es capaz de encontrarla. Como afirma Derrida,

“la cuestión de la arquitectura es de hecho el problema del lugar, de tener lugar en el espacio. El establecimiento de un lugar que hasta entonces no había existido y que está de acuerdo con lo que sucederá allí un día: eso es un lugar. Como dice Mallarmé, ‘ce qui a lieu, c’est le lieu’. En absoluto es natural. El establecimiento de un lugar habitable es un acontecimiento. Y obviamente tal establecimiento supone siempre algo técnico. Se inventa algo que antes no existía; pero al mismo tiempo hay un habitante, hombre o Dios, que desea ese lugar, que precede a su invención o que la causa.” (Derrida, 1986)

Si esto es así, entonces adquiere nuevo sentido la idea de la constitución de una comunidad plena de la mano del establecimiento de un lugar donde habitar. Constituirse como comunidad y fundar la ciudad: dos elementos presentes en los trabajos de Sullivan y Wright, dos elementos moviéndose en el horizonte, manteniendo siempre una distancia con el presente. Es la distancia entre la promesa y su cumplimiento, siempre postergado: es la fuga de la metonimia, su desplazamiento hacia adelante.

Notas

[1] Respecto de la arquitectura racionalista, uno de sus principios es que tanto el proceso industrial como la propia arquitectura son condiciones para el progreso social para el desarrollo democrático de la comunidad (de Fusco 1975: 277). El componente utópico se acentúa en las propuestas de estos arquitectos/urbanistas. En la medida en que el racionalismo abarca desde el diseño de los utensilios cotidianos hasta la planificación urbana, la idea de la creación de un mundo nuevo está presente. En tanto la relación entre forma y función es objetiva, la utopía pasa a ser el momento en que se alcanza la transparencia: los objetos develan el habitar, el

existir cotidiano. No existen roces ni conflictos, dado que toda necesidad se encuentra satisfecha –el *confort* alcanza a todos los individuos. La vida privada, cotidiana, es el reaseguro del orden general. La vida comunitaria aparece como la suma de las múltiples vidas cotidianas vividas en sus *máquinas de habitar*.

[2] “El hombre que diseña en este espíritu y con un sentido de responsabilidad hacia la generación en que vive, no debe ser un cobarde, un negador, un teórico, un diletante. Debe vivir de su vida para su vida en el sentido más completo y consumado. Debe comprender de inmediato y con la ayuda de la inspiración, que el problema del alto edificio es una de las más estupendas, una de las más maravillosas oportunidades que el Señor de la Naturaleza en Su benevolencia haya ofrecido jamás al arrogante espíritu del hombre. Que esto no haya sido percibido –es más, que haya sido negado de plano– es una demostración de la perversidad humana que nos debe hacer pensar” (Sullivan, 1957, a: 201).

[3] Palabras como Democracia, Naturaleza, Pueblo, Arquitectura, comienzan con mayúscula en el texto original.

[4] “A veces hemos buscado, individualmente, conducir al público, cuando hubiera sido más acertado seguirlo; y como un cuerpo lo hemos frecuentemente seguido cuando hubiera sido más beneficioso conducirlo. Aunque podamos transigir durante un tiempo, por un proceso de adaptación local, ningún estilo arquitectónico puede convertirse en una finalidad que contraríe el sentimiento popular. (...) el control está en manos del público (...). No podemos eludir totalmente ese control mientras no contemos con una arquitectura nacional que represente plenamente los deseos del público y que siga sus concepciones de lo hermoso y lo útil.” (Sullivan, 1957, c: 179).

[5] “It is the pervading law of all things organic and inorganic, Of all things physical and metaphysical, Of all things human and all things super-human, Of all true manifestations of the head, Of the heart, of the soul, That the life is recognizable in its expression, That form ever follows function. This is the law.”

[6] Señala Frampton que “Sullivan, como su alumno Frank Lloyd Wright, se veía a sí mismo como el solitario creador de la cultura del Nuevo Mundo” y que “contemplaba sus edificios como emanaciones de una fuerza vital y eterna”. La forma derivada de esa fuerza, de la misma manera que en Wright, “sólo podía evolucionar en unos Estados Unidos milenaristas, democráticos” (Frampton, 1998: 56).

[7] “[La mente humana] se acerca ahora a una nueva fase, una fase inherente a la naturaleza y al destino de las cosas. (...) El inevitable cambio, luego de siglos y siglos de preparación está a punto de iniciarse.” La evolución humana, a través de una serie de grandes atracciones y perturbaciones, ha llegado actualmente a un materialismo tan profundo, tan exaltado, que demuestra ser evidentemente la base más adecuada para una época venidera de esplendor espiritual (...) “Pensad en la Revolución Francesa y en la Democracia –el clamor de la emancipación, el comienzo del Hombre Individual. Y Pensad ahora en nuestra época, con su máquina, su fuerza a vapor, sus medios de comunicación, su anulación de la distancia. Pensad en el humanitarismo de nuestra época. Y pensad en una nueva tierra, una Tierra de Promisión que por fin es nuestra; pensar cuán apasionadamente latente, cuán maravillosa para contemplar es nuestra patria. **¡Pensad que aquí el destino ha decretado que se desarrollará el último acto del drama de la emancipación del hombre –la redención del alma!** “Pensad en todas estas cosas, pensad en lo que significan, en lo que nos prometen, y pensad luego que como arquitectos nos incumbe particularmente examinar nuestro propio pasado, escudriñar el futuro, y cristalizar nuestra situación actual.” (Sullivan, 1957, d: 191-2) (El subrayado es original).

[8] “Y así, cuando el instinto y la sensibilidad naturales gobiernen el ejercicio de nuestro bienamado arte; cuando la ley conocida y respetada sea que la forma siempre sigue a la función; cuando nuestros arquitectos cesen de luchar y parlotear, maniatados y jactanciosos, asilados en una escuela extranjera; (...) cuando resulte evidente que hablamos sólo una lengua extranjera con un marcado acento Norteamericano, considerando que cada uno y todo arquitecto de nuestro país, bajo la benigna influencia de esta ley, podría expresar del modo más simple, más modesto, más natural, aquello que está en él decir; que pueda realmente, y desarrolle por cierto, su propia y característica individualidad, y que con él el arte arquitectónico llegue a ser indudablemente una orma viva del lenguaje, una forma natural de expresión (...); cuando sepamos y sintamos que la Naturaleza es nuestra amiga, no nuestra implacable enemiga (...); entonces podrá proclamarse que marchamos hacia un arte natural y satisfactorio, una arquitectura que pronto se convertirá en un bello arte, en el verdadero, en el mejor sentido

- de la palabra, un arte que perdurará porque será del pueblo, para el pueblo y por el pueblo.” (Sullivan, 1957, a: 204).
- [9] “Gracias a nuestra sorprendente civilización, el ciudadano ya está ‘marchando al campo’, porque la máquina que lo incorporó a la ciudad puede llevarlo de regreso” (Wright, 1961: 83).
- [10] “Mezquinas supervivencias del pensamiento feudal han conferido a nuestras supervivencias de la ciudad medieval el carácter de monstruosa conspiración contra la libertad de la vida. La centralización misma, como principio, se ha convertido en mera forma negativa de la renta: conscripción inevitable de la humanidad. Es la forma de conscripción que no sólo ha despilfarrado millones y asesinando a millones; también ha hecho de la arquitectura norteamericana desagradable ejemplo de decoración superficial. La arquitectura se ha convertido en nuestro punto ciego” (Wright, 1961: 90).
- [11] “Cuando la centralización era la monarquía ‘natural’ (en arquitectura el eje mayor y el eje menor), los hombres se veían forzados a centralizar y a girar a la menor distancia posible alrededor de un supremo centro común (...). A ello se opone la idea de democracia. La descentralización –reintegrada– es su reflejo: muchas unidades libres desarrollan fuerza a medida que aprenden a funcional y a crecer juntas en espacios apropiados, y la mutua libertad tórnase realidad” (Wright, 1961: 83).
- [12] “A medida que nuestra sociedad aprenda a concebir la vida en libertad y confie en el hombre, el ciudadano aprenderá a ver en la arquitectura la expresión esencial, la auténtica protección natural de la libertad; porque la buena construcción es en sí misma una forma de vida orgánica. No se dude de que la definitiva Ciudad Usoniana reposará, pues, sobre sus propios fundamentos, y constituirá ella misma su propia e impenetrable defensa” (Wright, 1961: 80).
- [13] “La arquitectura orgánica ha demostrado el hecho de que la severa standarización de la máquina no es necesariamente un obstáculo a una libertad de autoexpresión mayor aun que la que hasta aquí se ha conocido. Siempre que por ‘autoexpresión’ aludamos a los frutos de la auténtica individualidad, y no al estilo estéril –clisé– o al gusto idiosincrásico.” (Wright, 1961:87)
- [14] Este estilo, que se empezó a desarrollar desde 1920, abogaba por un estilo arquitectónico despojado de todo rasgo regional. La actividad proyectual debía pensar en términos *universales*.

Bibliografía

- Argan, G. C.**, (1983) *Walter Gropius y la Bauhaus*, Barcelona: Gili.
- Bonsiepe, G.**, (1975) *El Diseño Industrial. Artefacto y proyecto*, Madrid: Alberto Corazón.
- CIAM IV (1933)**, *Carta de Atenas*, Atenas, Grecia.
- De Fusco, R.** (1975), *Historia de la arquitectura contemporánea*, España: Celeste Ediciones, 1993.
- Derrida, J.** (1990) “Las artes del espacio”, en: *Deconstruction and Visual Arts*, Cambridge University Press, Cap I, 9-32, 1994.
- (1988) “El filósofo y los arquitectos” en: *Diagonal*, N° 73, 37-39.
- (1989), *La escritura y la diferencia*, Barcelona: Anthropos.
- (1986) “La metáfora arquitectónica”, en: *Domus*, 671, 16-24, 1986. En Derrida, J. (1999) *No escribo sin luz artificial*, Valladolid: Cuatro ediciones.
- Frampton, K.** (1981), *Historia crítica de la arquitectura moderna*, España: Gustavo Gili, 1998.
- Gropius, W.** (1957) *Alcances de la arquitectura integral*, Buenos Aires: La Isla.
- Soto, M. y col.**, *La puesta en escena de todos los días*, mimeo.
- Sullivan, L.** (1957) *Charlas con un arquitecto*, Buenos Aires: Ed. Infinito.
- a: “El alto edificio de oficinas considerado artísticamente”
- b: “El ornamento en la arquitectura”
- c: “Características y tendencias de la arquitectura norteamericana”
- d: “La arquitectura emocional comparada con la arquitectura intelectual”
- Wick, R.** (1998), *Pedagogía de la Bauhaus*, Madrid: Alianza.
- Wright, F. L.** (1958) *La ciudad viviente*, Buenos Aires: Cía. Gral. Fabril Editora, 1961.

Silvia Hernández

es Licenciada en Ciencias de la Comunicación (UBA, 2008) y se encuentra realizando la Maestría en Estudios Interdisciplinarios de la Subjetividad (FFyL, UBA). Hizo estudios en España (UAM, 2005) y se desempeñó como docente en la Licenciatura de Artes Electrónicas en la UNTREF. Actualmente es ayudante en la cátedra Teorías y Prácticas de la Comunicación III (FSOC, UBA). Colabora en el equipo de investigación de Marita Soto desde 2006. hernandez_silvia@yahoo.com.ar

Narrativas divergentes en el imaginario del hogar entre consumidores de clase media: estética, confort y los límites simbólicos del *sí-mismo** y el hogar

Ian Woodward

La investigación sociológica sobre el consumo ha enfatizado siempre el 'trabajo social' puesto en marcha en el hecho de consumir bienes, demostrando que expresa identidades sociales, simboliza la clase y el status y contribuye a la demarcación de límites y redes culturales. En contraste, existen muy pocos estudios que exploren el consumo desde el punto de vista de los actores, buscando exponer las estrategias, las narrativas y los relatos que literalmente lo constituyen. Utilizando información acerca de prácticas de decoración recolectada en entrevistas en profundidad tomadas de una muestra de hogares australianos de clase media, este artículo indaga sobre la relación del consumo con la imaginación a través de las narrativas de los actores. Mientras que el estilo y las características del diseño en los hogares han sido un espacio de frenética comoditización en Australia, esta investigación muestra que el deseo de las personas respecto de la forma en la que su hogar es presentado y entendido difiere considerablemente: algunos participantes enfatizan el estilo y la conspicuidad y otros el confort y la relajación. Estas narrativas son interpretadas como indicadores que median simbólicamente los límites del *sí-mismo*.

Palabras clave: consumo, hogar-narrativa-límites simbólicos-gusto

Divergent Narratives in the Imagining of the Home amongst Middle-Class Consumers: Aesthetics, Comfort and the Symbolic Boundaries of Self and Home

Sociological research on consumption has typically emphasized the social 'work' done by consuming things, showing how consumption expresses social identities, symbolizes class and status, and assists in delineating cultural boundaries and networks. In contrast, there are relatively few studies that explore consumption from the viewpoint of actors, seeking to expose the strategies, narratives and accounts that literally constitute the consumption act. Using interview data collected from a sample of middle-class Australian householders on practices of home decoration, this article explores the way consumption practice is linked to imagi-

nation and narrative. While the style and design features of the home have been a site for frenetic commodification within Australia, these data demonstrate that people's desire with regard to how their home is presented and understood differ markedly, with some respondents emphasizing conspicuousness and style and others comfort and relaxation. These narratives are interpreted as markers that socially mediate symbolic boundaries of self.

Palabras clave: consumption-home-narrative-symbolic boundaries-taste

*Nota de traducción: Self

Aquello que fue concebido por los sociólogos como lo importante de los actos de consumo ha sido largamente definido como algo relativo a ciertos dominios externos al consumidor. El consumo, al que se incorporan actos de anticipación, compra y utilización, ha sido central en las discusiones sobre el uso simbólico de bienes y servicios a la hora de establecer similaridad o diferenciación, manejar el status social o denotar alguna cualidad de refinamiento cultural. A pesar de la divergente herencia teórica, algunos de los más influyentes trabajos tienen como base una concepción de los procesos de consumo a partir de la que se privilegian preguntas referidas a la clase, la inequidad y el simbolismo social. Entre esos trabajos se incluyen: el de Veblen (1934, 1899), que da cuenta del consumo conspicuo y su relación con los cánones pecuniarios del gusto; el de Goffman (1951) acerca de los objetos de status; el análisis de Barthes (1993, 1957) de las cualidades semióticas y el atractivo de las *commodities* privilegiadas por la expansión capitalista; la elucidación de Douglas e Isherwood (1996, 1979) sobre los bienes como formas de entender las categorizaciones culturales que conforman la base de procesos sociales de inclusión y exclusión; y la descripción del gusto de Bourdieu (1984) como un marcador simbólico de la clase social y la diferencia. La observación general que uno podría realizar, basada en estos trabajos fundacionales, es que la investigación social y cultural sobre el consumo se ha establecido en dominios teóricos atrincherados por fuera, o mejor dicho arrancados, del *sí-mismo*. Lo que subyace a esos análisis es el concepto de que los actos de consumo viabilizan un predominante rol social y están, en última instancia, orientados a producir algún tipo de mensaje social, cultural o identitario a otros.

Este artículo no pretende desafiar ninguna noción central de la sociología del consumo pero sí busca hacer un ajuste correctivo para poder abordar las modalidades que adoptan las narrativas, los límites simbólicos y las prácticas de consumo en la constitución de ciertas formas culturales. Es necesario hacer este ajuste ya que, mientras que el campo teórico,

dentro de los estudios del consumo, se ha corrido recientemente hacia la libertad, la expresividad y la identidad (tal como fue revisado por Warde, 1997), resulta escasa la investigación académica empírica dirigida hacia la comprensión de estrategias y prácticas de los consumidores individuales, dentro de los dominios particulares del consumo, sensibles al cumplimiento de estas narrativas.

Dada la tendencia sociológica a explicar el consumo a través de pertenencias a grupos sociales o clases, no resulta sorprendente que, a pesar de que los estudios sobre las emociones y la corporalización (embodiment) hayan ganado vigencia dentro de la teoría sociológica general, sus efectos no hayan sido significativos dentro de la literatura de los estudios del consumo (Boden y Williams, 2002). En parte, esto está relacionado con la trayectoria intelectual de estos estudios. Como destacó Miller (1995), ha habido una aceptación de paradigmas reduccionistas que presentan el consumo como algo social y personalmente ‘malo’, un linaje que puede ser rastreado desde Marx hasta los más variados pensadores críticos del siglo veinte como Marcuse, Horkheimer y Adorno; o bien como algo potencialmente liberador y ‘bueno’, a través de la lente interpretativa de los teóricos de los estudios culturales como de Certeau, Benjamin y Shields. A pesar de que en términos teóricos ambas corrientes lo habilitan, ninguna de ellas ha promovido el desarrollo de una perspectiva más compleja respecto de las prácticas de consumo. La limitada investigación respecto de la interacción entre emoción, *sí-mismo* y consumo en la sociología es sorprendente cuando ya existen algunos trabajos influyentes y persuasivos que han adoptado una fuerte inclinación hacia explicaciones socio-psicológicas y emotivas para dar cuenta de la existencia sostenida de una ética cultural consumista. Los trabajos más prominentes en este campo son la teoría de la ‘carencia’ en el centro de la psicología consumista de Baudrillard (1996, 1968); la descripción de Campbell (1987) de la ética autosustentable y autónoma del deseo consumista y la teoría del consumo como un acto de ‘sentido desplazado’ de McCracken (1988). El análisis de Warde (1994) sobre las amenazas a la propia identidad asociadas al consumo es un ejemplo más de este género que trae importantes preguntas socio-psicológicas en relación con este fenómeno. Todos estos trabajos centrales contienen elementos emotivos fundacionales, aunque cabe ser señalado que permanecen relativamente poco desarrollados como parte de cualquier modelo teórico explícito. A pesar de ser trabajos valorados dentro del campo, las especificaciones de estos nuevos y constructivos caminos no han sido continuadas empírica ni conceptualmente. En consecuencia, las líneas potencialmente fructíferas dentro de la investigación empírica hacia los elementos emotivos e interpretativos de las prácticas de consumo no han sido exploradas, cosa que ha ido en detrimento del desarrollo de explicaciones sociológicas.

Si en cambio se permite que los actores puedan dar sus propias versiones y razonamientos acerca de sus elecciones estéticas y de consumo, se descubre la forma en la que el consumo —entendido como un proceso que habilita que el sentido sea gestionado de manera continua— se despliega a través del desarrollo de narrativas individuales apoyadas en determinados elementos elegidos de la cultura material. Estas narrativas pueden ser vistas como las que marcan los límites simbólicos del propio gusto y forman parte del proceso por el cual los actores categorizan objetos, personas y prácticas (Lamont y Molnár, 2002). Los sociólogos de la cultura saben intuitivamente que estas distinciones categóricas que las narrativas traen a la superficie se convierten en una base generadora de grupos sociales y diferencias, aunque existan muy pocos trabajos empíricos que hayan puesto en marcha, dentro de los estudios del consumo, los elementos metodológicos y empíricos de dichos procesos (Miles, 1996 y Miller, 1998 representan dos notables intentos en esta dirección). En este artículo utilizo la información obtenida en las entrevistas en profundidad para poder interpretar estas narrativas, demostrando cómo se encuentran vinculadas a la gestión del *sí-mismo* y a los elementos de la propia identidad dentro de contextos sociales particulares —siendo también considerado el contexto de la entrevista— y cómo se expresan bajo la forma de deseos relacionados con ciertas técnicas para organizar y decorar el hogar. Es importante observar que tales preguntas no son meramente formulaciones teóricas sino que resultan insoslayables para acercarnos a una adecuada explicación sociológica del fenómeno del consumo. El gasto corriente, tanto en el dominio discrecional como utilitario del consumo, es visto como uno de los principales factores intervinientes en ciertas problemáticas sociales y económicas en Australia, incluyendo un alto nivel de endeudamiento personal y del consumidor, varios tipos de contaminación, degradación ambiental y ampliación de las inequidades sociales.

El consumo y los significados del hogar

Como espacio de consumo, el hogar se impone como un caso interesante y relevante ya que, entre otros motivos, continúa siendo la inversión económica más grande y sostenida que los individuos suelen hacer en Australia, donde los críticos han sugerido por largo tiempo que puede potencialmente constituirse en un símbolo de modernidad, de status de clase media o de movilidad social (Boyd, 1952/1960; Fiske et al., 1987; Horne, 1964; McGregor, 1966; Stretton, 1975). Cuando se considera el espacio interno del hogar, puede observarse que los espacios domésticos no son exclusivamente públicos o privados, ya que esos sentidos cambian y se desplazan de acuerdo con las relaciones sociales y familiares que se mantienen con quienes visitan dicha organización espacial (Lawrence, 1987). Los objetos del hogar también sirven para adaptarse a las necesidades de cada situación: pueden cumplir un rol público como indicadores de sta-

tus, estilo o clase, mientras que otras veces pueden servir como un foco para gestionar la propia identidad, las relaciones familiares o la autoestima (Csikszentmihalyi y Rochberg-Halton, 1981). Los psicólogos ambientales pusieron énfasis en las dimensiones psíquicas del hogar. Los espacios domésticos no son solamente expresión de las preferencias ambientales de una persona (Bonnes et al., 1987), son también espacios de interacción familiar y genéricamente inclusiva. En un nivel más profundo, los hogares son vistos como ‘depósitos de experiencia personal’ (Lawrence, 1985:129). Tal como señala Bachelard (1994, 1958), el hogar es el sitio que representa una importante y básica división en el espacio geográfico entre la casa (*sí-mismo*) y la no-casa (el otro). En el paradigma de la psicología ambiental, los hogares son espacios donde se aplican los recursos dirigidos hacia el mantenimiento de la propia identidad y estima, las relaciones familiares y la noción de pertenencia/no pertenencia³ (Laumann y House, 1970; Lawrence, 1985; Rapoport, 1969). Además de esta dimensión psicológica, el hogar tiene una importante carga de sentido sociológico. Las diferentes formas en las que se habitan los hogares y la selección y organización del sistema de objetos en el espacio están circunscriptas por prescripciones morales asociadas a la familia, al género y a las posiciones de clase (Madigan y Munro, 1996).

La información recolectada en las entrevistas demuestra que el significado del hogar representa un dilema para algunos consumidores. Por un lado, es un espacio contemporáneo sistemática, frenética y extensivamente *comoditizado* a través de medios como la televisión, los diarios y las revistas. Olas recientes de *comoditización* del diseño, el estilo y la decoración dentro de la esfera doméstica han construido al hogar como un sitio para la afirmación de formas conspicuas de estilo personal, lujo, expresión estética y manejo de las identidades. Por otro lado, el hogar es también un espacio auténtico, a veces hasta terapéutico (Bachelard, 1994, 1958), de experiencias compartidas, relajación, intimidad y emotividad, donde el estilo, el diseño y el impacto visual poco parecen importar. Existe entonces un conflicto básico entre el deseo de expresar el estilo personal, gusto y status social a través del hogar y un deseo por mantener el hogar como un espacio cómodo y relajante, donde pueden ser cobijados valores personales auténticos y genuinos. Utilizando información recabada mediante una muestra de consumidores de clase media, este artículo explora las formas en la que los individuos entienden y gestionan este dilema básico.

Recolección de datos y procedimientos metodológicos

Tras contactar por correo a algunos hogares de ciertas calles elegidas entre dos suburbios de Brisbane, la ciudad capital de Queensland, Australia, se realizaron 24 entrevistas cara a cara con residentes de esas zonas. La Tabla 1 provee las características demográficas básicas de la muestra.

Se observa que ella abarca un amplio rango etario pero es relativamente homogénea, ya que la mayoría de los participantes son graduados universitarios, tienen ingresos anuales superiores a US\$ 80.000 y son propietarios de su vivienda. Notablemente, la mayoría de los entrevistados fueron mujeres. Las entrevistas tuvieron una duración de 75-90 minutos y fueron grabadas en audio y luego transcritas. Se utilizaron en el análisis de la información obtenida los principios inductivos de la codificación abierta, que implica el desarrollo de categorías y temas (Glaser y Strauss, 1967; Strauss y Corbin, 1990). Los temas abordados en este artículo son representativos de un hilo importante presente a lo largo de todas las entrevistas. Los extractos aquí presentados ejemplifican estos temas y emergen del análisis del discurso de los participantes. Las entrevistas generalmente comenzaban con un recorrido informal de la casa y sus contenidos. Al explorar el hogar como un sitio donde se pone en práctica el juicio estético, la idea del gusto no fue explícitamente presentada a los entrevistados como una preocupación central de la investigación. La decisión fue más bien dejar el tema de investigación relativamente abierto y comunicarle al entrevistado que el interés estaba en “la forma en la que la gente decora sus hogares, las cosas que influenciaron su modo de decorar y las razones por las cuales toman esas decisiones”. La ventaja de este abordaje semiestructurado es que los entrevistados hablan de su gusto con la posibilidad de decidir qué aspectos de la cultura material doméstica utilizarán para construir su relato. Lo dicho por los entrevistados y la cultura material a la que está asociada se convierte por lo tanto en evidencia de su comprensión del gusto. Efectivamente, los objetos que comentan son la manifestación física de dicha comprensión. Después del recorrido se realizó una entrevista semi-estructurada que fue una oportunidad más para atender y clarificar los puntos de interés y presentarle a los participantes hipótesis desarrolladas en entrevistas previas.

Estas entrevistas se realizaron en dos suburbios de Brisbane, Australia. Para preservar su anonimato los denominaré ‘Suburbio A’ y ‘Suburbio B’. El suburbio A es uno de los elegidos por el ‘establishment’ y está rodeado por otras áreas de prestigio. Las calles del suburbio A que fueron consideradas en la muestra están localizadas al borde de un acantilado con amplias vistas al Río Brisbane. Un entrevistado sugirió que ese distrito era similar a los suburbios de Sydney con vista al puerto. En el área se encuentran algunas de las casas coloniales más grandes de la ciudad, pero también ha sido un suburbio donde compradores con proyectos ambiciosos han comprado tierras de mucho valor con deslucidas viviendas de mitad de siglo que luego demolieron para construir nuevas residencias. Algunas de estas nuevas viviendas son arquitectónicamente valiosas, mientras otras son meramente grandes y opulentas. Así como el suburbio A representa un área de extrema riqueza y tiene un emplazamiento único que atrae a

la elite pudiente de la ciudad, el suburbio B es un ejemplo arquetípico de un barrio interno de la ciudad que también ha sido sujeto a un proceso de valorización durante las últimas décadas. Las casas del suburbio B son generalmente más pequeñas y de un estilo colonial menos impactante, aunque esto depende de la ubicación y especialmente de la elevación. Además, la mayor parte de las casas pueden ser clasificadas como chalets coloniales en contraste con las mansiones del suburbio A. Sin embargo, su emplazamiento en el interior de la ciudad y el hecho de que este tipo de viviendas de estilo colonial esté de moda, atrajo a jóvenes (en su mayoría profesionales) que las renuevan con la esperanza de obtener un importante beneficio económico a cambio.

Este artículo se configura a partir de una distinción analítica que organizó la toma de información durante el trabajo de campo: el análisis de las transcripciones de las entrevistas y un instrumento acotado para realizar las encuestas. Los entrevistados han sido divididos en dos categorías de acuerdo con una diferenciación central entre el *deseo de decoración* y *el deseo de confort*. En el primer grupo están aquellos que se relacionan con su hogar principalmente en un sentido estético y con una preocupación por su decoración y presentación de acuerdo con las convenciones acerca de ‘lo que está de moda’, el estilo y lo ‘actual’. En el segundo grupo se encuentran aquellos que se relacionan con el hogar entendido principalmente como un espacio que desean organizar de acuerdo con los principios del confort y la relajación. Estos discursos unívocos funcionan como marcas de los límites estéticos propios y refieren a los medios y recursos con los que los entrevistados cuentan a la hora de explicar, relatar y justificar sus elecciones. En esencia, son estrategias discursivas –modos y medios de hablar o narrativizar- y son discursos que hacen emerger modos particulares de prácticas en relación con el gusto y la cultura material doméstica. En las siguientes secciones de este artículo exploraré las bases de cada una de estas estrategias discursivas.

Tabla 1: Características sociales de la muestra

Nombre del entrevistado	Rango etario	Nivel educativo	Ocupación	Rango de ingresos anuales (AU\$)	Años de antigüedad en la vivienda	Inquilino, comprador, propietario
Anita	46-55	Universitario	Executive manager, empresa pública	80.000+	0.4	Comprador

Mary	46-55	Secundario	Asistente administrativa	40.000 – 60.000	8	Propietarios
Steve	56-65	Terciario técnico	Piloto internacional (jubilado)			
Bruce	46-55	Universitario	Electricista			
Maria	36-45	Universitario	Fisioterapeuta	60.000 – 80.000	10	Propietarios
Michelle	26-35	Secundario	Tareas domésticas			
Jason	36-45	Universitario incompleto	Gerente bancario	60.000 – 80.000	1.5	Comprador
Anne	26-35	Universitario	Radióloga			
Geoff	36-45	Universitario	Entomólogo	80.000+	1.5	Inquilino
Sally	46-55	Universitario	Investigadora	80.000+	11	Propietarios
Ross	46-55	Universitario	Ingeniero			
Linda	36-45	Secundario	Asistente administrativa	80.000+	4	Propietaria
Joanne	26-35	Universitario	Fotógrafa	80.000+	1.5	Propietaria
Trevor	26-35	Universitario	Piloto Fuerza Aerea	80.000+	10	Propietarios
Margaret	36-45	Universitario	Maestra (gestión)			
Robyn	46-55	Secundario	Tareas domésticas (Corredora de seguros)	80.000+	2	Propietaria
Nombre del entrevistado	Rango etario	Nivel educativo	Ocupación	Rango de ingresos anuales (AU\$)	Años de antigüedad en la vivienda	Inquilino, comprador, propietario
Susan	25-35	Universitario	Asistente administrativa	20.000 – 40.000	26	Propietaria
Samantha	26-35	Universitario	Periodista (doctorado)	80.000+	2	Propietaria
Amanda	36-45	Terciario técnico	Madre (gerente de empresa)	80.000+	0.5	Propietaria

Lucy	36-45	Universitario	Estudiante, tareas domésticas (jubilada)	80.000+	5	Propietaria
Juliette	36-45	Universitario	Tareas domésticas, maestra, guía de galería, estudiante (doctorado)	80.000+	1.5	Propietaria
Frances	36-45	Universitario	Tareas domésticas (sharebroker)	80.000+	12	Propietaria
Jane	56-65	Secundario	Tareas domésticas	60.000 – 80.000	2	Propietarios
Andrew	56-65	Universitario	Ejecutivo publicitario (jubilado)			

El deseo de decorar y poseer cosas bellas

A la hora de interpretar a este primer grupo de entrevistados, he sido guiado por una serie de importantes trabajos acerca del consumo que han enfatizado el rol de las motivaciones psicológicas como elementos cruciales de la ética consumista moderna. Volveré brevemente sobre la consideración de las mismas. La noción de carencia es central en los escritos de Baudrillard sobre de la naturaleza de los regímenes de valor signico en la sociedad de consumo (1996, 1968). En la base de su análisis encontramos la teoría de que mientras podemos consumir objetos físicos, lo que realmente estamos consumiendo es la ‘idea’ de un objeto. Estas ideas están más bien ligadas a las motivaciones internas e impulsos que a la utilidad. El punto central en Baudrillard es que tarde o temprano los objetos nos desilusionarán perpetuamente, ya que nunca llegarán realmente a satisfacer la necesidad psicológica profunda que nos conduce hacia ellos en primera instancia. El consumo y el capitalismo del consumidor están por lo tanto fundados en una carencia psicológica que estimula en forma permanente pero que no se puede saciar. La teoría de los sentidos desplazados de McCracken (1988) es esencialmente similar a esta noción de carencia de Baudrillard. McCracken también postula una motivación psicológica para el consumo. En esta teoría, un aspecto crónico de la vida psicosocial es la brecha que existe entre lo real y lo ideal. En sociedades de consumo, la búsqueda de objetos deseables es un recurso privilegiado para establecer puentes entre ambas instancias. Soñar y fantasear son importantes ya que es en este dominio de lo imaginado donde las personas llegan a definir y

construir sus nociones acerca de lo ideal. La punzada psicológica sobreviene cuando las personas adquieren elementos soñados e invariablemente descubren que sus vidas rápidamente vuelven a una realidad mundana. Tras un breve pico, la teoría postula que las personas se dan cuenta de que su objeto de ‘consumo soñado’ no sacia una profunda insatisfacción interna. En este punto comienza nuevamente el soñar con ‘lo nuevo’. La teoría de Campbell (1987) es aún más elaborada y ambiciosa, principalmente por la argumentación histórica sobre la que está basada. La tesis de Campbell es que junto con la burguesía, el racionalismo y la ética técnica que caracterizan la teoría de Weber sobre el desarrollo del capitalismo, yace un espíritu romántico y hedonista que impulsa al consumismo moderno. Una característica central de la complejidad cultural del consumo es entonces el soñar diurno, el fantaseo y el autoengaño. Una gran parte del consumo es del orden de la imaginación; los consumidores desean objetos porque creen que ellos pueden ofrecer algo nuevo, o algo como fuente de poder o edificante. La gente, por lo tanto, no tiene un deseo de adquirir objetos *per se*, sino adquirir “sueños y el drama placentero del que ya han disfrutado en la imaginación” (Campbell, 1987:90). Tanto en la teoría de McCracken como en la de Campbell, el comprar simplemente termina conduciendo a una mayor frustración y el ciclo del anhelo y el deseo vuelve a comenzar.

Lo que demuestra la información reunida de las entrevistas es que los sueños, anhelos y deseos de los consumidores son los elementos sobresalientes en el discurso de aquellos que se encuentran motivados por una estética decorativa. Dentro de la muestra, este grupo se encuentra fuertemente motivado a soñar con la dimensión estética de sus hogares, frecuentemente dicen ‘amar’ los objetos y manifiestan un anhelo por nuevas experiencias de consumo. Este subgrupo es el que se ve animado por aquello que Campbell (1987) denomina como una ética autónoma y hedonista del consumo.

En primera instancia, queda claro que estos entrevistados gozan y están satisfechos con la decoración de su hogar, o al menos en la imaginación de una posible redecoración. Generalmente son ávidos lectores de revistas de decoración hogareña, se entusiasman con sus imágenes y con las ideas y temáticas decorativas que recogen de estas publicaciones. El siguiente extracto de la entrevista con Robyn ilustra el entusiasmo asociado con el soñar con la decoración del hogar.

Ent.: *¿Cuáles son tus favoritas?*

Robyn: *House and Garden*, la original. Solía leer *Verandah*, que es una revista americana. Algunas viejas favoritas como la revista *Australian* y tengo la biblia que recibo semanalmente, la revista *Hello*. *¿Alguna vez la oíste nombrar?*

Ent.: *Tal vez...*

Robyn: Voy a buscar una así podés ver cómo es. Todos la leemos, mi marido la lee antes que nadie... de hecho está producida en España pero es básicamente una revista inglesa. Es más que nada sobre ricos y famosos pero muestra unas propiedades bellísimas, bellísimas. Siempre hay un artículo, mirá, acá hay uno... siempre hay un artículo sobre alguien y su hogar.

Ent.: *Entonces sacás ideas...*

Robyn: Claro, claro, saco ideas.

Ent.: *¿Entonces pensás que es mejor que las Australianas o que es más rica en ideas o es sólo el hecho de que es semanal?*

Robyn: Es semanal, sí. Hace tiempo que la recibo pero decidí que voy a dejar de recibirla.

Ent.: *¿Y eso por qué?*

Robyn: Bueno, es que está aumentando de precio cada vez más y pensé que quizás no debería comprarla semanalmente de todas formas... hay una foto bellísima aquí que te quiero mostrar, creo que es uno de los jardines del príncipe Carlos en Highgrove. Fijáte en la página, es simplemente brillante.

Una temática recurrente en todas las entrevistas es la motivación por encontrar cosas 'bellas'. La palabra es usada repetidamente en mi entrevista con Robyn y es frecuentemente usada también por otros entrevistados. Estos entrevistados típicamente manifiestan disfrutar cuando compran, consumir imágenes en las revistas de decoración y soñar acerca de cómo podrían verse sus casas. La idea de la 'cosa bella' es fuerte e importante y surge en numerosas ocasiones. Además, una lectura del estudio del gusto de Bennet et al. ilustra un tema similar, con un entrevistado de su muestra que declara: "simplemente me gustan las cosas lindas" (1999: 27). Curiosamente, en una serie de estudios psicológicos realizados con estudiantes universitarios, Richins (1997) intentó especificar qué emociones estaban efectivamente involucradas en la experiencia de consumo, o al menos reflexionar acerca de aquella experiencia. Su investigación muestra que el amor y la excitación están entre los sentimientos más comúnmente asociados al consumo. Una interpretación es que este 'amar', 'desear' y hablar sobre objetos bellos representa una inquietante búsqueda de la satisfacción personal a través del consumo. Sumado a eso (como sugirió Lamont, 1992), puede entenderse que esto también funciona como una operación cultural que permite a las personas usar el mundo material como un recurso para ejercitar el juicio moral. El consumo entonces tiene una cualidad

moral que está basada en las nociones de ‘malo y bueno’ y ‘bello y feo’. Anna, de cuarenta y pocos, quien define su ocupación como “madre” y cuyo marido es director de una agencia de publicidad, dice claramente:

También diría que a mí me gustan las cosas bellas y que tenemos la suerte de poseer algunas... disfruto de las cosas bellas ya sea en mi casa, yendo al ballet, escuchando a alguien cantar una bella canción, lo que sea. Umm... y pienso que teniendo todo eso en cuenta, digo, ¿quién quiere sentarse a mirar algo que es realmente feo y no atractivo a la vista? Y espero con esto no sonar absolutamente superficial ni nada pero me gusta estar rodeada de cosas bellas.

Para Margaret, una maestra de cuarenta años, hay una aparente cualidad de insaciabilidad en su búsqueda de objetos estéticamente gratificantes. En consecuencia, la autosatisfacción se deriva de presentar un estilo coordinado e idealizado. Lo nuevo es deseable, existe una aspiración de estilo y lo individual y distintivo parecen ser un factor importante especialmente en los hogares jóvenes (Madigan and Munro, 1996: 52). En el caso de Margaret, su hogar es un espacio minimalista, poco cálido, en el que predominan los tonos blanco y negro, el vidrio y muebles cromados tapizados en cuero. Curiosamente, no hay fotos familiares ni otros objetos que expliciten algún tipo de vínculo o pertenencia a un grupo. Por el contrario, la mayoría de los objetos significan individualidad y estilo personal, como el tipo de libros que suelen exhibirse en una mesa ratona sobre escultura y arte moderno. Cuando se le pidió que defina tres cualidades ideales de un hogar en la encuesta que acompañaba la entrevista, eligió: ‘despojado’, ‘espacioso’ y ‘distintivo’; y las tres se condicen con el estilo que logró. Lo que también es claro en el siguiente extracto de la entrevista es que la búsqueda del gusto y la moda está ligada a una ansiedad que es a la vez saciada y animada por ‘desear’, ‘amar’ y ‘mirar’:

Ent.: ¿De dónde sacás las ideas para decorar y organizar el espacio en tu casa?

Margaret: Umm... no sé realmente... es algo de lo que siempre disfruté... supongo que leo revistas, adoro comprar. Puedo pasar toda una tarde simplemente dando vueltas por *Freedom* o un lugar así... no necesariamente con la intención de comprar nada pero sólo porque me gusta mirar lo que hace otra gente y sus ideas.

Ent.: ¿Y entonces a dónde irías si tuvieras una tarde libre para ir de compras?

Margaret: *Freedom*... sí, me gustan ese tipo de lugares, por otro lado también me conformo con darme una vuelta por la sección de electro-

domésticos de *Myers* o algo por el estilo... simplemente me gusta dar vueltas y ver lo que la gente está haciendo.

Ent.: ¿Y qué hay en todo eso para vos?

Margaret: No sé, tal vez pienso ‘Oh, ojalá pudiese tener eso’ pero pienso que es más lo que estoy interesada en cómo la gente combina las cosas para crear un efecto, así que tal vez sea la creatividad supongo.

Ent.: ¿Las cuestiones estéticas son importantes?

Margaret: Sí, sí... umm, me gusta lo que se puede hacer con diferentes colores, combinar colores de manera inusual y todo eso...

Otros participantes expresan sentimientos similares. Al referirse a su revista de decoración favorita, Robyn justifica su búsqueda de imágenes entretejiendo la complicidad con el entrevistador: ‘son simplemente cosas realmente bellas para mirar, ¿no es cierto?’. Para Samantha, un equipo de audio es marcado como uno de sus objetos favoritos. En un nivel estructural refleja tendencias asociadas a la *estetización* de los objetos domésticos de la vida cotidiana, desde equipos de audio y teléfonos, lavarropas y heladeras, hasta jugueras, abrelatas y cristalería. Esta tendencia parece haberse infiltrado recientemente en los mercados masivos y en su extremo elitista es asociada con el surgimiento de verdaderas celebridades del diseño como Philippe Starck y Marc Newson y marcas como *Alessi*. En términos de tecnología doméstica, compañías como *Bang and Olufsen* (“B&O”) producen costosos bienes tecnológicos de uso cotidiano como estéreos, teléfonos y auriculares con una sensibilidad arquitectónica. Este estilo parece haber capturado la imaginación de Samantha: ‘Adoro mi estéreo B&O... lo adoro. Estoy muy feliz con él. Muchas veces me pregunto si le diésemos un estilo moderno a ese cuarto del fondo conservando la temática náutica, me gusta esa temática ahí afuera, tal vez hasta lo hago montar en la pared y lo convierta en un objeto atractivo en sí mismo’.

Estos extractos demuestran que los estetas expertos de mi muestra son también aquellos más fuertemente animados por la búsqueda de la satisfacción a través del consumo de objetos, estilos y gustos. A través del repetido uso de palabras como ‘adoro’ y ‘bello’ estos entrevistados demuestran que existe una fuerte motivación por demostrar buen gusto tal como es sugerido por las teorías más recientes sobre consumo. Esta búsqueda del buen gusto es en parte animada por un inquietante deseo de poseer cosas bellas, percibidas con la capacidad de mejorar la calidad de vida. Esta expresión estético-moral es muy probablemente la forma en la que es experimentada por estos entrevistados; esto es, como la búsqueda de la belleza y el placer y no el deseo, más vulgar, de ser distinto, superior o tener ‘más de todo’. Por el contrario, es una búsqueda personal de

satisfacción mediada por las nociones de una etiqueta de consumo o un esquema de gusto.

Relajado, acogedor y práctico: el deseo de vivir confortablemente

En la sección anterior hemos visto cómo aquellas personas interesadas en la decoración y los aspectos estéticos del hogar se encuentran motivadas por una visión ideal, tienen opiniones bien desarrolladas respecto de los elementos decorativos constitutivos de lo que es entendido como un hogar bello y manifiestan además un deseo fuerte, casi fantasioso por lo nuevo, lo que está de moda y los objetos estilizados. En esta sección me ocupo del grupo de entrevistados cuyas elecciones no están principalmente guiadas por la búsqueda de la belleza en el color, en el ver y sentir sino que están enfocados hacia cuestiones de confort, practicidad y relajación.

El cambio de una estética de la decoración hacia una estética del confort está bien ilustrado en el caso de Anita. Ya he clasificado a los entrevistados más o menos animados por una estética de la decoración, la belleza y la distinción. En realidad, puede llevar a confusiones el clasificar a las personas como simplemente ocupando uno u otro extremo del espectro. Mientras hay algunos que se sitúan más cerca de algunos de los extremos, muchos como Anita, también expresan características de ambos. Ella es capaz de hablar acerca de sus propios fundamentos estéticos sobre la belleza y tiene un compromiso con un esquema de decoración. Sin embargo, lo que es más importante para ella es el confort, lo informal y la relajación dentro del hogar.

Anita tiene alrededor de cincuenta años y vive con su hija en una casa colonial de un suburbio cercano a la ciudad. Tiene un puesto de alta jerarquía en la Oficina de Servicios Públicos del Estado y cuenta con un alto ingreso personal. Es una entrevistada enérgica, reflexiva y lúcida. La entrevista se lleva a cabo por la noche, en los sillones de su living, compartiendo una copa de vino tinto. A pesar de que Anita no describe su gusto como tal, su hogar evoca un ambiente bohemio que los decoradores que describí anteriormente probablemente calificarían como enmarañado y recargado. En su living hay muchas piezas de arte aborígen, lámparas, botellas de vino, plantas y libros. Hay una sutil presencia de activismo político e intelectualidad. Más adelante en nuestra entrevista Anita dirá: ‘compro arte aborígen porque estoy comprometida con el apoyo a esa expresión y a sus artistas’. Anita difiere de aquellos entrevistados a los que describo como ‘estetas expertos’ en un aspecto importante: no se encuentra motivada por lo nuevo, lo que está de moda o por la distinción a la hora de hablar de su hogar. Por el contrario, ella percibe los valores del confort, la relajación y lo informal como los indicadores de su gusto:

Ent.: ¿Cuáles son las cosas más importantes en cuanto a la forma en que organizás y presentás tu hogar?

Anita: Supongo que el confort y el carácter accesible, que la gente se sienta cómoda, que sienta que puede subir los pies a las sillas y al sillón y eso... algo como mm, gratificar a través de la estética pero no en una forma estructurada, ¿entendés? De manera que podés mirar a través de las ventanas y eso.

A diferencia de los decoradores entusiastas y estetas examinados en la primera mitad de este artículo que leen revistas de decoración con un intenso interés y tienden a disfrutar de la experiencia de compra de nuevos estilos y objetos, Anita admite tener algunos sueños acerca de entornos ideales, pero está mucho menos entusiasmada acerca de estas cosas que los estetas expertos:

Ent.: ¿Leés revistas hogareñas?

Anita: No... no, pero ocasionalmente pienso, en las salas de espera del dentista y eso, donde miro ese tipo de cosas, he tenido impulsos casi lujuriosos por unas mesitas con unos manteles adorables y ese tipo de cosas. Por ejemplo, el otro día paré por primera vez en mi vida en... estaba volviendo por temas laborales, pasando por Peter Baker-Finch, que tiene una especie de negocio de muebles y estilo de vida en Annerley y pensé 'Oh sí, yo debería tener todas estas cosas lindas pero claro, no soy una esclava de la moda'.

Un componente importante de esta perspectiva es la identificación que Anita tiene de sí misma como la de alguien no tan consciente de su entorno, sugiriendo que ella no es alguien fuertemente motivada para desear lo nuevo o aquello que está de moda.

Ent.: ¿Creés tener un ojo estético, cuán sensible sos a lo que te rodea?

Anita: No demasiado. No creo ser particularmente sensible a la hora de notar cosas en las casas de otras personas... puedo ir a la casa de otra persona y alguien puede comentarme '¿Viste qué horror eso que estaba colgado en la pared?' y yo pienso que casi no lo noté. Sin embargo sí noto obras de arte porque es algo en lo que estoy interesada, pero en general no soy una persona muy orientada a lo visual y cuando leo acerca de alguien diciendo 'hay un rincón de mi casa en el que adoro sentarme por su aspecto particular' yo pienso 'me gustaría ser así autoconsciente como para notar eso'; soy un poco menos consciente de mi entorno.

Sentimientos similares son expresados en mi entrevista con Mary y Steve. Ambos son jubilados —Mary trabajó en la administración pública, Steve era un piloto aeronáutico— y la elección que hizo Mary del balcón

cerrado como su espacio favorito en el hogar está alineada con el tema del confort y la relajación. Se trata de un espacio informal, largo y angosto, que es usado para mirar televisión, escuchar la radio, leer los diarios y ‘para tomar algo calentito’.

Ent.: ¿Te puedo preguntar ahora qué parte de la casa te gusta usar más seguido?

Mary: Bueno, si tengo algo para leer... entonces es este tipo de espacio en el que de repente tomás tu taza de café a la mañana, donde lees el diario... entonces supongo que diría que es este cuarto mi espacio favorito a pesar de que... es sólo un balcón cerrado, pero es lo que más disfruto.

La palabra ‘confortable’ aparece muchas veces en mi entrevista con Mary y Steve, esto es significativo porque sugiere que la casa y el mobiliario no son principalmente valorados por su color, diseño o textura sino por su confort y valor práctico. Notablemente, tanto Mary como Steve, eligen ‘confortable’ como el aspecto más importante de su casa ideal, con similares descriptores como ‘limpio y ordenado’ y ‘fácil de mantener’, atributos que también están entre los principales aspectos importantes. Los descriptores aspiracionales ‘elegante’, ‘distintivo’ y ‘moderno’ figuran entre los descriptores menos preferidos en una casa ideal. El siguiente extracto de mi entrevista con Mary y Steve subraya (se usan *itálicas* para señalar los énfasis para el lector) la expresión de dicho sentimiento:

Steve: Entonces sí, supongo que mi idea es... va más en términos de lo práctico...

Mary: Líneas limpias, fáciles de limpiar...

Steve: *Confortable*, fácil de trabajar y vivir ahí... simplemente cosas prácticas del día a día.

Ent.: En términos de su preferencia por estilos de muebles... si tuvieran que comprar una pieza nueva, ¿irían por algo moderno o de estilo antiguo?

Mary: No, probablemente yo no iría por lo antiguo porque muchas de esas son tremendamente *incómodas* pero creo que con un estar como el que tuvimos, es un *Moran* que hemos tenido por más de diez años y buscamos por todos lados antes de encontrar algo que fuera *confortable* y que además se viera bien y pienso que *confort* es en donde estás sentado... estilo, bueno, realmente nada acá es tan tradicional... los muebles; como nuestro comedor, en el que es muy importante que todo el mundo pueda hablar con el otro y las sillas de verdad son realmente *cómodas*... sillas muy sencillas pero muy *cómodas*... así que supongo que es el *confort* más que nada.

Bruce y María manifiestan sentimientos similares. Viven en el mismo suburbio que Mary y Steve, a pesar de que su casa se encuentra en una calle más pequeña, menos prominente y prestigiosa. Ambos han completado la educación terciaria; Bruce trabaja como electricista y María como fisioterapeuta. Renovaron su casa y ya han hecho lo mismo en otras oportunidades como una vía para obtener ganancias económicas. Cuando les solicité que me explicaran las características más importantes a la hora de determinar la organización de su hogar, María respondió primero diciendo: “Quiero hacer que nuestra casa sea un hogar, así podés entrar, sentarte y relajarte”. Bruce continuó: “Fuimos a algunas *open-houses* en el área y muchas tienen renovaciones modernas”. Mientras que sus elecciones están generalmente basadas en un estilo ‘*heritage*’, Bruce contrasta su propio gusto contra las ‘renovaciones modernas’ que implícitamente se caracterizan como más frías, menos invitadoras y no tan confortables.

La palabra ‘moderno’ también sugiere una búsqueda de status. Es interesante resaltar que en la encuesta que acompañaba la entrevista, tanto Bruce como María eligieron ‘confortable’ para describir el factor más importante en su casa ideal, y ‘limpio y prolijo’ fueron los segundos más importantes y, notablemente, ‘moderno’ fue el factor menos importante. Para Michelle y Jason (ama de casa y gerente de banco respectivamente) el tempo de la entrevista fue marcado por la conversación sobre el confort, la practicidad y el costo. Su casa renovada no está elaboradamente decorada o tematizada y, como sus vecinos, Bruce y María, la cuestión de la ganancia económica es también importante. Cuando se les preguntó que determinaran cómo habían organizado y decorado su hogar, respondieron:

Jason: Ahora que los chicos están creciendo necesitamos más espacio, más espacio familiar, pero a pesar de ser nuestra cuarta casa, esta Queenslander, seguimos disfrutando vivir aquí, nos gustan los techos altos, y probablemente cuando compramos nuestra primera casa, ¿hace cuánto?... ocho años, todos nos decían que mantenerla limpia iba a ser un infierno, el mantenimiento...

Michelle: También pienso, la cuestión es, pueden ser confortables y podés amoblarlas por bastante poco, porque empezamos con muy poco dinero y la mayor parte de los muebles que tenemos... son de cuando nos casamos y después fuimos comprando de a poquito. Se ven bien, mejor en una Queenslander con las juntas verticales que en una casa nueva, así que la casa ya tiene su carácter, así no tenés que gastar un montón de dinero en dárselo.

Discusión

De acuerdo con Bourdieu (1984) existe una asociación positiva entre la inclinación a expresar aspiraciones estéticas sobre el propio hogar y la

clase social, así como también lo indica la ocupación. Bourdieu preguntó a los participantes qué palabras utilizarían para describir su hogar ideal y qué palabras rechazarían. Sus hallazgos pueden ser interpretados sin problemas: las categorías estéticas ('estudiado', 'armonioso', 'imaginativo') son utilizadas más frecuentemente entre las clases más altas, y alternativamente, la proporción de las elecciones funcionalistas ('limpio y ordenado', 'práctico', 'fácil de mantener') son más importantes para las clases medias y bajas (Bourdieu, 1984: 247-8). De este modo, las reglas que gobiernan la gestión estética del hogar son diferentes aplicaciones de un sistema universal de interpretación y apropiación estética que conforma la base del esquema teórico de Bourdieu. En el contexto australiano, Bennet et al. (1999) replicaron las preguntas de Bourdieu sobre las nociones del hogar ideal obteniendo por resultado uno de los más interesantes y robustos resultados dentro de las líneas que trabajan el género, donde las mujeres enfatizaban aspiraciones prácticas y cotidianas mientras que los hombres deseaban status y hogares distintivos. Sin embargo, la información recolectada mediante entrevistas cualitativas cuenta una versión algo diferente que es consistente con la clasificación de Bourdieu. Para las mujeres de clase media, cierta expertise estética es altamente valorada, mientras que en los hogares de las clases trabajadoras los aspectos más relevantes son el orden, la limpieza y la felicidad familiar. Bennet et al. (1999) están entonces de acuerdo con el énfasis de Bourdieu en que las clases trabajadoras privilegian categorías no estéticas, al menos en el ámbito de la decoración hogareña. Del mismo modo, el estudio en hogares de clases populares de Madigan and Munro (1996) encontró que a pesar de la extensiva y reciente comoditización del hogar en la cultura del consumo y el énfasis en los consumos de estilo de vida en la literatura académica, 'hacer que la gente se sienta bienvenida, cómoda y relajada... parece ser la preocupación dominante entre los dueños de casa' (Madigan and Munro, 1996: 54). Desde este punto de vista, los resultados del presente estudio acerca de una divergencia entre 'decoradores estetas' y 'buscadores de confort' son inesperados, ya que la muestra de las entrevistas fue reunida dentro de un grupo socioeconómico relativamente homogéneo. Los participantes, como grupo, son profesionales con un ingreso mensual alto. Estos factores nos llevarían a pensar que todos ellos aspiran predominantemente a ciertos modos de distinción estética, pero no es el caso. Esta generalización empírica representa un problema para los investigadores del consumo y el gusto. ¿Cómo es que dentro de un grupo relativamente homogéneo, social y económicamente privilegiado, próximo geográficamente, todos consumidores entusiastas, es posible que hayan emergido dos narrativas divergentes en relación con el juicio estético? En la conclusión de este artículo exploro una variedad de factores que pueden haber contribuido a este hallazgo generalizado.

Sugiero una razón clave para este hallazgo anómalo relacionado con la naturaleza particular del hogar como un espacio de consumo. Mientras es cierto que el estilo visual doméstico y el diseño se han vuelto más prominentes como espacios para el consumo expresivo —anecdóticamente reflejado en la proliferación de revistas de decoración, tiendas de muebles, suplementos de diarios y programas televisivos dedicados al hogar y a los mercados inmobiliarios— pareciera existir un arraigado deseo por tener un hogar que sea, por sobre todo, un espacio de relax y confort a expensas de valores de estilo decorativo y estético, incluso para alguno de los acaudalados miembros de la muestra. Porque este espacio está asociado al confort familiar y la relajación, el consumo del hogar puede resistir en algún grado estos procesos generalizados de *comoditización* y fetichización de la decoración doméstica y las estéticas del hogar. Esta resistencia está fundamentada en el énfasis en la relajación, el acogimiento y el confort; en síntesis, el ideal del hogar de clase media. Pareciera existir entonces un componente moral que integra la organización y presentación del espacio doméstico, que se relaciona con cuestiones de decoro, respetabilidad y presentación de un protocolo de bienvenida hogareña. El hecho de que la mayor parte de los entrevistados de la muestra eran mujeres sugiere que son más proclives a hacerse cargo del mantenimiento y la presentación de esta disposición del valor doméstico (Madigan and Munro, 1996).

El rol de la narrativa y la presentación discursiva del *sí-mismo* en el marco de la entrevista es un elemento importante a la hora de considerar este hallazgo. En la construcción de su narrativa del gusto, aquella con la que se sienten *a gusto*, estos consumidores entusiastas enfrentan varios dilemas que necesitan resolver o racionalizar —desde los aspectos del color que hace que su hogar no les guste hasta la apariencia particular de ciertos objetos en el living, o el balance entre un ‘yo’ auténtico y genuino que evita los valores del exceso consumista y otro muy fuertemente comprometido con el consumo, la moda y los estilos de vida-. Generalmente suele haber un cierto grado de monitoreo discursivo que inhibe la intensa presentación de los valores materiales; quienes buscan confort a expensas de la decoración son concientes de sus expectativas de tener un hogar bello, pero eligen posicionarse por fuera de esas expectativas. De este modo, la actividad de decorar el hogar se vuelve una expresión de los límites entre uno mismo y los otros, una oportunidad de establecer un límite material del *sí-mismo* y la propia familia. Aunque estos entrevistados viven en una relativa abundancia de capital económico, la información recolectada en estas entrevistas ilustra una relación específica con ese capital que involucra un distanciamiento conciente de una suerte de materialismo codicioso a favor de una narrativa que enfatiza los valores del hogar, el confort y la familia. Un modo productivo de entender estos procesos es a través de la idea de ‘mantenimiento de límites’ (Lamont, 1992; Lamont

and Molnár, 2002). En su extenso estudio comparativo de los fundamentos morales en la demarcación de los límites sociales, Lamont (1992) encuentra que algunos entrevistados son críticos en relación con aquellos otros que valorizan demasiado su éxito socioeconómico. Concluye que aquellos que manejan estos límites anti-socioeconómicos no logran valorar o dar crédito a las lecturas del status socioeconómico como equivalentes al status moral, más allá de que ellos mismos hayan conseguido un éxito socioeconómico sustancial. Una consideración más respecto de los datos aquí reportados puede relacionarse con las aspiraciones particulares de la clase media australiana, quienes han tendido a transformarse histórica y culturalmente en ‘únicos’, tal como lo describió Corrigan en una investigación sobre revistas de decoración australianas:

La belleza es honesta, agradable, casual, confortable y procura ser democrática —no es fraude, vulgaridad, formalidad, falta de apreciación de las necesidades corporales o elitismo—. La estética del hogar, entonces, parece existir para desplegar ciertos valores centrales de la clase media australiana (Corrigan, 1997: 105).

Debemos también hacernos algunas preguntas respecto del contexto social que habilita la emergencia de estos relatos a la superficie. Aunque las entrevistas semi-estructuradas generalmente resultan en una conversación amigable más que una encuesta, enseñarle el hogar a un extraño y mostrarle sus objetos puede provocar cierta ansiedad o suspicacia entre algunas personas. Un modo alternativo de abordar este problema es entender este tipo de entrevistas como una forma de interacción o situación social donde las narrativas son construidas *in situ*: ‘entender *cómo* se despliega en la entrevista el proceso de imputación de sentido es crítico para poder aprehender *qué* es lo que está siendo expresado verdaderamente, es decir, *qué* es lo sustantivo’ (Holstein and Gubrium, 1997: 114). Esta posición ha sido abogada en las recientes teorías de la ‘entrevista activa’ (e.g. Briggs, 1986; Holstein y Gubrium, 1997; Miller y Glassner, 1997) en la literatura de la investigación cualitativa. El debilitamiento de las aspiraciones materialistas para el propio hogar que se evidencia en el material que presento aquí puede ser un artefacto de la situación de entrevista. Así y todo, el reconocerlo es parte del entendimiento y la comprensión de estas narrativas que nos ayuda a entender cómo el gusto y el consumo son logros prácticos y reflexivos insertos en discursos más amplios respecto del hogar, la familia y los valores morales.

Conclusión

Para poder apreciar y entender el poder de la ética cultural del consumismo, los investigadores deben primero teorizar el consumo desde el punto de vista de los actores. Al adoptar este abordaje, esta investigación nos ha mostrado que los objetos domésticos y los estilos trascienden el mundo

material y estético. Forman parte de un universo simbólico más amplio que le asigna a los objetos de consumo una fuerza moral, que se relaciona con la construcción y el mantenimiento de los propios límites emplazados ahora en el interior de los espacios privados del consumo, como lo es el hogar. Esta dimensión moral permite que la ética del consumismo adquiriera una importancia más profunda y generalizada para los individuos al ofrecerles continuas oportunidades de compra y fantaseo, de símbolos *comoditizados* o, alternativamente, la posibilidad del rechazo por superficiales, no auténticos o materialistas. De este modo, estas narrativas son estrategias discursivas en la negociación de espacios de consumo y pueden ser entendidas como una ‘etiqueta del hedonismo’.

Estos datos sugieren que mientras los deseos hedonistas pueden dar cuenta al menos en parte de la energía que propulsa la práctica consumista, estos se encuentran moderados por el contra-discurso del consumo focalizados en la etiqueta del buen gusto y el objetivo de vivir una vida confortable, relajada y un estilo de vida balanceado. Para los consumidores estudiados en este proyecto, estos contra-discursos imponen restricciones autodisciplinarias en la expresión de las prácticas hedonistas y los deseos, y particularmente aparecen en el intercambio de las entrevistas semi-estructuradas. Campbell ha argumentado persuasivamente que el placer asociado al consumo moderno está en la manipulación de la regulación del deseo emocional, psicológico y del sentido inherente a la ensoñación y el fantaseo con consumos novedosos más que su consumo efectivo: ‘desear en lugar de tener es el principal objetivo de la búsqueda del placer’ (Campbell, 1987: 86). Los sueños, añoranzas y fantasías de aquellos que expresan un deseo por decorar y estetizar sus hogares parecen confirmar que esos motivos son importantes, pero esto puede ser así solamente para algunos entrevistados o segmentos de la población. Claramente, este proyecto no puede hacer generalizaciones en este punto. Se requiere de futuras investigaciones empíricas que demuestren qué grupos de la población tiene estos deseos, cuáles son sus objetos de deseo y cómo ese deseo se expresa en prácticas de consumo. Esta información indica que la existencia de una actitud hedonista no es una característica universal del consumo sino un estilo de consumo a veces adoptado por la mayor parte de la gente. Un contra-discurso de restricción, disciplina y gratificación retardada es en parte motivado por este esquema del gusto, que ordena el consumo de acuerdo a etiquetas particulares. Estas etiquetas pueden observarse en nociones cotidianas como ‘demasiado’, ‘demasiado pequeño’, ‘inapropiado’, ‘balance’ y una variedad de conceptos utilizados para hacer juicios sobre el consumo, el gusto y la cultura material (ver Woodward y Emmison, 2001 para una investigación empírica sobre esta temática). Estas etiquetas sirven para disciplinar los patrones de consumo, promover un entendimiento de los mismos como constructivos, sustent-

ables y, generalmente, ‘buenos’, que sirven para resignificar los deseos consumistas como prácticas que mejoran y sostienen el *sí-mismo*. Son estas etiquetas del hedonismo las que constituyen una importante área para las investigaciones futuras en el campo de los estudios del consumo, especialmente para consumidores entusiastas, privilegiados y comprometidos como aquellos considerados en este artículo.

Además, mientras este artículo ha considerado solamente las prácticas de consumo, los estudios que ilustran la producción del deseo y cómo esos deseos son regulados y gestionados por los ‘productores’ culturales son necesarios para contextualizar el consumo contemporáneo. Si el consumismo es identificado como una cuestión o problema social, económico y ambiental, entonces para entender por qué es un ‘estilo de vida’ (Miles, 1997) tan robusto y atractivo, la sociología debería dirigirle su atención para poder explicar cómo es internalizado y realizado en ambos lenguajes, tanto en las narrativas y los sueños de los individuos como en la economía cultural.

Artículo publicado originalmente en:

Journal of Sociology 2003; 39; 391

Traducción: Carola Gil y Cecilia Sluga.

Bibliografía

- Bachelard, G.** (1994, 1958) *The Poetics of Space*, trans. M. Jolas. Boston, MA: Beacon Press.
- Barthes, R.** (1993, 1957) *Mythologies*, trans. A. Lavers. London: Vintage Baudrillard, J. (1996, 1968) *The System of Objects*, trans. J. Benedict. London: Verso.
- Bennett, T., M. Emmison and J. Frow (1999)** *Accounting for Tastes: Australian Everyday Cultures*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Boden, S. and S.J. Williams** (2002) ‘Consumption and Emotion: The Romantic Ethic Revisited’, *Sociology* 36(3): 493–513.
- Bonnes, M., M.V. Giuliana, F. Amoni and Y. Bernard** (1987) ‘Cross-cultural Rules for the Optimization of the Living Room’, *Environment and Behaviour* 19(2): 204–27.
- Bourdieu, P.** (1984) *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. London: Routledge.
- Boyd, R.** (1952) *Australia's Home: Its Origins, Builders and Occupiers*. Melbourne: Melbourne University Press.
- Boyd, R.** (1960) *The Australian Ugliness*. Melbourne: Cheshire.
- Briggs, C.** (1986) *Learning How to Ask: A Sociolinguistic Appraisal of the Role of the Interviewer in Social Science Research*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Campbell, C.** (1987) *The Romantic Ethic and the Spirit of Modern Consumerism*. New York: Blackwell.
- Corrigan, P.** (1997) *The Sociology of Consumption*. London: Sage.
- Csikszentmihalyi, M. and E. Rochberg-Halton** (1981) *The Meaning of Things: Domestic Symbols and the Self*. New York: Cambridge University Press.
- Douglas, M. and B. Isherwood** (1979/1996) *The World of Goods: Towards an Anthropology of Consumption*. New York: Basic Books.
- Fiske, J., B. Hodge and G. Turner** (1987) *Myths of Oz: Reading Australian Popular Culture*. Sydney: Allen and Unwin.
- Glaser, B.G. and A.L. Strauss** (1967) *The Discovery of Grounded Theory: Strategies for Qualitative Research*. Chicago, IL: Aldine.

- Goffman, E.** (1951) 'Symbols of Class Status', *British Journal of Sociology* 2(4):294–304.
- Holstein, J.A. and J.F. Gubrium** (1997) 'Active Interviewing', pp. 113–29 in D. Silverman (ed.) *Qualitative Research: Theory, Method and Practice*. London: Sage.
- Horne, D.** (1964) *The Lucky Country: Australia in the Sixties*. Victoria: Penguin Books.
- Lamont, M.** (1992) *Money, Morals, and Manners: The Culture of the French and American Upper-middle Class*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Lamont, M. and V. Molnár** (2002) 'The Study of Boundaries in the Social Sciences', *Annual Review of Sociology* 28: 167–95.
- Laumann, E.O. and J.S. House** (1970) 'Living Room Styles and Social Attributes: The Patterning of Material Artifacts in a Modern Urban Community', pp. 189–203 in E.O. Laumann, P. M. Siegel and R.W. Hodge (eds) *The Logic of Social Hierarchies*. Chicago, IL: Markham Publishing Co.
- Lawrence, R.J.** (1985) 'A More Humane History of Homes: Research Method and Application', pp. 113–32 in I. Altman and C. M. Werner (eds) *Home Environments*. New York: Plenum Press.
- Lawrence, R.J.** (1987) 'What Makes a Home a House?', *Environment and Behaviour* 19(2): 154–68.
- McCracken, G.** (1988) *Culture and Consumption: New Approaches to the Symbolic Character of Consumer Goods and Activities*. Bloomington: Indiana University Press.
- McGregor, C.** (1966) *Profile of Australia*. London: Hodder and Stoughton.
- Madigan, R. and M. Munro** (1996) 'House Beautiful: Style and Consumption in the Home', *Sociology* 30(1): 41–57.
- Miles, S.** (1996) 'The Cultural Capital of Consumption: Understanding Postmodern Identities in a Cultural Context', *Culture and Psychology* 2: 139–58.
- Miles, S.** (1997) *Consumerism as a Way of Life*. London: Sage.
- Miller, D.** (1995) 'Consumption as the Vanguard of History', in D. Miller (ed.) *Acknowledging Consumption: A Review of New Studies*. London: Routledge.
- Miller, D.** (1998) *A Theory of Shopping*. Cambridge: Polity Press.
- Miller, J. and B. Glassner** (1997) 'The "Inside" and the "Outside": Finding Realities in Interviews', pp. 99–112 in D. Silverman (ed.) *Qualitative Research: Theory, Method and Practice*. London: Sage.
- Rapoport, A.** (1969) *House Form and Culture*. New Jersey: Prentice Hall.
- Richins, M.L.** (1997) 'Measuring Emotions in the Consumption Experience', *Journal of Consumer Research* 24(2): 127–46.
- Strauss, A.L. and J. Corbin** (1990) *Basics of Qualitative Research: Grounded Theory Procedures and Techniques*. Thousand Oaks, CA: Sage.
- Stretton, H.** (1975) *Ideas for Australian Cities*. Melbourne: Georgian House.
- Veblen, T.** (1889[1934]) *The Theory of the Leisure Class: An Economic Study of Institutions*. London: Unwin Books.
- Warde, A.** (1994) 'Consumption, Identity-formation and Uncertainty', *Sociology* 28(4): 877–98.
- Warde, A.** (1997) *Consumption, Food and Taste*. London: Sage.
- Woodward, I. and M. Emmison** (2001) 'From Aesthetic Principles to Collective Sentiments: The Logics of Everyday Judgements of Taste', *Poetics* 29(6):295–316.

Ian Woodward

es profesor de Sociología Cultural en la Escuela de Humanidades de la Universidad de Griffith, Australia y director del Centro para la Cultura Pública y las Ideas de la misma ciudad. Además de publicar varios artículos sobre los aspectos culturales del cosmopolitismo, ha escrito extensivamente sobre las prácticas de consumo, las relaciones sujeto-objeto y la cultura material. Es el autor de *Understanding Material Culture* (2007, Sage) y co-autor de *The Sociology of Cosmopolitanism* (2009, Palgrave).

3. La mirada artística sobre la vida cotidiana

Documentar lo cotidiano. **La teatralidad en Archivos**

Federico Baeza

En el horizonte contemporáneo la producción de las artes ha revalorizado ciertas *estrategias documentales*. Operaciones como el registro, la edición y el montaje se constituyen como prácticas privilegiadas de los programas artísticos. Estas estrategias suponen una discontinuidad con el paradigma moderno centrado en la noción de *creación* para señalar la productividad de la *lectura* como actividad estética. Desde este escenario identificamos ciertas formas de operar en el ciclo teatral *Archivos*, autodenominado *teatro documental*. *Archivos* señala la *teatralidad* en la vida cotidiana construyendo su dramaturgia a partir de personajes, relatos y objetos no-ficcionales. El objetivo es *leer*; desde el teatro, la *teatralidad* en lo profano.

Palabras clave: arte-documental-teatro-teatralidad-cotidiano

To document the daily thing. The theatricality in Archives

In the contemporary horizon the production of the arts has revalued certain *documentary strategies*. Operations like the registry, the edition and the assembly are constituted like privileged practices of the artistic programs. These strategies suppose a discontinuity with the modern paradigm centered in the creation notion to indicate the productivity of the *reading* like aesthetic activity. From this scene we identified certain forms to operate in the theater cycle *Archives*, self-appointed *documentary theater*. *Archives* indicate the *theatricality* in the daily life constructing their non-fictional dramatic art from personages, stories and objects. The objective is to *read*, from the theater, the *theatricality* in profane it.

Palabras clave: art-documental-theater-theatricality-daily

1. Leer lo cotidiano

Las estéticas del *ready-made*, la *apropiación* y la *simulación* en las artes visuales pusieron en crisis el paradigma de la producción artística en tanto *creación*. Esta noción configurada en la modernidad pierde gravitación en favor de prácticas artísticas que privilegian operaciones de *lectura* sobre lo cotidiano. El registro y la documentación son algunas de las estrategias para señalar e interpelar prácticas estéticas en la *vida de todos los días*.

Las operaciones intertextuales en relación con *lo cotidiano* aislan ciertas textualidades en los procesos artísticos. Es decir que las prácticas artísticas delimitan, configuran, objetos estéticos *profanos* del continuo cotidiano constituyéndolos como “discursos” factibles de ser citados, ingresados al “archivo cultural” (Groys 2005: 75-84). Desde esta perspectiva surgen los interrogantes: ¿Cómo las artes realizan *lecturas* de lo cotidiano? O en otras palabras: ¿Cómo se producen *discursos en reconocimiento* de lo cotidiano en las obras de arte contemporáneas?

En el ciclo *Archivos – documentales en vivo* (2001-2008) dirigido por Vivi Tellas se produce una dramaturgia *documental* que edita relatos cotidianos de grupos humanos “reales”. Ellos ponen en escena *su propia vida* problematizando el estatuto autónomo de lo *teatral* frente a la *teatralidad* de lo cotidiano. Esta referencia a *lo cotidiano* no es sólo una cuestión de contenidos: objetos escénicos, situaciones y personajes que configuran iconografías “cotidianas”. La referencia supone cierta problematización sobre las relaciones *arte-vida* que desde el fin de las neo-vanguardias pareciera clausurada.

Desde hace ya una década los discursos sobre las artes han rehabilitado el tópico *arterealidad*. Por ejemplo, H. Foster define lo traumático (definición lacaniana, por cierto) como ese encuentro fallido con lo real que no puede ser *representado*, que sólo puede ser *repetido* (Foster 1996: 132-136). En este sentido el autor recuerda las palabras de Warhol que no quería “esencialmente” lo mismo, quería “exactamente” lo mismo. Lo *traumático* funcionaría entonces como la repetición de aquello *irrepresentable* en tanto resistente al proceso de simbolización. Aquí *lo real* se entiende como una indicación sobre un *fuera de texto* (lo no-representable) a la que refiere la obra.

Más específicamente en el campo teatral M. De Marinis señala que en esta relación contemporánea entre *teatro y realidad*:

“el teatro ya no es, o por lo menos no es sólo, reproducción o reflejo (de la realidad, de la vida, de un texto), sino y sobre todo, producción (de lo real, de vida, de lo social, de textualidad).” (De Marinis 1997: 179).

Así al referir a lo *real*, se produce un desplazamiento en las artes, desde el paradigma *sólido* de la *creación* a cierta noción *débil* (Vattimo 2000: 73) donde la obra produce un *señalamiento*, una *lectura*, una *documentación* sobre lo estético *dado* en lo cotidiano. La denominación del ciclo *Archivos* señala la posibilidad de constituir un registro de las textualidades cotidianas de estos grupos humanos puestos en escena. La dramaturgia se propone como la edición de ese *material* dado en la cotidianidad.

Desde esta perspectiva nos preguntamos por las estrategias de *formalización* de ese *material* que *Archivos* establece teniendo en cuenta que esta operación artística *extraña* de su marco enunciativo original a estos objetos cotidianos para reconstituirlos como *textos*. En este sentido la *lectura* no es una operación neutra, su *creatividad* (o innovación) se basa en la posibilidad de interponer otros puntos de vista sobre las prácticas cotidianas.

2. Las reglas del arte

Archivos se configura a partir de un conjunto de reglas muy precisas. Estas reglas no sólo operan en el proceso de producción también operan en la lectura de la serie. La elección de los “personajes”, la puesta en escena y las narraciones constantemente refieren a un proceso regulado que los prefigura.

En el sitio web [1] sobre la serie se enuncian las siguientes reglas:

“Nro1: Cada caso de la serie surge de la experiencia personal, directa. Se busca el umbral mínimo de ficción (UMF).

Nro2: Todo lo que hacen los intérpretes en escena ha sido excavado del continuo de sus vidas.

Nro3: Ninguno es actor (pero cada uno, por el tipo de trabajo que desempeña, mantiene una cierta relación con ‘un público’).

Nro4: No hay personajes porque no hay una ficción que los preexista y los respalde. Todo lo que son en escena es el efecto de lo que la escena (que no los conoce) hace con ellos, y de lo que ellos (que no la conocen) hacen con la escena.”

Estas reglas funcionan como un programa de acción, señalan los pasos a seguir en la producción de la obra. Antes de avanzar sobre este aspecto me parece pertinente señalar ciertos discursos en producción de esta operatoria. La construcción de reglas, en cierto sentido un *sistema*, permite la transmisión (sin pérdida en la *traducción*) de los mecanismos productores de la obra. Esto se produciría porque las reglas funcionan como un programa de acción codificado en la lengua que sería traductora universal. Este paradigma *lingüístico* de la práctica artística se relaciona con las operatorias del *arte conceptual*. Al desplazar el interés del objeto artístico al proceso de producción, el *conceptual* no sólo *desmaterializa*, también *desubjetiviza* al explicitar las reglas que configuran la obra. El proceso *creativo*, que desde la óptica de las “estéticas especulativas”

(Schaeffer 1993: 41-50) en la modernidad era opaco, en cierto sentido inefable, aquí se transparenta, se hace legible. Recordemos que para Kant

el *genio* no podía explicitar las reglas ni los fundamentos de su trabajo. Este carácter de *medium* del genio permitía a Kant (y luego a la estética especulativa en general) hacer permanecer a las *bellas artes* en la esfera del juicio estético puro determinado por la *nointencionalidad*.

En *Archivos* se explicita un objetivo principal, buscar la *teatralidad* fuera del teatro y se enuncian las reglas para alcanzar este objetivo. Este procedimiento (la construcción de reglas configuradoras) es el que motivó la vaga caracterización de *teatro experimental*. Siguiendo la metáfora científica de la experimentación, la escena se convierte en un *laboratorio* donde las operatorias son racionalizadas y aplicadas de manera regular. Los relatos articulan imágenes y objetos que funcionan como *evidencia* de las situaciones narradas. La disposición esquemática del espacio *exhibe* estos objetos. Aparecen ciertas recurrencias como el reloj en escena indicando el tiempo real, una mesa y sillas. La alternancia de descripciones, narraciones y ejemplificaciones en la retórica de los personajes constituye otra regularidad. En *Mi mamá y mi tía* (2001), la primera obra de la serie se cumplen todas las reglas enunciadas. El “caso surge de la experiencia personal, directa”: la madre y la tía de la directora son puestas en escena. La dramaturgia se compone de narraciones familiares y personales procedentes “del continuo de sus vidas”. Finalmente, ellas no son actrices pero ejercen una *teatralidad* cotidiana, “construyen un público” al narrar sus anécdotas cómo lo harían en una reunión familiar o a algún visitante con cierto grado de intimidad.

También se cumplen otras regularidades no expresadas como reglas. Las narraciones refieren en su mayoría a un pasado personal y se exhiben *objetos recuerdo* que funcionan como evidencias de lo narrado. El tiempo parece ser la distancia que posibilita la narración. Al respecto Vivi Tellas señala:

“Hay algo desactivado en esas experiencias que se extinguen, y lo desactivado siempre se vuelve poético. La extinción es un UMF [Umbral Mínimo de Ficción]. Es lo que pasa con los objetos exhibidos en un museo. O lo que decía Thomas Bernhard de los diarios ‘de ayer’, que pierden su eficacia, su razón de ser, y pasan a formar parte de un mundo poético.” [2]

Esta distancia en el tiempo con la *diégesis* del relato configura la enunciación en dos aspectos. Por un lado determina señalamientos indiciarios, *objetos-recuerdo* que testimonian situaciones. A su vez impone una nueva puesta en escena de lo vivido, volver a decir y hacer lo ya hecho, *reponer* lo que sucedió en el pasado.

Finalmente señalamos otras reglas. El espacio escénico siempre se presenta, en cierta forma, *íntimo*, cercano al espectador. El espacio te-

atral se prepara para cuarenta espectadores aproximadamente por función. En espacios habilitados para más espectadores, como el Teatro Nacional Sarmiento, la sala fue especialmente acondicionada para reducir el escenario y el espacio de butacas. Siempre se realiza una comida *temática* (en el caso de *Mi mamá y mi tía* fue cocina sefaradí) luego del espectáculo donde el público puede encontrarse fuera de la diégesis con las protagonistas, como en un *detrás de escena*. Estas operaciones son interesantes porque determinan el tipo de circulación de la obra. Operan sobre el espacio teatral y su asignación de funciones, sobre sus horarios habituales y sobre el tipo de relaciones que se establecen entre público e intérpretes.

Sintetizando lo dicho. Las reglas actúan en *producción* proveyendo criterios de construcción dramática; determinan el *reconocimiento* explicitando regularidades que inducen criterios de lectura a lo largo de la serie conformada por seis obras; finalmente inciden sobre la *circulación* del espectáculo tematizando espacios y hábitos del consumo teatral [3].

3. Teatro y teatralidad

Volvamos a señalar algunos aspectos sobre *Mi mamá y mi tía*. La insistencia en el *mi* del título configura un *yo* dado por una *cercanía* con lo que se pone en escena. El vínculo *personal, directo* se evidencia más que en el resto de la serie. Este *yo* de la enunciación se construye en la figura de la directora, en tanto función textual. En el video-registro de esta obra puede verse la presencia de Tellas al costado de la escena. Ella, como lo hacía Tadeuz Kantor en *su* escena, interpela a las protagonistas. Con sus preguntas *apunta* el guión de las anécdotas, realiza comentarios que aclaran situaciones. Tellas *conoce* los relatos, pregunta para que se diga lo que ella ya escuchó en los ensayos, pero fundamentalmente en su vida cotidiana, en *su casa*. Actúa como *mediadora* entre el espectáculo y el público. Y lo hace porque su lugar es precisamente *liminal* entre estos dos ámbitos.

Ella efectuó una lectura, un reconocimiento, sobre las prácticas de sus familiares “en el continuo de sus vidas” para considerarlas *teatrales*. En este sentido, nosotros como espectadores, vemos a los *personajes* desde su punto de vista, los vemos a partir de la *mirada de un otro*. Su mediación permite *traducir* su experiencia teatral cotidiana (“ser público” de las anécdotas familiares donde las protagonistas *dominan la escena*) a ese otro campo que las protagonistas “no dominan, no conocen”, la escena teatral propiamente dicha. Recordemos las palabras de Tellas:

“Todo lo que son en escena es el efecto de lo que la escena (que no los conoce) hace con ellos”.

Lo que *su mamá y su tía* no conocen es la lectura que la escena en ese momento está ejerciendo sobre ellas. En este caso esa mirada se encarna

en la figura de la directora que las interpela para hacerlas legibles a los *códigos* de la escena. Luego, en el resto de la serie, esa *deixis* va a debilitarse, el contacto entre la directora y los personajes será menos contingüo, menos *directo*, menos *indiciario*. En las últimas cuatro obras (*Tres filósofos con bigotes*, *Escuela de conducción*, *Mujeres Guía* y *Disc Jockey*) la relación de la figura de la directora con la escena es más distante.

Cualquiera de nosotros podría configurar el “público” en una clase de filosofía siendo alumno. Es decir, nos encontramos ante *puestas en escena* que podríamos ya conocer en la circulación por distintos roles sociales. Por eso en estas últimas obras se hace fuerte cierta operatoria que propone una inversión de los espacios sociales públicos, del ámbito *ordinario* de la teatralidad cotidiana (el aula, en el caso de *Tres filósofos...* que es el lugar de la diégesis) al ámbito del teatro propiamente dicho (esta escena concreta) señalado por nuestra cultura como el lugar de lo *extraordinario*. Aunque la *mirada otra* ya no se encarne en la figura de la directora persiste un desfase entre dos niveles de teatralidad. En un primer nivel nos encontramos con una *persona/personaje* que a partir de sus máscaras sociales cotidianas se sabe visto por la mirada de un otro y actúa sobre esa expectativa. En definitiva genera una textualidad espectacular que configura a un público específico (alumnos, turistas, etc.). Por eso Tellas dice:

“Quiero retomar elementos de la teatralidad que se encuentran afuera del teatro: la repetición, la idea de ser mirado de muchos, tener un texto, que no es tu texto natural, la reflexión sobre los elementos.” [4]

Esta es la escena que los protagonistas *dominan*, la que *conocen*. Junto a Féral y a De Marinis (Féral 2003; De Marinis 1997) llamaríamos a este nivel el de la *teatralidad* o *teatro en lo cotidiano*, es decir, el reconocimiento de lo teatral en lo extra-artístico en el continuo de la “cultura”. En un segundo nivel la dramaturgia de la escena *lee* a estos *personajes*, los *ilumina* desde un punto de vista que ellos *no conocen*. Este punto de vista constituye la relación entre la escena y el público, orienta la mirada a partir de los *códigos* de la escena. La organización de las escenas, las clausuras y puntuaciones, en fin todos los elementos que generan las gramáticas de producción teatral extrañan esa primera mirada. Trazan una distancia donde se genera *esa mirada otra*. Este segundo nivel es el del *teatro* específicamente: es la constitución de una distancia frente a lo cotidiano que permite paradójicamente su lectura.

4. Fuera de texto

La estructura dramática de *Archivos* nunca es lineal. No hay un único conflicto principal que se desarrolle a lo largo de cada una de las obras. Se presenta una sucesión de situaciones fragmentarias dadas por contigüi-

dad. Un *objeto testigo* dispara la narración de un recuerdo, ese recuerdo promueve la narración de otro “personaje”. La coexistencia en un espacio y tiempo contiguos unifica esta proliferación de acontecimientos, no una línea argumental. Cada situación se articula en ciertos procedimientos retóricos específicos: ejemplificar, narrar, describir, etc. En *Tres filósofos con bigote* y *Escuela de conducción* puede observarse especialmente la recurrencia en el uso de ejemplificaciones y descripciones. En estas obras se trasponen discursos pedagógicos en la escena teatral (en un caso los “personajes” son profesores de filosofía, en el otro de instructores de manejo). Como en un *collage* las partes son autónomas, conservan una unidad textual. Al escuchar la narración de una anécdota familiar como espectador puedo leerla unitariamente. Y al hacerlo entiendo que esa anécdota ya fue contada antes, repetida reiteradas veces. En este sentido se configura como un texto preexistente a esta puesta en escena. También sucede esto con los ejemplos filosóficos en *Tres filósofos...*, que se muestran como textos preexistentes, en este caso materiales pedagógicos para clases traspuestas para la escena.

Pero, ¿Cómo se introducen en la trama estos episodios fragmentarios? Se abre una escena, por ejemplo, con este señalamiento: “Esta es una foto donde estoy con mi madre, tomada en Venecia en el año 1980” o “Este es el castillo de los Valentinis [señalando un libro fotográfico sobre castillos], en este castillo vivía mi familia”. Al respecto Tellas dice:

“Se trabaja sobre la relación entre *souvenir* y evidencia. Los personajes siempre van a la mesa a buscar la evidencia que pruebe la verdad de lo que acaban de contar o de la que contarán en un rato.” [5]

Entonces los episodios se introducen a partir de una *indicialidad*, se señala algo cercano, contiguo al sujeto de la enunciación (estas *personas* / *personajes*). Esos objetos *evidencia* funcionan como huellas, rastros de un *fuera de texto*. Las narraciones, ejemplificaciones y descripciones son “citas” porque refieren a textos ya configurados *fuera* de la obra. Citas en tanto textualidades de la vida cotidiana constituidas bajo sus propias reglas de género (como la narración sobre los orígenes

familiares en la conversación cotidiana) que se introducen en el *texto* de la puesta. Al describir los *personajes* hacen presente aquello que se describe por medio del recuerdo. En estos casos la descripción también posee un carácter *indiciario*. Se describe lo que se vivió, de lo que se es *testigo*. La descripción supone un encuentro con un *fuera de texto* (eso descrito) que se constituye en *evidencia*. Hamon señala que la descripción es un “trozo selecto”, un fragmento del mundo indicado (Hamon 1998: 45-55). El efecto de realidad muchas veces es apuntado por la *enumeración*. En *Disc Jockey* el DJ Cristian Trincado enumera sus remeras señalando ciertas

tos momentos de su vida y de la *cultura DJ* en general. La enumeración posibilita en palabras de Hamon una “apertura lexical”. Así como en una novela la descripción de un edificio hace ingresar un léxico arquitectónico, extra-literario, aquí distintas categorías de objetos extra-artísticos (objetos de la cotidianidad) ingresan al régimen artístico.

Entonces la *dramaturgia documental* se constituye como esa actividad de *leer, editar y trasponer* esas unidades textuales preexistentes en lo cotidiano. Este carácter de *collage* se produce al evidenciar la *exterioridad* de esos textos que se introducen en escena. Así estas textualidades cotidianas conservan ciertos rasgos que señalan su procedencia textual. Estos rasgos pueden ser retóricos como la oratoria pedagógica o las regularidades del relato familiar. También pueden ser rasgos temáticos como nociones, objetos y prácticas del mundo *DJ* o turístico (como en el caso de *Mujeres guía*). Esta exterioridad es el efecto enunciativo de la operatoria dramaturgica, esta operación *extraña* de su marco enunciativo original a estos objetos cotidianos para reconstituirlos como “textos”.

5. Repetición y vida cotidiana

De Certeau describía lo cotidiano como el terreno de las “artes del hacer” (De Certeau 2006). Los sujetos al habitar el espacio cotidiano eligiendo y excluyendo diversas prácticas construyen una imagen autorreflexiva, *representan y narran* cierto “relato de vida”. En este sentido las personas en la escena de *Archivos* se configuran como “personajes”, construyen sus *máscaras* y generan un *archivo*. Al respecto Tellas señala:

“En todas (las obras) se ha trabajado con personas comunes y con los mundos reales a los que pertenecen bajo la premisa de que cada persona tiene y es en sí misma un archivo, una reserva de experiencias, saberes, textos, imágenes.” [6]

Así el espacio cotidiano se muestra como un ámbito saturado de sentido donde las huellas de la escenificación de esta imagen reflexiva, como representación, se construyen con las marcas indiciales del hacer cotidiano en tanto sucesión de acciones reiteradas. Recordemos una vez más las palabras de Warhol citado por Foster: “Me gustan que las cosas sean exactamente lo mismo una y otra vez”. En esta observación emerge un elemento definitorio de lo cotidiano, su particular esfera temporal.

En este sentido Parret señala que el tiempo cotidiano es marcado por la *reiterabilidad*, la *repetición*, el acontecimiento *ordinario*, frente a lo *extra-ordinario*. A su vez estas prácticas son *heterogéneas*, no sistemáticas, sin diacronía estructural, “es el evento debido al azar de la circunstancia”. De esta manera se traza una *reiterabilidad* particular: “es la reiterabilidad

no-teleológica de una multitud de acontecimientos.” (Parret 1998: 123-142)

Así lo cotidiano está marcado por una *experiencia de la temporalidad* en un doble aspecto: la *concentración del tiempo tridimensional* (pasado, presente, futuro) definido en la unidad del instante del *aquí-ahora*. En *Archivos* los *relatos de vida* siempre refieren a un evento del pasado singular, son los “momentos más *teatrales*: historias que se repiten, engaños, viajes, episodios traumáticos, traiciones, amores, muertes...” [7]

En la narración este evento se actualiza y se produce una *concentración del tiempo* que vincula ese pasado con el presente-instante de la narración. Ese momento único pasado es estructurador de lo cotidiano en relación a su *puesta en escena* en el presente: el relato. Como género de la cotidianeidad el relato se presenta, por un lado, como un *volver a vivir*, sitúa al pasado en relación con el presente por medio de la rememoración. Por otro lado el relato se establece como una fábula, se construye una argumentación en la narración que supone un destino, es decir ciertas determinaciones que se extienden al futuro. La narración en tanto construcción de un texto producido *para la mirada del otro*, es decir, su puesta en escena es reiterativa, se configura en la repetición. En este sentido es “teatral” en tanto supone la construcción de un texto, su exhibición a la mirada del otro y su repetición.

6. Productividad de la lectura

La lectura no es una operación neutra. Es importante entender el espesor de operatorias y transmutaciones que se producen al desplazar los relatos de la vida cotidiana de su emplazamiento textual originario a la escena teatral. La lectura implica el establecimiento de vínculos entre las prácticas cotidianas y artísticas que se relacionan con la misma redefinición de la disciplina artística. La explicitación de teatralidad como toda actividad donde haya repetición, la mirada de un otro, y la constitución de un texto “no natural” excede el ámbito específico del teatro pero a su vez proyecta elementos tradicionalmente entendidos como constitutivos de la escena teatral a lo cotidiano.

Estos relatos cotidianos ingresan al campo de lo *extra-ordinario*, de lo artístico, no por alguna particularidad o *destreza* narrativa sino por ciertas definiciones sobre el propio teatro que producen intertextos con esas prácticas cotidianas. Por un lado estas “nuevas” definiciones niegan ciertos aspectos de la tradición teatral. En el caso de *Archivos* fundamentalmente se ponen en crisis el estatus ficción / no-ficción señalado por operaciones textuales que indican la *exterioridad* de los textos editados en la dramaturgia. En este sentido el intertexto se produce por una negación, por la búsqueda de aquello que se defina como *no-teatro* o *fuera* del teatro.

Pero la admisión de esto no imposibilita considerar que haya también una afirmación en esta lectura de lo cotidiano desde la mirada teatral. Barthes en *La cámara lúcida* señaló discursos y prácticas íntimas alrededor de la fotografía para entender mecanismos de producción de sentido sobre estos objetos de la cultura. Para ello fue necesario evidenciar esas prácticas que parecían no estar estructuradas, que parecían ser objetos no articulados lejanos de la consideración de la fotografía como arte. En este sentido la afirmación de esta lectura teatral entiende que la cotidianeidad es una *éssfera de representación*, de *puesta en escena*, de ejercicio de *personajes* “nonaturales”, de construcción de *escenarios* como imágenes autorreflexivas y creación de *textos espectaculares*.

Notas

- [1] En el sitio web www.archivotellas.com.ar pueden encontrarse diversos materiales que se configuran como paratextos del ciclo al que seguiremos refiriéndonos en otros apartados. Estas reglas citadas aparecen en la sub-sección “Investigación” bajo el título de “Reglas”. En <http://proyectoarchivos.wordpress.com/> pueden hallarse video-registros de fragmentos breves de las piezas citadas
- [2] Nuevamente nos remitimos a www.archivotellas.com.ar, esta cita se encuentra en la sub-sección “Investigación” bajo el título de “Desarrollo”.
- [3] Sobre la tematización de la *circulación* en el “consumo teatral” puede leerse el análisis de B. Trastoy (*Op. Cit.*) sobre la actividad de V. Tellas como curadora. En este recorrido por los ciclos *Biodramas*, *Proyecto Museos* y *Archivos* se explicita las operaciones que la directora-curadora realiza sobre los espacios de exhibición y las prácticas de producción dramaturgía.
- [4] Entrevista realizada en el 2006 a V. Tellas por Meret Kiderlen (*Op. Cit.*)
- [5] Ver www.archivotellas.com.ar sub-sección “Investigación” bajo el título de “Desarrollo”.
- [6] Ver nuevamente www.archivotellas.com.ar sub-sección “Investigación” bajo el título de “Desarrollo”.
- [7] Ver www.archivotellas.com.ar sub-sección “Archivos” bajo el título de “Mi mamá y mi tía”.
-

Bibliografía

- Barthes, R.** (1980) *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía* Barcelona: Paidós, 1989.
- De Certeau, M.** (1980) *La invención de lo cotidiano I. Artes del hacer México*: ITESO/UIA, 2006.
- De Marinis, M.** *Comprender el teatro*. Buenos Aires: Galerna, 1997.
- Féral, J.** *Acerca de la Teatralidad*. Buenos Aires: GETEA, 2003.
- Foster, H.** (1996) *El retorno de lo real*. Madrid: Akal, 2000.
- Groesman, C.** (2005) “Obras-archivo de Viviana Tellas. Una lectura de la relación arte-vida a partir del concepto de ready-made de Marcel Duchamp.” en *Telón de fondo* N° 2. Buenos Aires, diciembre 2005. www.telondefondo.org
- Groys, B.** *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural*. Valencia: Pre-textos, 2005.
- Hamon, P.** *Introducción al análisis de lo descriptivo*. Buenos Aires: Edicial, 1991.
- Kiderlen, M.** (2007) “La teatralidad fuera del teatro” en *Telón de fondo* N° 5. Buenos Aires, julio 2007. www.telondefondo.org
- (2006) “Experimentar con lo real. Entrevista a Vivi Tellas” en *Telón de fondo* N° 3. Buenos Aires, julio 2006. www.telondefondo.org
- Parret, H.** *De la semiótica a la estética*. Buenos Aires: Edicial, 1995.
- Schaeffer, J-M.** (1992) *El arte en la era Moderna*. Caracas: Monte Ávila, 1999.

- Trastoy, B.** (2006) “El lugar del otro. Interferencias y deslindes entre discurso crítico y práctica escénica contemporánea” en *Orbis Tertius* N° 12. *Buenos Aires, agosto 2006.* <http://163.10.30.238:8080/OrbisTertius/numeros/numero-12/22-trastoy.pdf>
- Vattimo, G.** (1985) *El fin de la modernidad*. Barcelona: Gedisa, 2000.

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.

Las transfiguraciones del lugar común: teatro autobiográfico y vida cotidiana

María Fernanda Pinta

La transfiguración del lugar común es un título que Arthur Danto toma de una ficción para estudiar el arte contemporáneo. También aquí el título dará lugar a algunas reflexiones acerca del teatro autobiográfico actual a la luz de un cambio de paradigma teatral (*posdramático*) y de los medios de comunicación. Transfiguración. En primer lugar, nos proponemos analizar algunas de las tematizaciones y operatorias (retóricas, enunciativas) del teatro actual sobre la vida cotidiana (en tanto prácticas, experiencias y relatos). Lugar común. Abordaremos, asimismo, la relación teatro/vida cotidiana a partir de tres aspectos de la noción de lugar común: primero, en su acepción corriente, como sinónimo de estereotipo, *cliché*, para designar aquellas expresiones que se perciben como fórmulas fijas, cristalizadas; segundo, en tanto repertorio de experiencias (culturales, sociales, históricas) compartidas por un grupo; tercero, como *topoi*, o sea como principios de la argumentación, no exenta de *doxa*.

Palabras clave: Teatro-espectáculo-autobiográfico-posdramático-vanguardias

The transfiguration of the commonplace is a title that Arthur Danto takes from a fiction to study contemporary art. Also the title will give rise to some reflections here about the present autobiographical theater in the light of a change of theater paradigm (*postdramatic*) and mass media. Transfiguration. First of all, we set out to analyze some of the themes and operations (rhetorical, declarative) of the present theater on the daily life (practices, experiences and stories). Commonplace. We will approach, also, the relation theater/daily life from three aspects of the notion of commonplace: first, in its current meaning, like synonymous of stereotype, *cliché*, to designate those expressions that are perceived as fixed formulas, crystallized; secondly, in as much repertoire of experiences (cultural, social, historical) shared by a group; thirdly, like *topoi*, that is like principles of the argumentation, does not exempt of *doxa*.

Palabras clave: Theater-spectacle-autobiographical-posdramatic-avant garde

“He debido, usted comprende, recurrir siempre más a todo tipo de pequeños placeres, casi invisibles, provechosos accesorios... Usted no tiene idea cuánto, con estos pequeños detalles, se hace uno inmenso; es increíble cómo crece uno”.

(Witold Gombrowicz, *Cosmos*, en De Certeau, 2007: LV)

1. Del *theatrum mundi* a la sociedad del espectáculo

La imagen del teatro como mundo y el mundo como teatro es muy antigua (*theatrum mundi*); la de la *sociedad del espectáculo* (Debord) incorpora a la anterior el desarrollo tecnológico y mediático posterior a la segunda guerra mundial (De Marinis 1997). El último trabajo de Sibilia (2008) acerca de las representaciones del *yo* pone en juego varias de estas perspectivas instalando, desde el título (*La intimidad como espectáculo*), una comparación entre dos formas (moderna y contemporánea) de entender los términos en cuestión. Por un lado, la laboriosa construcción del *yo* autobiográfico como una minuciosa mirada introspectiva del autor/narrador/personaje en busca de una preciosa singularidad: su propia vida. Labor silenciosa y solitaria que se realiza en la intimidad del cuarto propio, como práctica ampliamente extendida más allá de las fronteras de la literatura, ocupando un reconocido lugar en la vida cotidiana (el diario íntimo, el intercambio epistolar). Su contrapartida, la lectura de esa vida singular, también era una labor silenciosa, solitaria, íntima. Sibilia identifica estas prácticas de escritura y lectura con las *sociedades disciplinarias* (Foucault) del capitalismo industrial, que cultivaban separaciones rígidas entre el ámbito público y el privado así como una valoración por la introspección y la vida interior.

De esta formación histórica se pasa a la *sociedad de control* (Deleuze), apoyada en las tecnologías electrónicas y digitales, en los medios masivos de comunicación y en el capitalismo posindustrial. Se modifica, asimismo, las configuraciones autobiográficas del *yo* en nuevas formas confesionales (*reality shows, gossip shows, biopics, blogs, chats, facebook*) y soportes mediáticos (televisión, revistas, periódicos, internet). Siguiendo a Sibilia, el pasaje de las *sociedades disciplinarias* a las de *control* implica un *yo* más dúctil con respecto a las identidades fijas y estables de la etapa anterior, personalidades alterdirigidas (orientadas a la mirada exterior) mediatizadas por las pantallas y los escenarios de un mundo espectacularizado.

Entre una y otra formación sociocultural operan profundas transformaciones de los cuerpos, las formas de ser y de estar en el mundo; sin embargo, la condición narrativa de la experiencia de sí continúa haciendo de la representación autobiográfica un punto de partida ineludible a la hora de reflexionar acerca de la configuración de la subjetividad en la cultura contemporánea. Será desde el campo del arte, y más específicamente del teatro, desde donde nos acercaremos a este tema, aún (y sobre todo), cuan-

do el lugar mismo de la práctica artística sea puesto en cuestionamiento frente a la estetización de los medios masivos y la industria cultural, pero también frente a la estetización de las prácticas y discursos de los *consumidores* culturales en su vida cotidiana.

2. Teatro y vida cotidiana

La oposición entre esencia y apariencia, verdad e ilusión, original y copia, modelo y simulacro, lo real y su doble recorre la historia de la cultura occidental y encuentra en las teorías estéticas modernas dos formas de concebir el arte: por un lado, como un acceso privilegiado a la verdad y la revelación de ser; por otro lado, como dominio de las apariencias, la ilusión y la falsedad (Marchán Fiz 2006). Heredero de la primera de estas concepciones y con una mirada tanto crítica como apologética de las tecnologías de la sociedad industrial (primero) y de la sociedad de la información (después) dos perspectivas recorren una parte importante del teatro de vanguardia del siglo XX: por un lado, el espacio teatral se concibe como contiguo e inmerso en la vida cotidiana y el su trabajo apunta a desalienar la percepción/cognición del espectador para que sea capaz de *ver* con una nueva sensibilidad, con una nueva conciencia. Por otro lado, una concepción del arte como espacio-tiempo sacro, absolutamente separado de lo cotidiano (entendido esta vez como conjunto de las rutinas institucionalizadas, o como civilización del consumo y del tiempo libre), una especie de refundación mágico-ritual del teatro. Como puede observarse se trata de dos actitudes diferentes, incluso opuestas; sin embargo, ambas buscan desocultar una realidad auténtica, iluminar una verdad que estaría negada en la vida real (De Marinis 1997).

Marchán Fiz observa, siguiendo a Baudrillard, que en cuanto más problemático se torna captar las huellas de la realidad en las sociedades mediáticas más persiste en las artes una añoranza de lo real, lo real se vuelve una utopía, se sueña como objeto perdido. Sibilia, por su parte, señala que el gusto por lo real en el siglo XIX puede verse no sólo en la ficción realista y naturalista, sino también en el periodismo sensacionalista. Son los medios de comunicación los que irán perfilando modos

espectaculares de representación de la realidad, a la vez que ésta última tenderá a ficcionalizarse recurriendo cada vez más a las convenciones mediáticas y a los recursos dramáticos de los medios audiovisuales. Esta inyección de dramatismo y estilización mediática, prosigue la autora, nutre un anhelo de acceder a una experiencia intensificada de lo real que otorga una especial valoración de la propia experiencia, un *giro subjetivo* con particular atención en la exploración de las aristas íntimas del yo.

El carácter autorreferencial (de los materiales, operatorias, temáticas, géneros) del arte moderno ha sido leído por la historia del arte en relación

directa con los cambios en los regímenes realistas ofrecidos por los nuevos medios audiovisuales y sus tecnologías (fotografía, cine); el arte profundizaría sus aspectos artificiales como una forma de *resistencia* a la lógica de visibilidad y verosimilitud de los medios (Cornago 2005). El teatro de vanguardia pondrá en crisis la tradición dramática (miméticorepresentativa) representada durante el siglo XIX por el teatro naturalista y realista e irá configurando una teatralidad *posdramática* (Lehmann, 2002) en donde; como señala De Marinis, se afirma un teatro de contornos más amplios y difusos, que ya no es, o por lo menos no sólo, reproducción o reflejo (de la realidad, de la vida, de un texto), sino y sobre todo producción (de lo real, de la vida, de lo social, de textualidad). El arte contemporáneo no referencia miméticamente la realidad, tampoco opera auto referencialmente, sino que problematiza la actividad de referencia. En el caso del teatro, por ejemplo, el movimiento va de una representación (y de un texto dramático) construida sobre el verosímil de la cuarta pared, donde se recrea la realidad extrateatral en un universo ficcional cerrado cuya realidad suspende la realidad material de la propia escena; pasando por una representación que desarticula la ficción y sus formas tradicionales del conflicto, la trama y el personaje, ya sea para proclamarse realidad autosuficiente, o bien para mostrar las construcciones históricas de los sistemas sociales dominantes; hasta un teatro que tematiza su vínculo con la realidad (entendida como las formas estéticas de hacer, de ser y habitar el mundo del hombre ordinario en su cotidianidad) como un proceso de mutuas referencias en el que pierde sentido la dicotomía original/copia, realidad/ficción.

Esta última tendencia se ha ido instalando en la escena teatral argentina de los últimos años, principalmente bajo la forma que le dieran dos ciclos dirigidos por Vivi Tellas (*Archivos* [1] y *Biodramas*); mientras que el primero está dirigido por la propia teatrística y configura un verdadero archivo de sus experiencias interpersonales, el segundo es una propuesta de Tellas como directora artística del *Teatro Sarmiento*, a partir de la cual convoca a diferentes directores y dramaturgos para que lleve a escena la historia de vida de una persona real (ya sea famosa o desconocida, ya sea representada por la propia persona o representada por actores). Sobre este último ciclo Tellas señala:

Sobre la vida de las personas: En un mundo descartable, ¿qué valor tienen nuestras vidas, nuestras experiencias, nuestro tiempo? Biodrama se propone reflexionar sobre esta cuestión. Se trata de investigar cómo los hechos de la vida de cada persona – hechos individuales, singulares, privados– construyen la Historia. ¿Es posible un teatro documental, testimonial? ¿O todo lo que aparece en el escenario se transforma irreversiblemente en ficción? Ficción y verdad se proponen en tensión en esta experiencia [2]

El pacto de lectura biográfico requiere la identificación de la historia de vida relatada con una vida real, denominaciones como *autoficción* y *metaficción historiográfica* dan cuenta, sin embargo, de la permeabilidad de los términos realidad/ficción y del giro autorreflexivo de la (auto)biografía y la historia en tanto construcciones narrativas; aún así, sus referente último continúan siendo el mundo, las experiencias vitales, las acciones de los hombres y son estos los aspectos que explora el arte contemporáneo desde una perspectiva estética y política que redefine, a su vez, su relación con ambos términos: el vínculo privilegiado del arte con la estética, y su vínculo con las estructuras partidarias y los discursos políticos tradicionales.

3. Topografías estético-políticas

Primer lugar: la *utopía*. Las reflexiones de Ricoeur (1982) apuntan a vincularla con la metáfora (cuya fuerza heurística tiene la capacidad de abrir y desplegar dimensiones nuevas de la realidad) y la imaginación (que opera como visión de la nueva pertinencia predicativa introduciendo la nota suspensiva que permite probar valores e ideas nuevas), para ubicarla en el plano de la experiencia histórica en la que lazo analógico entre los *otros* (en tanto *otros yo* semejantes a *mi*) y *yo* hace posible la acción intersubjetiva. Ricoeur toma de la etimología del término, *ningún lugar*, para explicarla como una extraña extraterritorialidad desde donde mirar con nuevos ojos la realidad, donde el campo de lo posible se abre más allá del campo de lo real. Y es desde allí desde donde la utopía repiensa radicalmente a la familia, el gobierno, la religión, el consumo; desde ese *ningún lugar* surge el cuestionamiento de lo que es. Frente a los fenómenos de simplificación, esquematización, estereotipia y ritualización propios de los aspectos negativos de la ideología, la función de la utopía es desenmascarar las pretensiones de legitimidad del sistema. Sin embargo, hay que pensar conjuntamente a la ideología y a la utopía según sus modalidades positivas, constructivas; apelando a la función “sana” de la ideología (la necesidad de un grupo de darse una imagen de sí mismo, de representarse) para curar la “locura” de la utopía (la lógica del todo o nada, la falta de interés por la concreción del proyecto y la ceguera acerca de las propias contradicciones) y a una conciencia capaz de mirarse a sí misma a partir de *ningún lugar* para llevar a cabo una crítica de la ideología los sistemas sociales dominantes.

Segundo lugar: la *vida cotidiana*. También De Certeau (2007) apela a una figura espacial para referirse a las prácticas del hombre común que, *sin lugar propio*, avanza en el terreno de la producción racionalizada, expansionista y centralizada de la cultura con *tácticas* que le permiten modos propios de hacer, de producir, empleando los productos impuestos por el orden económico dominante. El autor las caracteriza como “inge-

niosidades del débil para sacar ventaja del fuerte” que, por un lado, desembocan en una politización de las prácticas cotidianas y, por otro, se distinguen de las *estrategias* en la medida que éstas implican un cálculo de relaciones de fuerza que se vuelve posible a partir del momento en que el sujeto puede circunscribirse un lugar propio. Son modos de hacer *poético* que caracterizan las actividades del hombre ordinario de forma activa y no ya en los términos de un consumidor, un público y/o mercado pasivo.

Tercer lugar: *topoi koinoi*. Si bien *estereotipo*, *lugares comunes* y *cliché* son usados como sinónimos en el lenguaje corriente, cada uno ha tenido un campo de desarrollo específico: las ciencias sociales, en el primer caso; la retórica y el análisis argumentativo, en el segundo; la estilística y los estudios literarios en el tercero. Como elemento común, sin embargo, podemos distinguir entre los que ven en la *doxa*, el *cliché* y el estereotipo elementos cristalizados, privados de dinamismo y vaciados de sentido y los que consideran que las expresiones e imágenes que han pasado al dominio común son reelaboradas por las diversas discursividades de forma permanente. (Amossy y Herschberg Pierrot, 2005).

Ahora bien, en primer lugar, la cultura moderna ha reservado para el arte uno de los lugares privilegiados de lo utópico (el otro es el de los movimientos políticos revolucionarios) como espacio privilegiado para la subversión del *statu quo*; también se lo ha identificado como esfera autónoma cuyo dominio del campo estético separa y jerarquiza su propia producción de la de otras producciones culturales, también *poéticas* (como refiere De Certeau); finalmente se lo ha identificado con la producción de la obra original, de lo nuevo, alejado de los *lugares comunes*, los *clichés* y las metáforas muertas del lenguaje ordinario y la vida cotidiana. Podríamos decir que este principio de siglo nos encuentra con una larga tradición vanguardista (con todas las contradicciones que la asociación de los términos plantean), también con una estela de interpretaciones acerca de su fracaso y de la absorción de la industria del entretenimiento y del *establishment* de sus estrategias subversivas y sus utopías; ¿Cuál son las utopías del arte contemporáneo?, ¿Cuál es su relación con la vida cotidiana y sus lugares comunes?, ¿Cuáles son sus *tácticas* (estéticas, políticas)?

4. Las invenciones del Yo en el teatro (auto)biográfico actual

Según Bourriaud (2007) la *postproducción* [3] es el trabajo de interpretación, reproducción, reexposición y utilización de todo tipo de productos culturales disponibles que realiza el arte contemporáneo. Si bien esta concepción de la práctica artística no desconoce sus antecedentes en la historia del arte, su horizonte es el de las prácticas cotidianas del hombre contemporáneo (como la navegación en la *web* y sus modos de producción y reproducción de contenidos) y su valor radica justamente en la reflexión acerca de esas prácticas así como de las tecnologías y los medios actuales.

Bourriaud (2008) también caracteriza al arte contemporáneo bajo un tipo particular de régimen estético que llama *relacional*; este concibe la realización artística como un terreno propicio para la experimentación de nuevos modelos de sociabilidad, una *utopía de proximidad* que reflexiona acerca del *estar-junto*, pero también acerca de aprender a habitar el mundo. También aquí el autor pone en consideración las redes de sociabilidad abiertas por Internet. Se trata, entonces, de reciclaje cultural y exploración de vínculos intersubjetivos como tácticas que el arte toma de la vida cotidiana y su esteticidad. No se abandonan los modelos perceptivos, experimentales y participativos en la dirección abierta por la modernidad pero renuncia a sus versiones idealistas y teleológicas.

Dos ejemplos del teatro argentino actual: *Auténtico* [4] tiene a Muscari como actor, director y dramaturgo y a otros cuatro actores que suben a escena en nombre de ellos mismos y sus experiencias personales. No es la primera vez que Muscari trabaja con el material biográfico de sus actores y con él mismo como un personaje más de su

dramaturgia. En *Dame Morbo* [5], por ejemplo, una *troupe* de actores “decadentes” critican con mucha malicia y algo de envidia a la farándula local, exhiben sus intimidades sin pudores, hacen anuncios publicitarios de sus auspiciantes y hablan de la vida personal del propio Muscari; en *Fetiché* [6] Muscari trabaja por primera vez para el teatro oficial (en el ciclo *Biodramas*), llevando a escena la vida de su entrenadora personal, una fisicoculturista profesional representada por seis actrices que, a su vez, se representan ellas mismas desde su condición sexual, su imagen de ícono sexual, su juventud, su vejez, etc.; en *Crudo* [7], esta vez con dramaturgia y dirección de Mariela Asencio, tiene como protagonista a José María Muscari, “su mejor amigo”, que sube al escenario a interpretarse a sí mismo.

Auténtico, por su parte, también opera explicitando, en el programa, el vínculo personal que une a Muscari con el resto del elenco: “Junté a mis amigos más queridos, más urbanos, más todo terreno y les abrí una simple idea: lo demás, como ellos son muy inspirados se hizo un poco solo”. Asimismo, pone en escena los vínculos interpersonales del resto del elenco como una manera de explorar diferentes formas de sociabilidad a partir de tópicos ya transitados por el teatrista en otros espectáculos: el cuerpo *freak*, los cánones de belleza, los clichés del erotismo, la sexualidad (*homo*, *hetero*, *trans*), el amor, el mundo del deporte y las prácticas alimenticias, el exhibicionismo, el mundo de las celebridades y la reflexión de la propia actividad teatral en clave de show multimediático. La táctica privilegiada para explorar estos temas es la del empleo de los discursos cristalizados para producir otros efectos de sentido, operatorias estéticas pero también políticas sobre las identidades sexuales y de género.

La táctica consiste básicamente, en apropiarse de los *lugares comunes* sobre la homosexualidad, la heterosexualidad masculina, la belleza y el rol sexual femenino con el fin de desenmascarar sus supuestos, denunciar su explotación, pensar otras configuraciones posibles. Podría esgrimirse que, tanto las luchas y reivindicaciones feministas como las de los gays, lesbianas y transexuales tienen hoy una amplia visibilidad, constituyendo espacios propios de representación; sin embargo, en la medida que continúan existiendo prácticas y discursos de discriminación y violencia todavía se constituyen como lugares periféricos desde donde criticar el *statu quo*. Tres gays que se autodenominan “putos” y “maricas”, un hombre que se dice “macho”, pero que los otros llaman “negro”, y una mujer embarazada que denuncia la trata de mujeres para su prostitución, se muestran como las representaciones de diferentes grupos sociales, como cruce social de miradas. Por un lado, generaliza, simplifica, recorta lo real, provoca una visión esquemática, deformada, prejuiciosa del otro; pero también resulta un factor de cohesión social, un elemento constructivo en la relación del sujeto consigo mismo y con los otros.

Las formas con las que los actores se autodenominan, por ejemplo, toma las formas peyorativas con las que unos discriminan a otros en un gesto de apropiación e inversión de la palabra del otro. De esta manera la expresión se vuelve cliché, cumple una función mimética de los estilos y los idiolectos cristalizados. Dicho por el propio homosexual, “puto” se vuelve comentario, señalamiento de su uso peyorativo, pero también reivindicación de su propia identidad sexual. Asencio, por su parte, denuncia la cosificación de la mujer favorecida por los medios de comunicación y los productos de entretenimiento: “culos” y “tetas” en la televisión; publicidades de productos diuréticos dirigidos exclusivamente a la mujer; sexismo en el consumo de pornografía (incluido los servicios ofrecidos por la telefonía móvil) y música como el reggaeton (que ella misma baila en un video clip donde parodia la imágenes *sexies* del “perreo”) El hombre heterosexual es una especie de abogado del diablo que defiende las actividades de los “machos” (jugar al fútbol, lavar el auto en la vereda, consumir pornografía), pero también es el “negro de mierda”, la “negra catanga”, “sucía”, etc., calificaciones que lo convierten en blanco de los prejuicios ajenos. El repertorio de estereotipos y *clichés* ponen en escena los *ideologemas* subyacentes a los discursos cristalizados y su *doxa* pero su apropiación y resignificación también se vuelve una nueva argumentación acerca de otras maneras de *estar-junto* al otro y habitar el mundo.

Desde el mismo título, por otro lado, el espectáculo explora el valor de la autenticidad. El trabajo de Muscari se ha caracterizado, en líneas generales, por el reciclaje de la cultura de los *mass media* y los géneros teatrales populares (stand-up, varieté, café concert, catch) en clave paródica. En *Auténtico* se reciclan textos y vestuarios de otros espectáculos de Asencio

y Muscari, se reproducen videos de música y fragmentos de películas y se insiste en el *robo* de materiales diversos. El valor no está puesto en la originalidad de la obra de arte, tampoco en el trabajo artístico concebido como creación *ex nihilo*, sino en el trabajo de *bricolage* de diversos materiales, propios y ajenos, en la operatoria de *postproducción*.



Auténtico, 2009.

Mi vida después [8] tiene como directora y dramaturga a Lola Arias [9] y se estrena en el *Teatro Sarmiento* con todas las características de los *Biodramas* aunque fuera del ciclo [10]. En el programa de mano del espectáculo, con firma de la directora, puede leerse:

Seis actores nacidos en la década del setenta y principios del ochenta reconstruyen la juventud de sus padres a partir de fotos, cartas, cintas, ropa usada, relatos, recuerdos borrados. ¿Quiénes eran mis padres cuando nació?

¿Cómo era la Argentina cuando no sabía hablar? ¿Cuántas versiones existen sobre lo que pasó cuando aún no existía o era tan chico que no lo recuerdo?

(...) *Mi vida después* transita por los bordes entre lo real y la ficción, el encuentro entre dos generaciones, la *remake* como forma de revivir el pasado y modificar el futuro, el cruce entre la historia del país y la historia privada.

En *Chacara paraíso* (2007) y *Airport Kids* (2008), espectáculos no estrenados en Argentina, Arias trabaja la relación documental/ficción explorando la vida de policías y familiares de policías (en la primero), así como la vida de niños nómades, *co múltiples nacionales, abandonados en aeropuertos, bilingües y trilingües* «que buscan nuevas formas de hablar»[11]. En *Striptease* (parte de una trilogía junto a *Sueño con revolver* y *El amor es un francotirador*), estrenada en Buenos Aires (2007), la teatrística convoca a una actriz y su bebé con la idea de explorar la relación madre-hija en escena; de esta manera construye una ficción en la que la actriz interpreta una mujer que habla por teléfono con su pareja, pero con el agregado de un bebé que es, a la vez, su bebé en la ficción y un bebé real (y que no actúa) en escena. Inmediatamente surgían también las difer-

entes reacciones de los espectadores ante la improvisada *performance* de la pequeña (las acciones de la beba podían incluso suspender la función); también resultaba un espectáculo que exploraba el vínculo (para algunos incómodo) entre el espectador y la representación.

En *Mi vida después* se pone en juego una historia a la vez generacional e individual en la que la propia Arias se ve interpelada (en la medida que ella misma pertenece a esa generación). Al igual que *Los rubios* (film de Albertina Carri, 2003) y otros *films* argentinos de estreno reciente, el último espectáculo de Arias lleva a escena la voz de los hijos de aquellos que fueron la joven generación de la década del setenta. Hijos de desaparecidos, exiliados, de un ex policía apropiador de un niño que adopta como hijo, de un ex cura y de un simple oficinista (que carga, sin embargo, con el peso de una famosa familia: los Lugones). Todos cargan, en todo caso, con sus historias familiares y ese es el vínculo interpersonal que el espectáculo busca explorar. Sólo uno de los actores es padre y su hijo (que actuaba en algunas de las funciones) redimensionaba los roles hijo-padre establecidos de manera unilateral por el resto de los actores que eran sólo hijos. En el presente del relato escénico el pasado vuelve como *remake* (término cinematográfico que designa una operatoria típicamente *postproductiva*: volver a hacer una película) y el futuro se proyecta con muchos de los elementos que ya tiene existencia en el presente y con otros que se han heredado de los padres; el presente de la enunciación se condensa, literalmente, en un salto (desde un balcón ubicado en la pared del fondo del escenario) hacia la escena. *Mi vida después* es la vida de cada actor como resultado de la vida y las decisiones de sus padres, pero es también su propia la vida y sus propias decisiones a pesar de sus padres.

El relato se construye a partir de la memoria y el deseo (con respecto al pasado pero también al futuro) propio y ajeno en dos niveles: por un lado, la memoria/deseo de los hijos en tanto experiencias propias y relatos de sus familias; por otro lado, memoria/deseo de la autora/directora que, a partir de los relatos de los hijos/actores y de ella misma, construye su propio relato. Lo mismo puede decirse de *Auténtico*, en cuyo el programa de mano Muscari señala la contribución de los actores a la dramaturgia del espectáculo que es, sin embargo, de su autoría. En ambos casos los actores son *performers* [12] /personajes/narradores que se presentan a ellos mismos, relatan sus propias historias y representan por momentos a sus padres, pero al mismo tiempo son hablados por la voz del autor/director/narrador.

El relato (auto)biográfico así planteado tensiona la relación tradicional entre la realidad de la representación y la realidad representada: una hace referencia a la otra a través de la figura del actor (en tanto *performer*/narrador). Pero, a diferencia de otros espectáculos autobiográficos en los que

el propio actor es también autor y director (las llamadas *autoperformarce*), o en las que el actor representa al autor del texto autobiográfico, en *Auténtico* y *Mi vida después* el relato se configura en un segundo pliegue tensivo: el de la mirada, el de la voz de un *yo* que construye su propio relato a partir del relato de otros *yo* que le permiten pensar *su* propia condición (histórica) en el mundo. Es a partir de esta analogía que la vida de *mis* padres habla de *mí* y *yo* de ellos en tanto *mi* familia; que las experiencias generacionales de los actores de *mi* espectáculo hablan de *mí* y *yo* de ellos en tanto *mi* generación; que la identidad sexual y de género, pero también las prácticas estéticas de mis amigos hablan de *mí* y *yo* de ellos en tanto son partes de mi propia historia de vida. Ello no significa que para hablar de un colectivo en particular haya que pertenecer necesariamente a dicho colectivo, la construcción analógica funciona en toda relación intersubjetiva. Sin embargo, esta apelación del *yo* autobiográfico a sus vínculos más cercanos, a su historia personal estaría interpelando a/desde un colectivo y, desde allí, al mundo. Este segundo pliegue tensivo del teatro autobiográfico no hace otra cosa que poner en el centro de la escena (teatral, pero también cultural) la configuración intersubjetiva del *yo* como intersección de múltiples subjetividades.

Como señala Marchán Fiz, a diferencia de las alianzas que establecían las vanguardias artísticas con la política “en mayúscula”, con la macropolítica, la exploración de un *myself* que encumbra lo personal a la categoría de lo político puede resultar chocante a una política tradicional que aspira a una transformación social más global; sin embargo, en la medida que las exploraciones del teatro autobiográfico contemporáneo apuntaría al *yo* en la dirección de una *estética relacional*, lo político surgiría no tanto como encumbramiento de lo personal, sino en el cruce de subjetividades, en los *lugares comunes* en tanto experiencias compartidas por todos. Pero también lo político surge en los *lugares comunes* en tanto lugares de la argumentación que busca transformar la mirada del espectador sobre cierto tema, que polemiza con otras formas de entender la realidad, que es polifónico en la medida que trae a la escena discursos de otros.



Ambos espectáculos (en la línea de otras prácticas artísticas contemporáneas) se ofrecerían como espacios de exploración de utopías posibles: de proximidad (entre *yo* y

Mi vida después, 2009

los *otros*, como acabamos de señalar), pero también de formas de producción cultural que borran las fronteras jerárquicas y unidireccionales entre producción y consumo, creación y copia, obra de arte y meras cosas.

5. La transfiguración del lugar común

En *La transfiguración del lugar común*, Danto (2004) estudia el arte contemporáneo partiendo, según señala, del título de un libro que escribe un personaje en una ficción. Nada se dice en la ficción acerca del libro y su contenido; el título, sin embargo, da lugar, también aquí, a algunas reflexiones acerca del teatro autobiográfico actual.

Habríamos este texto preguntándonos cerca de la proliferación de relatos autobiográficos en los medios masivos e Internet, fenómeno que, desde una perspectiva cultural se vinculaban al espectáculo en tanto *show business*, pero también en tanto “todo aquello que se ofrece a la mirada” (Pavis 1998:178). El teatro ha ocupado un lugar privilegiado en esta relación espectacular entre el hombre y el mundo, siendo su imagen más acabada la del *theatrum mundi*. Y ha sido desde el teatro desde donde hemos intentado aproximarnos a este fenómeno, teniendo en cuenta el lugar problemático en el que se ha puesto el arte contemporáneo, cuestionando sus propios fundamentos frente a la estetización de los medios masivos y la industria cultural, pero también frente a la estetización de las prácticas y discursos de los *consumidores* culturales en su vida cotidiana.

Las problemáticas abiertas por el *teatro posdramático* así como los ejemplos del teatro argentino actual nos hablan, por un lado, de una reelaboración del paradigma arte/vida de las vanguardistas artísticas del siglo XX a partir de operatorias estéticas que dialogan con prácticas y discursos del hombre ordinario y su cotidianidad. En este sentido se produce una verdadera inversión en lo que respecta a las jerarquías y valoraciones del *hacer* artístico y de sus productos frente a la esfera de lo cotidiano y sus *artes menores*. Por otro lado, la noción de *lugar común*, como sinónimo de estereotipo, *cliché*, se ve reformulada tanto por la apropiación y recontextualización de los *lugares comunes* en tanto discursos discriminatorios cristalizados, como por la identificación del *lugar común* con el lugar social, cultural e históricamente compartido, pero también como el lugar de la argumentación polémica, polifónica, estética y políticamente motivada. Es el *yo* autobiográfico, finalmente, el que opera como *lugar común*, como punto de encuentro de lo intersubjetivo: el *otro* es un *yo* semejante a *mí*.

Ricoeur señala:

(...) la posibilidad de una experiencia histórica en general reside en nuestra capacidad de permanecer expuestos a los efectos de la historia. (...) Pero permanecemos afectados por los efec-

tos de la historia solamente en la medida que somos capaces de ensanchar nuestra capacidad de ser afectados por ella. La imaginación es el secreto de esta competencia (1982: 108).

Como el personaje anónimo que abrió este trabajo, algunos relatos (auto) biográficos contemporáneos han debido recurrir a los pequeños placeres, casi invisibles, a los pequeños detalles de la vida cotidiana (su proximidad interpersonal, sus tácticas de reciclaje, sus estereotipos, clichés y lugares comunes) para reconfigurar el campo intersubjetivo de lo imaginario. Tras los proyectos de las vanguardias y las neovanguardias artísticas de reunión del arte y la vida durante el siglo XX y la estela de interpretaciones críticas acerca de su fracaso, la vida cotidiana asoma nuevamente en el campo artístico contemporáneo como una utopía desde donde reconfigurar las prácticas y los discursos estéticos.

Notas

[1] Cfr.: <http://www.archivotellas.com.ar/>

[2] Cfr.: <http://www.teatrosanmartin.com.ar/hm07/obras/fetich0.html>

[3] Término técnico utilizado en el mundo de la televisión, el cine y el video para designar un conjunto de procesos como subtítular, incluir voces en *off*, efectos especiales, etc., en un material previamente grabado

[4] Estrena en Teatro La Comedia, Buenos Aires, 2009. Dramaturgia: José María Muscari; Actúan: Mariela Asensio, Héctor Bordoni, Emiliano Figueredo, José María Muscari, Diego Rinaldi; Diseño de vestuario: Vessna Bebek; Audiovisuales: Diego Casado Rubio; Fotografía: Juan Borraspardo; Asistencia de dirección: Ezequiel Matzkin; Prensa: Carolina Alfonso; Producción ejecutiva: Juan Borraspardo; Coreografía: Karina Kogan; Dirección: José María Muscari. Cfr.: <http://autenticoteatro.blogspot.com/>

[5] Estrenada en Belisario Club de Cultura, Buenos Aires, 2007

[6] Estrena en el Teatro Sarmiento, Buenos Aires, 2007

[7] Estrenada en La Máscara Teatro, Buenos Aires, 2008

[8] Estrena en el Teatro Sarmiento, Buenos Aires, 2009. Dramaturgia: Lola Arias; Actúan: Blas Arrese Igor, Liza Casullo, Carla Crespo, Vanina Falco, Pablo Lugones, Mariano Speratti, Moreno Speratti da Cunha Vestuario: Jazmín Berakha; Escenografía: Ariel Vaccaro; Iluminación: Gonzalo Córdova; Video: Marcos Medici; Música: Ulises Conti; Asesoramiento histórico: Gonzalo Aguilar; Colaboración autoral: Blas Arrese Igor, Liza Casullo, Carla Crespo, Vanina Falco, Pablo Lugones, Mariano Speratti, Moreno Speratti da Cunha; Colaboración musical: Lola Arias, Liza Casullo; Dramaturgista: Sofia Medici; Coreografía: Luciana Acuña; Dirección: Lola Arias

[9] Cfr.: <http://www.lolaarias.com.ar/>

[10] El ciclo cierra con *Biodrama XIV - Archivos* (2008), en el que Vivi Tellas reúne sus dos proyectos en un ciclo formado por algunos *Archivos* previamente estrenados y otros nuevos: *Escuela de conducción*, *Tres filósofos con bigotes*, *Mujeres Guía* y *Disc Jockey*. Cfr.: <http://www.teatrosanmartin.com.ar/hm/obras/archivos0.html>

[11] En: <http://www.lolaarias.com.ar/>

[12] “El performer efectúa una puesta en escena de su propio yo, el actor desempeña el papel del otro” (Pavis, 1998:334)

Bibliografía

- Amossy, R. y Herschberg Pierrot, A.** (2005) *Estereotipos y clichés*, Buenos Aires: Eudeba.
- Bourriaud, N.** (2008) *Estética relacional*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Bourriaud, N.** (2007) *Postproducción*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Cornago, O.** (2005) *Resistir en la era de los medios. Estrategias performativas en literatura, teatro, cine y televisión*, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- Danto, A.** (2004) *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*, Paidós, Buenos Aires.
- De Certeau, M.** (2007) *La invención de lo cotidiano (Vol.1)*, Universidad Iberoamericana/ Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente: México.
- De Marinis, M.** (1997) “A través del espejo: el teatro y lo cotidiano”, en *Comprender el teatro*, Galerna, Buenos Aires.
- Lehmann, H-T.** (2002) *Le Théâtre postdramatique*, París: L’Arche.
- Marchán Fiz, S.** (2006) “Entre el retorno de lo Real y la inmersión en lo Virtual: consideraciones desde la estética y las prácticas del arte”, en Simón Marchán (compilador), *Real/Virtual en la estética y la Teoría de las artes*, Barcelona: Paidós.
- Pavis, P.** (1998) *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Paidós, Barcelona.
- Ricoeur P.** (1982) “La imaginación en el discurso y en la acción”, en *Hermenéutica y acción. De la Hermenéutica del texto a la Hermenéutica de la acción*, Buenos Aires: Editorial Docencia.
- Sibilia P.** (2008) *La intimidad como espectáculo*, Buenos Aires: FCE.

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

Puertas adentro

Julieta Steimberg



Puertas adentro

Ensayo fotográfico

Julieta Steimberg

Puertas adentro, ensayo fotográfico que está realizando Julieta Steimberg, registra en su recorrido la apuesta estética de distintos espacios cotidianos. Busca captar y capturar -en los objetos, la disposición espacial, la iluminación, los colores o los pequeños detalles- la condición estética puesta en marcha, en general sin saberlo, por los habitantes de esos espacios.

Puertas adentro forma parte de los proyectos *La puesta en escena de todos los días II (cont.)*, acreditado académicamente, expediente n° 1/125/07, IUNA, Área Transdepartamental de Crítica de Artes (2007-2009); *Performance y vida cotidiana*, Subsidio UBACyT S802, resolución CS n° 508/06 (2006-2009); *La puesta en escena de todos los días*, acreditado académicamente, expediente n° 1/684/03, IUNA, Área Transdepartamental de Crítica de Artes, julio 2004 (2004-2006) Los dos dirigidos por Marita Soto.

El ensayo fotográfico se encuentra disponible en:

<https://www.youtube.com/watch?v=mgYecCihIEU>



Puertas adentro

Photographic essay

Julieta Steimberg

Puertas adentro, photographic essay by Julieta Steimberg, registers in its route the aesthetic set of different daily spaces. It looks for to catch and to capture -through objects, space disposition, illumination, colors or small details- the aesthetic conducted, generally without knowing it, by the inhabitants of those spaces. (2005 - in process)

Puertas adentro (Indoors) is part of the projects *La puesta en escena de todos los días II (cont.)*, academic credits, file n° 1/125/07, IUNA, Área Transdepartamental de Crítica de Artes (2007-2009); *Performance y vida cotidiana*, Subsidy UBACyT S802, allowance CS n° 508/06 (2006-2009); *La puesta en escena de todos los días*, academic credits, file n° 1/684/03, IUNA, Área Transdepartamental de Crítica de Artes, julio 2004 (2004-2006)

Both directed by Marita Soto.

<https://www.youtube.com/watch?v=mgYecCihIEU>

Julieta Steimberg

estudia Diseño Gráfico en la escuela Panamericana de Arte y se interesa en la fotografía desde los 16 años documentando espacios y haciendo retratos. Se forma en la fotografía con el maestro Eduardo Grossman. Trabaja profesionalmente a partir de 1987 haciendo fotoperiodismo. Entre 1990 y 2000 desarrolla su ensayo fotográfico “Patagonia Mínima” y trabaja en la reproducción y conservación del acervo fotográfico del Museo de la Patagonia, Bariloche. En 2001 regresa a la ciudad de Buenos Aires y comienza a trabajar, principalmente, en la reproducción de obras de arte, actividad que sigue desarrollando en la actualidad. A partir de 2005 comienza a trabajar en su ensayo fotográfico “Puertas Adentro” Participó de talleres y cursos coordinados por destacados fotógrafos y editores de fotografía, entre ellos Abbas, Mark Bussel, Pablo Ortiz Monasterio, Sebastián Salgado, Bob Pledge, Diego Goldberg, Alicia D’Amico, Sussan Meiselas, etc. Expuso sus trabajos en el Centro Cultural Gral. San Martín de Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires, Centro Cultural Gral. Roca de Río Negro, Museo de la Patagonia de Bariloche, SCUM de Bariloche y ha participado en muestras colectivas. julieta.steimberg@gmail.com

Recorridos

Dispositivo-enunciación: en torno a sus modos de articularse

Oscar Tarversa

Se comenta en este trabajo el recurso a la articulación, en las descripciones semióticas, a la noción de dispositivo para atender a los procesos enunciativos y sus consecuencias en los vínculos entre producción y reconocimiento discursivo. Para hacerlo se recurre a procedimientos puestos en obra y resultados preliminares, correspondientes a una investigación en curso, referida esta a los caminos metodológicos a emplear en la formación universitaria a distancia (para el caso la enseñanza en el ámbito de la crítica de arte). Tal investigación atiende tanto a la fase proyectual como la de puesta en obra de los diferentes diseños.

Palabras clave: Dispositivo-enunciación-vínculos

Device-enunciation: around its ways of articulation

This paper comments the use of device notion in semiotic descriptions to analyze enunciative process and its repercussions in the bonds between discursive production and reception. To do it we resort to procedures and preliminary results of ongoing research about methodological ways to put into practice in university distance learning (in this case, critic of arts education). This research includes the phase related to project as well as the one that is connected with put into practices different design.

1. Propósito

Desde hace algunos años se han divulgado en las redes informáticas sistemas que genéricamente han recibido el nombre de plataformas, cuyo propósito es constituir conjuntos de usuarios aunados con un propósito común caracterizado por la acción colaborativa o, al menos, el uso colectivo. Un ámbito que recurre a su empleo con gran frecuencia es el de la enseñanza-aprendizaje, para la que se han diseñado soluciones especiales. Se insiste en que sus alcances —adecuaciones mediante—, pueden extenderse a múltiples prácticas: de investigación, de diseño en distintas disciplinas, administración pública y tantas otras. Los ejemplos, tanto locales como internacionales, de su empleo son ya legión. Sea por su eficacia, o por las dudas que despierta, menudean los debates (o meras opiniones) centrados, sin mucha precisión, en la naturaleza de los vínculos que se establecen entre los actores que participan en esas empresas. Que así sea se justifica plenamente, al menos por dos razones conectadas entre sí: por una parte, las plataformas entrañan una sumatoria de sistemas de alta complejidad y, por

otra, esa complejidad es creciente a ojos vista, en tanto que aquellas llamadas de “código abierto” dan lugar, por la acción de los múltiples diseñadores, a una creciente diversidad que pluraliza la naturaleza de los vínculos. Al punto que su operatoria, en nuestros días, no corre sólo por parte de procedimientos propios y exclusivos de las plataformas, sino que a ellos es posible sumar otros SW externos con finalidades técnicas o de contacto más o menos definidas, o bien, apelar al conjunto de la memoria circulante en la WEB, sea ésta sonora, gráfica o mixta según convenga.

La perplejidad o las consecuentes incógnitas que suele despertar este asunto pueden ser observadas desde muy distintos puntos de vista pero uno es insustituible. Sea la extensión grande o pequeña, más o menos diversa, la sustancia que da lugar a los múltiples *vínculos* –producto de estos artefactos– es de carácter discursivo; los agentes, por los procedimientos que sean, se encuentran frente a sus pantallas con configuraciones derivadas de ese recurso y nada más. Para decirlo de otro modo, cada uno de nosotros da lugar a procesos de *producción y reconocimiento* de discursos, lo que nos obliga a proceder, en ambas posiciones, a *un decir* acerca de las cosas y los acontecimientos del mundo o de la imaginación, cualquiera sean, y transitar para ello a través de distintos *modos de decir* a partir de ese mismo sustrato audio visual.

En resumen: de adoptarse ese punto de vista, la manera de acercarse a estos fenómenos comporta el considerar que los modos de decir entrañan una cierta disposición “mecánica” y que el decir es el resultado de los componentes específicos que integran esas disposiciones (no serán equivalentes el lexema escrito “manzana” a una fotografía del fruto o la voz que remite a esos grafemas y las organizaciones que pueden contenerlos: un ensayo de botánica, una etiqueta de confitura –ejemplo de diseño, por caso– o una obra de Caravaggio) que reenvían a ese fruto. Visto así, convoca no poder eludir dos nociones en uso para acercarse a estas cuestiones: la de *dispositivo* y la de *enunciación*; a lo largo de estas notas trataremos de hacerlo a sus posibles relaciones y, en especial, en qué medida conviene tenerlas en cuenta para aclarar ciertas dificultades de examen y proyectos propios del empleo de las llamadas plataformas. [1]

2. Vínculos

2.1. Vínculos: cuerpos y materialidad del sentido

He empleado el lexema *vínculo*, quisiera ahora aclarar sus alcances. En primer lugar señalar que he abandonado intersubjetividad, empleado con los mismos fines en otro momento por considerar al primero de mayor consistencia en relación con mis propósitos. A este respecto estimo que la noción de vínculo tiene un fin orientativo y responde sólo a cualidades fenoménicas de “superficie”; no me propongo entonces, con ese término,

más que designar el resultado de una primera mirada sobre la cuestión. Se procura, para el caso, ordenar un esquema relacional entre lo que comúnmente se denominan las instancias de emisión y recepción, incluyendo propiedades que me parecen pertinentes para facilitar el análisis.

La descripción comporta las distinciones que se pueden observar entre los atributos de los cuerpos actuantes en distintas situaciones de circulación discursiva y, además, el carácter de las técnicas que se ponen en juego en cada una de ellas; entendiendo como tales, la puesta en obra de procedimientos que propenden a lograr con su ejercicio un resultado más o menos homogéneo (las reglas de la escritura o de una receta de cocina se incluyen en esa clase). Lo que implica una hipótesis básica, todo acto relacional en este dominio supone una dimensión excluyente, la de la *materialidad del sentido*, lugar donde operan las reglas, componente decisivo respecto del carácter de cualquier resultado, sea en producción o reconocimiento. Los trazados epigráficos de un monumento y los correspondientes a un cuaderno de apuntes escolares pueden poner en obra las mismas reglas pero difieren en cuanto al modo de la relación que se deriva de las propiedades de cada uno de ellos. Incluso en el caso de que se trate de sustancias idénticas puede pensarse en las disposiciones de la mirada para su acceso en cada uno de esos casos —simplemente desde un esquema geométrico—, o bien las relativas a las vinculaciones interdiscursivas que pueden suponerse de cada una de esas instalaciones en cuanto a: de historia, de jerarquía social, etc.

2.2. Tipos de vínculos

A partir de lo señalado es posible ordenar las relaciones entre dichas instancias en cuatro grupos, los denominaremos: I. Vínculos plenos, II. Vínculos semirestringidos, III. Vínculos restringidos, IV. Vínculos paradójales, que pueden describirse del modo siguiente:

En cuanto a los primeros, *vínculos plenos*, son aquellos que incluyen los cuerpos de los actores en presencia y las técnicas empleadas son las propias del cuerpo, los productores propios del aparato fonador, el gestuario, la mímica facial. No queda excluido en este proceso las intervenciones de otras dimensiones no menos significativas: otros sonidos del cuerpo, las relaciones de distancia, el olor, lo aspectual en cuanto a la vestimenta o a sus carencias, etc. (“Lo mal oliente del sabio hacia trastabillar sus verdades”, proverbio coreano). La pertinencia o no de las reglas de contacto son susceptibles de producir inflexiones de otras propias de distinto nivel, tal cual ocurre en cualquier relación. El caso típico de este vínculo se ofrece en la conversación. De hecho este primer grupo comporta la coalescencia tanto temporal y espacial y un entrelazo de turnos de intervención, que su grado o frecuencia modaliza la naturaleza del vínculo.

En cuanto a los segundos, los *semirrestringidos*, se caracterizan por la reducción de las dimensiones del cuerpo que intervienen en el proceso, la relación se establece por la mediación de algún recurso técnico que desborda los propios del cuerpo. Son los casos del teléfono o del lazo a distancia por vía informática (Skype, por ejemplo), uno y otro presentan diferentes tipos de reducción de la corporeidad, lo que comporta un grado diferente de producción de enunciados susceptibles de adjudicación de verdad o falsedad, por ejemplo. Puedo mentir por teléfono sobre asuntos que no admitiría el empleo de Skype o un recurso límite, tal cual el *Chat* que se vale exclusivamente de lo escrito (el límite se sitúa en los indicios corporales que libran ciertos ritmos de la secuencia u otros menos ostensibles que corresponden a lo escritural). La intervención de la técnica constituye un verdadero salto de universo, todo procedimiento exterior al cuerpo incluye la intervención de trabajo social (lo que conlleva una inclusión de la categoría mercancía, cualquiera de los tránsitos señalados tiene un costo a compensarse de algún modo) y el potencial o efectivo acceso público.

Al igual que en el primer caso en el segundo se incluye la coalescencia temporal pero no así la espacial. En el terreno de los fenómenos marginales se pueden multiplicar los ejemplos: los vínculos plenos, el tipo I, pueden ser mercantiles (adivinación, terapias de la palabra, consejo político o técnico, etc.); en el tipo II puede pensarse en las técnicas de diferimiento del teléfono (contestador automático), las que no afectan, por su carácter vicariante, las diferencias mayores.

En cuanto a los terceros, los *restringidos*, contrariamente a las situaciones anteriores en ésta, uno de los cuerpos está ausente (ausente en su plenitud, ya lo veremos). Un cuerpo se encuentra frente a un *texto*. La escritura en sus diversas variantes el cine o la pintura, todas ellas son proclives a promover la búsqueda de esa ausencia (la, a veces desesperada, construcción de la figura del *autor*, muy especialmente en lo que al arte compete es su más notoria manifestación). En esta clase es posible incluir el teatro y genéricamente las artes del espectáculo, al menos por dos razones: la primera concierne a un diferente régimen de los espacios del público y de la escena, las reglas que rigen para uno no rigen para el otro, se trata de cuerpos actuantes en diferentes registros –los incluidos en el proscenio o en las butacas– en distintos planos; la segunda concierne a que constituyen, los del proscenio, en sentido estricto parte del tejido de un texto no inclusivo e inmodificable, al igual que los otros de este grupo (una pieza, un film, un cuadro, un libro se nos dan sin posibilidad de modificación). Estas dos propiedades suelen ser el *locus classicus* de las variaciones de la vanguardia o la renovación teatral, lo que indica lo adecuado de su inclusión en esta clase.

Esta clase es por excelencia la que da lugar al acceso público pleno y también el pleno carácter de inclusión en el ciclo de las mercancías; se suman las técnicas productivas mercantilizables que culminan en objetos únicos (cuadros, esculturas) o a distintas formas de técnicas de repetición (teatro, cine, música) y reproducción (libro, fotografía, grabado, disco), episodios solidarios con el despliegue de la sociedad industrial.

2.3. Los vínculos de tipo IV

En cuanto a los correspondientes al cuarto grupo, los *vínculos paradójales* (atiendo para asignarle este nombre a la acepción principal de nuestra lengua: especie extraña u opuesta a la común opinión), a dos de sus miembros es posible situarlos, según diferentes comportamientos en la clase III. Me refiero a la radio y la televisión.

Por una parte, estos dos medios, pueden dar lugar a difundir productos acabados, films, conciertos, ballets, etc. (salvando por supuesto lo que comporta a las posiciones de los espectadores en situaciones rituales distintas), pero por otra (cualidad principal) a productos distanciados de ese universo III. Me refiero a la posibilidad de simultaneidad entre los acontecimientos y su mostración y la llamada “toma directa”, su derivado, que configuran una textualidad que introduce relaciones temporales y espaciales sin precedentes. La radio, para las posiciones de escucha y la televisión para configuraciones mixtas, establecen relaciones entre los cuerpos sí bien de ausencia, como en el grupo anterior, pero modeladas de modo diferente. Lo que sólo era residual, por ejemplo, en el cine –la mirada a cámara– se torna protagonista (constitutivo) en la televisión, lo imposible antes es posible ahora (ver nacer o ver morir, por caso, en lo efectivo de esos actos), propiedades que tensionan en dirección al grupo II y I, lo que merece situar este conjunto en un grupo aparte.

En este grupo entonces pueden situarse los fenómenos de convergencia técnica: la radio y el teléfono, la televisión con este último y otras variantes del grupo III y, a la inversa la articulación de la clásica telefonía (correspondiente al II) con todo aquello que corresponde al IV. En este último caso, en la telefonía móvil, se suma la desterritorialización operativa, compartida en plenitud por las prácticas de la informática, variante capital a incluir en el grupo IV.

Las sumatorias técnicas, propias de este grupo, trastocan los modos de participación del cuerpo y sus facultades en la constitución de los vínculos asunto, en cuanto a lo que comporta a sumatoria de procedimientos incluye un intervalo que alcanza casi un siglo y medio (la desterritorialización sonora con la fonografía o la visión en ausencia del movimiento en la cinematografía). Sumatoria que finalmente converge, al menos hasta hoy, en una solución técnica de enlace privilegiada: las pantallas

informáticas. Ahora, este último artefacto, puede ser incluso conducido por diversas variantes de ejercicio corporal, en exclusiva por el tacto no impulsivo (el de las teclas), pero también manejado según nuestra mirada, dirigida a la pantalla y accionada por medio de la señal de un guiño, otros tipos de participación del cuerpo. [2]

3. Situar el lugar vincular de las *plataformas*

Las *plataformas*, que nos preocupan, se integran a este último cuarto grupo, incluyendo todos los recursos propios de la TV o la radio (con las señaladas convergencias de técnicas), sumando además las posibilidades propias de esos mismos medios incluidas en el III y potenciado también todo lo concerniente al II. Posibilita entonces ser espectador de un film o de cualquier expresión sonora, conversar, apelar al género epistolar, producir textos, regular y dar lugar a diferentes formas de enlace, etc.; recursos susceptibles de desplegarse para relacionarse y compartir con el conjunto de los actores participantes en el universo incluido en el sistema.

Teniendo en cuenta esta amplitud, en el contexto de una investigación en curso [3], e interrogante principal no puede desatender a la señalada heterogeneidad de los vínculos y recursos, dado que el resultado de la enseñanza dependerá de las posibilidades que pueda brindar su empleo. Surge así la pregunta: los procesos efectuados de acuerdo a los procedimientos llamados “presenciales” –los tradicionales, según la prevalencia de vínculos de tipo I-, ¿son equiparables a los efectuados “a distancia” por medio del recurso a la plataforma? Poniendo en obra para eso la diversidad de relaciones propias de los vínculos del tipo IV y complementarios, de los que al menos, para nuestro caso (la crítica en especial) son precisamente esos recursos, múltiples y diversificados los que, en buena medida, no pueden dejarse de lado, indispensables para presentar los ejemplos, manejar la documentación, atender a la operatoria de ejercitación, empleados seguramente de distinta manera en la enseñanza presencial.

La sustancia de *lo dicho* será muy próxima en ambas situaciones (lo que llamamos “guión” o “libreto”) pero modalizará *el decir* según los casos en forma distinta. La explicación de un ejemplo, puede no seguir el mismo trayecto aunque se valga de los mismos recursos auxiliares (imágenes, segmentos musicales), pero puede no implicar las mismas relaciones (sea de autoridad, por ejemplo, es decir en la esfera de *poder del discurso*). Se *inflexionan* entonces las condiciones de producción discursiva, en un extremo (la producción), si la voz y el cuerpo cambian de registro en cada caso (modo *enunciativo*) de lo que resulta, recíprocamente que, en el otro extremo, (en reconocimiento), los cuerpos frente a la pantalla, sean asimismo diferentemente tratados.

4. Dispositivo, enunciación

4.1. En torno a los dispositivos

En un trabajo de hace algunos años procuré circunscribir la noción de dispositivo (2001) y en otro más reciente (2009) señalé la coalescencia y, además independencia, en cuanto a producción de sentido de una diversidad de ellos en una misma especie de productos mediáticos; se trataba de las tapas de semanarios, diferenciándolos del tipo de desempeños en esa misma dirección de los componentes del interior de esos medios.

En torno a la noción de dispositivo indicábamos que se recurría a la articulación entre dos instancias: la correspondiente a la puesta en obra de técnicas de producción sígnica y de procesos que hacían posible la circulación discursiva, de manera que la suma de ambos recursos no resulta indiferente en lo que concierne a la producción de sentido. En esos trabajos recorrimos diferentes situaciones: la que corresponden a la escritura, la cinematografía, la tarjeta postal o las tapas de revista. Mostrando que, en cada caso, las relaciones entre las “técnicas constructivas” (las productivas de los textos) y las “técnicas sociales” (las que conciernen a la circulación) dan lugar a diferencias que inciden en la producción de sentido. Señalábamos que precisamente esa asociación era la responsable de soportar los desplazamientos de los “efectos semióticos”, que pocas líneas arriba designamos como *inflexiones* (incidencia del dispositivo en las condiciones de producción de sentido).

Si las cualidades del dispositivo -los encajes de dispositivos atendiendo a su diversidad- en las plataformas, o en cualquier otro artefacto, son siempre el resultado de una integración de los dos aspectos que lo constituyen (Ej.: una de las caras de la escritura es el sistema de los grafemas, otra, los modos en que llegan a los ojos de los lectores), en las plataformas es singularmente complejo y no numerable de antemano. Los componentes que pueden integrarse tampoco lo son pero más allá de esas contingencias, propias de las variantes empíricas (ocurre para cualquier textualidad) es necesario atender al componente principal que opera en las relaciones vinculares, del lado de lo que denominamos “técnicas constructivas”: la enunciación. En tanto ella define un lugar relacional inscripto en la fuente (en los textos en producción) respecto del posible universo de reconocimientos (Ej.: el empleo de un sociolecto, del que puede suponerse utilidad para la relación con un sector social que lo emplea puede ser o no indiferente, en reconocimiento).

4.2. En torno a la enunciación

Si bien la noción de enunciación se le suele adjudicar estabilidad (y unicidad) eso acontece en contextos limitados y a partir de un amplio hor-

izonte de presuposiciones relacionadas con los objetos discursivos donde se la pretende poner en obra. Buena parte de los desarrollos de esta noción se originan a partir de ciertos funcionamientos del lenguaje oral y parcialmente en la escritura, siguiendo a quien primero procuró sistematizarlos: Emile Benveniste. En esos desarrollos se suele privilegiar los componentes que la lengua presenta como característicos de las remisiones a cierta exterioridad, bien de posición, de lugar o de tiempo (yo/tu, aquí, ahora, etc.). O también extensiones diversas, por caso los llamados *enunciatemas* (Kerbrat-Orecchioni, 1997); a las que se suman otras extensiones basadas en la pragmática anglosajona o bien de concepciones de base empírica. En una dirección opuesta – alejándose o reformulando los modelos lingüísticos – se han realizado desarrollos de gran interés cuando se trata de discursividades heterogéneas, como es el caso de la cinematografía, a las que luego prestaremos atención.

A esta altura de la discusión resulta de interés localizar algún particular, lo más restringido posible, que muestre el interés en el acercamiento entre enunciación y dispositivo. A este respecto examinaremos el tratamiento que, Fisher y Verón (1999 [1986]), con el propósito de analizar el comportamiento de las tapas de revistas destinadas a público femenino, apelaron a las consideraciones de Antoine Culioli respecto de la enunciación, refiriéndonos, en especial, a ciertos ejemplos que escogieron en ese desarrollo.

La elección de los autores que recorrieron el camino emprendido por Culioli fue diversamente justificada. Resumiéndolo de un modo restringido: en primer lugar porque el material a estudiar incluye no solo menciones lingüísticas, sino también imágenes y relaciones de distribución espacial, las que no son compatibles con un análisis puramente lingüístico, la descripción no sería suficiente, en tanto se hace necesario desentrañar el funcionamiento del conjunto de las partes. El camino elegido está asociado, en segundo lugar, a los procesos cognitivos formalizados de una manera no secuencial (Ej.: Culioli (1974) entre tantos casos, estudió las *exclamativas*, las que no admiten un tratamiento secuencial). El camino “abstractizante”, se dice, propio de ese autor, no intenta un mero desborde –lo “translingüístico” o un intento de una “lingüística extendida”– sino que atiende un conjunto de restricciones y funcionamientos que conciernen al lenguaje. Otro aspecto, en tercer lugar, que ocupa una posición central es lo concerniente al modelo en lo que atañe al tratamiento del “sujeto enunciadador”, indispensable requisito a tener en cuenta en los casos mediáticos, “de concebirlo no como un sujeto efectivo o “real” (que reenvía a las teorías empiristas de la enunciación, condenadas a quedar encerradas en el universo de la palabra) sino como un sujeto “teórico” o, más precisamente, como un modelo metalingüístico que se revela como necesario para fundar la descripción de los procesos cognitivos” (op. cit. 186).

En el resumen de las cuatro modalidades que distingue Culioli los autores privilegian la cuarta, como pertinente en principio para sus análisis (las conclusiones mostrarán articulaciones del conjunto). Las tres primeras presentan las siguientes propiedades: la I. se trata de los casos en que se establecen fórmulas lingüísticas, afirmativas o negativas como válidas, es decir, susceptibles de referencialidad (genéricamente aserciones: “Está lloviendo”); la II. corresponde a fórmulas relacionadas con lo necesario o lo posible del tipo “Si lloviera se fecundarían los campos”; la III. se caracteriza por propiedades autocentradas del tipo “Cuando llueve me entristezco”. Las dos primeras incluyen procedimientos de co-referenciación válidas para cualquier co-enunciador, en cambio en la III suscita la validación por Ego, una referencia interior. Los tres casos comportan un enunciador único pero se modifica el modo de validación: los dos primeros casos corresponden a la “objetividad” y el tercero a la “subjetividad”.

El tipo IV corresponde a las injunciones (las clásicas corresponden a las órdenes), las que comprenden una relación modal que incluye además de Ego y Alter, del tipo “¡cierra la puerta!”, lo que conlleva la copresencia de uno y otro. Incluyen además la marca de un coenunciador, la segunda persona o un componente paralingüístico (j), este último ante la eventual transcripción escrita de un enunciado supuestamente oral. Enunciados de este tipo, contrariamente a los otros, no pueden ser tomados a cargo por un enunciador único, sea “objetivamente” o “subjetivamente”, se separan de los otros pues su posibilidad de validación cambia de registro (será, por ejemplo, asumido por quién de los circunstantes se encuentra más próximo a la puerta, en nuestro ejemplo).

Estas pocas consideraciones acerca de su fundamento, nos sirven para comentar los ejemplos que nos interesan, del trabajo de Fisher y Verón para nuestro fin, se trata de injunciones que no remiten a la oralidad sino a lo escrito en condiciones bien definidas, se trata de carteles que proponen una conducta, lo que presupone que no tienen un interlocutor definido. El desarrollo de los autores, a partir de esos ejemplos, se propone dos objetivos: a) mostrar que todo enunciado comporta una composición entre modalidades, el caso de un cartel que señala “Prohibido pasar”, indica que existe la posibilidad de hacerlo y cobra sentido en las cercanías de una puerta. Adquiere el valor de prohibición gracias a que un co-enunciador le adjudica el valor de presente (le confiere un valor haciéndose cargo de la operación de actualización); y b) mostrar que los enunciados conllevan también límites a su interpretación; por caso, cuando la validación se reenvía al coenunciador, se trata de los casos de lo posible o lo necesario. El enunciado “Si lloviera se fecundarían los campos”, convoca por una suerte de “desenganche” de la sustancia del enunciado –más allá de las cualidades proposicionales del mismo- el enunciador y co-enunciador, son

remitidos a las *representaciones* adjudicables a los sucesos (llover, fecundar).

4.3. Dispositivo y enunciación

Interesa aquí detenerse un momento antes de estas consideraciones, las que resultan útiles para entender los alcances que tiene este análisis para los fenómenos vinculares mediáticos, en tanto que permite visualizar el funcionamiento de textos de pequeña magnitud, de tenerse en cuenta cualidades tales como estar escritos e instalado en un cierto circuito relacional.

Si ahora regresáramos por un momento al letrero “Prohibido pasar”, recordemos que se señaló que el mismo cobra su carácter injuntivo a partir de la cercanía de una puerta; de no estar alojado allí, sino en un lugar lejano, adquiere otro carácter, el coenunciador se constituirá como tal de otra manera. Podrá adjudicar al letrero un carácter decorativo o bien a un descuido de los propietarios del lugar, no es el carácter de letrero (podría en su lugar haber uno que podría considerarse pertinente, “Prohibido fumar” lo sería) sino la posición que ocupa. Si ahora “Prohibido pasar” se encontrará formando parte de una exposición de intensiones artísticas de objetos de la vida cotidiana, el enunciado caducaría en cuanto a los juicios de pertinencia (aunque no irrelevante pues instruye a que es un letrero de cierto tipo y no un mosaico) y se avanzaría sobre adjudicaciones acerca del carácter de los trazados gráficos o del material con que está construido. El horizonte de expectativas y los límites de la interpretación en cada caso se ven definidos por un circuito relacional que modaliza el funcionamiento de la *deixis*, en términos cognitivos, se hace inevitable a la lectura el reconocimiento de la relación de lo lingüístico con otra cosa, se abre hacia las variantes posibles de posiciones del co-enunciador (a partir del establecimiento de pertinencia/no pertinencia, ironía/descuido, etc).

Es aquí donde la atención debe ser puesta en la configuración relacional, la cartelería es finalmente un medio de no poca importancia, con diversas sub-especies que regulan múltiples vínculos públicos (situadas en el tipo vincular III que describimos más arriba). Que en cuanto a dispositivo puede articular tres variantes en el caso de “prohibido pasar”, con identidad de sustancia (resultado de que la misma técnica constructiva, los grafemas y su soporte material no varían), pero sí se modifica su articulación con tres modalidades de agenciamiento social: la orientación del paso de personas (instalados sobre una puerta), la organización estética (irónica o desmañada) si fuera de ese lugar y la ilustrativa (si forma parte de una exposición). Cada una de estas últimas dando lugar a *inflexiones* en cuanto a la producción de sentido, tal cual hemos visto; en las dos últimas el co-enunciador no se hace cargo incluso de su carácter injuntivo. El dispositivo entonces, tal cual señalamos antes es el responsable del desplazamiento del enunciado a la enunciación.

5. Implicancias

1.

En el objetivo fijado para estas páginas (en el final del ítem 1 “Propósito”) se señalaba la necesidad de reflexionar sobre los modos en que se articulan la enunciación y los dispositivos, en el caso de las llamadas plataformas, especialmente en uno de sus empleos (la enseñanza orientada a la producción de textos referidos al arte), a mi entender dificultoso, en especial por la naturaleza de su objeto. En el ítem 3 (“Situación del lugar vincular de las plataformas”), se precisó la pregunta, cuando se especificaron las condiciones del problema en las plataformas, en el experimento en curso en nuestra investigación. En ese mismo párrafo se empleó una analogía, la del “guión” o “libreto” (el programa y los objetivos del seminario) como dos puestas en escena, algo similar a los procesos que se cumplen, por ejemplo en *transposiciones* [4] de la literatura a diferentes medios o bien las puestas en escena del teatro o del cine o la TV.

La analogía ahora resulta pertinente, al menos en la etapa de diseño, atentos a la fase experimental que estamos en estos momentos desarrollando y que involucra a tres seminarios de una carrera de posgrado, los alumnos de cada seminario son divididos en dos grupos: uno recibe enseñanza presencial, la forma habitual de cursarse, el otro lo hace a distancia por medio del empleo de la plataforma. Se trata finalmente de seis “puestas en escena”, los tres guiones básicos corresponden a tres “géneros” distintos de las prácticas de la enseñanza: uno de transferencia de prevalencia conceptual (“Problemas del arte contemporáneo”), otro de raíz analítica (“Semiótica de las artes”) y el tercero si se quiere de ejercicio práctico (“Taller de trabajo final”). La posición y el horizonte de expectativas son disímiles en cada uno de esos géneros, y tanto los materiales de ejemplificación como la secuencia a la que se recurre. Al comenzar el trabajo, sin valernos de esta analogía, tomamos los recaudos necesarios para homogenizar los componentes de cada variante en relación con el “guión”. Así entonces, los recaudos fueron más de sustancia y ordenamiento argumentativo y, aun no, de hipótesis acerca del funcionamiento del par enunciación-dispositivo en *producción*, las que podrían esbozarse en los exámenes en *reconocimiento*, con propósitos explicativos de los resultados y sus consecuentes posibilidades de corrección.

2.

La posibilidad de estudiar la producción y el reconocimiento, en condiciones controladas situaría la operatoria de las plataformas como un laboratorio semiótico, especialmente propicio para examinar las relaciones entre dispositivos y enunciación, pero es necesario ser cauteloso en cuanto a sus resultados, al menos por el momento.

Vale la pena prestar atención a la ampliación de ciertas observaciones realizadas por Verón (2007) [5] respecto de la “no-linearidad de la comunicación”, cuando insiste en la asimetría radical del modelo de la comunicación. Por un lado una *gramática de producción*, que concierne a la identificación como conjunto del corpus problema (la textualidad que comportan los seminarios, en nuestro caso), por el otro lado, un conjunto de *gramáticas de reconocimiento*, correspondientes a la “lecturas” o interpretaciones que corresponden a las respuestas de los alumnos (a partir de las semiotizaciones que corresponden a los usos, las interrelaciones sea con docentes o entre los grupos de participantes, el resultado de los trabajos, etc.).

A este respecto, Verón (1996) insistió también, en cuanto a las relaciones que se establecen entre producción y reconocimientos (aprox. emisor y receptores) que son difíciles de conceptualizar, en tanto (entre otros factores) presentan zonas “aleatorias” (comillado del autor) por el carácter incompleto de las descripciones en producción. De donde no se hace posible “deducir el efecto de un discurso a partir del análisis en producción”. Por un lado una organización institucional, en producción, en condiciones de establecer un cierto control de sus productos, por el otro, configuraciones complejas de operaciones semióticas alimentadas finalmente por lógicas individuales.

Es posible tener en cuenta una distancia: el comportamiento que se puede suponer de los fenómenos correspondientes a los medios masivos se diferencian de las situaciones propias de la plataforma, en tanto que las lógicas individuales están en cierta medida acotadas por los objetivos propio de una acción colectiva, el término “acotadas” no debe interpretarse más que a título hipotético.

3.

Aceptando que se establece una situación de indeterminación entre producción y reconocimiento (un desfase, una asimetría) la pregunta reside en aproximarse a ponderar en qué medida intervienen, en nuestro caso, las particulares articulaciones entre dispositivo y enunciación, en tanto que de estar atentos a lo señalado en 4.3. (“Dispositivo-enunciación”) podemos al menos distinguir la posibilidad de producción de inflexiones, excluyentes entre sí, obra del dispositivo. Es cierto que el ejemplo se remite a una situación en que la sustancia incluye sistemas de organización “fuerte”, la lengua. Es también cierto que en el límite, la prohibición como tal (el “Prohibido pasar”), se lea como una formalidad institucional indiferente, pero esto pertenece al campo de las representaciones, las que sólo son evaluables en reconocimiento. Para las plataformas es posible tener en cuenta que estos últimos procesos se encuentran limitados por los objeti-

vos que se pueden suponer de una relación del tipo enseñanza-aprendizaje, diferente como venimos señalando de las mediáticas.

4.

Un espacio sensible a las inflexiones del sentido (donde el desfase se hace particularmente pronunciado) es en aquellas configuraciones que carecen de una organización “fuerte”, que la *deixis* no cuenta con un “aparato formal” (por restringido que éste sea, está ausente), el caso del cine y sucedáneos por ejemplo de esta cuestión, Metz (1991) se encargó de discutirlos. Este autor la definió como: “La enunciación es el acto semiológico por el cual ciertas partes de un texto nos hablan de ese texto como un acto”, agrega poco más adelante: “En música orquestal, por ejemplo, es el timbre característico de los instrumentos: cuando interviene un oboe, él no desarrolla solamente una frase, él se hace reconocer como oboe; el mensaje musical está fisurado en dos capas de información diferentes”.

El desdoblamiento de la enunciación en los dominios de la discursividad artística recurre en las discusiones acerca de este tópico, Schaeffer (1995) por caso, afirma que en el teatro se presentaría una “doble enunciación”: la que corresponde a los personajes y la correspondiente al autor (obra), pero la que considera no específica del teatro sino propio de los relatos de ficción. Más allá del acuerdo con una u otra postura [6] se hace evidente que los objetos que tratamos en nuestra investigación, y que inevitablemente forman parte del material a “manipular” e incluir, en todo o en parte, en los desarrollos de la enseñanza, conllevan en su despliegue un ramillete de procedimientos que no pueden soslayarse, tanto en producción como en los posibles reconocimientos, por parte de los operadores.

5.

Regresemos a lo que mencionamos en el arranque de estas notas (en el ítem 1 “Propósitos”), señalábamos allí que la diversidad que presentan las plataformas –el complejo conjunto con el que debemos operar en producción y reconocimiento-, se nos presenta por medio de los trazados propios de una pantalla y de sonidos acompañantes. El flujo discursivo al que dan lugar se concentra en ese pequeño plano luminoso, en cercanía a nuestro cuerpo y al alcance de nuestros brazos. Vista y oído recogen esos estímulos de proximidad en un presente que puede dar cuenta de buena parte de las cosas y sucedidos del mundo y de los frutos de la imaginación con sólo un pequeño esfuerzo de nuestro cuerpo, las que podemos activar para que se hagan presentes como, incluso, también modificarlas.

Con el propósito de presentar una rápida imagen para dar cuenta del proceso que da lugar a esos sorprendentes resultados visibles, audibles (y operables a voluntad), señalamos en el ítem 3 (“Señalar el lugar de las

plataformas”) que se trataba de un *sistema de encajes* de dispositivos cuya manifestación final es aquello que se da a nuestros ojos y nuestros oídos. El desciframiento de ese sistema de encajes y sus posibles reordenamientos, diversamente variable en las plataformas (¿hasta qué punto susceptible de direccionar?) solicitan avanzar en la discusión acerca de los modos de articulación de los dispositivos y la enunciación.

Notas

[1] En dos investigaciones en curso se trata de manera distinta esta cuestión, en una de ellas -“Pantallas críticas” en dirección compartida con Patricia San Martín (Universidad Nacional de Rosario) y en la otra con Carla Ormani (Instituto Universitario Nacional del Arte) “Alcances de la noción de dispositivo”.

[2] Puede leerse respecto a esta cuestión Oscar Traversa “Regreso a pantallas” (2007), donde se alude a las relaciones entre el cuerpo y la pantalla, en especial en los teléfonos móviles accionados por el tacto.

[3] El aludido en nota 1 (“Pantallas críticas”) esta dedicado a desarrollar cuestiones relativas al diseño y evaluación de la enseñanza a distancia por medio de la plataforma SAKAI, en particular para la enseñanza de la producción de textos de crítica y difusión artística.

[4] “Transposiciones” se refiere al proceso de pasaje de una novela por ejemplo al cine, lo que comporta un cambio de soporte, opuesto a “versión” que remite a las diversas concreciones del mismo texto en un soporte homogéneo. Para tener una visión general de este procedimiento se puede consultar Oscar Steimberg (1998)

[5] Verón, en el 2007, avanza en la conceptualización de las relaciones entre producción y reconocimiento a partir de la teoría de los sistemas complejos incorporando la perspectiva de Luhmann (1995), de la que aquí solo avanzaremos Unas briznas, lo hace situando al observador en la interfase de esos dos sistemas autopoyéticos (el de los medios y el de los actores). Un sistema actúa como como ambiente del otro y recíprocamente, Poniendo, asimismo, cada uno de ellos su propia complejidad al servicio del otro, dando lugar a la *interpenetración* (Luhmann) entre ambos. La complejidad (autoproducida) de cada uno de ellos se pone al servicio del otro para construir, recíprocamente, sus propios sistemas. Verón señala que: “Los materiales discursivos a los que el observador accede a partir de “fragmentos” de la semiosis, segmentados en la interfase producción/reconocimiento, son tomados en dos procesos de organización diferentes: el del sistema de los medios y el correspondiente a los actores”. Podríamos parafrasear la cita, para nuestro caso, poniendo en su lugar los términos: sistema de la plataforma y sistema de los usuarios, lo que nos habilita a observar a las relaciones entre dispositivo y enunciación en términos de un edificio teórico más allá de una “intuición empírica”.

[6] La visión que damos en estas pocas líneas del problema por apretada es insuficiente requiere, al menos, una lectura atenta de los trabajos de Metz y Schaeffer, entre tantos otros, aquí la incluimos para indicar la importancia del problema.

Bibliografía

- Culioli, A. (1999) “À propos des énoncés exclamatifs », *Pour une linguistique de l'énonciation*, Tomo 3, Paris, Ophrys
- Fisher, S. Y Verón, E. (1999) “Théorie de l'énonciation et discours sociaux”, *Énonciation manières et territoires*, Paris, Ophrys
- Kerbrat-Orecchioni, C. (1997) *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje*, Buenos Aires, EDICIAL
- Metz, C. (1991) *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris, Meridiens Klincksieck
- Schaeffer, J-M. (1995) «Énonciation théâtrale », *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* (Ducrot, O., Scaefffer, J-M.), Paris, Seuil
- Steimberg, O. (1998) *Semiótica de los medios masivos. El pasaje de los medios a los géneros populares*, Buenos Aires, ATUEL

- Traversa, O.** (2001) “Aproximaciones a la noción de dispositivo”, Signo y seña N° 12, Buenos Aires Facultad de Filosofía y Letra, UBA
- “ (2007) “Regreso a pantallas”, Dossier de estudios semióticos, Rosario, Facultad de Ciencias Políticas y Relaciones Internacionales, UNR
- “ (2009) “Por qué y cómo estudiar las tapas de las revistas: el papel de la noción de Dispositivo”, Figuraciones 5, Buenos Aires, Crítica de Arte, IUNA
- Verón, E.** (1996) “Prefacio. Feedback, flashback (o la máquina del tiempo)”, Conducta, estructura y comunicación (Escritos teóricos 1959-1973, Buenos Aires, Amorrortu editores.
- “ (2007) “Du sujet aux acteurs. La sémiotique ouverte aux interfaces », Sémiotique ouverte. Itinéraires sémiotique en communications (J.J. Boutaud, Eliseo Verón), Paris, Hermes-Lavoisier.

Oscar Traversa

es Profesor Consulto de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y Director del Área de Crítica de Arte del Instituto Universitario Nacional del Arte. Integra, en organismos universitarios y de investigación, funciones de consultor y evaluador de proyectos (CONEAU, CONICET). Dirige y ha dirigido, a partir de 1984, grupos de investigación en las universidades de La Plata y Buenos Aires, financiados por esas instituciones el CONICET y el FONCYT (dirige en estos momentos dos proyectos: en el IUNA y ANPCyT). Ha sido miembro fundador y director de las revistas *Lenguajes*, *Cuadernos del CEAGRO* y *Figuraciones*, de esta última es actualmente editor. Se formó en Francia, en la EHHSS bajo la dirección de Christian Metz y obtuvo su doctorado en la Universidad de Buenos Aires, bajo la dirección de Nicolás Rosa. Ha escrito los siguientes libros: *Cine. El significante negado* (Hachette, 1984), *Arte y comunicación masiva* (1996, junto a O. Steimberg), *Cuerpos de papel I* (Gedisa, 1997), *Cuerpos de papel II* (Santiago Arcos, 2007) y compilador junto a O. Steimberg y Marita Soto en *El volver de las imágenes* (La crujía, 2009). Se encuentra en prensa *inflecciones del sentido* (aparición diciembre, 2010). otraversa@arnet.com.ar

Tres aportes a la noción de operaciones:

Verón, Fisher, Goodman

María Elena Bitonte

La noción de operación tiene un valor fundamental para el estudio de los lenguajes. Quiero destacar su importancia para una didáctica de la semiótica, ya que dicha noción se relaciona con un modelo que asume el análisis del discurso como una forma de pensamiento crítico. En primer lugar, hay que decir que la historia del concepto de *operaciones* en el ámbito de la socio-semiótica, remite a Antoine Culioli (n. 1924), cuyos planteos fueron retomados por Eliseo Verón y Sophie Fisher. En esta oportunidad voy a presentar una síntesis de dicha noción, tal como aparece en las teorías de Eliseo Verón, Sophie Fisher y en Nelson Goodman, cuya idea de *maneras de hacer mundos* es compatible con el concepto de operaciones.

Palabras clave: lenguaje-operaciones-maneras de hacer mundos

Three contributions to the concept of operations: Verón, Fisher, Goodman.

In the study of languages the concept of operation has fundamental value. I would like to point out its importance in the semiotics didactic because that notion is related to a model which takes on the discourse analysis as a way of critical thought. The history of the concept of *operations* in the socio-semiotics field is originally introduced by Antoine Culioli (b. 1924), whose ideas were taken into consideration by Eliseo Verón and Sophie Fisher. I am going to introduce, during the present work, a synthesis of this concept taking into account how it was held by Eliseo Verón's, Sophie Fisher's and Nelson Goodman's theories. In Goodman's particular case, the idea of *ways of worldmaking* is consistent with the concept of operations.

Palabras clave: language-operations-ways of worldmaking

La noción de operación tiene un valor fundamental para el estudio de los lenguajes. Quiero destacar su importancia para una didáctica de la semiótica, ya que dicha noción se relaciona con un modelo que asume el análisis del discurso como una forma de pensamiento crítico. En primer lugar, hay que decir que la historia del concepto de *operaciones* en el ámbito de la socio-semiótica, remite a Antoine Culioli (n. 1924)[1], cuyos planteos fueron retomados por Eliseo Verón y Sophie Fisher. En esta

oportunidad voy a presentar una síntesis de dicha noción, tal como aparece en las teorías de Eliseo Verón, Sophie Fisher y en Nelson Goodman, cuya idea de *maneras de hacer mundos* es compatible con el concepto de operaciones[2].

1. Operaciones en Eliseo Verón

En *La semiosis social* (Verón 1988: 1993) la noción de operaciones aparece como un concepto metodológico: las relaciones de un discurso con sus condiciones de producción y reconocimiento se pueden representar de manera sistemática en forma de *gramáticas*, en la medida en que éstas describen las operaciones de asignación de sentido de las materias significantes. Así, la noción de operaciones remite a *la* relación entre el discurso y sus condiciones sociales e históricas. Es así como, en tanto que las condiciones sociales dejan *marcas* visibles en la superficie discursiva, dichas operaciones se pueden reconstruir. Una vez establecido el tipo de relación entre las marcas y sus condicionamientos sociales, podemos hablar de *huellas* de producción o de reconocimiento (Verón 1993: 129). ¿Cuál es la diferencia entre una marca y una huella? La marca tiene la vaguedad de la *primeridad*[3]. La huella, en cambio, implica una relación específica: es un índice. Como se puede ver, la noción de operación se deriva del concepto mismo de discurso como producto del devenir histórico-social. No se puede aislar el discurso de las circunstancias en las que se produce para llevar a cabo el análisis, como pretenden ciertos encuadres lingüísticos. Por lo tanto, el concepto de operaciones es lo que justifica el postulado fundamental de la socio-semiótica: “analizando productos, apuntamos a procesos” (Verón 1993: 124).

Entonces resulta que la oposición entre un análisis interno vs. un análisis externo es una falsa disyuntiva, porque para demostrar que algo es condición de producción de un discurso debe demostrarse que ha dejado huellas en su superficie discursiva. Y a la vez, para describir esas huellas, debemos remitirlas a sus condiciones de producción. Los que propugnan un análisis externo “son aquellos que ven el texto como un reflejo de la realidad social, económica, política, biográfica, etc. Por lo tanto esta visión es inseparable de una concepción mecánica del funcionamiento del discurso con respecto a lo social. “Un discurso no refleja nada; él es sólo un punto de pasaje del sentido” (Verón 1993: 128). En consecuencia, lo que interesa al análisis del discurso no está adentro ni afuera de los discursos: se trata de establecer un sistema de relaciones (Verón 1993: 127).

Verón resume su idea de operaciones en un “*Diccionario de lugares no comunes*” (2004: 39-59), donde para explicar el término, recurre a Antoine Culioli. La superficie del discurso -afirma- exhibe marcas. El análisis consiste en establecer qué relación existe entre una marca y sus condiciones de producción. Así esta relación resulta una huella. El modelo básico de

una operación –afirma- está compuesto por tres elementos: el *operador* (una marca), el *operando* (aquello a lo que remite) y la *relación* que los une. Un operador puede estar asociado a diferentes operaciones: a) un flechaje hacia delante, cuando remite a un discurso por venir (por ejemplo, un título, reenvía al texto que le sigue), b) un flechaje hacia atrás, cuando ese operador reenvía a discursos del pasado (a través, por ejemplo de elementos anafóricos como “antes”, “después”), c) puede tratarse de una operación de reconocimiento, cuando hay una referencia intertextual, etc. Como se ve, en todos los casos, la noción de operación es un dispositivo relacional que enlaza el discurso con su “otredad”.

Otra visión de esta noción aparece en *Efectos de agenda II. Espacios mentales* (Verón 2002: 12), donde las operaciones son definidas en términos de los tres registros fundamentales de la producción de sentido formulados por Peirce, pero esta vez en el dominio de un espacio mental.

El modelo de espacios mentales de Verón (2002) concibe la idea de un sujeto que se desplaza constantemente en un espacio-tiempo semiotizado, siguiendo *trayectorias* formadas por varios puntos, en un territorio complejo. En esta geografía de trayectos, cada punto de una trayectoria está compuesta por dos elementos: uno llamado *operador* y el otro, *operando*. Cada uno de ellos es definido por contenidos semánticos específicos y por operaciones que pueden ser de tres tipos:

“Aquellos ET que parecen conocer un poco de semiótica usan un lenguaje muy simple. A las operaciones relativas a *estados* (emociones, afectos, etc.) las llaman primeras; a las operaciones que implican *procesos y relatos*, las llaman segundas, y a las relativas a *reglas*, las llaman terceras”[4].

Por último, queda por definir la noción de *mundo* que surge como resultado de esta economía de operaciones, como una configuración dinámica de espacios mentales cuya conectividad es aleatoria e infinita. En esta renovada concepción de la semiosis las operaciones se conciben en el marco de un mundo donde el sentido se acota en los espacios mentales de referencia y se relativiza en relación con otros.

Ahora bien, si nos remontamos a un artículo muy temprano de Verón, del año 1975 (y reeditado en Verón 2004), titulado “*Ideología y comunicación de masas. Sobre la constitución del discurso burgués en la prensa semanal*”, podemos ver cómo ya la noción de operaciones resulta sustancial para el análisis. En tal ocasión, el objetivo era comparar un conjunto de publicaciones dirigidas a la clase obrera con otro conjunto dirigido a la burguesía. Verón hace un seguimiento de dos semanarios argentinos referidos al atentado contra la vida del líder peronista, Rosendo García (muerto en 1967), colaborador del también asesinado sindicalista del sindicato

de los metalúrgicos Augusto Vandor (muerto en 1969). Como estos dos grupos de textos están históricamente situados, se pueden especificar las operaciones de su producción. En este sentido, Verón afirma que

“todo “análisis de texto” orientado al estudio de lo ideológico dentro del discurso debe enmarcarse en un conjunto de hipótesis externas que autoricen la constitución del corpus y la identificación de las operaciones pertinentes que allí aparecen. Lo cual significa –una vez más– que lo ideológico en el discurso no consiste en propiedades inmanentes a los textos, sino en *un sistema de relaciones* entre el texto, por un lado y su producción, su circulación y su consumo, por el otro” (2004: 79).

Entre las operaciones referenciales o de especificación que releva Verón podemos mencionar: la *designación*, esto es, cómo personajes y sucesos son nombrados y situados (hay operadores situacionales o de *contextualización*, hay indicadores que especifican el acontecimiento singular) la *clasificación*, *diferenciación* o *identificación* de un elemento en el marco de una clase, operaciones de *flechaje* o relación entre título y acontecimiento, operaciones de *relación texto-imagen*, operaciones *retóricas*, operaciones *gráficas* (dos puntos, comillas, etc.) que no son menores. Hay que notar que incluso los conectores lógicos o gramaticales, expresados a veces en marcas gráficas aparentemente insignificantes, pueden ser huellas de operaciones ideológicas sumamente complejas. Si bien los dos puntos pueden, sencillamente, introducir una cita, en otros casos como “Cocaína: importante detención en Salta”, los dos puntos son huellas de una operación de inclusión que marca la pertenencia de un miembro a un conjunto; en cambio, en el caso “Argentina: la hora del miedo” o “Sindicatos: entre Onganía y Perón”, los dos puntos pueden unir o identificar dos espacios lógicos diferentes.

Para ofrecer un ejemplo concreto, presentaré algunas de las operaciones ideológicas que identifica Verón en su análisis. Son las operaciones de *encuadre*, por un lado y por otro, las operaciones de *construcción de la temporalidad social*.

Las operaciones de *encuadre* del acontecimiento en cuestión se pueden expresar a través de la *titulación*. Como lo señala Verón, la relación título-acontecimiento “tiene en embrión el tratamiento de la información que se manifestará luego, más detalladamente en el texto” (2004: 82). Por otra parte, la operación de encuadre puede referirse a los contenidos que serán ofrecidos en el interior del número de la revista o bien pueden aludir al encuadre semántico de la semana (2004: 83). Ahora bien, los títulos pueden tener diferentes grados de especificación. De hecho, el análisis realizado arrojó que los semanarios destinados a la clase burguesa (tipo B) presentan

un mayor grado de indeterminación y presuposición que los semanarios destinados a las clases populares (tipo P), los que presentan una mayor especificación en cuanto a los hechos que refieren. Por ejemplo, mientras en la tapa de los semanarios tipo B podemos leer “*Argentina: la hora del miedo*” (*Primera Plana*) o “*Sindicatos: entre Onganía y Perón*” (*Confirmado*) o “*Crimen político: ¿y ahora qué?*” (*Panorama*), en los semanarios tipo P, se titula, directamente: “*El asesinato de Augusto Vandor*” (Verón 2004: 83). En este sentido, en los semanarios tipo B se observa una operación compleja. Por un lado, el título incluye dentro de una misma clase una serie de eventos (sin identificación específica). En la medida en que hay una serie de acontecimientos abarcados por el título, todos ellos justifican la denominación. Pero de todos estos eventos destaca uno, al cual especifica a través del *flechaje* fotográfico en tapa. Esto supone una operación de puesta en relieve de un acontecimiento por sobre los demás. De modo que la estructuración interna del semanario B es relativamente fija y toda ella se articula sin fisuras por la impregnación del acontecimiento principal. En conclusión, la operación referencial de tapa es coherente con la estructura interna del semanario: la denominación sin identificación de tapa pone de relieve un acontecimiento entre otros que se ubican en el molde habitual del semanario, y los abarca confiriéndoles una unidad de sentido. En los semanarios tipo P, en cambio, como no hay referencia a otros acontecimientos, no se puede decir que el que figura en la tapa sea el acontecimiento principal. Por lo tanto no hay operación de puesta en relieve. Sí la identificación de un hecho singular ilustrado por una imagen, pero no hay una conexión que reúna este evento con los demás en una unidad de sentido. Por último, y en relación con la imagen, Verón observó que en los semanarios tipo B la relación de la imagen con el texto es de carácter argumentativo, ya que la imagen permite deducir por qué es “la hora del miedo”, en cambio en los tipo P es meramente descriptiva e incluso, redundante, ya que solamente constata lo que dice el título.

Por lo que respecta a la *construcción de la temporalidad social*, Verón distingue dos operaciones: la *atomización* (propias de los semanarios tipo P), que se observa en que la temporalidad de la semana se atomiza por la inflación de determinado evento (cuanto más importante es un acontecimiento, más páginas se le dedican, pero esto no se articula semánticamente con los otros) y la *articulación* (propias de los semanarios tipo B), en la que se puede observar que el tiempo de la semana se articula y unifica en torno a un acontecimiento determinado. Otra forma de construir la temporalidad social es con *operaciones intertextuales*, que al ser reconocidas pueden provocar un efecto de *déjà lu*, que trae aparejadas dos consecuencias: a) por un lado, que la novedad se vuelve recuerdo y b) por otro lado, una complicidad (ideológica, política, moral, cultural) entre el medio y el lector en virtud de la producción de un espacio de saber compartido.

Sintetizo las operaciones observadas por Verón (2004) en el siguiente gráfico:

Semanarios tipo B

- Menor grado de especificación
- Mayor grado de presuposición
- Predominio de la función metalingüística (los títulos se refieren a los discursos que presentan)
- No hay identificación de un acontecimiento singular
- Las denominaciones aluden a procesos indeterminados en cuyo marco se encuadran otros (“La hora del miedo”)
- La relación entre el título y el acontecimiento es anafórica, reenvía al contexto o co-texto donde se especifica
- Por lo tanto se trata de un *flechaje* de tipo *argumentativo* (como si el mensaje fuera: efectivamente, es la hora del miedo, fíjese)

Semanarios tipo P

- Mayor grado de especificación
- Menor grado de presuposición
- Predominio de la función referencial (muy marcada)
- Indicadores que permiten identificar el sujeto o el acontecimiento singular
- Expresiones con referencia única e identificable (no ambigua)
- El evento se sitúa en una clase y se especifica en dicho marco de referencia
- La relación entre título y acontecimiento es lineal (*flechaje* redundante)
- La relación entre texto e imagen es *constativa*, no argumentativa (como si el mensaje fuera: realmente Vandor ha muerto, helo aquí).

A partir de la constatación de estas operaciones, Verón llega a la conclusión de que las características que distinguen a los semanarios de tipo B y P corresponden a una situación histórica precisa. El autor advierte que algunas de las propiedades de los semanarios de tipo B coinciden con las de los semanarios de los países *centrales*, de donde se sigue lo siguiente:

“Según mi hipótesis -afirma- estamos aquí ante un tipo de discurso que acompaña la evolución de las clases burguesas a partir de cierto nivel del desarrollo industrial. Por otra parte, en la década de 1960, comenzó a constituirse en América latina un discurso burgués, comparable en parte al de los países centrales, pero que al mismo tiempo posee ‘inflexiones’ particulares, en la medida en que se produce en un contexto económico y político radicalmente diferente. La aparición, en los países dependientes, de este tipo de discurso coincide con el momento en que la burguesía industrial local se adapta a las nuevas condiciones de la dominación imperialista en la región: el paso a la industrialización obligada y por lo tanto a la internacionalización del mercado interno” (Verón 2004: 108-109).

Resulta claro que, desde esta aproximación, la consideración de ciertas huellas en el discurso de cada grupo de semanarios (observación de datos “interiores” al texto, por así decirlo) es inseparable de la referencia a fenómenos “externos” al texto, como las circunstancias económicas y políticas en las que dichos textos se han generado. De lo que se sigue que la noción de operaciones nos permite ver que no hay un “adentro” y “afuera” del texto sino relaciones.

2. Operaciones en Sophie Fisher

Sophie Fisher (1999), compañera intelectual de Eliseo Verón, también propone una aproximación socio-semiótica que permite, a través de la noción de operaciones, un abordaje integrador de los discursos sociales, al articular los dominios lingüístico o textual y extra-lingüístico o extra-textual. Lo extra-lingüístico es una dimensión que la lingüística dejó a cargo de otras disciplinas pero que aparece toda vez que abordamos el funcionamiento del lenguaje, en la medida en que hablar de enunciado implica ya una actividad productiva (Fisher 1999: 19). Para esta teórica de la enunciación, esta postulación se fundamenta sólidamente a partir de las teorías de Frege y Peirce, “ancestros míticos” de un tipo de semiótica que han manifestado inquietudes semejantes y propuesto sistemas con numerosos puntos de contacto.

La originalidad de la propuesta de Fisher es el planteo de una *lingüística de las operaciones*. La clave para entender el funcionamiento del lenguaje, según ella, es la noción de operación, y principalmente la operación de *referenciación*. La referenciación, dice Fisher, es “una operación propia del sujeto hablante que hace de todo acto de lenguaje un modo privilegiado

de su práctica social” (Fisher 1999: 20). Como se puede ver, la referenciación forma parte de las prácticas sociales y constituye el gesto mismo que permite al sujeto construir su entorno. En este sentido, la referenciación no entraña una hipótesis sobre la realidad o la ficción, la verdad o la falsedad de un mundo exterior al lenguaje: en la medida en que lo extra-lingüístico se define en relación con el funcionamiento del lenguaje, “se trata de referir en el enunciado las huellas de dicha relación” (Fisher 1999: 21). Así, en esta concepción se pueden ver los mismos puntos de partida y de llegada que se encuentran en la socio-semiótica de Eliseo Verón, que hacen estallar los modelos inmanentistas del análisis del lenguaje: la puesta en discurso es, a la vez, el resultado de operaciones de producción de sentido y la expresión de los conocimientos y prácticas que constituyen el contexto social. No hay enunciado posible ajeno a su “exterior”, en la medida en que la operación de referenciación, sin la cual no es posible el lenguaje, es un modo de su funcionamiento a partir del cual un enunciado remite a otra cosa que no es él mismo (Fisher 1999: 21).

¿Puede aislarse un enunciado de su enunciación? La pregunta de la que parte Fisher, en definitiva, muestra la imposibilidad material de dividir un adentro y un afuera del discurso.

Frente al problema de la relación entre enunciación y verdad, Fisher responde haciendo una diferenciación entre las teorías lógicas y las teorías de la enunciación. La lógica trabaja con proposiciones y postula valores de verdad para cada una de ellas. En esta mecánica de atribución de verdad la proposición sería el enunciado vacío. Una teoría del discurso parte de que todo acto de enunciación implica determinadas operaciones por parte de un sujeto enunciadador, que se constituye como fuente de la validación. De esta división surgen, por un lado, la noción de frase, forma abstracta del enunciado, objeto de estudio del lingüista (“reliquia” derivada del funcionamiento reglado de la lengua, al margen de cualquier condición de enunciación) y por otro, el enunciado, que implica su enunciación (entonación, pausas, puesta en página, etc.) (Fisher 1999: 25-26). Entonces, mientras la lingüística estudia las proposiciones en tanto expresiones bien formadas del sistema, una teoría de la enunciación se propone estudiar el enunciado como soporte de las operaciones (Fisher 1999: 28).

De la noción de operaciones presentada por Fisher se desprenden una serie de postulados, que serán las premisas básicas para el abordaje de los complejos procesos de la discursividad social. La primera postulación es que la semiótica –como ya lo había señalado Benveniste– no está atada a la referencia: “Si hay efectivamente una red de relaciones de sentido, estas se constituyen de manera muy compleja, no simplemente apelando a los referentes sino a las operaciones de referenciación constitutivas del funcionamiento lingüístico” (Fisher 1999: 27). De ahí la necesidad de definir las

operaciones lingüísticas no sólo a partir de sus efectos sino de su producción. La segunda postulación tiene que ver con la naturaleza cognitiva de las operaciones: “Toda operación discursiva reenvía a lo cognitivo, conservando las características propias de lo lingüístico” (Fisher 1999: 28).

Para definir las operaciones como “procedimientos que sitúan los enunciados producidos en función de un modelo, teniendo en cuenta el funcionamiento cognitivo” Fisher (1999: 29) recurre a Frege y a Peirce. En ambos, el funcionamiento del pensamiento se expresa como un lenguaje (la diferencia es que en Peirce el lenguaje no se limita a lo lingüístico).

El nudo de las indagaciones de Frege es la noción de *valor de verdad*, que surge del modo mismo de funcionar del pensamiento, considerando tres operaciones básicas: 1) la captación (el acto de pensar); 2) el juicio (reconocimiento del valor de verdad de un pensamiento) y 3) la afirmación (manifestación del juicio) (Fisher 1999: 33). Esto supone que el pasaje entre la captación de una idea y su afirmación se da por la mediación del valor de verdad. Pero ¿cómo se asigna el valor de verdad de un juicio? El planteo nos ubica en el dominio de las representaciones, donde podemos distinguir desde un nivel lógico el sentido y los valores de verdad y desde un dominio lingüístico, las relaciones de sentido y la validación. Nótese: la enunciación no es el dominio de la verdad sino de la validez. En este nivel, la validación se define a partir de las operaciones de referenciación. Es decir que en la enunciación no hay una verdad aislable e identificable con un enunciado. No hay enunciados verdaderos sino *operaciones de validación* que involucran operaciones de referenciación. Ahora bien, teniendo en cuenta que la referenciación es la remisión de un enunciado a otro que no es él mismo, se concluye que las operaciones de validación dependen de la contextualización de los enunciados. Luego veremos cómo las operaciones de validación pueden leerse como operaciones de referenciación en el marco de los espacios mentales del noticiero.

Resumiendo, en tanto que entre la captación de una idea y su afirmación como juicio hay una operación de validación que involucra al sujeto en su práctica, a la vez, social y cognitiva, se puede afirmar que hay un

“lugar de anclaje entre lo lingüístico en tanto objeto de análisis (dominio de las expresiones) y las operaciones que lo vuelven posible. Estas operaciones son cognitivas, se trate de leyes generales del pensamiento tal como las presenta la lógica o de sistemas propiamente cognitivos que ponen en relación al enunciador y el conjunto de sus prácticas” (Fisher 1999: 39).

Atendamos ahora a la caracterización de Peirce que realiza Fisher. Su presentación pone de relieve el carácter dinámico de su pensamiento que contrasta con el esquematismo de los modelos ceñidos al establecimiento

de estructuras. El sistema de Peirce «supone la puesta en marcha de transformaciones: se trata del pasaje de un agenciamiento a otro, de una estructura a otra» (Fisher 1999: 47). En el sistema de Peirce, el signo se define de la siguiente manera: 1) en relación consigo mismo (definición esencial), 2) en relación con su exterior, en tanto signo-de o signo-para, en una deriva infinita y 3) en la relación de interpretación, que es lo que permite la relación cognitiva del sujeto con el mundo (Fisher 1999: 54). Nótese que mientras la mayor parte de las lecturas de Peirce hacen hincapié en la tricotomía *ícono-índice-símbolo*, que es la relación del signo con el objeto, Fisher inclina la balanza hacia la relación del signo con el interpretante, que es donde se dan las relaciones de pensamiento: “En efecto, si existe la posibilidad de leer un objeto como ícono, índice o símbolo, lo que es central es el tipo de proceso cognitivo que los define y no las etiquetas que se ponen sobre los objetos” (Fisher 1999: 54). En definitiva, lo que queda expuesto en el sistema de Peirce es, por un lado, la naturaleza sincrética del signo, que hace imposible separarlo del objeto y, por otro, la naturaleza cognitiva del proceso de representación.

En suma, toda operación de significación está orientada por una operación de referencia (la referencia es todo lo exterior al enunciado, todo lo que es su objeto). Y esta referencia está marcada por la posición del sujeto que efectúa operaciones de modalización. El sujeto modaliza el discurso al crear los criterios de pertinencia de su objeto de conocimiento, al abstraer del objeto aquellos aspectos relevantes, al despejarlo de lo que no es pertinente, a lo que Peirce denominó *observación abstractiva* (Fisher 1999: 51).

De manera que la lectura de Peirce y Frege que propone Fisher arroja luz sobre los modos de funcionamiento cognitivo y a la vez pone en evidencia la dinámica de la producción de sentido, lo que permite elaborar un modelo que elude la descripción de objetivaciones o estados y acceder a los modos del funcionamiento social del discurso. Así, la teoría de los signos resulta una teoría de la producción de representaciones, no entendiendo la representación como calco sino asumiendo la opacidad de la enunciación como condición de producción de todo discurso. Esta es la idea que está en la base de la noción de operación.

El potencial de las teorías de Frege (la idea de enunciado como expresión de un pensamiento) y de Peirce (el interpretante como signo de la relación cognitiva entre el sujeto y la realidad), así como de los autores que prolongaron sus líneas teóricas, reside en la posibilidad de pensar una aproximación que desplace la estéril descripción de los materiales empíricos en favor de un cuestionamiento de la actividad productiva del lenguaje. La propuesta de Nelson Goodman que presentaré enseguida -coherente con los planteos de Frege, Peirce, y también de Wittgenstein- es el punto

de partida de la noción de operación en el marco de la teoría de los Espacios Mentales presentada por Verón (2002), ya que articula la actividad del lenguaje y del pensamiento con una perspectiva constructivista.

3. Operaciones en Nelson Goodman

En una apretada síntesis, podríamos decir que Nelson Goodman (1990) fundamenta su explicación sobre la base de tres postulados: 1) *el poder creativo del entendimiento*; 2) la idea de *marco de referencia* y 3) las *maneras de hacer mundos*. El primer postulado se deriva de una concepción constructivista del conocimiento[5]. La idea de marcos referenciales parte de la postulación de la existencia de múltiples mundos (reales, irreales, ficticios, posibles). Según ella, un mismo enunciado puede tener un determinado valor en uno de esos mundos y otro en el marco de otro mundo. En conclusión, el valor asignado a un enunciado depende del sistema de referencia en el que se inscribe. Si nos preguntamos cómo es un mundo debemos responder describiéndolo bajo un determinado marco de referencia ¿o acaso podemos hacerlo sin referirlo a ninguno? (Goodman 1990: 17-19).

Las ciencias nos suministran diversas versiones o descripciones del mundo, así como las artes o nuestras propias percepciones (que dependen de nuestras circunstancias, intuiciones, intereses, experiencias). Cada una de estas versiones es correcta en la medida en que todas crean un mundo y constituyen sistemas intraducibles. Pero entonces la idea misma de diferenciar una versión correcta del mundo de otra errónea es una falsa alternativa: la corrección de un mundo posible no depende de que lo contrastemos con *el mundo*; antes bien, “haríamos mejor en decir que es ‘el mundo’ el que depende de tal corrección” (Goodman 1990: 20). Ese supuesto “mundo subyacente” (...) “es un mundo definitivamente perdido” (Goodman 1990: 21). Si sostuviéramos que existe una versión del mundo con la cual pudiéramos contrastar el resto para comprobar que es correcta, sería como afirmar que existe una única verdad acerca del mundo, o como decir que todas las versiones pueden ser reductibles a una y sólo una versión.

La de Goodman es una teoría acerca de cómo los sistemas simbólicos construyen mundos: “La construcción de mundos, tal como la conocemos, parte siempre de mundos preexistentes, de manera que hacer es, así, rehacer” (1990: 24). Goodman describe varias maneras de hacer mundos. Éstas pueden entenderse en el sentido de operaciones simbólicas a partir de las cuales se derivan mundos a partir de otros. Así, inclusive mundos compuestos por los mismos elementos pueden ser distintos, en tanto que producen operaciones distintas. A saber:

1) *Composición - descomposición*: son operaciones complejas consistentes en conjuntar y separar los elementos. Para componer y descomponer

conjuntos hay que realizar otra serie de sub-operaciones, como por ejemplo clasificar y designar. Entre los procedimientos de *clasificación* que enumera Goodman, encontramos a) la división del todo en partes, o bien la desagregación de géneros en subespecies, b) la operación inversa: conformar totalidades y géneros a partir de elementos y subclases simples y c) una operación que podríamos denominar de especificación, consistente en el análisis de los rasgos de los elementos que componen los conjuntos para establecer distinciones. Por otro lado, entre los procedimientos de *designación* podemos mencionar la aplicación de determinadas etiquetas (nombres, predicados, gestos, imágenes).

“Así, por ejemplo -dice Goodman- pueden reunirse bajo un único nombre propio sucesos que son diferentes en el tiempo o pueden identificarse también como parte de “un objeto” o “una persona”. También, y por el contrario, en el vocabulario de los esquimales, la nieve puede desglosarse en materiales diferentes (...) El mundo del esquimal no ha captado el concepto unificador de *nieve*” (Goodman 1990: 25-26).

2) *Ponderación*: Es el acento, énfasis, o relevancia que cobran los distintos elementos de un mundo (Goodman 1990: 29). Dos mundos pueden contener las mismas clases de elementos pero distribuidos de manera diferente. Esto trae como consecuencia que aunque algunos de los elementos de un género estén presentes en otro, en ese mundo no resultan significativos. El énfasis puede ser definido como una desviación del modo de percepción normal o cotidiano, y esto se vincula con un cambio de intereses. Existen diversos niveles de pertinencia, de relevancia, de utilidad o de valor según los géneros, cuyo resultado será la gradación de una jerarquía antes que una división dicotómica (Goodman 1990: 31).

3) *Ordenación*: Es la colocación de los elementos en determinada secuencia de orden. De esto se sigue que diversos mundos aunque sean iguales en sus componentes o respecto de sus respectivos acentos, pueden ser distintos entre sí, cuando difieren sus respectivas secuencias de ordenación (Goodman 1990: 31).

4) *Supresión y complementación*: Dos mundos pueden diferenciarse por la ausencia o complementariedad de algunos de los elementos. En términos de Goodman:

“Cuando un mundo se construye a partir de otros mundos suelen intervenir también amplios procesos de eliminación y de complementación, de extirpación efectiva de vieja estofa y de aportación de nuevo material. Nuestra capacidad para pasar cosas por alto es casi ilimitada y aquello que llegamos a asumir normal-

mente consiste de fragmentos y claves pertinentes que piden una amplia complementación” (Goodman 1990: 33-34).

De este modo, Goodman generaliza para todo tipo de lenguaje un mecanismo básico de la economía del lenguaje verbal: la elipsis y la sustitución (que son los que garantizan la relevancia de lo dicho y evitan la redundancia en el decir); y además advierte que entre aquello que percibimos y recordamos, solemos rechazar lo que no se ajusta a la arquitectura de lo que estamos construyendo.

5) Deformación: Son las distintas formas de re-configuración de mundos (variación, distorsión, corrección, etc.).

Observemos ahora cómo estas distintas formulaciones de la noción de operación pueden contribuir al análisis semiótico del discurso del noticiero de televisión.

4. La praxis

El noticiero puede ser considerado como el espacio mental donde se configura la noticia. Y un espacio mental puede definirse como el dominio semiótico de relaciones primeras segundas y terceras, donde se construye la referencia. Como se trata de un género sumamente complejo, resulta imprescindible elegir un abordaje que permita dar cuenta del funcionamiento de su lenguaje multidimensional (que compromete procesos icónicos, indiciales y simbólicos), sin aislarlo ni del funcionamiento social ni de los procesos de pensamiento a los que está asociado.

Si hay una tarea imposible en la práctica semiótica, es diseccionar un signo. Distintos semiólogos estudiaron este problema, tanto más arduo cuando se trata de la imagen en movimiento[6]. Es decir que aun cuando cada registro semiótico responde a determinadas reglas constitutivas, es imposible encontrar un ícono, un índice o un símbolo en estado puro, dado que el signo es por definición, ternario. En lo que respecta al sentido producido –y esto ha sido especialmente estudiado en la fotografía y en los medios audiovisuales- podemos hablar de una acción solidaria entre el ícono y el índice, donde cada elemento puede tornarse un eslabón de una cadena metonímica que da lugar a procesos a la vez icónicos e indiciales.

Siguiendo a Ficher (1999), la referenciación es la macro-operación enunciativa cuyo funcionamiento se puede describir teniendo en cuenta los procesos antes mencionados. Tal vez, por un lado, la noción de operaciones postulada por Verón en tanto procesos relacionales *primeros, segundos y terceros* (2002), y por otro, las maneras de hacer mundos de Goodman, vistas como conjuntos de operaciones de configuración, puedan ayudarnos para sistematizar diferentes modos de referenciación.

Ofreceré ahora, entonces, una aplicación práctica de este enfoque tomando como objeto un ejemplo extraído de un corpus de noticias correspondiente a los informativos de los canales de aire de la televisión argentina durante la campaña electoral del año 2003 (Bitonte 2005).

4.1 Operaciones de referenciación en los registros icónico, indicial y simbólico

Un caso significativo se da en la cobertura que hace el noticiero *Telenoche* del acto de Kirchner en River Plate, el 2/4/03, en el que los paneos, planos generales y travellings exhiben la dominancia de los colores nacionales, la luminosidad fulgurante y las tribunas colmadas (*operación de ponderación* a través de la dinámica de las imágenes). Kirchner no está todavía, pero gracias al fundido de una imagen de archivo del candidato, exhibiendo la mano en alto en un gesto victorioso, es integrado a la escena (*operación de complementación*). Esto hace a la *composición* icónica de la escena. Pero se puede apreciar, en este caso, cómo la dimensión icónica confluye con la indicial para producir un efecto de *contacto*. Dos espacios, uno donde está el público y otro donde está Kirchner, son integrados a través de un procedimiento técnico de fundido, y de ello resulta un nuevo espacio, producto de los anteriores, donde Kirchner se confunde con el público. En este punto se puede apreciar, además, hasta dónde este dispositivo icónico-indicial despliega también el registro simbólico cuando el candidato se ve envuelto por los colores de las banderas en las tribunas, dando lugar a la idea de que Kirchner está consustanciado con la patria, con Argentina. Se trata de una verdadera figura retórica: la metáfora (que, como toda metáfora, tiene algo de metonímico). La nota se ubica en la sección política y se estructura en dúplex con imágenes en directo desde el estadio de River Plate, mostradas en pantalla dividida. Las preguntas del presentador tienden a exaltar aspectos cualitativos: “¿Se llenó River?”, pregunta Cesar Masetti desde el estudio a Gustavo Silvestre, a lo que el especialista responde diciendo que, sí, que el aparato justicialista de la provincia de Buenos Aires ha demostrado su poder de convocatoria, y que “tomando en consideración la apatía general que rige en estas elecciones, la participación es ‘realmente muy importante’”. Pero la ponderación que hace *Telenoche* de la figura de Kirchner no se da solamente a través de la dinámica de las imágenes y de la valoración verbal, sino a través de otro recurso: el contraste con otros políticos que serán descalificados. Por un lado el candidato Adolfo Rodríguez Saa, quien denuncia una maniobra y será descalificado. En efecto, su afirmación acerca de que “se usaron planes jefes y jefas de familia para movilizar a la cancha de River”, en lugar de dar lugar a una investigación, es relativizada y transformada en un rumor: “eso es lo que se dice siempre en estos casos”, dice el periodista. Estamos ante una operación de *deformación* dada por un cambio de género (de información a rumor). A continuación en la secuencia informativa

aparece el candidato Carlos Menem. El procedimiento observado en el *ordenamiento* de las noticias vuelve a mostrar la insistencia de un dispositivo que consiste en oponer dos mundos irreconciliables. El conector de las dos series es la pregunta del periodista: “Y mientras Kirchner está (sic) en River, ¿dónde está Menem en este momento?”. La respuesta es que Menem está en *A dos voces*. Es decir que mientras Kirchner está en un espacio “real”, Menem está en un medio de comunicación. De la ubicación de Menem en un espacio de segundo grado se desprende que es un candidato mediático. Por lo demás, mientras se crea un espacio mental en donde Kirchner está en un ámbito público, abierto, lleno, junto a sus seguidores, envuelto en los luminosos colores de la bandera nacional, Menem está en un espacio privado, cerrado, solo, oscuro, tratando de defenderse infructuosamente de la denominación insultante con que Kirchner lo nombra: “viejo fantasma”. Menem replica respaldándose en la autoridad de la Real Academia Española, con estas palabras: “que vaya a sacarse los mocos”.

Dos palabras, ahora, acerca de las *operaciones de designación*. El lenguaje tiene una fuerza abductiva tal que ciertas palabras (como trabajadores, pueblo, etc.) se reconocen como argumentos por sí mismas. Esa fuerza está dada, tal como lo observaba Fisher (1999), por la capacidad de los hablantes de relacionar las palabras con su contexto. Los medios, al retomar los preconstruidos culturales, inciden en la orientación de las esquematizaciones simbólicas y en la visión del mundo que tienen los otros. En este sentido, es crucial la presentación que se haga de los objetos de discurso, ya que en esa misma presentación existe una orientación que puede considerarse argumentativa. Como vimos, la designación (por ejemplo, “el viejo fantasma”) es una operación simbólica que sirve para ubicar a un individuo dentro de una clase, y que consiste, en el fondo, en una operación *deconformación* en el sentido de Goodman (1990). Funciona según un mecanismo selectivo, etiquetando a partir del recorte de algunos aspectos entre otros. Pero en tanto que puede tomar la forma de calificación, la designación resulta una vez más, una operación de *ponderación* (calificación o descalificación).

Advertamos, por último, que en toda esquematización discursiva algunos elementos se muestran más relevantes que otros. Y como se puede ver, los noticieros televisivos cuentan con una gama muy amplia de operaciones tendientes a ponderar (otorgar relevancia u opacar) una figura o un hecho.

Entiendo que los noticieros, al esquematizar la realidad, configuran espacios mentales orientando, a la vez, el horizonte presuposicional de los destinatarios, en el mismo sentido en que, por ejemplo, una pregunta o una consigna esquematiza una situación y orienta al interlocutor a que se plantee el tema desde la perspectiva que se le está presentando. Los títulos, las

secciones del noticiero, el género en que se ubican los acontecimientos y los sujetos; en suma, los distintos componentes de la noticia, la formas de ponderarlos, el ordenamiento que se les da en la secuencia, los fenómenos de supresión, complementación y deformación, todos ellos forman parte del entramado proceso retórico-institucional que los ha engendrado, y orientan las re-esquematisaciones del destinatario. Y si un enunciado termina por imponerse no es porque sea verdadero, sino que se figurativiza como verdadero dentro del mundo posible que se ha configurado contando con la colaboración del destinatario, que forma ya parte de dicho espacio mental. De esto se tratan las operaciones de validación.

En conclusión, cuando abordamos el análisis del discurso desde un encuadre trans-disciplinario que contemple de una u otra manera la capacidad productiva del lenguaje, podemos comprender mejor de qué manera un conjunto dado de operaciones producidas por un medio de comunicación, como en el ejemplo antes aludido, contribuye a conducir la atención sobre determinados aspectos de un fenómeno o a crear un imaginario de “argentinidad” y de confianza, asociado a determinado actor político.

La importancia metodológica del concepto de operaciones reside en que nos permite escapar a una descripción inmanente de los textos, articulando el discurso con sus condiciones de producción. De esa manera, el análisis resulta no sólo una práctica de pensamiento crítico sino también una forma posible de intervención, en la medida en que sólo considerando las condiciones de producción podremos transformarlas.

Notas

[1] Es oportuno presentar, sucintamente uno de los aportes fundamentales de Culioli a la teoría de la enunciación: la noción de noción. Una noción es para Culioli la expresión lingüística de un dominio de sentido. Es por eso que las nociones presiden cualquier puesta en relación. En efecto, el agenciamiento entre elementos dispares forma parte del funcionamiento habitual del lenguaje, pero no relacionamos los elementos de cualquier forma. Así, las nociones permiten obtener relaciones compatibles, en un nivel pre-assertivo. Dichas relaciones de sentido, a las que Culioli denomina relaciones primitivas, son la condición misma de posibilidad del funcionamiento reglado del lenguaje. Como el dictum de Bailly, la noción es el núcleo a partir del que se organizan los sistemas enunciativos. Es lo posible que necesita volverse acto para concretizarse. Otro concepto vinculado al de noción es el de *lexis*. La *lexis* es una matriz de relaciones. Es la posibilidad de un enunciado de aparecer y adaptarse a una modalidad posible. Es la forma que adopta un enunciado antes de que tenga una enunciación concreta. La noción de noción, junto con la de relaciones primitivas y la de *lexis* forman un conjunto de conceptos analíticos que brindó Culioli (cfr. Culioli 1990 y Fisher 1999).

[2] Parte de este artículo fue presentado en el V Encuentro Argentino de Carreras de Comunicación Social: “Los talleres en comunicación: de la producción a formación. Estado de las prácticas: balance y prospectiva”, Facultad de Ciencias Sociales – Universidad Nacional del Centro, FADECCOS – Federación Argentina de Carreras de Comunicación Social. Olavarría, prov. Buenos Aires Argentina – 10 al 12 de Octubre de 2007.

[3] Me refiero a la primera de las categorías lógico-semióticas que describió Charles Peirce (1987).

[4] ET es el modo en que Verón se refiere al hombre (Especimen Terra).

[5] Tal como aparece en autores como Ernst Cassirer, Jerome Bruner y Ernst Hans Gombrich.

[6] Metz, C. (1979) *Psicoanálisis y cine. El significante imaginario*; Verón (1988), “Cuerpo significativo” Schaeffer, J. M (1980), “El ícono indicial”, en *La Imagen Precaria*, Barthes (1980), *La chambre claire*.

Bibliografía [↑]

- Barthes, R.** (1980) *La chambre claire*, Paris, Cahiers du Cinéma, Seuil: Gallimard (trad. castellana, Barcelona, Paidós, 1990)
- Bitonte, M. E.** (Ana Bizberge, Verónica Urbanitsch y Equipo de estudiantes de la Carrera de Ciencias de la Comunicación de la UBA, colab.), (2005) *Notas. Monitoreo cualitativo de la campaña 2003*, Buenos Aires: Proyecto Editorial
- Fisher, S.** (1999) *Énonciation. Manières et territoires*, Paris: Ophrys
- Grize, J-B.** (1990) *Logique et Langage*, Paris: OPHRYS
- Goodman, N.** (1978), *Maneras de hacer mundos*, Madrid: Visor 1990
- Metz, C.** (1979) *Psicoanálisis y cine. El significante imaginario*, Barcelona: Gustavo Gili
- Peirce, C.** (1987) *Obra lógico-semiótica*, Madrid: Taurus
- Schaeffer, J. M.** (1992) “El ícono indicial”, en *La Imagen Precaria*, Madrid: Catedra
- Verón, E.** (1975) “Ideología y comunicación de masas. Sobre la constitución del discurso burgués en la prensa semanal”, (en Verón, 2004)
- (1988) «Cuerpo significativo», en Rodríguez Illera, comp. *Educación y comunicación*, Barcelona: Paidós
- (1988), *La semiosis social*, Barcelona: Gedisa, 1993
- (2002) *Efectos de agenda II. Espacios mentales*, Barcelona: Gedisa
- (2004) *Fragmentos de un tejido*, Barcelona-Buenos Aires: Gedisa

María Elena Bitonte

es Licenciada en Letras y Magister en Comunicación y Cultura de la UBA. Es docente e investigadora de la UBA y el IUNA. Es autora del libro *Notas. Monitoreo cualitativo de la campaña 2003* y ha publicado diversos artículos, traducciones y reseñas críticas para distintas publicaciones nacionales e internacionales, en el área de la semiótica y el análisis del discurso. mariabitonte@hotmail.com

figuraciones

6

LIBROS de
CRÍTICA



CRÍTICA
DE ARTES