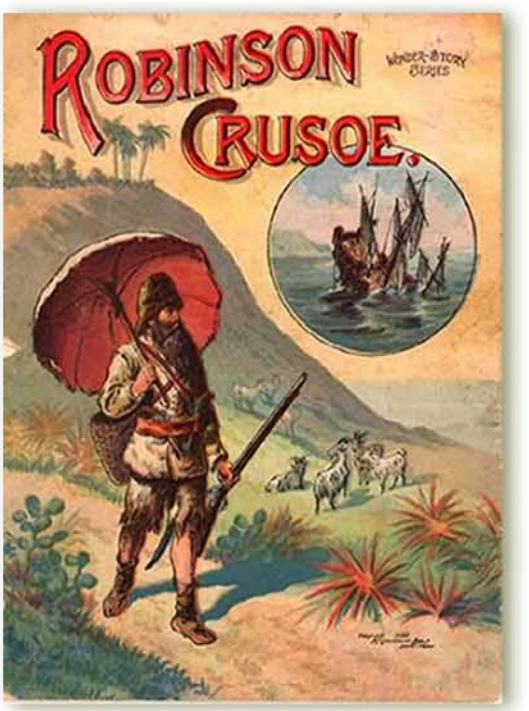
AdVersuS
Revista de Semiótica
ISSN 1669-7588

IIRS
ROMA-BUENOS AIRES

Año XI, N° 26, junio 2014

EXILIO, IDENTIDAD Y NAUFRAGIO



Robinson Crusoe, Daniel Defoe,
New York, McLoughlin Bros., 1889 (portada)

AdVersuS
Publicación del Istituto Italo-argentino
di Ricerca Sociale (IIRS)
ISSN 1669-7588
Año XI, Nº 26, junio 2014

Imagen de portada
Robinson Crusoe
Daniel Defoe
(Wonder-Story Series)
New Yor: McLoughlin Bros., 1889

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

PROPUESTA EDITORIAL

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

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

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

SECRETARIA DE REDACCIÓN
Alejandra Niño Amieva
Universidad de Buenos Aires

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

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

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

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

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

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

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

AdVersuS. Revista de Semiótica - ISNN 1669-7588

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

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

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

PAUTAS DE PUBLICACIÓN

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

AdVersuS incluirá dos secciones fijas y permanentes:

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

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

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

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

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

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

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

Pautas para la presentación de referencias bibliográficas

Libros:

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

Capítulos de libros:

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

Artículos en publicaciones periódicas:

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

Artículos en publicaciones periódicas en línea:

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

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

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

SUMARIO

EXILIO, IDENTIDAD Y NAUFRAGIO

PRESENTACIÓN **Aventuras y exilios** 1

ARTÍCULOS **Narrativa de los infortunios**
HUGO R. MANCUSO 8

Apropiación del modelo extranjero y metateatralidad en la primera modernidad teatral argentina
GRISBY OGÁS PUGA 22

Nación, cultura e identidad en el programa estético de *Presencia* (1948-1950)
ALEJANDRA NIÑO AMIEVA 43

[Documenta] 71
Telepatía y percepción / *Telepathy and Perception (II)*
CHARLES S. PEIRCE
TRADUCCIÓN: ANA MARÍA MORILLA

DOSSIER **Hacia un relato historiográfico sobre el cine argentino** 93

De la interdisciplinariedad a la indisciplina: nuevos rumbos en los estudios de cine en Argentina
JOANNA PAGE 96

Bazin, Deleuze y la crítica cinematográfica en Agentina
DAVID OUBIÑA 116

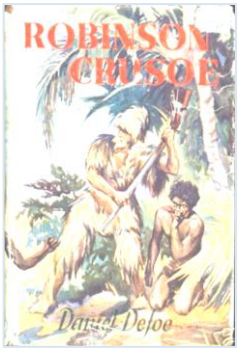
Estudios sobre cine clásico en Argentina: de la perspectiva nacional a la comparada
CLARA KRIGER 133

[Documenta]
El cine al día
«Epílogo» (en D.A. Spencer D.A. y Waley H. D., Buenos Aires: Nova, 1944: 243-259) 151
FRANCISCO MADRID

NOTAS **El ícono y la divinidad en *El Cristo de Temaca* de Alfredo R. Placencia**
GABRIELA RAQUEL MARTÍNEZ ARELLANO 175

La escena debe continuar... Momento de la ausencia en la escena 188
NORMA CAVALIERI

RESEÑAS **PIEDRAS Pablo, *El cine documental en primera persona*, Buenos Aires: Paidós, 2014**
MARINA MOGUILLANSKY 193



Presentación editorial

PRESENTACIÓN

Aventura y exilios

«Tu lascerai ogne cosa diletta
più caramente; e questo è quello strale
che l'arco de lo essilio pria saetta.
Tu proverai sì come sa di sale
lo pane altrui, e come è duro calle
lo scendere e 'l salir per l'altrui scale»
Dante Alighieri, *Comedia: Paradiso*, XVII: 55-60.

De una homología

Reiteradamente hemos sostenido[1] que en la historia de la cultura hubo siempre una relación intrínseca entre el «emigrante», el «exiliado» y el «aventurero», relación que acontece no sólo en la esfera de las prácticas propiamente dichas sino también en la escritura de las mismas.

Durante siglos la literatura tematizó el tópico y la problemática del viajero en la dimensión triádica antes señalada. Desde Ulises a Dante, desde Yáñez y Sandokán al Capitán Nemo o los personajes de Daniel Defoe, Edmondo de Amicis, Joseph Conrad y Edgar Rice Burroughs, autores y personajes se confunden en un plexo textual en el cual viajes, aventuras y peripecias del viajante-naúfrago confluyen en un todo difícil de distinguir.

No es casualidad entonces que el viaje (por exilio o por migración) se confunda tan frecuente y consustancialmente con la narración de los infortunios, pues abrirse al mundo conlleva riesgos, incluso cuando el viaje es por conquista y colonización. Y ese viaje, narrativamente, resulta siempre un relato de aventuras: historias de náufragos y de naufragios, relaciones de descubrimientos, lamentos de los vencidos o leyendas de tránsfugas. Simples e ignotos o notables y potentes. Narratológicamente la diferencia no es relevante.

El exiliado (o el tránsfuga o el migrante) deja, abandona, escapa… busca y a veces —tal vez las pocas— encuentra la riqueza inconmensurable y, las más, desilusión y miseria:

[1] *Cfr.:* Mancuso 1999, 2000, 2005, 2006, 2007.

> Gatín, arrimado contra el marco de la ventana, echó una mirada sobre la inmensa ciudad [de Buenos Aires] a la que llegó con tantas ilusiones, como todos los que llegan de su tierra [Galicia], y que tan duramente los había acogido (Wast 1919 [1987]: 179)

Reflexiones acerca de las reflexiones sobre el exilio

El exilio, nos dice Edward Said,[2] es un tema «cautivador», pero «terrible de experimentar», casi imposible de vivir (2001(2005):179). Más aún, es una cualidad de la literatura y del arte contemporáneos, distintiva —evidente, agregaríamos nosotros— de su desterritorialización; en sus múltiples manifestaciones y variantes (exiliados políticos, desplazados, emigrados, refugiados…) es un tema recurrente en la producción cultural ya del siglo XIX y, mucho más, del siglo XX.

Ahora bien, desde el punto de vista americano esta observación de Said podría resultar casi ingenua o incluso, harto evidente. América vivió, ya desde el siglo XVI, constantes flujos migratorios y desplazamientos humanos notables, no ajenos a la «vieja» Europa. Si Said se asombra tanto por las migraciones es porque, evidentemente, no puede no pensar desde un nacionalismo esencialista del que no puede ni quiere escapar y por lo cual se asombra al descubrir —o al experimentar— la tragedia del exilio, al no reconocerlo como consustancial a la condición humana, al estado-de-jecto *también* del Otro. Sólo la corta duración de una vida —¡a lo sumo una generación!— podría naturalizar la estabilidad de la *no-migración*, de una identidad basada en una sobre-determinación iterativa.

Sin embargo no deja de ser significativo que la migración se convierta en un tópico recurrente y obsesivo de la crítica posmoderna: deconstruccionista,

[2] Precisamente Edward Said recopila varios escritos que tienen en común —aunque desde distintas perspectivas— la problemática de los exiliados en el arte y la literatura del siglo XX que puede servir de pretexto para discutir algunos aspectos sobre el tema. En dicha recopilación, se destaca su artículo homónimo, «Reflexiones sobre el exilio» (2001 (2005):179-94) cuya perspectiva teórica resulta parcialmente implícita sino ocultada (¿intencionalmente borrada?); vicio metodológico que, si bien compartido por muchos, no deja de ser molesto. Esta peculiaridad, por otra parte, ya estaba presente, en menor medida, en sus escritos académicos como *Orientalismo* (1978) y *Cultura e imperialismo* (1993), junto con el gusto por el reduccionismo extremo. Por otra parte, muchos de sus «descubrimientos», fueron sistemáticamente anticipados por autores como Walter Mignolo (1994).

poscolonial, destruccionista, *queer*, feminista, post-feminista, distributista y un largo etcétera.

Indudablemente la crítica contemporánea se siente ambigua y enfermizamente atraída por la hipótesis fundamental del principio de *extrañamiento*. En gran medida la deconstrucción se postula como una lectura que apela al mismo como vía regia para la desnaturalización de los metalenguajes veritativos y objetivistas. Por ende, se supondría que el migrante debería estar más predispuesto a la desnaturalización deconstructivista:[3] pues, siendo mayor el extrañamiento por el abandono de lo propio, más pregnante debería ser la apertura a «lo otro». Más aún, el nomadismo resultaría un valor intrínseco de la postcultura.[4]

Said no profundiza este aspecto tan específico (el extrañamiento como categoría posmoderna) sino que lo ve como un fenómeno cultural puntual de ciertos países y de ciertos grupos étnicos del Cercano Oriente y de Nordáfrica a los que asocia, vía Fanon, con los «desplazados de la tierra». Historiza esta cualidad y la ve prioritariamente en su dimensión negativa, como una anomalía y no como una oportunidad. Es por ello que, citando a George Steiner, concluye que la lengua poética contemporánea es «extraterritorial», síntoma de la subjetividad contemporánea que hace que las masas [¿desplazadas?] se queden, literalmente, sin el refugio original de la lengua madre.

En este punto Said produce un salto revelador, curioso y contradictorio; estas masas expulsadas padecen una pasión devoradora: *el nacionalismo*, *la contracara del exilio*. Esta hipótesis, *i.e. el nacionalismo como una deformación reactiva de la nacionalidad identitaria* (¿auténtica? ¿esencialista?) *debido al extrañamiento del exilio en la subjetividad de las masas*, se nos aparece como discutible.

---

[3] Esto, aun sin discutir la cuestión de fondo, es válido *in abstracto* o parcialmente. Tantas veces la migración hace del migrante, como señala el mismo Said, una personalidad hosca y patológica, no mas sino menos, mucho menos cosmopolita que el «arraigado». Indudablemente el planteo no puede ser ni esquemático ni mecánico. Posiblemente sean mucho más determinantes las condiciones de la acogida: integradora o xenofóbica.

[4] Obviamente, no puede no ser de otra manera, la crítica posmoderna ve en el exilio una cuestión fundamental. El *nomadismo es* una de las características distintivas de la posmodernidad, contracara de lo que Vattimo (1985) define como el «fin de los relatos» ya que, al fin de cuentas, la identidad nacional no es ni más ni menos que un relato, un nacionalismo victorioso como lo denomina Said en su obra *Orientalismo*.

Así, retomando conceptos de obras anteriores,[5] redefine al nacionalismo actual (es decir, «medio-oriental» y por extensión «tercermundista») como producto del quiebre de la subjetividad de las masas por una crisis producida por el exilio (¿causado por la globalización?), que construye una narrativa hacia atrás y hacia delante e intenta reconstruir una identidad «secular», es decir, no institucional, no estadual, consolatoria sino compensadora.

Ahora bien, esta conclusión es un indicador —en nuestra opinión— de un círculo hermenéutico paradojal *al postular, simultáneamente, una «teoría fuerte» de relaciones hegemónicas interculturales* (de inspiración gramsciana) *en «clave débil» i.e.,* se propone una crítica secular del nacionalismo que implica una concepción «débil» (anómala) del exilio y, además, se auspicia el *desiderátum* de una pragmática que resulta, *ab origine*, fallida, precisamente, por secular (no estadual y dubitativa).

En este punto se evidencia uno de los límites de la crítica cultural de Said y de sus epígonos*: el discurso del nacionalismo secular se postula como un relato revisionista reconstruido y apenas reaccionario a la crisis de identidad causada por el exilio*.

Ciertamente, el exiliado-desarraigado no puede más que aspirar a una reconstrucción de lo perdido, definiendo un confín dentro del cual tratará de construir un «nosotros» con sus paisanos afines mediante relaciones dialógicas iterativas y sobre determinantes que lo aíslan patológicamente de la sociedad receptora a la cual no colonizan y con la que tampoco se integran.[6] Por ello, al inmigrante-exiliado-refugiado el mundo le resulta absolutamente hostil e inhóspito. El inmigrante teme morir solo como un perro: «el desastre supremo de la soledad y la desesperación» (Said 2001 (2005):187) por lo que en todo emigrado hay siempre una dimensión de resentimiento hacia aquel que no emigró. Su única salida es el *contrapunto*: *i.e.* un inestable estado intermedio entre la alineación identitaria del no migrante y la reacción nacionalista del

[5] En efecto, Said retoma cuanto lo tratado tanto en *Orientalismo* como en *Cultura e imperialismo*, en particular su concepto de «crítica secular» como aquella que trata de tomar distancia de algunos clichés preconcebidos. Utiliza también el término teórico como un adjetivo extendido, para referirse al nacionalismo o al exilio moderno como «seculares».

[6] Como es sabido, la cuestión del límite y del otro, fue tratada sistemáticamente por J. Lotman, en *Semiótica de la Cultura* (Lotman y Uspensky 1971) y en *La semiosfera* (2000) así como por T. Todorov en *La cuestión del otro en la Conquista de América* (1982) y en *Nosotros y los otros* (1989).

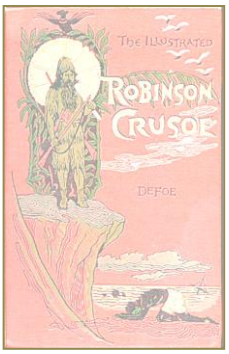
desarraigado, aceptando además que la vida, toda la vida siempre, es provisional y dura. Aun cuando la situación contrapuntística resulte —nos confiesa— «terriblemente agotadora» (SIC) por su perpetua simulación (*Ibíd:* 195).

Observaciones para una *Misreading*

Confesar el agotamiento que produce la situación contrapuntística, enuncia un *lapsus*, no psicoanalítico pero sí semiótico ¿Qué es lo que se disimula? ¿Que el autor, *hic et nunc*, no es un exiliado o ya no lo es? ¿Es esto lo insoportable? ¿Qué es lo que resulta insoportable disimular? ¿La connivencia con una intolerancia «original», no debida solamente a la reacción ante el desarraigo? Luego, proponer una actitud conciliadora, gestual, final cual la apelación a la concordia entre los exiliados y su medio conlleva un riesgo radical: el de convertirse en «simulacro», drama y tragedia de las reconciliaciones módicamente gestuales.

REFERENCIAS

LOTMAN Iuri
(2000) *La semiosfera,* Madrid: Cátedra.
LOTMAN Iuri & Boris A. USPENSKI
1971 "O semioticheskon mejanizme kul' tury", *Trudy po znokovym sistemam,* 5, Tartu, pp. 144-66; (tr.esp.: «Sobre el mecanismo semiótico de la cultura», en LOTMAN Iuri M., *La semiosfera. III*, Madrid: Cátedra. 2000:168-193).
LYOTARD Jean-François
1983 *Le Différend,* Paris: Minuit.
MANCUSO Hugo R.
2005 «Ética de la lectura», *AdVersuS*, [en línea], II, 4, diciembre (citado 12/06/2014), disponible en: <http://www.adversus.org/indice/nro4/presentacion/presentacion1.htm>
2006 «La anomalía sociocultural argentina contemporánea. Ascenso y decadencia de la Argentina cosmopolita» en GODIO Julio, MANCUSO Hugo R., *La anomalía argentina. De la tierra prometida a los laberintos de la frustración*, Buenos Aires-Madrid: Miño y Dávila, pp. 183-246.
MANCUSO Hugo R. (comp.)
2007 *Ars poetica, ars politica. Arte, política y crítica cultura (argentina, 1920-1980)*, Buenos Aires-Madrid: Miño y Dávila.
MANCUSO Hugo R. *et al.*
2000 *Memoria e intercultura*, Buenos Aires: Corregidor.
1999 *Entre el fuego y la rosa. Pensamiento social italiano en Argentina: Utopías anarquistas y programas socialistas (1870-1920)*, Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
MIGNOLO Walter
(1994) «La semiosis colonial: la dialéctica entre representaciones fracturadas y hermenéuticas pluritópicas», *Ad-VersuS*, V, 4-6: 35-50 (republicado en *AdVersuS* (en línea), II, 3, agosto (citado 11/06/2014), disponible en: <http://www.adversus.org/indice/nro3/articulos/articulomignolo.htm>.
SAID Edward
1978 *Orientalism,* Penguin Books; (tr. esp.: *Orientalismo,* Madrid : Libertarias, 1990).
1993 *Culture and imperialism,* London : Chatto & Windus ; (tr. es.: *Cultura e imperialismo,* Barcelona: Anagrama, 1996).
2001 *Reflections on Exile and Other Essays*, Harvard: University Press; (tr. esp.: *Reflexiones sobre el exilio*, Barcelona: Debate, 2005).
TODOROV Tzvetan
1982 *La conquête de l'Amérique : la question de l'autre*, Paris: Seuil; (tr. esp.: *La conquista de América : el problema del otro*, México, Siglo XXI, 1996, 7° ed).
1989 *Nous et les autres: La réflexion française sur la diversité humaine,* París: Suil; (tr. esp.: *Nosotros y los otros: reflexión sobre la diversidad humana,* México: Siglo XXI, 1991).
VATTIMO Giani
1985 *La fine della modernità,* Milano: Garzanti.´
WAST Hugo
1919 *Ciudad turbulenta, ciudad alegre*, Buenos Aires: Dictio, [1987].



Artículos

ARTÍCULOS

[Original]

Narrativa de los infortunios

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

Resumen: El exilio —aventura, emigración y consecuente, frecuente naufragio— es una de las posibilidades del infortunio causado precisamente por las debilidades humanas y por designios inescrutables. A partir de la lectura de Edward Said de *Tarzán de los monos* —tanto de la novela de Edgar Rice Burroughs como del ciclo de películas de J. Weissmuller (1938-1940)— podemos retomar y postular una productiva hipótesis: Tarzán es el eterno, perpetuo exiliado, no es un colono como los personajes de Defoe o de Verne sino que nació en el naufragio de un exilio cuyo objetivo era la colonización. Tarzán mito de la narratividad de masas, como tantos niños inmigrantes, nació desarraigado porque sus padres lo llevaron allí. Por su parte, *Un diario del año de la peste*, de Daniel Defoe, propone una narrativa de los infortunios en clave moralista no sin un dejo crítico. El mensaje de la fabula narrativa de Defoe es claro: ante un naufragio se puede perecer, sobrevivir animalmente o trabajar no solo para no morir sino por superar nuestras limitaciones, materiales y espirituales. Las causas del naufragio, de la peste y de la desdicha obedecen a designios inescrutables, solo parcialmente explicables por nuestros pecados. El misterio se manifiesta en la desdicha y la narración de los infortunios nos acerca al misterio, máxima justificación de toda narrativa.

Palabras clave: Migración – Naufragio – Novela de aventuras – Novelas de viajes – Robinson Crusoe – Superhombre de masas – Tarzán.

[Full paper]

Narrative of Misfortunes

Summary: Exile —adventure, emigration and consequent, frequent shipwreck— is one of the possibilities of misfortune caused precisely by human weaknesses and inscrutable designs. From Edward Said's reading of *Tarzan of the Apes* —Edgar Rice Burroughs´s novel as well as J. Weissmuller film series (1938-1940)— we can resume and present a productive hypotheses: Tarzan is the eternal, perpetual exiled, he is not a settler as Defoe's or Verne's characters; he was born in the shipwreck of an exile whose aim was colonization. Tarzan the myth of mass narrativity, like many immigrant children was born uprooted because his parents brought him there. Meanwhile, *A Journal of the Plague Year*, by Daniel Defoe, offers a narrative of misfortunes in a moralistic way with a critical touch. The message of Defoe's narrative fable is clear: before a shipwreck it is possible to perish, to survive animally or to work not only to stay alive but to overcome our material and spiritual limitations. The causes of the shipwreck, the plague and the misery obey inscrutable designs, only partially explained by our sins. The mystery is reflected in wretchedness and the narrative of misfortunes brings us closer to the mystery, the highest justification for any narrative.

Key words: Migration – Shipwreck – Adventures Novel –Travel Novels – Robinson Crusoe – Mass Superman – Tarzan.

A propósito de la novela de aventuras

Ejemplo apodíctico y fundador de este plexo narrativo es sin lugar a dudas Daniel Defoe [1660-1731], indiscutido maestro del «realismo del infortunio», realismo circunstanciado, casi documental, cruzado con ficción que produce un eficaz efecto de realidad, verídico y verosímil, frecuentemente en clave moralista, al presentar el infortunio como consecuencia de los propios errores de sus actores:

> Yo nací en el año 1632 en la ciudad de York, de buena familia, pero no del país, ya que mi padre era un extranjero natural de Bremen que primero se instaló en Hull; se hizo una buena posición gracias al comercio, y luego, abandonando sus negocios, se trasladó a York, en donde se casó con mi madre, cuya familia se apellidaba Robinson, una familia muy bien reputada en la comarca, y por lo cual yo me llamaba Robinson Kreutznaer; sin embargo, por una corrupción del nombre, cosa muy común en Inglaterra, ahora nos llaman, quiero decir que nos llamamos y así solemos firmar, Crusoe, y así es como mis compañeros me llaman siempre.
>
> (…) [mi padre] decidió que me dedicara a la abogacía; pero mi única ambición era hacerme marino, y esta inclinación me llevó a oponerme tan decididamente a su voluntad , es decir a las órdenes de mi padre, así como a las súplicas y a las advertencias de mi madre y de mis demás amigos, que parecía haber algo fatal en esta propensión de la naturaleza que me encaminaba derechamente hacia la vida de infortunio a que estaba destinado (Defoe 1719 (1964):5-6)

Su ficción se apropia de los detalles mínimos en la descripción de los ambientes, de los usos y costumbres, sea de los hechos, sea de los personajes, de modo tal que se acepte la veracidad de la narración sin recurrir a la suspensión de la incredulidad típica de los románticos, tendiendo a la visualización y a la dramatización de su correlato objetivo.

El exilio —aventura, emigración y consecuente, frecuente naufragio— es una de las posibilidades del infortunio causado precisamente por las debilidades humanas y por designios inescrutables.

Tanto, *The Adventures of Robinson Crosoe,* o sea, *The Life and Strange Surprizing Adventures of Robinson Crusoe, Of York, Mariner: Who lived Eight and Twenty Years, all alone in an un-inhabited Island on the Coast of America, near the Mouth of the Great River of Oroonoque; Having been cast on Shore by Shipwreck,*

wherein all the Men perished but himself. With An Account how he was at last as strangely deliver'd by Pyrate (1719), como su secuela *The Farther [Further] Adventures of Robinson Crusoe*; *Being the Second and Last Part of His Life, And of the Strange Surprising Accounts of his Travels Round three Parts of the Globe* (1719), así como la conclusiva *Serious reflections during the life and surprising adventures of Robinson Crusoe: with his Vision of the angelick world* (1720), nos aproximan a una versión particular del exiliado en tanto náufrago (no solo marino sino y principalmente social y cultural) que debe expiar sus culpas mediante el arduo y sistemático trabajo que convertirá su aventura individual y rebelde en labor colonizadora colectiva y avanzada de progreso en las tierras vírgenes. Robinson Crusoe salva su vida del naufragio por conmiseración divina pero se realiza espiritualmente sólo desde el momento en que comprende y acepta con entusiasmo que no debe limitarse a sobrevivir como un burdo náufrago más sino que debe vivir, a pesar de todo, como un *colono en una avanzada del progreso*.[1] El naufragio no lo excusa de vivir como todo hombre civilizado.

Casi como una reactualización del moto medieval de los benedictinos (*Ora et labora*) Crusoe salva su vida, no solo la carnal y terrena sino la trascendente y eterna, por aceptar convertirse en un instrumento de la Providencia en su proyecto evangelizador y colonizador de la naturaleza y de los seres naturales, «no civilizados».

Asimismo, contar el exilio o describir los infortunios que lo ocasionaron conlleva una finalidad pedagógica evidente que posibilita, en una primera aproximación, mistificarlo, ocultarlo, no explicarlo debidamente. Este rasgo perdurará, incluso, en la literatura de y acerca de los emigrados del siglo XIX en la cual la estrategia narrativa será la misma, a saber: mostrar algo—generalmente edulcorado o, paradójicamente, hiperbolizado— para ocultar lo fundamental, el conflicto (narrativo) ínsito en la causalidad mitificada y mistificada de la emigración y el consecuente desarraigo.

[1] Este tema, el de la «avanzada del progreso» será recurrentemente retomado (por lo general desde su perspectiva más trágica y paradójica y ya no idílica como en el moralista Defoe) por la literatura posterior, especialmente por autores como Jack London [1876-1916] y Joseph Conrad [1857-1924] tanto en sus cuentos —«Una avanzada de progreso» o «Amy Foster» (1901)— como en sus novelas: *Heart of Darkness* (1899), *Lord Jim* (1900), *Typhoon* (1902), *Nostromo* (1904) o *Under Western Eyes* (1911).

Sabido es que no se puede contar nada —y muy particularmente la desdicha, la «desgracia»— sin ficcionalizar; no pretendemos discutirlo, por el contrario, lo aceptamos como un axioma autoevidente. No obstante podemos reflexionar sobre el modo de operar de esa ficcionalización, el género narrativo implicado y las *voces* del texto. Es decir, las instrucciones de lectura (Culler 1982) propuestas por el texto a su lector-modelo (Eco 1979) y en las cuales se compromete y se juega su autor modelo (*Cfr. et.* Mancuso 2007). La narrativa de la desdicha y de los infortunios evidencia hasta qué punto el dolor resulta insoportable y, principalmente, sin sentido. Se enuncia, precisamente, para intentar comprender lo incomprensible o por lo menos sobrellevarlo.

Perdidos en la selva oscura del conflicto narrativo. ¿Crusoe *vs.* Tarzán o Crusoe más Tarzán?

Pero surge un punto inextricable: la novela realista moderna —el arte moderno en general— detenta un principio de verdad ya no atribuible a la revelación de los dioses («Cántame, oh Musa, los infortunios del Pélida Aquileo»)[2] sino a una pura verdad objetiva de raigambre filosófica e incluso científica que se manifiesta ante nuestros ojos, en el concreto acontecimiento receptivo en el que se devela el ser, no trascendente sino inmanente y de modo conclusivo.

Esa ficcionalización «objetiva» o «realista» —en los términos brillantemente explicados por Auerbach (1942)— puede llegar a extremos que, paradójicamente, son más verídicos que tantas obras presentadas como realistas, constituyéndose en la condición de posibilidad de una lectura decididamente deconstructivista.

Por ejemplo, a partir de la personalísima lectura de Edward Said (2005b) de *Tarzán de los monos* —tanto de la novela de Edgar Rice Burroughs (1912) como del ciclo de películas de J. Weissmuller (1938-1940)— podemos retomar y postular una productiva hipótesis: *Tarzán es el eterno, perpetuo exiliado*. Un exiliado radical y ambiguo.

La fábula de Tarzán es simple: es el hijo de un noble británico que viaja al África como representante de las autoridades coloniales, su barco naufraga por causa de un despiadado motín de los marineros, y sus padres sobreviven al mismo

[2] *Ilíada*, I, 1

salvándose en un río imponente y oscuro en cuya ribera nace el futuro rey de la selva. Su padre se esfuerza por un tiempo en sobrevivir, como Robinson Crusoe en su isla, pero debilitado por la enfermedad tanto él como su esposa mueren luego de subsistir a alimañas, enfermedades y ferocidad de las bestias. Un grupo de monos que invaden la choza, encuentra al niño y una hembra, que había perdido recientemente a su crío, lo adopta. Durante años, vive despreciado por sus compañeros de juegos, incluso algunos machos jóvenes lo intentan matar, hasta que Tarzán comprende que no es un mono. Logra escapar y encuentra la choza de sus padres donde nació y vivió los primeros meses de su vida. Los restos del naufragio —fotos, libros, un espejo, un cuchillo— lo educan y humanizan. Las reminiscencias de su remota infancia, su sabiduría innata, los artefactos culturales lo transforman. Deviene humano, aprende a hablar y a leer (¡!) y con su superioridad adquirida y potenciada por su inteligencia y por su cuchillo, se convertirá en el rey de los monos, en un salvaje noble que dominará a animales, nativos y que incluso se enfrentará con los colonizadores.

Tarzán, a diferencia de Robinson Crusoe, está entre dos mundos y pertenece a ambos y a la vez a ninguno. Esta dualidad no sólo lo enfrenta a la cultura europea y africana sino también a la cultura humana en general y, simultáneamente también, al reino de la animalidad. Tarzán no es un colono —como los personajes de Defoe o de Verne—[3] ni mucho menos un conquistador y ni siquiera un náufrago. Es el residuo —literalmente— del naufragio de sus padres, nacido en África por casualidad y criado prácticamente solo, salvo por la compasión de su madre mona. Tarzán no puede convertirse en el colono de una cultura que no conoció y que le es ajena —al menos por décadas— y que no puede representar ni defender por desconocer, salvo rudimentos adquiridos también por pura casualidad.

Por desgracia nació en el naufragio de un exilio cuyo objetivo era la colonización; por desgracia perdió a su madre y a su padre; por desgracia perdió a su madre de crianza, la gorila que fue inmolada al protegerlo. Los

[3] *Vide* el notable ciclo de *Voyages extraordinaires* entre los que se destacan las siguientes novelas: *Cinq semaines en ballon* (1863); *Les Enfants du capitaine Grant* (1868)*; Vingt mille lieues sous les mers* (1869-70)*; Le Tour du monde en quatre-vingts jours* (1873)*; Le Pays des fourrures* (1873)*; L'Île mystérieuse* (1874-1875); *Un capitaine de quinze ans* (1878); *Les Cinq Cents Millions de la Bégum* (1879)*; L'École des Robinsons* (1882); *L'Archipel en feu* (1884)*; Deux ans de vacances* (1888).

infortunios se multiplican y su acumulación no deja espacio para el arrepentimiento, la duda o la reivindicación narrativa.

Al ser rechazado por su manada, se refugia en la choza donde aprenderá los rudimentos de su civilización —la lectura, la escritura, la superioridad de los artefactos humanos y sus armas— y con una constancia y una laboriosidad que lo acercan a Crusoe, se educa e instruye a sí mismo. Más no se convierte en un colono ni en una avanzada del progreso, aunque sí en un representante de una humanidad recuperada y en parte incontaminada, que lo acerca a la naturaleza de un modo del todo inmediato y honesto. Tarzán es un salvaje noble de inspiración roussoniana, un nativo galante a la Rameau, ni corrompido ni idealizado.

Tarzán es una peculiar variante del «superhombre de masas» (Eco 1978), que nace como novela en 1912, luego pasa al cine, a la historieta y finalmente a la televisión. Tarzán es un epígono tardío de la gran narrativa de aventuras.

Pero es con el ciclo de las doce películas interpretadas por J. Weissmuller[4] donde ocurre el perfeccionamiento del personaje Tarzán. A diferencia del personaje literario original, marcadamente anglófilo, el Tarzán de Weissmuller se transforma en lo que tendría que haber sido, por estar implícito en el tópico intertextual de la novela: un personaje que está por fuera de la civilización y por fuera de la jungla; un *outsider* irredento que adquiere, a medida que avanza el ciclo, ribetes épicos. Es que Tarzán (Eco 1964, 1978) deviene en mito de la narratividad de masas.

Tarzán es un *outsider*, un ácrata que sólo se encuentra a sí mismo en su retiro en la profunda «naturaleza» invicta y virgen. Repudia la humanidad, tanto la colonizadora como la nativa. Es el extrañamiento en su máxima posibilidad, es el guardián —la conciencia— de la pureza natural. Es un desalienado absoluto, un proto-arquetipo del nómada perpetuo.

Más aún,

> (…) es un inmigrante. Sí, pertenece a la misma época que dio lugar a viajeros imperialistas como Lawrence de Arabia, el Kurtz de *El corazón de las tinieblas* de Conrad y, por supuesto, Cecil Rhodes; pero a pesar de

[4] J. Weissmuller [Peter Johann Weissmüller 1904-1984] era un inmigrante de origen austríaco nacido en Rumania y radicado en los Estados Unidos; campeón olímpico de natación en Paris (1924) y Amsterdam (1928) y luego actor de cine y televisión.

> Hollywood y del propio Burroughs, Tarzán es una figura mucho menos dominante que cualquier otro de aquellos hombres blancos (2005b:319).

En realidad no es un colonizador (lo hubiese sido su padre); es un inmigrante, es un desplazado, no es un dominante hegemónico de ningún tipo:

> El rostro de Weissmuller nos cuenta la historia de una estoica privación. En un mundo lleno de peligros, este [es un] huérfano de las alternativas de la movilidad (2005b:319).

O sea, es un *náufrago*, un vencido, un desplazado por un hado inopinado en una épica en que la movilidad empezaba a ser una alternativa, a veces un espejismo, no sólo de las élites sino de las masas (Mancuso 2010). Como tantos niños inmigrantes, nació desarraigado porque sus padres lo llevaron allí. No tendría que haber nacido allí (o así, en la privación) y como si fuera poco, es *huérfano*. Realmente, la historia así leída nos permite reconocer una metáfora impresionante. Nació en la privación absoluta, desprotegido, desprovisto de las comodidades de donde debería haber nacido, sin familia ni otra humanidad: es la metáfora de la desolación absoluta y de la soledad desarraigada.

Es, repetimos, el «huérfano de las alternativas de la movilidad» o sea «huérfano del progreso social». Literalmente, «un triste superviviente» que sólo pudo sobrevivir porque tuvo el coraje, la fuerza y luego la inteligencia, reconstruida con los fragmentos del naufragio de sus padres: unos libros, un espejo y un cuchillo.[5] Tarzán, «huérfano de las alternativas de la movilidad y del progreso social», también «es el héroe desviado del éxito mundano y sin esperanza alguna de rehabilitación, en el *exilio permanente*».

Este Tarzán, así leído, se acerca más a los desesperados que fugan de Europa (por necesidad, por ambición, por aventurerismo) a Ultramar, tan bien descriptos por Edmondo De Amicis[6] y que terminan anclados en una playa

[5] Toda *misreading* (la de Weissmuller, —o sus guionistas—, la de Said, la nuestra) se remite a las *Apostillas del Nombre de la Rosa:* «el texto está allí y produce sus propios efectos» (Eco 1983: 18). Said reconoce que seguramente su lectura no coincide con lo que Hollywood querría transmitir, pero, repetimos, *el texto está ahí y produce sus propios efectos*. Sin forzarlo, sin sobreinterpretarlo, lo podemos leer así.

[6] Edmondo De Amicis [1846-1908] es uno de los máximos representantes de este plexo textual. Se destacan sus libros de viaje: *Spagna* (1871); *Olanda*, (1874); *Marocco* (1876); *Costantinopoli (*1877); *Ricordi di Parigi*, (1879) y principalmente *In America*, (1897). Asimismo el renombrado

solitaria, en una sabana o en una selva, habiendo pasado una vida buscando algo que muy pocos encuentran. Sin entender que el único destino es el viaje mismo, metáfora de la vida, el cual tampoco fue confortable.[7]

Todo indica que en la novela de aventuras y sus variantes narrativas, los condicionantes sociales se subsumen en los psicológicos porque el tópico es la existencia, el infortunio de la vida. No existe el naufragio o el náufrago, sino el día a día de vidas desposeídas, que pierden en ese viaje (*al que fueron inducidos también por esta literatura*) mucho más de lo que pudieran recuperar o ganar en sus inevitables y sucesivos naufragios existenciales.

No obstante, conservan una máxima aspiración: disfrutar de una vida digna y pacífica aunque más no sea de pura y simple consolación:

> Ahora espero reinar por fin tranquilo y dedicarme por completo a mi hijo (Salgari 1913:158).

Narrativa de la desgracia

No obstante, Daniel Defoe —repetimos: uno de los padres fundadores de la novela de aventuras y de los infortunios ínsitos en ella—, escribe en 1722 el por lo menos curioso, *A Journal of the Plague Year being observations or memorials of the most remarkable occurrences, as well public as private, which happened in London during the last great visitation in 1665. Written by a Citizen who continued all the while in London, never made public before,* referido a los sucesos de la gran peste que asoló Londres entre 1664 y 1666. Es decir, dado que Daniel Defoe nació en Stoke Newington en 1660 y murió en Moorfields en 1731 ese texto (más allá de la supuesta veracidad de lo narrado) no puede ser precisamente el *«diario»* de la peste de un niño que durante la epidemia

Cuore. Libro per i ragazzi (1886) y *Sull'oceano*, Milano (1889) así como sus numerosos escritos apologéticos sobre el socialismo reformista entre los que se destaca *Primo Maggio* (1890).

[7] Las durezas del viaje, las miserias humanas y también la piedad en medio de las privaciones, están testimoniadas en *Sull'Oceano*. La publicística de la aventura se testimonia principalmente en las páginas de *In America*, en especial el capítulo dedicado a las Pampas argentinas ("Nelle Pampas") y la despiadada recepción y la decepción del destino del viaje, aparece —a pesar de los intentos en contrario— en el cuento «De los Apeninos a los Andes» incluido en el famosísimo *Cuore*.

contaba entre cuatro y seis años. Nos encontramos entonces ante un producto arquetípico de la novela de aventuras —y de las narraciones en general, obviamente— *i.e.* la ficcionalización en clave realista de hechos efectivamente acaecidos pero manipulados narrativamente en un proceso implícito, nunca revelado.

Este ocultar el artificio responde no sólo a legítimas razones de estilo sino a la naturalización de una concepción epistemológica representativa de la modernidad en la cual la verdad revelada a una parcialidad autoral es reemplazada por una verdad que pretende ser consensuada por los lectores modelo pero con una petición de principio realista, de veracidad gnoseológica. Es decir, ese texto (cada texto efectivamente acogido en una recepción histórica) deberá ser aceptado por ser «veraz» pero no por motivos lógicos o metafísicos —como en la *Republica* de Platón o la *Suma Teológica* de Tomás de Aquino— sino por una veracidad basada en una justificación objetiva, realista, material, fáctica. Pero, lo realmente relevante de este proceso no es solamente la condición de posibilidad de contrastación de lo narrado sino el tráfico implícito de una metafísica y de una ideología, pacientemente ocultada en el ropaje de la objetividad/cientificidad narrativa.

La estrategia narrativa de Defoe resulta muy efectiva y será retomada por los novelistas del realismo decimonónico, de modo extendido y consagrado. Defoe tiende a la visualización y a la dramatización de lo narrado recurriendo al esquema del co-relato objetivo, en clave melodramática y puramente naturalista: «Desearía poder restituir el sonido exacto de los lamentos y de las invocaciones que escuché de algunos pobres moribundos (….) de modo tan *eficaz* (*sic*) que pueda suscitar una emoción perdurable en el ánimo del lector» (Defoe: 1722 (1964):1118). Es decir, confiesa que por motivos narrativos (y por ende ideológicos) manipulará las emociones (pasiones) del lector en su efectiva recepción con intencionalidades, literalmente, pragmáticas: «edificantes», «pedagógicas», «educativas».

Para lograr este efecto pragmático, basado en la cuidadosa manipulación de un «efecto de lo real», atribuirá los hechos narrados (recurso *quasi*-universal de la narrativa anterior y posterior, *especialmente posterior*) a un desdichado testigo «informado sobre los hechos» con lo que el autor —exista o no este testigo— se sentirá autenticado por interpósita persona y por ende, habilitado a «inventar», *i.e.* a narrar.

Es así como ese niño de cuatro años (que posiblemente ni siquiera estuvo en Londres durante la peste) se convertirá, *fabula gratia*, en un testigo privilegiado y absolutamente confiable. Es cierto, por otra parte, que Defoe pesquisará fuentes de primera mano, sirviéndose de reminiscencias de parientes o conocidos, relaciones, boletines y estadísticas oficiales y de infinidad de testimonios escritos y archivados en colegios médicos de la época.[8] Sus objetivos prácticos son dos, no contradictorios: vender copias de su (supuesto) diario —escritor burgués, que intentaba vivir de su trabajo— y sensibilizar a sus lectores sobre los peligros de la peste.

La peste de Londres, la narrada en el diario, data de 1665. Han pasado varias décadas. ¿Qué lo lleva a interesarse en el tema? ¿Tan solo el interés por la historia nacional? Posiblemente no; responde, por el contrario, a urgencias presentes. En 1720 la peste estalló en Marsella y Génova, dos puertos que mantenían un intenso contacto con Londres.

La respuesta de Defoe es precisamente este diario inventado que no sólo es un vademécum para hacer frente a la peste del cuerpo sino y muy especialmente a la peste del alma. Su moralismo ya era evidente en 1718, cuando publicó Robinson Crusoe, y se repite en estas, sus (inventadas) memorias de la pestilencia. La peste provoca lo peor de nuestra humanidad: exalta el temor irracional, los egoísmos, las mezquindades, el inhumano repudio a los enfermos. Abundan, incluso, los momentos truculentos: el deliro de los infectados, el fanatismo de los predicadores exaltados, la lubricidad de depravados que corren desnudos por las calles, robos, pillajes, violaciones, atrocidades de todo tipo enmarcadas por fogatas espectrales e innúmeros carros que, repletos de cuerpos de muertos y moribundos, recorren las callejuelas rumbo a improvisadas fosas comunes en los arrabales de la urbe en donde serán sepultados, algunos aún vivos, sin la más mínima conmiseración ni piedad, como un sugerente anticipo de los delirios y de los efectismos de Poe y de la moral gladiatoria darwiniana.[9] La locura colectiva coexiste con la experiencia del

[8] Según una comunicación personal del filólogo Maurizio Dardano (Roma 1987), Defoe consultó, mediante un correspondiente, los archivos de la Biblioteca Valleciniana de Roma, buscando informaciones médicas y sociales de la causa y de los efectos de las numerosas pestes que asolaron a Roma desde la Edad Media. *Vide* Mancuso 1988, 2010.

[9] Esta larga descripción de la peste, tema de la novela (o falso diario) contrasta en su *ethos* con ejemplos ilustres de la narración de otras pestes. La de Ateneas de Pericles, por ejemplo, minuciosamente narrada por Tucídides y la de Alessandro Manzoni, en *I promessi sposi*. En estos casos, si bien el horror no se oculta, se apela a (se prepone) la conmiseración solidaria.

terror y de la destrucción apocalíptica, trasformando esta vivencia en cotidiana y, a la vez, extraordinaria. Esta palpabilidad cotidiana del horror es posiblemente el mayor logro literario del texto así como la descripción del desarrollo del proceso epidémico: desde su aparición y difusión —en un *in crescendo* de suspenso— y la desaparición del morbo en una descripción que parecería tematizar una curva de Gauss en la estructura narrativa.

Precisamente en la narración del proceso de su difusión, el texto nos proporciona una instrucción interpretativa que resulta clave para acogerlo en una lectura responsiva. Apelando ya a un recurso puramente ficcional (casi un remoto antecedente de *real fiction*) para «explicar» la difusión de la peste en el condado que es «analizado» detenidamente por Defoe, resulta ser que su difusión será vectorizada por tres «tránsfugas» de la ciudad que viven a la buena de Dios en los bosques aledaños.

Son los márgenes en los márgenes de la urbe, la causa de la difusión del castigo apocalíptico que será la gran prueba del siglo, que permitirá templar los ánimos de los tantos desventurados, pues la peste es la ocasión para la exaltación del posible heroísmo y para sentar las bases de nuestra salvación. Como en *Robison Crusoe*, Defoe no escapa al moralismo (sincero o fingido). Esta cripto-novela se permite postular, dentro de los límites de la propia época, una descarnada denuncia social *in nuce*, justo al borde de la ambigüedad necesaria para escapar de la censura y sobrevivir a su época.

Por ello, lo que el narrador modelo denuncia, el autor empírico lo modula. El Defoe empírico es aparentemente conciliador y llega incluso a elogiar la labor desempeñada por las autoridades durante la crisis… Tareas que la narración nos señala, curiosamente, como inexistentes y en el colmo de la ambigüedad podríamos preguntarnos si ese elogio no es más que una cínica parodia.

Lo que sí es indubitable (pues está ahí, en el texto —que produce sus propios efectos—) y no deja de ser terriblemente corrosivo es lo que *muestra*: la peste no es causada por las ratas que descienden de los barcos, ni es difundida por los desesperados de las ciudades, sino por la suciedad, la ignorancia y la miseria de las cuales los gobernantes son los últimos responsables.

No obstante la responsabilidad individual, a pesar de todo, no se diluye en la colectiva. Cada ser humano, ante la prueba —nótese el gesto *quasi* existencialista— es libre de *elegir* salvarse y perfeccionarse espiritualmente ayudando a su prójimo. Y esta recurrencia a la responsabilidad individual le permite, en cierta medida, conciliarse con su entorno.

El mensaje de la fabula narrativa de Defoe es claro: ante un naufragio se puede perecer, sobrevivir animalmente o *trabajar* no solo para no morir sino para superar nuestras limitaciones, materiales y espirituales.[10] Las causas del naufragio, de la peste y de la desdicha obedecen a designios inescrutables, solo parcialmente explicables por nuestros pecados. El misterio se manifiesta en la desdicha y la narración de los infortunios nos acerca al misterio, máxima justificación de toda narrativa.

[10] No es casualidad que tantas islas e islotes tanto del océano Atlántico como del Pacífico se llamen «islas de la salvación»: literalmente, las que salvan al náufrago de perecer ahogado; simbólicamente las que le brindan la ocasión para redimirse de sus pecados.

REFERENCIAS

AUERBAH Erich
1942 *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern: Erstausgabe; (tr. esp. *Mímesis*: *La representación de la realidad en la literatura occidental*; México: FCE, 1955, 1978).

CULLER Jonathan D.
1982 *On deconstruction: theory and criticism after structuralism,* Ithaca: Cornell Univ. Press; (tr.esp.: *Sobre la deconstrucción*, Madrid: Cátedra, 1984).

ECO Umberto
1964 *Apocalitici e integrati*, Milano: Bompiani.
1983 *Postille al nome della rosa* (aggiunte all'ed. italiana tascabile di Il nome della rosa, Milano: Bompiani, 1984); (tr. esp.: *Apostillas a El nombre de la Rosa*, Barcelona: Lumen, 1988)
1978 *Il superuomo di massa,* Milano Bompiani (ed. modificata); (tr. esp.: *El superhombre de masas*, Barcelona: Lumen, 1995).
1979 *Lector in fabula: la cooperazione interpretativa nei testi narrativi,* Milano: Bompiani; (tr.esp.: *Lector in fabula,* Barcelona: Lumen, 1999).

MANCUSO Hugo R.
1988 «Incunables hispánicos en bibliotecas públicas de Italia», *BOOST* IV, 70-8; Berkeley: University Press.
2007a «*Veritas in dictum* El significado de lo absoluto y su expresión simbólica», *AdVersuS* [en línea], IV, 8-9, abril-agosto (citado 5/5/2014) disponible en <http://www.adversus.org/indice/nro8-9/articulos/articulo_mancuso.htm>
2007b «Genealogía y deconstrucción del relato social moderno» en MANCUSO Hugo (comp.), *Ars poetica, ars politica. Arte, política y crítica cultura (argentina, 1920-1980)*, Buenos Aires-Madrid: Miño y Dávila, pp. 23-45.
2010 «Nacionalismo, culturalismo y etonogénesis (las corrientes migratorias italianas en el siglo XIX y XX. El caso argentino comparado)», *AdVersuS* [en línea], VII, 18: 6-48 (citado 5/05/2014), disponible en: <http://www.adversus.org/indice/nro18/articulos/articulomancuso.htm>

SAID Edward
(2005a) «Reflexiones sobre el exilio» en *Reflexiones sobre el exilio,* Barcelona: Debate, pp. 179-194.
(2005b) «La llamada de la selva. Sobre el Tarzán de Johnny Weissmuller» en *Reflexiones sobre el exilio*, Barcelona: Debate, pp. 309-318.

FUENTES:

DEFOE Daniel
1719 *The Adventures of Robinson Crusoe*, London: Taylor; (*tr. esp. Obras. I. Vida y extraordinarias y portentosas aventuras de Robinson Crusoe, de York, navegante.* Barcelona: Planeta, 1964).
1722 *A Journal of the Plague Year*. London: E. Nutt; (tr. esp. *Obras. IV. Un diario del año de la peste*, Barcelona: Planeta, 1964)

SALGARI Emilio
1913 *La rivincita di Yañez*, Firenze: Bemporad.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL DE CONSULTA

LOTMAN Iuri
(2000) *La semiosfera. Semiótica de las artes y de la cultura III,* Madrid: Cátedra.
LOTMAN Iuri & Boris A. USPENSKI
1971 "O semioticheskon mejanizme kul' tury", *Trudy po znokovym sistemam,* 5, Tartu, pp. 144
66; (tr.esp.: "Sobre el mecanismo semiótico de la cultura", en LOTMAN, Iuri M., (2000): 168-193).
LYOTARD Jean-François
1983 *Le Différend,* Paris: Minuit.
MANCUSO Hugo R.
2005a *Palabra viva. Teoría textual y discursiva de Michail M. Bajtin*, Buenos Aires: Paidós
2005b «Ética de la lectura», *AdVersuS*, [en línea], II, 4, diciembre (citado 12/12/2013), disponible en: <http://www.adversus.org/indice/nro4/presentacion/presentacion1.htm>
MANCUSO Hugo R. *et al.*
2000 *Memoria e intercultura*, Buenos Aires: Corregidor
1999 *Entre el fuego y la rosa. Pensamiento social italiano en Argentina: Utopías anarquistas y programas socialistas (1870-1920)*, Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
2006 *La anomalía argentina. De la tierra prometida a los laberintos de la frustración*, Buenos Aires-Madrid: Miño y Dávila.
MIGNOLO Walter
(1994) «La semiosis colonial: la dialéctica entre representaciones fracturadas y hermenéuticas pluritópicas», *Ad-VersuS*, V, 4-6: 35-50 (republicado en *AdVersuS* [en línea], II, 3, agosto (citado 5/5/2014), disponible en: <http://www.adversus.org/indice/nro3/articulos/articulomignolo.htm.>
SAID Edward
1978 *Orientalism,* Penguin Books; (tr. esp.: *Orientalismo,* Madrid: Libertarias, 1990).
1993 *Culture and imperialism,* London: Chatto & Windus; (tr. es.: *Cultura e imperialismo,* Barcelona: Anagrama, 1996).
2001 *Reflections on Exile and Other Essays*, Harvard: University Press (tr. esp. *Reflexiones sobre el exilio*, Barcelona: Debate, 2005).
TODOROV Tzvetan
1982 *La conquête de l'Amérique : la question de l'autre*, Paris: Seuil; (tr. esp.: *La conquista de América : el problema del otro*, México, Siglo XXI, 1996_7).
1989 *Nous et les autres: La réflexion française sur la diversité humaine,* París: Suil; (tr. esp.: *Nosotros y los otros: reflexión sobre la diversidad humana,* México: Siglo XXI, 1991).
VATTIMO Giani
1985 *La fine della modernità,* Milano: Garzanti.

ARTÍCULOS

[Original]

Apropiación del modelo extranjero y metateatralidad en la primera modernidad teatral argentina

GRISBY OGÁS PUGA
Universidad de Buenos Aires (UBA)
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas (CONICET)
R. Argentina
✉

Resumen: En este artículo nos detendremos en piezas dramáticas de los autores Vicente Martínez Cuitiño y Francisco Defilippis Novoa. El estudio de la obra de estos dramaturgos es indispensable en tanto que realizaron los primeros gestos de modernización que explican coherentemente el posterior desarrollo, en el teatro argentino, de producciones plenamente modernas como la de Roberto Arlt. El dramaturgo Vicente Martínez Cuitiño nos interesa especialmente por ser uno de los menos estudiados y a la vez por presentar procedimientos dramatúrgicos metateatrales de un alto nivel de innovación, relacionados con la apropiación de modelos extranjeros tanto dramáticos como teórico-estéticos.

Palabras clave: Intertexto – Metateatro – Modernización.

[Full paper]

Metatheatre and the Appropriation of the Foreign Model in Early Argentine Theatrical Modernity

Summary: This article analyzes the dramatic works of Vicente Martínez Cuitiño and Francisco Defilippis Novoa and their essential influence for future generations as the first authors to venture into modernity. Both pioneers in their approach to modernization in argentine theatre, they paved the way for subsequent modern productions by artists, such as Roberto Arlt. This work especially addresses the lack of scholarship on Cuitiño's work and analyzes the innovative metatheatical content he employed as part of the appropriation of foreign models, both in themes and theoretical aesthetics.

Key words: Intertext – Metatheatre – Modernization.

Introducción

El presente trabajo se inscribe en una investigación mayor sobre las formas y funciones de la metateatralidad en el teatro argentino del siglo XX, comenzando desde el período de la primera modernización teatral argentina (1920-1940). Estas formas a menudo se dieron en relación al proceso de recepción productiva (Grimm 1993) y apropiación de modelos teatrales extranjeros que circulaban en el Buenos Aires de la época. Si pensamos la productividad de textualidades extranjeras en nuestro teatro como un proceso de recepción productiva, entendemos que ese intertexto es apropiado y resemantizado en el contacto con los distintos campos sociales de la Argentina del período. Convencidos de que el teatro es un elemento simbólico y constructor de nuestra identidad cultural, concebimos la apropiación de modelos extranjeros en tanto práctica de recepción productiva, en fusión con las textualidades teatrales argentinas vigentes y preexistentes. Esta visión dialéctica del proceso de recepción del elemento externo, intenta dejar atrás enfoques deterministas que conciben el fenómeno en términos de influencia, como fuentes directas de los cambios producidos en el sistema.[1]

En este artículo nos detendremos en piezas dramáticas de los autores Vicente Martínez Cuitiño y Francisco Defilippis Novoa. El estudio de la obra de estos dramaturgos es indispensable en tanto que realizaron los primeros gestos de modernización que explican coherentemente el posterior desarrollo, en el teatro argentino, de producciones plenamente modernas como la de Roberto Arlt. El dramaturgo Vicente Martínez Cuitiño nos interesa especialmente por ser uno de los menos estudiados y a la vez por presentar procedimientos dramatúrgicos metateatrales de un alto nivel de innovación, relacionados con la apropiación de modelos extranjeros tanto dramáticos como teórico-estéticos.

Los primeros intentos de renovación teatral en la época que nos ocupa, tuvieron mayor productividad en el circuito teatral culto. Si bien los dramaturgos precursores de la modernización del '30 formaban parte de ciertas elites intelectuales, no obstante generaron en su teatro producciones híbridas con lo popular. O sea, mixturaron lo nuevo extranjero —considerado culto— con nuestras formas expresivas tradicionales, como el sainete y la revista criolla. Este proceso de importar, traducir y construir lo propio (García Canclini 1992) se ha dado de manera peculiar en un país como la Argentina donde la afluencia inmigratoria ejerció su dinámica. Inclusive los dramaturgos más cercanos a

[1] Para profundizar en este tema, *cfr*. Ogás Puga (2011).

modelos europeos no fueron escritores miméticos, importadores de estéticas, sino que las introdujeron contextualizándolas en nuestra propia cultura.

Identificamos en el teatro culto de la década una marcada tendencia a la producción de un espacio de autocontemplación, textos que se vuelcan sobre sí mismos y reflexionan sobre las condiciones de su existencia. El espacio textual-escénico adquiere una autoconciencia escritural al ser utilizado para teorizaciones que aproximan el teatro a la teoría y a la crítica teatral. Es así como la metateatralidad aparece como principio constructivo en numerosos textos dramáticos de los autores estudiados.

La crítica ha considerado reiteradamente la influencia pirandelliana o la de Lenormand, a la hora de analizar formas teatrales como el grotesco criollo, procedimientos del tipo del teatro dentro del teatro o del expresionismo, pero por lo general, no ha tenido en cuenta este fenómeno dentro de un proceso de apropiación y resemantización. Analizamos entonces las apropiaciones de textualidades extranjeras en los dramaturgos de la década del '20, desde una categoría de tipo formal: la metateatralidad. Categoría que nos resulta metodológicamente operativa en el análisis y que nos evita reducir la interpretación a simples comparaciones y correspondencias entre autores y modelos.

Las características que englobamos desde un concepto amplio de metateatralidad, responden en su origen teórico a lo que por primera vez André Gide en su diario de 1893 denominó con la expresión *mise en abyme*, quien lo compara con el procedimiento heráldico de colocar, en el centro de un escudo, un segundo escudo que es réplica del primero en miniatura. Patrice Pavis) explica que por analogía, es el procedimiento que consiste en incluir en la obra —pictórica, literaria, teatral— un enclave que reproduce alguna de sus propiedades o similitudes estructurales (1987 (1998):295). El concepto de *mise en abyme* es retomado de Gide y redefinido por Lucien Dällenbach (1977:18, 71), quien aplicándolo a la narrativa lo define como un espejo interno en que se refleja el conjunto del relato por reduplicación simple, repetida o infinita y aporética. Según los tipos de reflejo, Dällenbach distingue varias formas de *mise en abyme*, con diversos niveles de complejidad. Adaptando al drama algunas categorías, y asimismo, siguiendo las distinciones aportadas por la teoría de la enunciación, los «procedimientos de reflexión» podrían dividirse en:

1) Reflejos del código: enunciado que remite al código, teatro como tema.

2) Reflejos del enunciado: enunciado que remite al enunciado, teatro dentro del teatro.

3) Reflejos de la enunciación: enunciado que remite a la enunciación, acto de escritura-lectura y/o representación-expectación.

Estas distinciones son puramente teóricas y no necesariamente aparecen en forma pura o exclusiva en una obra. Sin embargo, estos procedimientos de reflexión, facilitaron nuestra lectura[2] de la metateatralidad especialmente en tres obras del dramaturgo Vicente Martínez Cuitiño: *Café con leche* (1926); *El espectador o la cuarta realidad* (1928) *y Muñecos de ocasión* (1928) y en dos piezas de Francisco Defilippis Novoa: *María la tonta* (1927) y *Despertate Cipriano* (1929).

Vicente Martínez Cuitiño: metateatralidad, vanguardia y teoría de la recepción en *Café con leche*, *Muñecos de ocasión* y *El espectador o la cuarta realidad*

Focalizamos el caso del dramaturgo Vicente Martínez Cuitiño,[3] cuya producción se desarrolló entre 1910 y 1940. Después de una primera etapa de producción dramática desde el realismo finisecular —*El derrumbe* (1909), *El malón blanco* (1912), y *La fuerza ciega* (1917)—, Martínez Cuitiño orientó su drama hacia problemáticas de raíz científica o expresión filosófica, ofreciendo obras de tendencia vanguardista como *Café con leche* (1926), *Muñecos de ocasión* (1928), *El espectador o la cuarta realidad* (1928), *Atorrante o la venganza* (1932) y *Servidumbre* (1938), entre otras. Si bien en el aspecto verbal su dramática seguía apegada a una retórica demasiado recargada, resintiendo a menudo la estructura teatral de sus obras, debe reconocerse a Martínez Cuitiño una gran capacidad de concretar variantes originales de los modelos teatrales europeos y

[2] Algunas aproximaciones sobre estos dramaturgos se presentaron en la ponencia «La productividad de las vanguardias europeas en los primeros modernizadores del teatro argentino: Martínez Cuitiño, Francisco Defilippis Novoa y Roberto Arlt», durante el *XI Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino* (Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, Agosto de 2002).

[3] Uruguayo [1887-1964] radicado en Argentina, fue un dramaturgo prolífico. Su primer estreno data de 1908 cuando la Compañía de José J. Podestá puso en escena su obra *El único gesto*. Durante cincuenta años no dejó de escribir teatro siempre atento a las corrientes renovadoras.

una elevada calidad intelectual que lo convierten en un exponente particular dentro del teatro argentino.

Las apropiaciones de impronta metateatral que realizó este autor fue uno de los gestos precursores más contundentes de la primera modernización teatral argentina, consolidada luego por el teatro independiente. La apropiación que estudiamos aquí se relaciona con teorías estéticas de las vanguardias europeas, contemporáneas a Martínez Cuitiño y que él incorpora resemantizándolas en su obra.

En primer lugar, tenemos en cuenta al autor en su condición de productor-emisor del texto dramático, condicionado por el campo teatral e intelectual de su tiempo: en Buenos Aires de esa época se venía incorporando el discurso sobre la vanguardia artística y crítica. Sabemos de la amistad del autor con el escritor Macedonio Fernández, fuerte divulgador de las nuevas ideas vanguardistas sobre el papel del lector en la literatura. Martínez Cuitiño no era ajeno al movimiento que pretendía una renovación vanguardista de las letras y del arte. En septiembre de 1929 pronuncia en Montevideo una conferencia titulada «Teatro de vanguardia»[4] en el marco de la decimocuarta sesión ordinaria del Instituto Popular de Conferencias. En ella distingue dos tipos de renovadores teatrales: *1)* Teorizante (crítico). *2)* De acción (*regisseur* o escenarista, que en la actualidad equivaldría a la figura del director). Entre los primeros renovadores del tipo «teorizante o crítico», destaca a Pirandello, Andreiev, Shaw, O'Neill, Lenormand. Entre los del segundo tipo —renovadores de acción—, nombra a Gordon Craig y a Copeau, entre otros.

Dentro de la producción dramatúrgica del autor, destacamos la pieza *El espectador o la cuarta realidad*, de 1928, publicada por la revista de Argentores en 1935, subtitulada «*Escenas en libertad*», a modo de epígrafe. Esta obra fue estrenada el 5 de julio de 1928 en el Teatro de la Comedia por la Compañía Rivera de Rosas-Franco. Los roles principales estuvieron a cargo de José Franco, Eva Franco y Enrique de Rosas en el personaje del «Espectador». Historiadores teatrales, como Luis Ordaz (1957) han señalado a la vanguardia europea como motivadora directa de las indagaciones y experimentación de este texto. Se trata de una obra metateatral, con un alto grado de autorreflexividad, en tanto el teatro se toma a sí mismo como signo. Aparece en la obra un sistema de personajes metateatrales que representan cada uno de los roles que conforman

[4] En ella cita y evalúa a determinados autores, representantes de las vanguardias europeas que constituyen posibles intertextos en su obra.

el campo teatral en su conjunto: el dramaturgo («poeta» en la obra), el actor, el crítico, el periodista, el empresario teatral (o productor) y los músicos. Todos ellos se reúnen en un restaurante luego de una función de la compañía que conforman, para desagraviar a la actriz principal que durante la representación ha sido víctima de una silbatina del público promovida por un espectador. Espectador que luego irrumpirá en la cena de los artistas sin que ellos adviertan su identidad y que paulatinamente se irá convirtiendo en una especie de director de la improvisación teatral que surgirá con los mismos teatristas de la comedia que, pocas horas antes, él mismo había presenciado e interrumpido. Recién al final de la cena y de la obra, «el espectador»[5] es identificado como el agresor de la frustrada función.

En la pieza de Pirandello *Ciascuno a suo modo* (1924), se exponen los cuatro planos o perspectivas teatrales: autor, personajes, actores, público y crítica. El dramaturgo italiano suma esta cuarta dimensión del espectador que de hecho no estaba en *Sei persanaggi in cerca d'autore* (1921). Por primera vez, en una obra de Pirandello —y seguramente, también por vez primera en el teatro moderno occidental—, escenario y platea interactúan, criticando la propia dramaturgia. Martínez Cuitiño, conocedor del teatro europeo, debió tener acceso a las ediciones de Pirandello que circulaban en Argentina. Por otra parte, *Ciascuno a suo modo* se estrenó en Buenos Aires en 1925 por la Compañía Darío Niccodemi. La intertextualidad en *El espectador y la cuarta realidad* de *Ciascuno a suo modo* es observable, tanto en el nivel semántico como en el composicional. Por lo cual es posible que el dramaturgo argentino retomara la idea de la intromisión del espectador en su pieza a partir de la obra pirandelliana.

En *El espectador…*, el personaje homónimo funciona como portavoz del autor. A través de él, Martínez Cuitiño expone en la obra su teoría de las cuatro realidades: *1)* la factual; *2)* la autoral; *3)* la interpretativa y *4)* la de la recepción. La factual corresponde a la vida misma y tiene una dimensión social, al igual que la cuarta, la del espectador o «de recepción». La autoral se refiere a la forma artística otorgada a la realidad primera por un sujeto creador y, al igual que la tercera realidad, la del intérprete o actor, posee una dimensión individual. Sin la cuarta realidad —la del espectador—, la obra no existiría, ya que no podría interpretarse:

[5] Se hacen patentes en el personaje del «Espectador», los ideologemas pirandellianos de la alienación y de la relatividad del conocimiento de la verdad (López 1997:137).

> Espectador: —Un espectador es un individuo que contempla. Las cosas no valen sin él.
> Actor: —¿Que no valen sin él? ¿Cómo se atreve a afirmar semejante disparate?
> Crítico: —Quiere decir que este bandoneón, por ejemplo, no vale sin él.
> Espectador: —Eso es. Perfectamente. Usted me ha entendido. Un bandoneón dormido no vale nada. Vale con un ejecutante. Y un ejecutante a quien no oyen o no ven, es como un bandoneón dormido, es decir, no vale nada. Si usted se mandara mudar, caro señor, el bandoneón valdría lo mismo, acaso valdría más, porque usted lo gasta. Usted actor vale porque yo lo oigo, no porque sea mejor que yo. ¿Estamos señores...? Los tesoros de Tutankamón no valían nada, con ser menores que el actor, hasta que no pudimos admirarlos. ¿Estamos?
> Actor: —Usted está diciendo tonterías... (Martínez Cuitiño 1928 [1935]:22).

A partir de aquí la obra plantea una serie de reflexiones estético-teatrales en general, haciendo hincapié en la recepción —que el autor denomina cuarta realidad—, desde un enfoque comunicacional. Pavis, retomando los aportes de Jauss (1978), destaca el hecho de que el «sujeto percibiente participa activamente en la constitución de la obra [de un modo tal que], su trabajo coincide con el del crítico y el del escritor» (1987 (1998):385). Cuitiño agrega también a la analogía, la semejanza con la actividad del actor:

> Espectador: —El espectador, señores, impone con su presencia verdad a la fantasía, realidad a la ilusión, dinamismo a la farsa escénica. Cuando él cree lo que ve, los actores le animan esa creencia y tratan por todos los medios de que el espectador se olvide de sí mismo para vivir en el ambiente de la mentira o la ilusión (...), crea en el actor el poder de su mentira porque sin él el actor no se tomaría ningún trabajo. Y entonces [el espectador] es un creador, un creador que se olvida de sí mismo, como el intérprete, que si no se olvida de sí mismo no es tampoco un intérprete (1928 [1935]:32).

Siguiendo la línea metateatral, en la tarea del espectador se establece otra analogía con la función del «director». La escena en que el espectador de Cuitiño comienza a intervenir en la dirección de un improvisado cuadro musical, nos recuerda la idea grotowskyana sobre el director como espectador de profesión.

Llaman la atención ciertos conceptos esbozados en la obra alrededor del tema de la recepción que parecieran adelantarse —por más de treinta años— a

categorizaciones desarrolladas por Jauss en los años setenta, quien distingue tres núcleos relacionados que podemos reconocer en la obra de Cuitiño: *recepción-efecto*; *tradición-selección*; *horizonte de expectativa-función de comunicación*. Según Jauss (1978), «efecto» es el aspecto determinado por el texto, supone una apelación o irradiación del texto e implica un «receptor implícito». «Recepción» es el elemento determinado por el destinatario, que es un «receptor explícito» condicionado por su horizonte de expectativa estético y social. Identificamos ambos receptores, o sea, las categorías *efecto-recepción,* en la siguiente situación dramática de la obra de Martínez Cuitiño:

> Espectador:— ... Shakespeare escribía para espectadores.
> Actor:— Que ya han muerto. (...)
> Espectador: —Lo que usted quiere decir, señor actor, es que hay dos clases de espectadores.
> Crítico: —¿A ver? ¿A ver cómo es eso?
> Espectador: —El de ayer y el de hoy, o mejor dicho, el de hoy y el de mañana; el espectador inmediato y el mediato. Y que ambos son distintos (Martínez Cuitiño 1928 [1935]:23).

En el ejemplo que da el personaje de Cuitiño, *efecto* y *recepción* de la obra shakespeareana se articulan entre un sujeto presente y un discurso pasado. El receptor explícito del presente descubre la respuesta implícita contenida en el discurso pasado y la percibe como respuesta a una cuestión que le interesa plantear actualmente. El carácter artístico de la obra mantiene abierta y presente —pese al tiempo—, la significación implícita que nos habla en la obra desde el pasado y que el receptor explícito puede actualizar. Por eso Jauss (1978) reconoce un carácter dialógico y no monológico de la significación de una obra. En los parlamentos recién citados reconocemos claramente también, la tercera categorización de Jauss, la de *horizonte de expectativa y función de comunicación*, en tanto el ejemplo alude al camino que transita la obra desde el horizonte de expectativa en el momento de su aparición y su relación con los nuevos horizontes que se re-actualicen en su proyección de futuras recepciones. Completando la cita anterior, el diálogo en torno a los dos tipos de espectadores, continúa así:

> Crítico: —¿Y cuál es el mejor...?
> Espectador: —El de mañana.
> Crítico: —¿Por qué?

> Espectador: —Porque asegura la eternidad de la obra (1928 [1935]:23).

Y más adelante, criticando al actor y al empresario su actitud comercial, agrega:

> —A usted, le interesa el espectador de hoy. Nada más. A un gran autor, a un genio, puede interesarle el de mañana, porque es el que asegura la vida de la obra (...) (*Ibíd:* 24).

Podemos intuir aquí la segunda categoría, *tradición y selección*, donde el teórico alemán (Jauss 1978) define cómo nuestra comprensión del arte está condicionada a la vez por cánones estéticos históricos (clásicos) en su mezcla con los de institucionalización latente, que permiten el surgimiento de las innovaciones. Una tradición elegida y otra inconsciente. Por eso concluye en que toda tradición implica una selección.

En la obra que analizamos existen muchas otras reflexiones estéticas y teatrales acerca, por ejemplo, de la autorreferencialidad del arte, de la teatralidad de la vida cotidiana. También esboza interesantes visiones sobre una teoría de la actuación, donde el proceso de identificación del espectador se plantea con original hibridación entre el ilusionismo aristotélico y el distanciamiento brechtiano. Evidentemente, la reflexión estética del autor, promovida por su lectura de las ideas vanguardistas sobre el arte, contribuyó a la innovación en su dramaturgia en un proceso dialéctico de incorporación de teorías estéticas europeas en la textura del teatro argentino vigente. En *El espectador o la cuarta realidad*, Cuitiño habla del teatro de su época, de la comedia asainetada, de la revista. Un ejemplo de esto es la incorporación de un personaje típico criollo, «Teva» («vate», al revés), quien en un parlamento critica los diversos elementos del teatro comercial de la época:

> Teva: —(Refiriéndose a la primera actriz) La maleva no sabe nada! El poeta parla chomu, tiene más palabras que un gallego catedrático. El crítico no mangia ni medio a pesar de su dentadura. El empresario es un cafiolo trompa y usurero, fabricante de secciones que nos parte la noche y el alma! Yo soy la sinceridad... (Martínez Cuitiño 1928 [1935]:16).

Cuando esta obra se estrena en Barcelona, la crítica del periódico *El Noticiero Universal* advierte que:

> Los escritores sur–americanos que se dedican a cultivar el teatro, ofrecen una curiosa nota digna de ser apuntada, y esta nota consiste en que en sus obras la aportación de elementos extranjeros no ahoga nunca el ambiente del país; al contrario, procuran asimilarlos a las necesidades culturales propias, con elevado fin de enseñanza. Es un fenómeno de asimilación que sirve para purificar el alma popular (*cit. in* Martínez Cuitiño L. 1998:90).[6]

No estamos de acuerdo con que el fenómeno de apropiación, llamado aquí «asimilación», deba servir para «purificar» ningún «alma popular». Pero sí estamos convencidos de que esta obra significó un aporte fundamental en la modernización teatral argentina, como innovación dramatúrgica, coherente con la incipiente reflexión que sobre la vanguardia se estaba produciendo en nuestro país en aquellos años veinte.

Sectores de la crítica porteña de la época ya habían empezado a reconocer piezas como la de Cuitiño, como representantes de la incipiente vanguardia teatral argentina. No se dudó en afirmar que *El espectador o la cuarta realidad* se trataba de «la obra vanguardista de la escena nacional (…) Martínez Cuitiño ha conquistado todo lo que se le pueda exigir a un autor: originalidad, innovación, honestidad literaria, inquietud intelectual, observación y estudios psicológico-filosóficos» (s/a, 1928).

La obra de Martínez Cuitiño, *Café con leche* (1926), fue estrenada el 16 de abril de 1926, por la compañía de Pascual Carcavallo, en el Teatro Nacional. Estructuralmente se desarrolla en un acto único, con acciones paralelas y situaciones que se abren y se cierran resolviéndose autónomamente, casi siempre rematadas con una situación cómica. La obra, ambientada en un típico café porteño, es un retrato de la época y especialmente de la problemática de la clase burguesa.

Luis Martínez Cuitiño (1998), en su estudio sobre la obra de su tío Vicente Martínez Cuitiño, reconoce, en *Café con leche*, una autotextualidad explícita —en tanto forma metateatral— que, desde nuestra lectura, creemos aún muy limitada. La metateatralidad recién puede notarse francamente a partir de *El espectador o la cuarta realidad*. El tópico de la recepción del público está planteado como tema, sobre todo desde el nivel discursivo. El espectador aparece incorporado a la ficción como un personaje clave, adquiriendo un protagonismo absoluto en la trama, con lo cual el autor destaca el papel activo

[6] Citado sin datos, del archivo personal del dramaturgo, por Luis Martínez Cuitiño (1999).

que juega la categoría «espectador-receptor» en la producción de sentido de una obra. Esto queda explicitado en distintas formas: además de su desarrollo en el nivel discursivo y temático y de su inclusión en el sistema de personajes, aparece planteado en las indicaciones para la puesta en escena o didascalias.

En este sentido, *El espectador o la cuarta realidad* constituye un caso de metateatralidad temática, puesto que el enunciado remite al código —en este caso al código teatral— y a todo lo referido al universo dramático-teatral. Entramos en el primer tipo de reflejo que explicitamos al principio de este artículo: «reflejos del código», según la categorización propuesta. En esta obra, el teatro se toma a sí mismo como tema, se refiere a sí mismo como signo. Desde este punto es que decimos que Martínez Cuitiño realiza reflexiones metateatrales. La obra se plantea con un detallado desarrollo argumentativo sobre el teatro entendido como fenómeno comunicacional, enfocando específicamente la instancia de la recepción, denominada por el autor como «cuarta realidad».

Identificamos otro nivel metateatral más profundo, en ciertas escenas de la obra, donde el personaje del «Espectador» se convierte en director de improvisados cuadros musicales representados por la compañía teatral. Estas micro-obras dentro de la obra, corresponden al segundo nivel de la distinción metodológica: «reflejos del enunciado», cuando el enunciado remite a otro enunciado incluido, presentando distintas dimensiones de ficcionalidad; lo que conocemos comúnmente como teatro dentro del teatro.

En algunos de los parlamentos del protagonista, Cuitiño desarrolla —aunque discursivamente— una teoría acerca de la teatralidad de la vida cotidiana. Citamos un fragmento de la escena en la que el «Espectador» viene dialogando con el «Actor» de la compañía sobre la importancia de la función del espectador:

> Actor: —Eso será en el teatro. Aquí no lo necesitamos. Estamos fuera de las tablas y nuestra animación depende de nosotros mismos y no del espectador. (En ese momento llega de la calle el eco de un tumulto. El murmullo crece hasta que se concreta en palabras ásperas y altisonantes, en voces vulgares y ruidosas) (Martínez Cuitiño 1928 [1935]:22).

En este momento de la trama los personajes-artistas observan una pelea callejera por una ventana del restaurante donde se encuentran; con la

particularidad de que los personajes de la trifulca advierten que están siendo observados. Una vez concluido este espectáculo cotidiano, que dentro de la ficción de la obra corresponde a una ficción paralela, el espectador agrega:

> —¿Han visto ustedes?... Un espectador es siempre un motivo de animación. Se habían arreglado porque estaban solos. En cuanto nos tuvieron como espectadores se animaron y produjeron una pobre realidad. (...) El espectador es siempre un motivo de animación, en el teatro y en la vida (*Ibíd*:22-23).

Esta situación dramática también corresponde al segundo grado de metateatralidad. La diferencia con la situación del «teatro dentro del teatro» es que en este nuevo ejemplo basta con que la realidad descripta aparezca como ya teatralizada. Es el caso de obras como *La vida es sueño* de Calderón de la Barca. Creemos que la metáfora de la «vida como teatro» o del «teatro de la vida» responde a la sensación de que la creación, aunque limitada, es una ilusión benéfica en tanto cosmos mejor ordenado que la vida. Técnicamente esto también se realiza sustituyendo la clásica cuarta pared por la convención del teatro dentro del teatro que produce una multiplicación de ficciones, recurso que, en cierta medida, logra un anti-ilusionismo y un efecto distanciador.

La obra *Muñecos de ocasión*[7] fue escrita también en 1928, a sólo seis años del estreno de *Seis personajes en busca de autor* en Buenos Aires, cuando la presencia pirandelliana era notable. En *Muñecos de ocasión* la acción dramática se estructura a partir del conflicto de los actores entre bambalinas, que forman parte de la escena. Se establecen argumentos paralelos: el diseñado por el dramaturgo real —Vicente Martínez Cuitiño— y el de otro escritor que se le adelantó —el autor «fotográfico»— quien trasladó al escenario el conflicto de los actores tal como ocurrió en la realidad primera. Según Luis Martínez Cuitiño (1998), el personaje del autor se encuentra en el segundo acto entre los espectadores, en tanto espectador privilegiado, ya que su cualidad de autor dramático lo habilita para reconocer la maquinaria teatral, convirtiéndose en crítico.

[7] Conocemos esta obra a través de la referencia crítica que de ella realiza Luis Martínez Cuitiño (1998), ya que el texto pertenece al archivo privado del autor y actualmente no se encuentra su publicación

El personaje de «director» de la pieza que se va a montar dentro de la obra, explica que el autor no acuerda con el estilo folletinesco y sensacionalista que los actores han producido desde la vida real y se resiste a escribirlo. Consecuentemente el otro autor no real-ficcional, reproduce la realidad y los actores-personajes terminan representándose a sí mismos y funcionando, tal como alude el título, como «muñecos de ocasión». Como ya hemos apuntado en el primer apartado, el procedimiento del personaje autónomo que tiene vida independiente a la de su creador, ya había sido explotado por Pirandello.

Por su estructura y niveles del conflicto, esta obra se encuadraría perfectamente en el tercer nivel de la categorización metodológica, «reflejos de la enunciación», en que el enunciado-obra se refiere al acto mismo de su enunciación-escritura-puesta en escena. Se evidencia la naturaleza misma del teatro como drama de la representación y de la escritura dramática como drama de la creación, o el eterno conflicto entre la realidad y la copia, entre la presentación y la representación. Nuestra interpretación de esta obra coincide con las explicaciones de Pavis (1987 (1998):295) para textos contemporáneos que intentan abismar su propia práctica de escritura y convertir su problemática de creación y de enunciación en el centro de sus preocupaciones especulativas y de sus enunciados.

Como vimos, las obras de Martínez Cuitiño transitan los tres niveles de metateatralidad: el del código, el del enunciado y el de la enunciación, que implican diferentes grados de complejidad. Esta propuesta metodológica para el análisis del funcionamiento de la metateatralidad en relación a la apropiación y resemantización de los modelos extranjeros, si bien parte del estudio inmanente de los textos no deja de lado la dimensión histórico-social del campo teatral porteño. En el proceso de recepción productiva de los modelos extranjeros, las obras a las que hicimos referencia resemantizaron esos modelos con rasgos propios del teatro argentino vigente: el sainete, la comedia asainetada y la revista. En el caso de *Café con leche* y *Muñecos de ocasión*, aparecen rasgos del sainete criollo. En *Café con leche* la puesta en escena presentó dos novedades: Libertad Lamarque interpreta el tango «Déjalo», con letra de Cuitiño y música de Merico. Presenta, además, el procedimiento formal de un intermedio a telón abierto con el fondo musical de un tango que interrumpe la acción. Por otra parte, el texto retoma componentes del sainete, sobre todo la mezcla heterogénea de personajes de diferentes nacionalidades y estratos sociales, explotando el uso del lunfardo para ciertos personajes de tipo. La obra, ambientada en un típico café porteño es un retrato de la época, y

especialmente de la problemática de la clase burguesa. Otro elemento proveniente del sainete es su final precipitado, que cambia inesperadamente la atmósfera que se venía dando.

Ambas piezas presentan la heterogeneidad de los grupos humanos, personajes típicos de la noche porteña como el jugador, el poeta arrabalero, el mozo gallego, el canillita o el atorrante. De la revista se toman los intermedios musicales y las referencias a episodios de la actualidad porteña de la época. En *El espectador o la cuarta realidad* Cuitiño alterna personajes intelectuales —portavoces de sus teorizaciones sobre el teatro— con personajes criollos típicos que incorporan el habla al revés y el lunfardo; a la vez que realiza una marcada crítica al teatro comercial de su época. De esta forma se resemantiza el modelo extranjero en función de procedimientos que intentan responder a inquietudes nacionales. Podemos afirmar entonces que no se trata de un mero «trasplante» sino de reelaboraciones que pretendían, en definitiva, contribuir al cambio en los campos estético y social; hecho que constituyó el *leitmotiv* y tal vez el logro del proyecto creador encabezado por Barletta en el Teatro del Pueblo años después. Con Roberto Arlt como dramaturgo clave del movimiento independiente se solidificarán estos procedimientos de apropiación.

Entonces, si bien esta línea de primeros modernizadores recurría a una estilización en contacto con modelos europeos, lo hacía desde el interés por la renovación de nuestro teatro nacional, y en compromiso permanente con las problemáticas de su tiempo.

Francisco Defilippis Novoa: metateatralidad, expresionismo y pirandellismo en *María la tonta* y *Despertate Cipriano*

Francisco Defilippis Novoa[8] se inició con comedias costumbristas pero luego demostró ser un frecuentador del teatro europeo moderno y un admirador de la vanguardia. Ordaz (1957:148-156) reconoce dos épocas de su producción; a la primera, de cohorte realista y de personajes románticos corresponden: *El día sábado* (1913), *La casa de los viejos* (1914), *El diputado de mi pueblo* (1918), *La madrecita* (1920), *El turbión* (1922), *La samaritana* (1923); y a la segunda etapa, renovadora, en que sigue los modelos de vanguardia: *Los caminos del mundo*

[8] Nació en Paraná, Entre Ríos [1890-1930]. Dejó una producción de más de treinta obras.

(1925), *María la tonta* (1927), *Despertate Cipriano* (1929) y *He visto a Dios* (1930). Si bien se inició con una técnica cercana al realismo costumbrista y en su primera etapa participó del circuito popular comercial, pronto se interesó por las nuevas tendencias renovadoras del teatro de vanguardia europeo y expresó esta actitud en la mayoría de las obras de su última etapa. En este autor notamos un mayor impacto de las vanguardias europeas —en relación ~~a~~con Martínez Cuitiño—, aunque todavía manteniéndose en una modernización limitada, con respecto a la que se concretará luego en la obra de Roberto Arlt.

El teatro de Defilippis Novoa poseía una retórica con introducción de recursos líricos, de belleza expresiva y profundo contenido humano. Si bien su teatro era profundamente cristiano y se basaba en los conceptos fundamentales de la doctrina cristiana con alusiones a la Biblia, el dramaturgo supo darle a esta temática un sentido más humanista que religioso y le imprimió a nivel formal la tónica de los nuevos procedimientos de la dramaturgia moderna con una visión vanguardista de la escena. En este sentido, la mayoría de sus personajes cumplía~~n~~ funciones alegóricas, tenía~~n~~ un motivo de ser, una misión redentora que cumplir, y sus reacciones equivalían simbólicamente a las luchas, dolores y esperanzas de la humanidad. Personajes siempre sufrientes y resignados, que no conocían la rebeldía y preferían, en cambio, el perdón y la redención.

En relación a su contacto con los modelos teatrales extranjeros Ordaz (1957:149) asegura que Defilippis Novoa conoció en profundidad a los nuevos dramaturgos europeos, de quienes en varias ocasiones fue traductor, asimilando todo aquello que era útil a su poética particular. Asimismo, conocía las experiencias que los grandes directores se hallaban realizando en los escenarios de Francia, Inglaterra, Rusia y Alemania. Al igual que Martínez Cuitiño, comunicó sus ideas sobre el teatro de vanguardia.[9]

Asimismo, Ordaz señala que en la obra de Francisco Defilippis Novoa se observan las «influencias» —que aquí llamamos «apropiaciones»—, del expresionismo alemán en piezas como *María la tonta* (1927) en la que

[9] En un reportaje publicado en *La Razón* (2 de julio de 1930), Defilippis Novoa exponía sus juicios sobre el teatro de vanguardia, con motivo del estreno de *He visto a Dios*: «El vanguardismo heroico ha cumplido su misión: abrir brecha, indicar nuevos rumbos y abrir los caminos de la fantasía, de la interpretación del hecho real, en contraposición con la fotografía del hecho en que fincaba el arte el viejo sistema (…) París es el mejor laboratorio, los vanguardistas de ayer pasan al día siguiente a ser actuales y no resistidos, el caso de Lenormand». En esta declaración, Defilippis reconocía además a Pirandello, Rosso di San Secondo y Chiarelli.

sorprenden las cercanías de personajes y reflexiones con el texto de *Gas*, de Georg Kaiser y agrega que «aunque bajo la influencia intelectual de la vanguardia dramática europea, calificó su pieza como "misterio moderno"» (1992:41). *María la tonta* (1927) constituye una de sus obras más logradas. La protagonista simboliza una especie Virgen María, madre de un futuro Dios, de un nuevo Cristo. En cuanto a su filiación expresionista Dubatti (2002:495) ha señalado que la pieza condensaría la fusión de las dos líneas del expresionismo señaladas por Brugger,[10] en tanto se valoriza lo divino, celestial, lo trascendente —en definitiva la línea metafísica—, a la vez que se critica negativamente el aspecto social presentado.

Es necesario aclarar que al igual que Martínez Cuitiño, Defilippis Novoa se apropió de procedimientos expresionistas en mezcla con convenciones teatrales finiseculares nacionales, por ejemplo las pertenecientes al realismo costumbrista de su primera etapa dramatúrgica, lo cual se observa, por ejemplo, en los primeros retablos de *María la tonta*.

Lo mejor de sus obras breves y a la vez el magnífico anuncio de lo que pudo ser el teatro definitivo de Defilippis Novoa, fue su pieza *He visto a Dios* (1930). Protagonizada por Luis Arata en 1930 fue la última obra que estrenó Defilippis antes de fallecer. Cabe destacar que esta obra se encuadra en el «grotesco criollo» inaugurado por Discépolo.

Defilippis participó activamente en la línea modernizadora que va desde Sánchez hasta Arlt, pasando por Discépolo, Martínez Cuitiño y Eichelbaum. En este sentido, su obra *Tu honra y la mía* (1925)[11] sería el segundo texto pirandelliano del teatro nacional; el primero fue *Muñeca* (1924), de Discépolo (Pellettieri 2002:491).

La pieza *Despertate Cipriano* (1929) crea una situación pirandelliana: la de un personaje que se fabrica una ficción paralela, compensadora de su realidad hostil, una mentira que él también termina creyendo, que consiste en inventar una posición social y económica que no posee, sumiendo a su familia en la ruina y la humillación. Podríamos ubicar este texto en el segundo nivel de la categorización para el análisis de la metateatralidad, es decir, el que corresponde a los reflejos del enunciado —enunciado que remite a otro

[10] Brugger (1968) distingue dos líneas dentro del expresionismo: una militante, de crítica social (*Los destructores de máquinas* de Georg Kaiser) y otra línea de tipo metafísica-ética.

[11] Esta pieza es intertextual con *Vestir al desnudo* de Pirandello, obra que Defilippis conocía a fondo por haberla traducido al castellano.

enunciado en su interior—, aunque en una instancia incipiente. Si bien se da el juego del teatro dentro del teatro, modelizado con rasgos del grotesco (como lo trágico y lo cómico y la dualidad entre rostro-máscara), este nivel no llega a crear espacios autónomos dentro de la ficción. La dualidad del personaje, además de darse en el espacio de la conciencia en tanto es el resultado de un conflicto interior entre el «ser» y el «parecer», se da exteriormente por la aparición de un personaje que funciona como su doble, denominado por el hablante dramático básico como «el otro yo» de Cipriano, posibilitado por el procedimiento del autoengaño propio del grotesco. Otro rasgo pirandelliano de la obra es la constante relativización de la realidad en la que se van filtrando diversos niveles de fantasía provenientes de la imaginación de Cipriano, hasta llegar a homologar completamente ambos universos, cuestionando los límites entre ficción y realidad:

> Cipriano: (refiriéndose a Bitter, su «otro yo»): ¿Existes? ¿Sos Bitter Angostura, buscador de changas que me permiten vivir, o no sos otra cosa que una sombra de mis pensamientos? ¿Sos un ser real o sos un loco? (Defilippis Novoa 1929 [1967]:74).

Tanto en *Despertate Cipriano* —que presenta una relación intertextual con *Enrique IV* de Pirandello, en cuanto al tratamiento de la alienación del protagonista— *como* en *María la tonta*, los actantes sujetos se caracterizan por un tipo de conciencia inestable o borrosa (Gravier 1967) que se presenta con un desdoblamiento de la conciencia —en el primer caso— o con una identidad confusa[12] —en el segundo—.

María la tonta (1927), presenta una trama aparentemente lineal alrededor del tema de la marginalidad de los hombres provocada por una sociedad injusta. El personaje de María aparece como el chivo expiatorio de las culpas sociales. El trasfondo religioso de la serie pecado-castigo-expiación, es el eje argumental que encarna la tesis de que la única justicia verdadera es la divina. A pesar de

[12] Dubatti señala en esta pieza el rasgo expresionista de mostrar en los personajes predisposiciones patológicas, en tanto «María» es «tonta», «la Vieja», parece «deficiente mental» y el conjunto de los suicidas también parecería atravesado por patologías psíquicas. Sin embargo, «este aspecto no debe vincularse con una intención naturalista sino que está articulado hacia la constitución de los personajes expresionistas como "almas" de difícil comprensión, lo que implica a su vez renunciar a abordar sus conciencias mediante estrategias exteriores» (2002:497).

tratarse de una obra construida a partir de una fuerte tesis moralista y con intertextos bíblicos, incluye elementos provenientes del expresionismo y del suprarrealismo, resemantizados con rasgos propios del teatro argentino finisecular. Los procedimientos suprarrealistas en *María la tonta* consisten en la creación de un espacio onírico que constituye una subrealidad incluida en la realidad primaria de la trama. En este sentido Lafforgue ha señalado que en el expresionismo teatral «la realidad se articula en dos planos, de modo tal que detrás del normal de todos los días él advertirá la presencia de una dimensión trascendente» (1970:27). Esta segunda dimensión se logra en la obra en cuestión a partir del recurso del desdoblamiento de los personajes. María, el personaje marginado —una deficiente mental— se transforma en María, la Madre de Dios, mientras que el personaje de «la vieja» —una mendiga insolente— se convierte en María Magdalena. Por otro lado, aparecen nuevos personajes de carácter simbólico (como «la eternidad» y «Jesucristo»). Desde la puesta en escena indicada en las didascalias se diseña este segundo espacio detalladamente a partir del trabajo con la luz, que crea la atmósfera de nimbo que constituye el espacio trascendente o sub-real.

Una innovación importante para el teatro argentino de la época es el planteamiento de todo un acto sin parlamentos, desarrollado únicamente a partir de las acciones físicas de los personajes, que conforman una suerte de coreografía acompañada de una voz en *off* no anclada en ningún personaje, cuya función —según la indicación para la puesta en escena— es la de «reflexionar sobre la justicia divina». Este acto explota los códigos visuales y escénicos, por lo que podemos decir que constituye uno de los primeros intentos de conformar un teatro de imagen. Por otro lado, este acto produce un quiebre del texto dramático —y como consecuencia, un efecto de distanciamiento— entre la línea de acción realista que se venía dando desde el principio de la obra y la segunda parte, en la cual comienzan a incluirse escenas ya no lineales sino con diversos niveles de ficcionalidad. Otro aspecto que contribuye a crear distanciamiento son las indicaciones del hablante dramático básico en las que esboza su intencionalidad: que el espectador tome conciencia del tema y asuma una posición crítica: «Una voz llega al espectador, como si fuera la de su propia reflexión» (Defilippis Novoa 1927 [1967]:37).

Todas estas características nos conducen a incluir este texto también dentro de la segunda categoría metodológica —de un modo más notable que en *Despertate Cipriano*—, correspondiente a los reflejos del enunciado, o sea, cuando en la obra aparecen diferentes niveles de ficcionalidad.

Conclusiones

En este artículo ensayamos una metodología para el análisis de la metateatralidad en relación con la apropiación de los modelos extranjeros en los dramaturgos precursores de la primera modernización teatral argentina. De esta manera, intentamos dar una respuesta —incompleta y transitoria aún— sobre un aspecto clave, una cuestión que se ha preguntado la crítica y la historiografía sobre teatro argentino y que retomamos en el diálogo intersubjetivo de la investigación: ¿Cómo se procesaba lo intercultural, cómo se producía el diálogo simultáneo con lo extranjero en nuestro medio teatral local?

Consideramos que en un primer momento, a mediados de la década del '20, la recepción productiva inmediata de los modelos teatrales extranjeros tomó, en general, aspectos semánticos de esas textualidades, sobre todo los relativos a la tematización de la teatralidad y de los problemas de la personalidad, ejecutando, con moderadas variantes, procedimientos composicionales como el teatro dentro del teatro y el personaje autónomo. Los rasgos metateatrales que aparecen de un modo incipiente en la producción de Defilippis Novoa, Martínez Cuitiño y otros precursores de la modernización del 30, tuvieron su continuación y afianzamiento en la obra de Roberto Arlt, quien produce la plena concreción de apropiaciones de los modelos extranjeros. En línea coherente con las innovaciones de Martínez Cuitiño y Defilippis Novoa, se instauran tres piezas paradigmáticas de Arlt: *Trescientos millones* (1932), *Saverio el cruel* (1936) y *El fabricante de fantasmas* (1936).

Intentamos demostrar que los diversos procedimientos metateatrales funcionaron durante el período de la primera modernización como forma de anclaje, de resemantización del intertexto vanguardista extranjero.

REFERENCIAS

BRUGGER Ilse M. de
1968 *El expresionismo*, Buenos Aires: CEAL, 1968.

DÄLLENBACH Lucien
1977 *Le récit spéculaire*. Paris: Le Seuil.

DUBATTI Jorge
2002 «Precursores de la modernización del treinta. Concepción de la obra dramática», en PELLETTIERI Osvaldo (dir.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1884-1930)*, Buenos Aires: Galerna, Vol II, pp. 492-503.

GARCÍA CANCLINI Néstor
1992 *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Buenos Aires: Sudamericana.

GRAVIER Maurice
(1967) «Los héroes del drama expresionista», en AA.VV., *El teatro moderno*, Buenos Aires: EUDEBA, pp. 116-30.

GRIMM Gunter
1993 «Campos especiales de la historia de la recepción», en RALL Dietrich (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 221-311.

JAUSS Hans Robert
1978 *Pour une esthétique de la réception*, Paris: Gallimard.

LAFFORGUE Jorge
1970 «El expresionismo teatral», en AA.VV., *Literatura Contemporánea*, Buenos Aires: CEAL, pp. 20-38.

LÓPEZ Liliana
1997 «Pirandello y la dramaturgia culta en Buenos Aires», en PELLETTIERI Osvaldo (ed.), *Pirandello y el teatro argentino (1920-1990)*, Buenos Aires: Galerna, pp. 131-44.

MARTÍNEZ CUITIÑO Luis
1998 «La vanguardia teatral de los años 20 en la obra de Vicente Martínez Cuitiño», *Letras. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad Católica Argentina*, 37, enero-junio, pp. 83-97.

OGÁS PUGA Grisby
2011 «La crítica y la historiografía teatral ante el problema del modelo extranjero. El caso Roberto Arlt», en MIRZA Roger (ed.), *Teatro y representación. Perspectivas contemporáneas sobre teoría, historia y crítica del teatro latinoamericano y europeo*, Montevideo: Universidad de la República, pp. 209-16.

ORDAZ Luis
1957 *El teatro en el Río de la Plata.* Buenos Aires: Leviatán.
1992 «Madurez de la dramática nativa», en *Aproximación a la trayectoria de la dramática argentina*, Ottawa, Ontario: Girol Books, pp. 39-42.

PAVIS Patrice
1987 *Dictionnaire du Théâtre*, París: Messidor/Editions Sociales; (tr. esp.: *Diccionario de teatro. Dramaturgia, estética y semiología.* Barcelona: Paidós, 1998).

PELLETTIERI Osvaldo
2002 «A qué llamamos precursores de la modernización del treinta», PELLETTIERI Osvaldo (dir.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1884-1930),* Vol. II, Buenos Aires: Galerna, pp. 489-92.

FUENTES

DEFILIPPIS NOVOA Francisco
1927 «María la tonta» en *Despertate Cipriano* y *María la tonta*, Buenos Aires: EUDEBA, 1967, pp. 11-63.
1929 «Despertate Cipriano», en *Despertate Cipriano* y *María la tonta*, Buenos Aires: EUDEBA, 1967, pp. 65-104.
1930 «Reportaje a Francisco Defilippis Novoa», *La Razón*, 2 de noviembre, p. 14.
MARTINEZ CUITIÑO Vicente
1926 «Café con leche», *Bambalinas*, XII, 695,noviembre de 1931, pp. 1-35.
1928 «El espectador o la cuarta realidad», *Revista Teatral de Argentores*, II, 46, marzo, 1935, pp. 1-38.
1929 «Teatro de vanguardia», *Instituto Popular de Conferencias,* 5 de septiembre, pp: 213-47.
S/A
1928 «El espectador o la cuarta realidad», *El Diario*, 6 de agosto.

ARTÍCULOS

[Original]

Nación, cultura e identidad en el programa estético de *Presencia* (1948-1950)

ALEJANDRA NIÑO AMIEVA
Universidad de Buenos Aires (UBA)
R. Argentina
✉

Resumen: Como «contracara del exilio», el nacionalismo ha sido definido como «una afirmación de pertenencia en un lugar y a un lugar, un pueblo y un legado». La estética conforma un espacio privilegiado a los fines de actualizar interpretativamente las particularidades de tal afirmación cuya necesidad (actuada en y por *los nacionalismos)* explicita su carencia o precariedad en determinadas coyunturas histórico-culturales. El objetivo en este trabajo es presentar una primera actualización interpretativa de la concepción de arte y cultura delineada en una selección de artículos publicados en *Presencia* (primera época) y su lectura integrada con el programa visual desplegado en ella, a partir de la detección de sus modos de producción sígnica y la consecuente explicitación de sus programas narrativos implícitos. En tal sentido, la imagen de naufragio y sus consecuencias es pertinente en la instancia de advertir las estrategias de afirmación detectadas en el corpus analizado, las que dan cuenta del intento de afirmación de una «identidad» que se estimaba en gran parte perdida. Una particular forma de resistencia ante la dispersión generalizada del nacionalismo en general, del catolicismo nacional en particular y la reconfiguración del campo político, es posible actualizar en el cada vez más complejo acceso y participación en la religiosidad, la espiritualidad y la catolicidad expresada en las portadas del primer y segundo año de *Presencia*.

Palabras clave: Semiótica visual – Modos de producción síngica – Programa narrativo implícito.

[Full paper]

Nation, Culture and Identity in the Aesthetic Program of *Presencia* (1948-1950)

Summary: As a "counterpart of exile", nationalism has been defined as "an affirmation of belonging in a place and to a place, a people and a legacy". Aesthetics conforms a privileged space for the purpose of updating interpretively the particularities of such an assertion, whose need (acted in and by *nationalisms*) explains its deficiency or precariousness in specific historical and cultural circumstances. The objective of this paper is to present an initial interpretative update of the outlined conception of art and culture in a selection of articles published in *Presencia* (first period) and their reading integrated with the visual program displayed in them, from the detection of their modes of sign production and the consequent explanation of their implicit narrative programs. In this sense, the image of shipwreck and its consequences is relevant in the moment of noticing the affirmation strategies identified in the analyzed corpus, which account for the attempt of affirmation of "identity" that was considered to a large extent lost. It is possible to update a particular form of resistance to the widespread dispersion of nationalism in general, national Catholicism in particular and the reconfiguration of the political arena, in the increasingly complex access and participation in religiosity, spirituality and Catholicity expressed in the covers of the first and second year of *Presencia*.

Key words: Visual Semiotics – Modes of Sign Production – Implicit Narrative Program.

Introducción

Como «contracara del exilio», el nacionalismo ha sido definido como «una afirmación de pertenencia en un lugar y a un lugar, un pueblo y un legado» (Said 2001(2005):182). La estética conforma un espacio privilegiado (Gramsci 1961) a los fines de actualizar interpretativamente las particularidades de tal afirmación cuya necesidad (actuada en y por *los nacionalismos*) explicita su carencia o estimación precaria en determinadas coyunturas histórico-culturales. El presente trabajo forma parte de una investigación más amplia, interesada en abordar las relaciones entre arte y política a partir de la explicitación de los programas estéticos —en el ámbito de las artes plásticas— de proyectos de fuerte impronta en la cultura argentina, tal los desplegados entre inicios de la década del 30 (período en el que estuvieron vigentes programas *conservadores, nacionalistas, catolicistas, militaristas antidemo-crácticos*) y el primer gobierno *peronista*.[1]

En tal sentido, en las últimas décadas es posible advertir una importante profusión, en el ámbito disciplinar de la Historia, de estudios destinados a investigar las relaciones entre nacionalismos, iglesia católica y peronismo en el período señalado; el presente se inscribe en tal campo temático y problemático, acentuando el tratamiento de fuentes visuales, menos abordadas de un modo sistemático. Específicamente, lo aquí expuesto viene a complementar aspectos relacionados con la configuración del universo de los nacionalismos y catolicismos en la bibliografía metatextual, en la cual la Iglesia católica aparece como un campo y sector ineludible y que ha permitido reflexiones señeras alrededor de su rol, inauguradas[2] con las investigaciones de Caimari (1994 [2010]) y Zanatta (1996, 1999), y continuadas con las de Bianchi (2001, 2002), Di Stefano y Zanatta (2000), Malimachi, Cuchetti y Donatello (2006), Zanca (2006, 2012, 2013), Ghio (2007), entre muchos otros estudios.

Por otra parte, se ha destacado el interés de las publicaciones periódicas de perfil político cultural, en la instancia de indagar las interrelaciones entre política y cultura (Girbal Blacha y Quattrochi-Woisson 1999) como también la de explorar las estrategias estético-artísticas a partir del rol de la imagen en ellas; (Malosetti Costa y Gené 2009, 2013). En tal sentido este trabajo configura un avance

[1] *Cfr*. Niño Amieva, Alejandra, *Semiótica de las pasiones y replicancias del* catolicismo nacional *del* Convivio *en el diálogo arte política en la cultura argentina (1930-1952)*, (tesis doctoral) Buenos Aires, FFyL, UBA, 2013.

[2] Si bien —y desde perspectivas distintas— hay trabajos previos (*v.gr*. Mallimaci 1988 o los estudios de Auza, 1984, 1987), las aproximaciones de Caimari y Zanatta se presentan de un modo más abarcador y con marcos teórico-metodológicos rigurosos.

centrado en el análisis de *Presencia*, uno de los tres emprendimientos periodísticos[3] que el sacerdote Julio R. Meinvielle[4] encaró como director durante la década del 40 en Argentina.

Respecto a esta publicación, la bibliografía ha indagado en sus características y principales discusiones emprendidas (Zuleta Álvarez 1975:534-545) y algunos de sus artículos han sido abordados en la instancia de precisar la respuesta del nacionalismo ante los acontecimientos posteriores a 1943 y matizar su consideración como bloque homogéneo partidario de los totalitarismos (Piñeiro 1997:273 y ss.) o bien en ocasión de analizar la lectura de Meinvielle —y su comparación con los padres Hernán Benítez y Gustavo Franceschi— de la experiencia peronista (Caimari 1994, 2010:341-50); la detección de su programa estético-artístico visual como la concepción de la cultura y el rol del arte delineado en *Presencia*, han sido menos trabajados.[5]

No ha sucedido así con la figura de su director; en este punto la bibliografía sobre Meinvielle es profusa y la mayoría de ella coincide en destacar sus posiciones extremas. No hay prácticamente discusión sobre nacionalismos o catolicismos que no se refiera a su contribución a la expansión y justificación del antisemitismo y la «teología política» delineada en sus publicaciones: desde las más afines y tempranas de Zuleta Álvarez (1975) que lo inscribe en el nacionalismo doctrinario hasta las que incluyen sus ideas en el núcleo del clerofascismo argentino (Finchelstein 2010), pasando por su consideración al

[3] Los anteriores fueron *Nuestro Tiempo* [1944-1945] y *Balcón* [1946].

[4] [Buenos Aires el 31 de agosto de 1905-2 de agosto de 1973]; estudió en el Pontificio Seminario Conciliar de Villa Devoto, obtuvo su doctorado en teología y filosofía en Roma y fue ordenado sacerdote en 1930. Se desempeñó —a partir de 1933— en la parroquia de Nuestra Señora de la Salud, en Versailles (CABA, RA), fundó el Ateneo Popular y la Asociación de Scouts Católicos. Activo integrante de los Cursos de Cultura Católica, colaborador y promotor de publicaciones político-culturales de orientación católica y nacionalista. Autor de *Concepción católica de la política* (1932), *Concepción católica de la economía* (1936); *Qué saldrá de la España que sangra* (1937); *El judío* (1937); *Entre la Iglesia y el Reich* (1937) *Un juicio católico sobre los problemas nuevos de la política* (1937); *Los tres pueblos bíblicos en su lucha por la dominación del mundo* (1937); *Hacia la Cristiandad. Apuntes para una filosofía de la historia*, (1940); *De Lamennais a Maritain* (1945); *Política argentina 1949-1956* (1956) *La cosmovisión de Teilhard de Chardin* (1960); *El comunismo en la revolución anticristiana* (1961); *El poder destructivo de la dialéctica comunista* (1962); *La «Ecclesiam Suam» y el progresismo cristiano* (1964), *De la Cábala al progresismo* (1970).

[5] Cabe recordar que Meinvielle compiló los artículos de fondo en *Política argentina* (Buenos Aires: Trafac, 1956). La dificultad para acceder a los ejemplares ha sido reconocida por algunos autores (*Cfr*. Caimari 1994 [2010]:363n59; Piñeiro 1997:312). El acceso a la colección de la primera época me fue facilitada por los herederos de Juan Antonio Ballester Peña y los de la segunda época por la Fundación Bartolomé Hidalgo (CABA, RA).

interior del nacionalismo hispanista antisemita (Navarro Gerassi 1968), o bien como parte del denominado nacionalismo restaurador (Buchruker 1987) y factor central en la configuración de un sustrato ideológico que lo combinó con los conceptos de derecha antidemocrática, antiparlamentaria, antiliberal y anticomunista (Ben Dohr 2003, Ghio 2007). También ha sido abordado en la instancia de indagar la percepción por parte del nacionalismo del peronismo (Piñeiro 1997), en su rol de pertenencia al clero —en la oportunidad de explicitar las relaciones entre Perón y la iglesia católica (Caimari 1994)— o como referencia ineludible en la expansión del antisemitismo teológico y su influencia sobre vastos continentes de la derecha argentina desde 1930 (Lvovich 2003); asimismo, desde una perspectiva más sociológica, ha sido considerando un exponente relevante del catolicismo integral (Mallimaci y Distéfano 2001).

Menor (prácticamente nulo) es un acercamiento a los programas visuales que acompañaron, dialogaron o expandieron parte de las reflexiones de este presbítero, cuya impronta (en función de la bibliografía) no ha dejado de reconocerse hasta la actualidad.

Objetivo:

El objetivo en este trabajo es presentar una primera *actualización interpretativa* de la concepción de arte y cultura delineada en una selección de artículos publicados en *Presencia* (primera época) y su lectura integrada con el programa visual desplegado en ella (y en una obra relacionada y que circuló contemporáneamente), a partir de la detección de sus modos de producción sígnica y la consecuente explicitación de sus programas narrativos implícitos (Eco 1979b, 1979b, 1997).

Corpus seleccionado y metodología de abordaje

Dirigida por Julio Meinvielle, el primer número de *Presencia* se publicó en Navidad de 1948. De periodicidad quincenal (2º y 4º viernes de cada mes), en su *primera época* salieron 52 números (hasta el 13 de julio de 1951) y reapareció el 11 de noviembre de 1953, completando —con interrupciones— un total de 88 números (finalizó en verano de 1966/67).[6]

Sus secciones en la *primera época* fueron: *Editoriales, Notas de Redacción,*

[6] Su impresión estuvo a cargo de Domingo Taladriz y la sede de su administración estuvo localizada en Venezuela 649; cada ejemplar presentó un promedio de ocho páginas a dos columnas por número y a cuatro de ellas a partir de 1950 (formato: 400 x 285 mm).

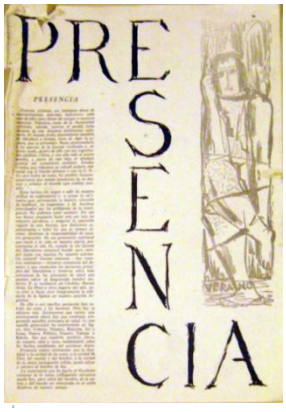


Figura 1. *Presencia*, año I, n°I, Navidad de 1948 (portada)

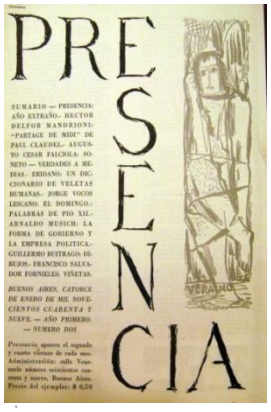


Figura 2. *Presencia*, año I, n°II, 14 de enero de 1949 (portada)

Figura 3. *Presencia*, año II, n°XXXI, 1950 (portada)

Figura 4. *Presencia*, año III, n°44, 1951 (portada)

Artículos, Verso, Prosa, Cuentos, Notas y Comentarios, Transcripciones, Reseñas de Lecturas, Teatro, Correspondencia y Solicitadas; en los números XV, XVI y XVII, presentó un *Suplemento* («Artes y letras») de cuatro páginas. En el segundo año, la sección *Verso* se nominó *Poesías* y se excluyeron las secciones *Prosa y Teatro*.

En sus portadas presentó el título en letras manuscritas, el sumario y los datos catalográficos (excepto en el primer número, en el que en tal lugar figuró la presentación de la revista, *cfr*. figura 1). Ilustraciones de Juan Antonio Ballester Peña[7] integraron la portada de todos los números del primer año, ubicadas en el

[7] [San Nicolás de los Arroyos, Buenos Aires, 19 de diciembre de 1895 - 12 de noviembre de 1978 Ciudad de Buenos Aires, RA]. Ballester Peña formó parte de *Crisol* e ilustró el *Suplemento Semanal* (posteriormente *Suplemento Quincenal* 1927-1930) de *La protesta*. Junto a Atalaya (seudónimo de Alfredo Chiabra) y Carlos Giambiagi, tuvo una importante participación en *La Campana de Palo* (1925-1927). Identificado con ideas anarquistas, por entonces firmaba sus grabados con el anagrama Ret Sellawaj. Hacia los inicios de la década del 30, integró el elenco de ilustradores de *Número* y sus obras se expusieron, complementariamente, en los *salones de pintores modernos* impulsados por Alfredo Guttero. Realizó, asimismo, escenografías para el Teatro Colón (entre ellas *Lakmé* de Leo Delibes y *Pelléas et Mélisande* de Debussy, durante 1931) y en 1932 fundó, junto a Juan Antonio (Spotorno) el Taller de Arte Sacro San Cristóbal. Por entonces, su acercamiento a la religión católica y a sus instituciones se tornará más comprometido. Durante las décadas de los 30 y 40 participará del *Convivio* (agrupación de artistas reunidos alrededor de los Cursos de Cultura Católica activo durante los años 1927-1947) y sus obras, junto a los grabados de Juan Antonio (Spotorno), comenzarán a identificarse con la estética de este grupo; una aproximación a la misma fue expuesta en el Tercer *Congreso Internacional Artes en Cruce. Los espacios de la memoria. Memoria del Porvenir; cfr*. Niño Amieva Alejandra, « El rol del *Convivio* y la publicación *Número* en la definición de un programa estético-artístico del nacionalismo argentino (1930-1931)» (Buenos Aires, RA, 6 al 10 de agosto de 2013).

marco derecho y abarcando parte de la columna (figuras 1 y 2). Durante el segundo año Ballester Peña tuvo a su cargo la diagramación de la portada y la ilustración en la misma (también de su autoría en todos los números del 1950, excepto en los números XXIX:2 y XLIII:3, a cargo de Alfredo Bugallo), ahora en color, se trasladó al centro (ver figuras 3 y 4); el interior también fue modificado y pasó de dos a cuatro columnas.[8] Asimismo, durante el primer año de la primera época (1949) dibujos de Juan Antonio Ballester Peña se incluyeron en las páginas centrales[9] y en los números XIII y XXV.[10] También colaboraron con ilustraciones Juan Antonio (Spotorno),[11] —a cargo de viñetas—,[12] Guillermo Buitrago,[13] Francisco Fornieles,[14] Ariel Fernández Dirube[15] y Eduardo Durand (también con viñetas).[16] Los tres primeros (junto a Ballester Peña) expusieron asiduamente en las salas de *Convivio* y compartieron un común interés en delinear un «arte católico».

En sus páginas se publicaron textos de quienes colaboraron en *Nuestro Tiempo* y *Balcón*, *v.gr*. José María y Santiago de Estrada, Miguel Alberto Ezcurra Medrano, Pablo Harry, Héctor Mandrioni, Rodolfo Martínez Espinosa, Mariano Montemayor, Miguel Reto, Gustavo Sarría, Jorge Voscos Lescano (h) y desde luego Julio Meinvielle. *Presencia,* asimismo, incluyó colaboraciones de un amplio

[8] La diagramación del resto de la revista, estuvo a cargo de Augusto Falciola.

[9] Excepto en los números II, III y IV.

[10] *Cfr*. *Presencia*, I, XIII, 1949:2-5 y 8-12; I, XXV, 1949:10-11. También hubo viñetas de Ballester Peña en los siguientes números y páginas: V:2, 3; VI: 2,3,6 y 7; VII: 6, 7, 8; XI: 6, 7 y 8; XII: 2 y 3, XIV: 3, 6 y 7; XVI: 6 y 7; XVIII: 2, 3 , 6 y 7; XIX: 3, 6 y 7; XX: 2, 3, 6, 7 y 8; XXI: 2, 3, 6 y 7; XXII: 2 y 3; XXIII: 2, 3, 6 y 7; XXIV: 2, 3, 6 y 7 y XXV: 2, 3, 8 y 9.

[11] [Ciudad de Buenos Aires 1909 – 1992 Ciudad de Buenos Aires RA]. Juan Antonio (tal como firmaba sus obras) se formó en la Academia de Bellas Artes de la que egresó luego de un breve paso por la carrera de Medicina en la Universidad de Buenos Aires. A los 23 años, fue convocado (de un modo casual) por Atilio Dell'Oro Maini, impulsor de *Criterio*, para diseñar e ilustrar tal publicación, tarea que realizó desde el número 0 hasta el número 90 (21 de noviembre de 1929),
Su relación con Dell'Oro Maini y la comunidad de ideas con el grupo de los Cursos de Cultura Católica impulsor de *Criterio*, lo llevó a integrar la primera comisión del *Convivio*. Activo integrante de *Número* (estuvo a cargo de su diagramación e ilustración) compartió con Ballester Peña un común interés en renovar el *arte católico*. Para una aproximación a su obra, *cfr*. Niño Amieva Alejandra, « El rol del *Convivio* y la publicación *Número…»,* (cit. en nota 7).

[12] Aparecieron en los siguientes números y páginas III: 4 y 5; IV: 4, 5, 6, y 7 8; VI: 8; VII: 2 y 3; VIII: 8 y XII: 8.

[13] Ilustraciones en los números II: 2, 3 y 6 y IV: 6 y 7.

[14] Ilustraciones en el número I: 6 y 7 y viñetas en el mismo número en las páginas 2, 3 y 8; II: 4, 5 y 8 y V: 6 y 7.

[15] Dibujos en el nº III: 2, 3, 6, 7 y 8 y viñetas en IX: 2, 3, 6, 7 y 8; X: 8; XII: 6 y 7 y XV: 2, 3, 6 y 7.

[16] Número VIII: 6 y 7, X: 6 y 7 y XI: 2, 3, y 8.

arco de autores, algunos de los cuales también publicaron e ilustraron en emprendimientos editoriales afines como *Número* (1930-31), *Baluarte* (1930-34), *Arx* (1933, 1934 y 1939) o *Sol y Luna* (1938/42), no necesaria ni estrictamente alineados en el pensamiento —por entonces— de su director.

A los fines del análisis, configuré el corpus escrito con una selección de las editoriales (las que presentaron una mayor reflexión sobre aspectos de actualidad) y textos que problematizaron aspectos del arte y la cultura contemporánea: «Presencia» (I, I 1948:1); «Nueva Argentina, nueva cultura» (I, I, 1948:2-3); «La Constitución» (I, I, 1948:7); «Ausencia de una generación» (I,VIII, 1949:5-6) «Cultura y los valores culturales» por Osvaldo Berdina (I, IX 1949:2-3); «Los católicos y el arte moderno», por Patricio H. Randle (I, XIV, 1949:2-3); *Suplemento Artes y Letras* (incluido en los números XV, XVI y XVII, 1949) e «Historia y cultura» de Osvaldo Berdina (I,XVII 1949:3-4). Del segundo año: «Las dos argentinas (II, XLI, 1950:1-2) y «La tercera posición (II, XLII, 1950:1-2). Respecto a las imágenes, el corpus comprende las cinco ilustraciones que figuraron en sus portadas durante 1949 y la del único número de 1948, las que nominaré (provisoriamente y a los fines del presente): *Verano*[17] (del nº I al nº V), *El fruto* (nº V y VI), *Otoño* (nº VII a XII), *Invierno* (nº XIII a XVIII), una quinta ilustración sin nombre, [*¿Primavera?*) (del n° XIX al XXV), y una selección de las que integraron las portadas durante 1950 (números XXIX, XXXIV, XXXVII).

En cuanto al abordaje teórico-metodológico, presento la actualización del corpus escrito desde la semiótica textual propuesta por Eco en *Lector in fábula* (1979b) en el orden de explicitar las estrategias narrativas de los textos seleccionados; en cuanto al corpus de imágenes, he atendido a la detección de los modos de producción sígnica en ellas (Eco 1975, 1979a) considerando la relación entre la concepción peirceana de signo o *representamen* y su *objeto* «exterior» o *dinámico*. Entiendo que si hay un espacio en el que deviene pertinente la incorporación de los modos de producción o trabajo sígnico propuesto por Eco es éste, pues se presentan como herramientas fundamentales en la instancia de precisar los indicadores («señales») en el *objeto dinámico*, que conformarán el *objeto inmediato* en su relación con el *representamen*.[18] En efecto, la detección de

[17] Nota aclaratoria: en ésta y las siguientes ilustraciones de la portada, no constan sus títulos como epígrafes, pero a los fines de su referencia en esta descripción, he optado por nominarlas con el término que aparece en su interior. Sólo una de ellas no incluye ninguna inscripción, la que conforme la temática (estaciones) denomino provisoriamente «Sin título/¿Primavera?».

[18] En tal sentido, teniendo en cuenta la definición peirceana de signo (*CP* 2.228 y 274) por la que este es una relación triádica entre *representamen*, *objeto* (dinámico e inmediato) e *interpretante*, la detección de los modos de producción sígnica de un signo o *representamen* posibilita un

tales modos de producción, implica un relevamiento sistemático, metódico e integral del *texto* que además cuestiona o pone a prueba nuestros hábitos perceptivos, explicita nuestros tipos cognitivos (TTCC) (y contenidos molares (CCMM) y permite detectar los contenidos nucleares (CCNN) de la semiosis o conjunto de enciclopedias (Eco 1997). Esto último, fundamentalmente otorga relevancia al sentido de historicidad, en cuanto se trata de una noción que nos recuerda que un *texto* lo es siempre en la *historia* (en la semiosis).

Arte, política y cultura en *Presencia* (primera época)

Definiéndose como un emprendimiento de un grupo de «católicos, argentinos y hombres preocupados por los problemas de la inteligencia», que «sienten la responsabilidad» de su generación (generación espiritual cuyo nacimiento se databa en 1918),[19] *Presencia* (en adelante *P*), se presentaba como necesaria, por lo que no podía «estar ausente» ante acontecimientos que se describían como «densos» y en un momento en que los pueblos hispanoamericanos estaban tomando «conciencia de su destino» y señalando al mundo una «inédita posición» («Presencia», *P,* I, I, 1948:1).

El autor textual insistía en explicitar además de tal trayectoria temporal, que localizaba geográficamente —nucleada en «Córdoba, Buenos Aires, La Plata (…)»—, una dimensión de acción y permanencia que se remontaba a las publicaciones «*Signo, Arx, Criterio, Numero, Baluarte, Sol y Luna, Nueva Política, Nuestro Tiempo y Balcón*», espacios en que (afirmaba) tal generación había dado testimonio (*P*, I, 1948:1), obviando en esta instancia diferencias de posiciones en el arco de ideas nacionalistas y católicas. No obstante, números más adelante, alertará sobre el hecho de la «ausencia, desde hace un par de años, de una generación que gravite en la vida profunda de nuestra nación» («Ausencia de una generación», *P*, I, VIII, 1949:5-6); y en una severa autocrítica, a partir de la pregunta: «¿Ha fracasado aquella generación?», advertía que:

---

acercamiento focalizado al *objeto dinámico* (*i.e.* la detección de sus modos de producción sígnica a partir de los tipos cognitivos —privados—y los contenidos molares —públicos— compartidos por el autor y lector) y con ello un «acceso» al *objeto inmediato*; esto es, idea, representación mental o esquema abductivo que permite identificar la/s enciclopedias posibles a convocar en la explicitación del *topic*. Las «respuestas» al mismo debemos inferirlas *en el texto* y acudiendo a las enciclopedias (contenidos nucleares) convocadas.

[19] «(…) cuando la ola laicista del liberalismo amenazó hundir para siempre junto con nuestra Fe nuestra substancia cultural» («Presencia», *P*, I, I, 1948:1).

> Sea por ausentismo oracionista, sea por lo que pudiera aparecer adaptación virtual a otros principios, aquella generación ha dejado de influir sobre las generaciones que van surgiendo (…) Es necesario que no nos engañemos, nuestra juventud está pasando por un estado de orfandad como no se ha conocido igual desde hace treinta años (*P* I, VIII, 1949:6).

El grave problema residía en que «esta generación» [de la que *Presencia* se sentía parte, como uno de los pocos esfuerzos aislados pero sin mayor injerencia práctica] no aportaba por entonces «un testimonio que pueda orientar a los jóvenes de 15 a 25 años» (por otra parte, co-lectores modelos delineados en el texto).

Desde el inicio de la publicación, la detección de tal desengaño fue acompañada de una activa reflexión sobre la noción de arte y cultura; así, «Nueva Argentina, nueva cultura» (*P* I, I, 1948:2-3) incluía consideraciones caras al grupo, en tono aseverativo: «La Argentina debe ser una rama viva del árbol cristiano. Su cultura debe ser de ordenación cristiana» y su construcción «obra de la inteligencia». Una referencia específica se dedicaba al arte contemporáneo: «el agotamiento que manifiesta por doquiera (…) no tiene otra causa que la ruptura del arte con las normas perennes, el individualismo y la anarquía», para concluir que «nuestra cultura será (…) una cultura de obediencia al fin eterno o no será nada» (*Ibíd*.)

Las precisiones serán realizadas en otro de los artículos («La Constitución», *P*, I, I, 1948:7) en el que, con motivo de la reforma constitucional impulsada por la presidencia de Juan Domingo Perón, se reseñaban las impugnaciones del socialismo y el comunismo («los adversarios típicos de la sociedad occidental») a los cambios en la Carta Magna proyectados por el gobierno (y cuyas calificaciones se transcribían: «sueño del falangismo», «Constitución reaccionaria, clerical fascista como la de Franco en España y la de Salazar en Portugal»). Nueva y aseverativamente, el autor textual afirmaba: «La nueva Constitución debe ser católica, hispánica y social»; *católica* y no «cristiana» («la palabra cristiana ha sido bastardeada para significar un sentimentalismo religioso peor quizá que la misma irreligión») ni clerical (término empleado para «señalar una actividad directa de los clérigos en lo profano donde no les compete»); *hispánica* («la hispanidad (…) implica una realidad cultural» —antes que política—, capaz de «vivificar la vieja cultura europea», evitando el «conceptualismo abstracto de las constituciones masónicas y burguesas»); y finalmente *social:*

> (…) después de la era burguesa entramos en el mundo nuevo de la masa *trabajadora*. Por esto la Argentina busca la integración de la masa obrera y

> campesina, en un modo humano de convivencia, creando nuevas formas políticas y particularmente económicas orientadas por la justicia social (*P* I, I, 1948:7).

Este último párrafo —la cuestión social y la mención de «la masa trabajadora», de la que el autor textual *no se consideraba parte*— constituía parcialmente una novedad en el discurso habitual de este «catolicismo». No obstante, a lo largo de la publicación nunca alcanzará (la «masa trabajadora») la categoría de lector modelo construido en ella; en todo caso se participaba a este último (la generación de jóvenes que se mencionaba en la presentación del primer número) de la problemática y consideración de tal «masa obrera», como factor ineludible y a tener en cuenta. Asimismo, es posible inferir que la evaluación del término «cristianismo» iba dirigida tanto a los sectores opuestos al gobierno como al gobierno mismo, quien progresivamente advertirá la diferenciación y se apropiará del mismo dándole connotaciones precisas para diferenciarse y disputar espacios con los sectores católicos.

En «La cultura y los valores culturales» (*P* I, IX, 1949:2-3), las definiciones y precisiones se tornaban necesarias; lejos de presuponer una concepción unívoca, *Presencia* se expedía al respecto bajo la firma de Osvaldo Berdina. Resistiendo la oposición naturaleza-cultura considerada propia del «pensamiento culturalista moderno», el autor textual postulaba una definición en la que tal relación era de complementación o colaboración:

> *Cultura (...) es la «ayuda», que a la realización o actualización de las virtualidades o potencias de la naturaleza o esencia humana* [verdadera causa eficiente] *a través del desarrollo de la historia, presta —en el medio social político—, la propia inteligencia del hombre; que a su vez se vale instrumentalmente del tesoro histórico, recibido de sus antepasados* (*P* I, IX, 1949:2, el destacado es del original).

Luego, tal tesoro histórico [*i.e.* «lo que permanece, ya que los individuos perecen»] lo constituían los llamados «valores o bienes culturales» (las realizaciones humanas) clasificados y jerarquizados conforme la doctrina aristotélica en especulativos, éticos y estéticos, donde estos últimos se subordinan a los éticos y éstos a su vez a los especulativos. En fin: la cultura, para el autor textual, tenía «*entidad histórica*» (cultura e historia se homologaban, alejando el término de una concepción puramente teórica o solamente estática),

si bien para afirmar que su «*concreción actual* es la Occidental Cristiana» y que ha sobrevivido por ser «la única plenamente humana» (*Ibíd*:3).

La cuestión será retomada en el número XVIII con «Historia y cultura»: (*P,* 1949:3-4) donde se especificaba la noción de historicidad y se la distinguía de «culturalidad»:

> La cultura se va realizando en la Historia, los valores creados por los hombres de una edad, se objetivan en las obras de arte y de ingenio y en los signos expresivos escritos, y fecundan el existir de los hijos de otra época, heredera de aquella (…)
>
> [La historicidad] requiere un enfoque de la existencia sucesiva de las generaciones, desde el punto de vista del puro acontecer en el cual juega primordialmente la *libertad humana* en su encuentro con las diversas circunstancias existenciales que cada época depara; mientras que el enfoque que requiere la segunda [la culturalidad], lo que interesa ver en el existir histórico es la obra de la *inteligencia humana*, capaz de asumir los valores del pasado y hacerlos revivir —a veces más lozanos— al fecundar su propia actuación mediante su ejercicio (*P* I, XVIII, 1949:3).

Claro, el problema era de tipo valorativo y el interrogante que se abría era acerca de cuáles valores del pasado debía propiciar la *inteligencia* y cuales desestimar. El autor textual desechaba las salidas vía el logos trascendental de tipo hegeliano o las del materialismo marxista pero también las respuestas historicistas modernas que llevarían a una autojustificación, para luego afirmar que:

> Un método que pretenda verificar crítica histórica, no podría juzgar rectamente el acontecer humano sino se basa en criterios metahistóricos, en nociones permanentes e inmutables, extraídas de la misma escencia del hombre y del orden de la naturaleza. Por ello creemos, que la filosofía plenamente capacitada para suministrar estos criterios de valoración es la aristotélica tomista (*P*, I, XVIII, 1949:4).

La respuesta no dejaba de ser coherente: si bien aquí el criterio metatextual de verificación era considerado «verdadero», no deja de tener interés el esfuerzo por la dilucidación de un método en el orden de estas problemáticas.

Con «Los católicos y el arte moderno» (I, XIV, 1949:2-3) *Presencia* ingresaba de lleno en la cuestión del *arte católico* explicitando el destinatario de su reflexión («acaso algunos católicos vean un riesgo permanentemente en acecho tras de las

formas con que se presenta el arte moderno; a ellos precisamente van dirigidas estas reflexiones») trazando un panorama severo («es innegable que dentro del *ambiente católico* (…) sólo hay reaccionarios *a priori* y lo que es peor aún, una mayoría aplastante de ignorantes»).

Por las cursivas en el texto, el autor textual se auto excluía de tal ámbito; la reflexión devenía imprescindible puesto que se consideraba «el arte católico (…) [como] un ingrediente imprescindible para la recuperación de la cultura y la pacificación de la conciencia del mundo (…) el arte ayuda a vivir, ayuda a salvarse». El problema detectado era la negligencia y falta de esfuerzo en la comprensión del arte moderno: ante una obra de Stravisnky, Picasso, Henry Moore o Rilke, «el gran público, no contando con lo anecdótico, termina por desorientarse, porque no ha aprendido a valorar, ni siquiera a apreciar»; y el problema en el ambiente específicamente católico, residía en «la absoluta y total lejanía (…) del problema del arte actual».

Ante tal diagnóstico, la opción propuesta era activar «aún más el arte profano, en lugar de aplicarle frenos», valorar el arte moderno «extrayendo sus posibilidades concretas» (*P* I, XIV, 1949:3).

La convicción de la publicación acerca de esta última evaluación se tradujo a partir del número siguiente con el *Suplemento* —de cuatro páginas— *«Artes y Letras»* que integró *Presencia* durante tres números seguidos (XV, XVI y XVII, 1949). A diferencia del resto de la publicación, incluyó publicidades en sus tres salidas[20] y mantuvo dos secciones fijas: «Balcón» (comentarios de actualidad en tono paródico e irónico) y «El gallo verde» (sección destinada a la poesía a cargo de un personaje de «filoso pico» y con una «ingrata misión»: escarbar «a fondo la tierra de los pedestales» para que «cuando llegue a los gusanos (…) su grito rompa el aire y enrostre a los infatuados su pregunta ¿De qué te enorgulleces dí, de que te enorgulleces?»).

El primer suplemento se abrió con «Cuatro párrafos echados a los urbanistas» de Miguel Reto (*P* I, XV [*Suplemento*] 1949:1-2) artículo en el que se abordaban los problemas de la ciudad moderna y el urbanismo desde una lectura de Le Corbusier y sus seguidores, quienes (para el autor textual) «predican nada menos que una cruzada laica para corregir los defectos de la Ciudad»; el concepto de cruzada era rescatado como «empresa de orden espiritual» y, como tal, empresa

[20] Publicitaron: Librería del Temple, Linotipia Germano, EDLA (Editora Distribuidora Literaria Argentina), Ediciones Nuestro Tiempo y Plantín, editorial y librería que además de anunciar textos religiosos ofrecía estampas litúrgicas cuya reproducciones integraban los anuncios.

por la que los hombres son «capaces de grandes hazañas». Entre las consideraciones, se recomendaba a los urbanistas «tratar de salvar la ciudad sin amputarle los adelantos modernos»; evitar soluciones «integristas» y remedios radicales «sin reparar en el riesgo de que sus improvisadas propuestas resulten superficiales» como también conocer «el límite de sus recursos».

Este artículo y el «Soneto del equilibrio» de Jorge Vocos Lescano, mantuvieron cierto tono diferencial en el contexto del primer *Suplemento,* el que se integró con textos de tono diverso. Por ejemplo, «La primera internacional del anteojo» de Rubén Calderón Bouchet (*Ibíd*.:2-3) era un desopilante relato sobre las discusiones mantenidas en un «monstruoso» congreso de lentes en Mendoza después de la «sexta guerra mundial», convocado para intercambiar ideas sobre la conducta a seguir en un mundo «en que todavía el hombre resultaba prácticamente necesario», no obstante haberse publicado rigurosos tratados teóricos como *De la desesperación egológica a la plenitud ortopédica* o *Instrumentalismo postulativo de la responsabilidad y seriedad instrumental*… En tanto en una de las secciones fijas («Balcón» firmada por *Balconero*) se hacía referencia al monto de las recompensas otorgadas por la Comisión Nacional de Cultura y se criticaba el contenido de la sección «Valores de hoy en la cultura argentina» de la *Guía Quincenal de la Actividad Intelectual y Artística Argentina*: «hasta hoy, los únicos que están apareciendo son los propios miembros de la Comisión (…)» (*P* I*,* XV [*Suplemento*] 1949:3).[21] Finalmente «El gallo verde» (*Ibíd*.:4) «compensaba» las «numerosas distinciones oficiales» otorgadas a Francisco Luis Bernárdez, «el ardor con que las editoriales se disputan sus manuscritos» o las «cifras increíbles que alcanza la venta de sus volúmenes» (apreciaciones, desde ya, irónicas que apuntaban al silencio en torno a la recepción de la obra de Bernárdez) con la transcripción de un soneto de *El ángel de la guarda* (1949).

El *Suplemento* del n° XVI, incluyó «Tríptico de amor», poemas de Fermín Chávez, la letra de «Cielo de la reconquista» de Julio Montes y una crítica teatral a *Del brazo y por la calle* (comedia de Armando Moock estrenada en el teatro Presidente Alvear); pero el tono burlón reaparecía en «Aviso a las revistas», firmado por *el Vice-espectador a cargo de la butaca*. El breve —y lapidario texto— informaba de la «obligación» de las revistas porteñas a optar por uno de dos destinos posibles: ser revistas de «quioscos» o bien revistas «especializadas».

[21] Tal sección de *La Guía*… se inició con una reseña de Antonio P. Castro en el n°42 (año III, primera quincena de mayo 1949:22-25). Para una aproximación a la misma, *cfr*. Niño Amieva 2007.

> (…) existe una emocionante expectativa frente a la opción de la revista *Criterio*. Si opta por la vía del «Quiosco», se terminó entre otras cosas la carrera del autor que firma un artículo de trece páginas (…) escrito en difícil, intolerable, inaguantable, plúmbeo e ininteligible (…) Si opta por ser revista especializada ¿en qué está especializado el actual equipo de *Criterio*? (*P* I, XVI [*Suplemento*], 1949:3).

La sección «Balcón» reanudaba sus apostillas irónicas sobre la Comisión Nacional de Cultura por la que parecía tener especial predilección,[22] pero también incluía acotaciones en tono diferente (elogios al poeta Angel Bonomí o a Julio Gancedo) no obstante la mayor parte de sus breves textos fueron en tono burlón y la Comisión Nacional de Cultura, el objetivo más persistente.

La menor cantidad de artículos y los avisos de mayor tamaño preanunciaron la finalización del *Suplemento*; el último (incluido en el n° XVII de *Presencia*) presentará: «Poema ciudadano» de Alberto F. Arbonés, «Dos comentarios» (poemas firmados por Rodolfo Juan Charchaflié) y un extenso artículo titulado «Los trabajos de Persiles y Segismunda». La sección «El gallo verde» rescataba esta vez a Baldomero Fernández Moreno (la anterior lo había hecho con Arturo Capdevila); y, finalmente, la susodicha sección «Balcón» no vacilaba en criticar *Nombre* (hoja de poesía bajo la dirección de Fermín Chávez, colaborador del *Suplemento*).

Cinco imágenes integraron las portadas de ese año (ver fig. 5 a 9) reiterando el ciclo de las estaciones como un eco, a casi 18 años, del presentado por Juan Antonio (Spotorno) en *Número*.[23] Cercanas a la ilustración que se reiteró en las portadas del segundo año de *Nuestro Tiempo,* éstas inauguran toda una serie en la que la línea y el grafismo adquirirán importancia.

La reproducción de estilizaciones de figuras humanas para las cuatro estaciones, se aleja de la iconografía más convencional que las presentó como mujeres con atributos, como también había sucedido parcialmente en la propuesta de Juan

[22] Nuevamente la sección de *La Guía*, «Valores de hoy en la cultura argentina» era objeto de comentarios: «en pocas ocasiones la palabra *hoy* ha sido empleada con mayor propiedad (…) hasta ayer mismo nadie conocía a los tan mentados valores» y «mañana mismo nadie habrá de recordarlos»; «Yo elogio, tu me elogias, nosotros nos… ¿es un nuevo verbo? No., es la Comisión Nacional de Cultura»; o bien: «Valores de siempre en la Cultura Argentina: si, ya sabemos que la sección hubiera ganado mucho en carácter pero (…) tal título ofrecía esta desventaja: la no inclusión de ninguno de los miembros de la Comisión Nacional de Cultura» (*P*, I, XVI [Suplemento], 1949:4).

[23] *Otoño*, *Número* 1931:17; *Invierno*, *Número* 1931:45. *Primavera*, *Número* 1931:65.

Figura 5. Ballester Peña J.A. *Verano, Presencia,* n°1, 1948:portada

Figura 6. Ballester Peña J.A. *El fruto, Presencia,* n°5, 1949:portada

Figura 7. Ballester Peña J.A. *Otoño, Presencia,* n°7, 1949:portada

Figura 8. Ballester Peña J.A. *Invierno, Presencia,* n°13, 1949:portada

Figura 9. Ballester Peña J.A. *¿Primavera?, Presencia,* n°19, 1949:portada

Antonio (Spotorno). Excepto *Primavera* y *El fruto*, estilizaciones claras de figuras femeninas, el resto presenta cierta ambigüedad y desinterés en explicitar el sexo. La incorporación de *unidades combinatorias* resulta un recurso destinado a orientar al lector acerca de su tema y su *topic*. Otro modo de producción sígnica detectable y común en estos *textos* es la reproducción e invención de estímulos programados en el *horror vacui* presente en ellas. Su *objeto inmediato* parece ser la falta de espacio por lo que habilitaría a formular un *topic* del tipo «la compresión del tiempo/cambio»; la inclusión de las estaciones además de recuperar la idea de totalidad del mundo lo es también del inevitable movimiento y cambio de un período a otro; en una publicación que fue de las más comprometidas con la actualidad y que consideró necesario expedirse sobre el repertorio de temas de la agenda política, no deja de ser significativa no sólo la afirmación (*Presencia*) de las imágenes sino también su discusión sobre cómo era vivida/sentida esa *presencia*.

Asimismo, no es menor el envío y la exposición (meses antes de la salida del primer número) de *La noche de Nínive* (*cfr*. figura 10) *al XXXVIII Salón Nacional*.

Figura 10. Juan Antonio Ballester Peña, *La noche de Nínive*, 1948 (óleo sobre tela, 120 x 115 cm, Colección HJABP)

En esta obra la estilización del personaje femenino sedente —figura humana semidesnuda, de formas contundentes y macizas— está inscripta en un espacio/mundo que presenta también estilizaciones de naturaleza destruida (el tronco en el sector izquierdo, las ramas sin hojas) y de la noche (redundantemente) condensada en la luna. La obra no presenta vectorizaciones y sí cierta inmovilidad, acentuada por el formato regular. El espacio nocturno unido al título/nombre, parece promover la rápida identificación del lector con la ciudad de Nínive, convocando a la enciclopedia bíblica (profecía de *Nahum*) y el relato de la destrucción de la capital de Asiria, la nación opresora por excelencia. Luego estamos frente al caso en que el título/nombre es un claro indicador de *topic,* al punto que este último puede formularse en los términos del título.

Una primera aproximación a la interpretación de esta obra giraría en torno a la descripción de una ciudad y la noche (oscuridad) en que se encuentra. ¿Cuál sería entonces su *objeto inmediato*? O bien, ¿qué aspectos de su *objeto dinámico* es posible enfocar para advertir su configuración? «Nínive» (en contraste con la naturaleza) no está aún destruida, de hecho está presente monumentalmente permitiendo una formulación del *topic* en términos más precisos como: «el estado/la situación de [la ciudad bíblica de] Nínive».

Su presentación como matrona vincula el texto a expresiones ya generadas (hipercodificaciones aceptadas, con valor emocional fijo), por lo que sería pertinente actualizar su dimensión bíblica (la significación del texto de *Nahum* en el cotexto bíblico). En tal sentido, se trata de uno de los libros proféticos cuya idea fundamental es la justicia divina que se ejerce sobre los opresores, por lo que parece pertinente postular que ese «algo más» que está en lugar de un signo en algún aspecto o capacidad para un tercero es una referencia al cumplimiento de la justicia divina sobre el enemigo tradicional, mensaje doctrinal del texto bíblico.

Durante el segundo año, *Presencia* apelará a la estrategia de expedirse sobre la realidad a partir de taxonomías (*cfr*. «Ideólogos», *P*,II, XXXV, 1950:1); así, postulaba que en el espacio de la política convivían: los «realistas» (caracterizados por un espíritu «abarcador y plástico»); los empiristas («oportunistas» «a merced de los acontecimientos») y los ideólogos (personas «tenaces» que «alimentan ideas a las que pretenden ajustar las situaciones reales» (*P*, II, XXXV, 1950:1).

Del «empirista» sólo se aludía a su combinación con el ideólogo, fatal encuentro por el que «el patrimonio de un país es entonces devorado por partida doble». La apología se destinaba al «realismo político», al que destacaba por *a)* su apertura condicionada: «adecuadamente abarcador (…) por la aceptación de *todos* los principios reales que gobiernan el hombre y que (…) reposan en el Sumo Bien» (*Ibíd*.) y *b)* por su plasticidad: «porque estos principios han de verificarse en realidades con espesor propio de suelo y sangre» (*Ibíd*). Para el «ideólogo» la caracterización será más pedestre y no se ahorrarán estrategias para reducir cualquier posible ambigüedad: «no posee el saber fecundo que brota de principios reales», «alimenta ideas, ficciones, mitos» (…) que se imagina épicos. «Vive en tensión bajo un *pathos* revolucionario». En su idea «simple y ardorosa» intentará hacer entrar «por la persuasión o la violencia» la trama de los hechos sociales. Si fracasa, su impotencia «determina en el ideólogo un despecho revolucionario que puede llevarle al placer sádico de incendiar el mundo» (*P* II, XXXV, 1950:1).

Pero interesa aquí la *autodescripción* de *Presencia* en su opción por el «realismo político» *abarcador y plástico*; asimismo es de interés la concepción de ideología como espacio de ideas no semiotizadas (no discutidas) y por ello inhabilitado para dar «buenos frutos» (*Ibíd*.).

Esta concepción de ideología será retomada en «La nueva mitología» (firmado

por Boanerges,[24] *P* II, 37, 1950:6) la que se identificará con el Estado y lo que se describirá como una situación generalizada (ya no sólo del país, sino del mundo, al menos occidental) de ocupación creciente por parte de éste, de los ámbitos antes religiosos:

> El camino es siempre el mismo: al principio so pretexto de ampliar el ámbito de la libertad individual, se cercena el poder que en orden al bien común compete a la Iglesia y luego, poco a poco, va el Estado arrogándose atribuciones de orden espiritual (…) Al final, directamente, el Estado en cuanto tal, como función específicamente política, termina ejerciendo en toda su plenitud aquellas facultades que se amputaron a la Iglesia, y nadie, sino él (pues si da injerencia a la Iglesia, lo hace como para servirse de ella), regula la vida espiritual de la Nación, con sus dogmas, su santoral y sus festividades sin Dios (*P* II, 37, 1950:6).

El texto señalaba los «materiales» con que se conformaba tal «nueva mitología»: los propios elementos cristianos pero «desvitalizados» o los mitos (cuya pertinencia, mediante una cita de autoridad —Romano Guardini—, se acepta a condición de su necesidad sólo en los albores de la historia); en el caso se trata del mito devenido pseudo-mito. También indicaba el ámbito que le era proclive: «de escaso desarrollo cultural», «tardío o mediocre». Y por último sus adeptos o impulsores: «los normalistas de la escuela laica»; «los estadistas de cortos alcances, que creyeron necesario recurrir a ellos [los pseudo-mitos] como único medio de formar una conciencia nacional uniforme»; los «patrioteros, declamadores frívolos y demás exponentes de la literatura de la aldea» y, por fin «los políticos del monstruoso Estado moderno». En síntesis, la nueva mitología era el Estado «ideológico», usurpador de los espacios de la Iglesia, un Estado edificado sobre pseudo-mitos y elementos pseudo-cristianos por desvitalizados; único «fruto» posible, por otra parte de la «ideología» tal como era concebida en el número anterior.

El autor textual eludía parcialmente la cuestión de la responsabilidad que podría caberle a la Iglesia en tal despojamiento por parte del Estado; si bien describía su situación de debilidad (sin Rey ni Señor, sin tradiciones ancestrales y «alhajada», «¿quién podrá negar la dulcificación de las costumbres, los adelantos técnicos, el progreso de las ciencias y hasta los buenos modales de la civilización cristiana?»),

[24] Seudónimo con el que aparecieron publicados varios artículos. Toma el nombre dado por Jesús (*Mc* 3:17) a dos de sus apóstoles, Juan y Santiago; su traducción es «hijo del trueno». Posiblemente haya sido un seudónimo adoptado por Julio Meinvielle.

no era explícito en cuanto a las causas de tal situación. De todos modos, es significativo el señalamiento.

La nueva mitología *i.e.* el *Estado como ideología* se precisará mejor en oportunidad de confrontar la polémica entre la Argentina abominada por *La Nación* (la de Perón),[25] y la ensalzada por el padre Hernán Benítez[26] (*cfr*. «Las dos argentinas», *P*.II, XLI, 1950:1-3). Luego de encontrar coincidencias entre ambos textos aparentemente lejanos («la Argentina de *La Nación* coincide con la del P. Benítez (…) en abominar de los patriarcas: aquella de Perón y ésta de los patriarcas de la oligarquía» (*P*, II, XLI, 1950:2), el autor textual impugnaba la discusión por maniquea y sectaria. Así, a *La Nación* le preguntaba: «Si aquella Argentina de ayer era tan maravillosa ¿por qué ha producido hijos tan tarados que resolvieron poner fin a tanta maravilla?» (*ibíd*.); y del mismo modo, interrogaba al Padre Benítez: «Si la Argentina de ayer era la del argentino engrupido, guarango y pucherista ¿por qué arte de magia se ha transformado en la otra, antítesis de aquella?» (*Ibíd*.) «El debate es sumamente interesante» afirmaba el autor textual (y aún hoy lo sigue siendo).

El artículo planteaba la respuesta en términos de *a)* si era necesario un cambio y *b)* si ese cambio ha sido efectivamente realizado (por el peronismo). En cuanto a lo primero, en la pregunta se infería la respuesta; pero el autor textual destacaba que tal cambio era una necesidad previa al peronismo y a Perón, por lo que le eximía de todo crédito al respecto, *i.e.* de ese cambio o revolución, [el peronismo] sólo había sido un instrumento. En todo caso se trataba de imprimirle al país una dirección «social, nacional y cristiana (…) con cuyos caracteres corrigiera suave pero eficazmente las taras del capitalismo, liberalismo y laicismo que devoraban la sustancia de la nacionalidad». En cuanto a lo segundo; la respuesta era negativa en función de la preeminencia dada a las organizaciones sindicales (una misma persona con el Estado). Luego, la «Nueva mitología» anunciada, se precisaba como el *Estado como ideología colectivista (sindicalista)*.

[25] El texto hacía referencia a un artículo publicado en el mencionado diario (10-XI-1950) en el que se contraponía la Argentina «encarnada en la más ilustre tradición (…) expresión de los progresos realizados por la patria (…) [la de] Rivadavia, Mitre, Sarmiento, Alberdi, Urquiza…» y la «Argentina telúrica».

[26] A propósito de «La Argentina de ayer y hoy» artículo publicado en *Revista de la Universidad de Buenos Aires* (n°13,1950), en la que el sacerdote oponía la «Argentina de la vieja patriarcalidad o carcamalidad» y la nueva: «la de la revolución más profunda de cuantas se han realizado desde la independencia hasta ahora en nuestro país, y acaso no sea exagerado decir, en América» (…) «la que ha brotado de las doctrinas del Evangelio (p.52-53)» (cit. en *P*, II, 41, 1950:1).

El texto continuaba con la estrategia de preguntas y respuestas:

> ¿Qué ha de acaecer en la vida de un país, en el cual la preocupación primera y dominante la constituye el bienestar vegetativo de los obreros y donde, en cambio todo lo demás no es tenido virtualmente en cuenta? Pues que ese país se disgrega. Se disgrega en sus cuadros económicos y en los cívicos, culturales, morales y religiosos. En ese país se ha de registrar un bajón en todos los órdenes. Aquí está todo el problema, todo el error y todo el peligro. Porque una política que erige en primer valor de la nación el bien estomacal de la masa asalariada no tiene en cuenta los valores religiosos, y si los invoca, será por razones de pura conveniencia (*P* II, XLI, 1950:2-3).

La convicción de *Presencia* (como lo fue en *Nuestro Tiempo*) era la imposibilidad de la «masa» de adherir a alguna ideología y a la que le movilizaba sólo que «se le asegure una parte conveniente en el consumo nacional. Lo demás no le interesa».

Así, *Presencia* realizaba un diagnóstico en el que una Argentina enferma de «lacras» (el capitalismo, el liberalismo y el laicismo) contaba ahora con tres más: «el totalitarismo, el fariseísmo y el colectivismo», consecuencias de la primeras. Ahora bien ¿por qué había sucedido esto? El autor textual, continuando con la metáfora de la enfermedad, sólo acotaba «porque no fue sometida al tratamiento adecuado»; inclusive se eximía de autocrítica alguna (algo que no había eludido en *Nuestro Tiempo*), destacando la excedencia del problema: *i.e.* se trataba de un problema mundial (señalado además, por Pio XII).

Finalmente se hacía un llamamiento:

> (…) no de división, sino de integración (…) abriendo el pecho a todo el aire de la verdad, la cual repudia por igual el error del liberalismo y el del colectivismo (…) a un orden social, nacional y cristiano [pues así será posible] la salud de la Argentina substancial y profunda (*P,* II, XLI, 1950:3).

La crítica a la reforma constitucional había ocupado varios artículos de *Presencia* durante los primeros números; básicamente se impugnaba lo que se estimaba la ausencia de un «retorno a los principios morales auténticos» por lo que «no se (había) podido sentar las bases de una "tercera posición", que (implicara) una salida de esta pugna sórdida y sin esperanza entre capitalismo y comunismo» (*cfr*. «Estado servil y Constitución», I, IV, 1949:5). El punto era retomado en «La tercera posición» (*P,* II, XLII, 1950:1-2). Ahora bien ¿en qué consistía esa «tercera

posición» a la que se refería *Presencia*? Amén de reiterar la conocida historización y periodización de modernidad / revolución francesa / iluminismo / liberalismo /socialismo como un continuo, el autor textual explicitaba el carácter *tercero* en la no deificación del hombre individual (liberalismo) o social (colectivismo, socialismo), alejándose de la concepción de la misma expresión por parte del peronismo, que —en su análisis— sostenía una posición intermedia (de un liberalismo a un comunismo) y nunca de síntesis y menos superior. Hay una dimensión diagramática implícita en el texto, por la que es posible reconstruir el esquema de una tríada en que la «tercera posición» que postulaba *Presencia* era superior sin configurar una síntesis; en tanto la misma posición del gobierno, era concebida como tránsito o momento intermedio hacia uno de los extremos (a modo de línea de vida, en dirección a la muerte). La conclusión implicaba una desestimación total del peronismo: en esta instancia, la «Nueva mitología» anunciada, terminaba de precisarse: se trataba de la «nueva ideología» del *Estado [de raíz liberal] como ideología colectivista (sindicalista) en tránsito al comunismo*.

Algunas de las imágenes que figuraron en las portadas del segundo año, continuaron la temática del año previo: esta vez tres de los cuatro elementos (tierra, agua, aire) reproducidos mediante estilizaciones de figuras humanas (masculinas y una femenina) y de unidades combinatorias (*cfr*. figuras 11, 12 y 13). Éstas últimas ya no se presentan al interior de la estilización de cartelas como en las imágenes del año anterior, sino que su inclusión obliga a un recorrido secuencial; implican una suerte de camino preestablecido y solicitan un esfuerzo al lector a modo de *estímulo programado*. En efecto una posible respuesta comportamental activaría sentidos relacionados que exceden los de los cuatro (en realidad tres, pero que el lector infiere como posiblemente cuatro) elementos: «ornato», «generosidad», «prudencia», «entrega» o «mundo», en lugares claves, además, de las estilizaciones de un instrumento musical, un pescado, una paloma, dos pájaros contrapuestos con alas plegadas, un árbol… Nuevamente el planteo en términos de *horror vacui* y con una estética que privilegia la línea y el grafismo, posibilita la configuración de un *topic* que podría formularse en torno a «la compresión y sin embargo circulación de los elementos fundamentales». Ahora bien ¿qué discuten estas imágenes? ¿Con quién? ¿Cómo? Su apertura es considerable, no obstante la relación *representamen, objeto inmediato* e *interpretante* confluyen en un arco de problemas en torno a los cuatro elementos (mundo) y su posibilidad de circulación en un ámbito limitado pero en el que siempre se hace presente lo espiritual; *i.e.* lo religioso. Desde luego, lo expuesto no agota la lectura.

Figura 11. Ballester Peña J.A. *La tierra es árida con ornato Presencia,* II, n°XXIX, 1950:portada

Figura 12. Ballester Peña J.A. *El agua es prudente y generosa sin decirlo, Presencia,* II, n°XXXIV, 1950:portada

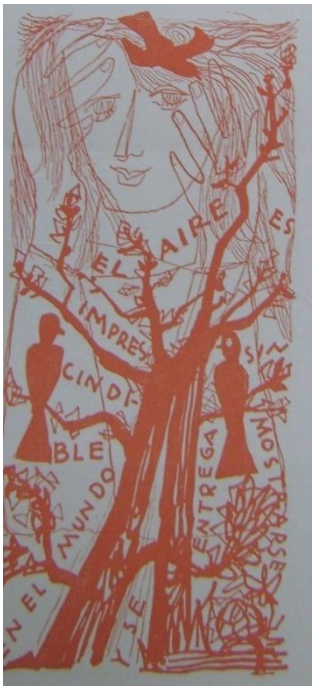


Figura 13. Ballester Peña J.A. *El aire es imprescindible en el mundo y se entrega sin mostrarse, Presencia,* II, n°XXXVII, 1950:portada

Durante el año 1951 *Presencia* continuó con la impronta adquirida de definirse sobre temas de actualidad; las reflexiones sobre arte habían cesado en el año anterior, no obstante algunos artículos retomaron la línea más teórico-reflexiva en torno a la cultura, tal «La hispanidad» (Boanerges, *P,* III, 44, 1951:4-5); en él, se definía a esta última como: «Modo de ser, empresa histórica, calidad real, cultura auténtica, orden abierto de Justicia y Caridad» (*Ibíd*.:4); pero la hispanidad, para el autor textual, era específicamente «fe en Cristo y en su Iglesia». Esta comunidad de ideales encarnados en España y las naciones a las que irradió «el imperio de la fe» era planteada con una misión: «extender las fronteras de la Verdad» (*ibíd*.:5) y en la actualidad «devolver al hombre su libertad», que se entendía perdida.

Conclusiones

Es posible explicitar en *Presencia* su desengaño (y también parcial autocrítica), alejándose del «Derecho a la esperanza» que parte del mismo grupo había

postulado en *Balcón*.[27] Las estrategias de afirmación de pertenencia a un lugar, un legado y más específicamente una comunidad dan cuenta del intento de afirmación de una identidad que se estima en gran parte perdida. De lo expuesto, puede señalarse que en sus páginas:

- Delimitó y revisó el arte católico, y propuso como estrategia una vinculación más efectiva con el arte moderno (explicitada en la propuesta visual de sus portadas).
- Advirtió la ausencia de una generación de recambio[28] y asumió su déficit de gravitación en la realidad nacional (que estimó crítica) y sus escasos márgenes de acción, aunque no aplicó a sí misma la lógica implacable —que presuponía que el pasado podía explicar el presente— usada para objetar las dos Argentinas propuestas por *La Nación* y por el padre Benítez;[29] pues si *su* pasado (*i.e.* el de este grupo de «católicos y nacionalistas» que se reconocían en una «misma generación») había sido el hispanismo católico ¿cómo podía explicarse este presente enunciado en *La noche de Nínive*?
- Asimismo, tempranamente detectó la maniobra de descatolización al advertir la resignificación del término cristianización: para *Presencia*, la progresiva apelación del peronismo a la «Argentina cristiana» venía a suplantar la «católica» e identificar esta última con la «clerical» y con ello decretar la prescindencia del «árbol de la Iglesia» y de las «raíces hispanas» entendida como «realidad cultural».
- También leerá un uso «ideológico» del «realismo práctico» declamado por el gobierno, en el cual detectará un *pathos* «revolucionario» de derivaciones insospechadas.
- Finalmente, lamentará la expansión de lo que interpretará como una «nueva mitología» que precisará progresivamente como la de un *Estado [de raíz liberal] como ideología colectivista (sindicalista) en tránsito al comunismo* (explicitando en tal definición además, a sus propios oponentes).

Ahora bien, una actualización interpretativa del programa de *Presencia,* permite señalar que también fue un espacio que sostuvo una *concepción* de convivencia social/concordia en la explicación diagramática de lo que denominó «tercera posición»: la no reificación del hombre individual (liberalismo) ni del hombre social (colectivismo, comunismo), le permitía encontrar un «tercer lugar» (un

[27] *Cfr. Balcón*, año I, n°4, 28 de junio de 1946:1.
[28] *Cfr*. «Ausencia de una generación», *P*, I, n° VIII, 1949:5-6.
[29] «Las dos argentinas», *P*, II, n°41, 1950:1-3.

único Dios), bajo el cual era posible la convivencia de ambos sujetos. Y la diferenció de la lineal y progresiva «tercera posición» que leyó en el peronismo en tanto tránsito al colectivismo (comunismo). Asimismo, *actuó moderadamente* tal concepción de convivencia/concordia, *i.e.* como unión de lo desemejante sin anular las diferencias resignando notablemente (en comparación con las publicaciones con las que se reconoció en una misma tradición) las referencias al catolicismo o al hispanismo, en pos de una convivencia política, que permitió, por ejemplo, que Julio Irazusta se hiciera cargo de los análisis económicos o Fermín Chávez publicara en el *Suplemento de Artes y Letras,* entre otros; esto último, asimismo, excederá las páginas de *Presencia*.[30]

Una particular forma de resistencia ante la dispersión generalizada del nacionalismo en general, del catolicismo nacional en particular y la reconfiguración del campo político, es posible actualizar en el cada vez más complejo acceso y participación en la religiosidad, la espiritualidad, la catolicidad expresada en las portadas del primer y segundo año de *Presencia*. En tanto muchos compañeros de ruta, a veces ocasionales, llegarán a la mitad del siglo seducidos algunos, convencidos otros, por el peronismo, bien para quedarse, bien para decepcionarse en 1955.[31] Tal como sostuvo una fuente del período, los últimos diez años habían «sido, para todos muy aleccionadores, y no creo que alguien pueda decir con verdad que nada ha tenido que aprender y de que nada ha debido rectificarse» (Amadeo 1956:8).

[30] *V.gr*. en el *Colegio de Estudios Universitarios,* fundado por Meinvielle «convivieron» Leonardo Castellani, César Pico, José Luis Romero, Ángel Vasallo, Julio Irazusta o Eugenio Pucciarelli ya dando cursos o disertando ocasionalmente. O también las *Semanas del Calvario en Tandil,* prácticas grupales estéticas de las que participaron miembros del *Convivio,* e implicaban año tras año la acción mancomunada de diversos saberes y experiencias en pos de una experiencia de fe.

[31] L. Marechal, I.B. Anzoátegui, M. Amadeo, M. Martínez Casas, M. Gálvez, E. Palacio, E. Mac Donagh, H. Schiavo, J. R. Sepich, J. Soler Darás, C. Disandro, N. de Anquín, R. Jijena Sánchez, T. de Lara, J.O. Ponferrada, L. Zía, S. de Estrada, entre otros.

REFERENCIAS

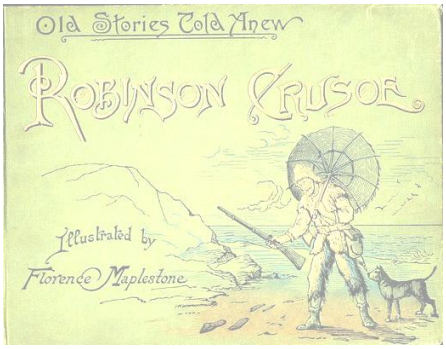
AUZA, Néstor
1984 *Corrientes sociales del catolicismo argentino*, Buenos Aires: Claretiana.
1987 *Aciertos y fracasos sociales del catolicismo argentino*, Buenos Aires: Docencia, 4 Vol.
BEN DROR Graciela
2003 *Católicos, nazis y judíos. La Iglesia argentina en los tiempos del Tercer Reich*, Buenos Aires: Lumiere, 2003.
BIANCHI Susana
2001 *Catolicismo y peronismo. Religión y política en la Argentina 1943-1955,* Tandil: IEHS.
2002 «La conformación de la iglesia católica como actor político-social. Los laicos en la institución eclesiástica: las organizaciones de élite (1930-1950)», *Anuario IEHS*, n°17, pp.143-62.
BUCHRUCKER Cristian
1987 *Nacionalismo y peronismo. La Argentina en la crisis ideológica mundial*, Buenos Aires: Sudamericana.
CAIMARI Lila
1994 *Perón y la iglesia católica. Religión, Estado y sociedad en la Argentina (1943-1955)* Buenos Aires: Ariel; Buenos Aires: Planeta, 2010 (ed. rev. y aument.)
DI STEFANO Roberto y ZANATTA Loris
2000 *Historia de la Iglesia argentina*, Buenos Aires: Grijalbo Mondadori.
ECO Umberto
1975 *Trattato di Semiotica Generale,* Milano: Bompiani; (tr. esp.: *Tratado de semiótica* General, Barcelona: Lumen, 2000).
1979a «Prospettive di una semiotica delle arti visive», *in Teorie e pratiche della critica d'arte,* Milano: Feltrinelli, pp. 69-83; (tr. esp.: «Perspectivas de una semiótica de las artes visuales», *Revista de Estética*, n°2, 1984: 5-14).
1979b *Lector in fabula*, Milano: Bompiani; (tr. esp.: *Lector in fabula*, Barcelona: Lumen, 1999 4º ed.).
1997 *Kant e l'ornitorinco,* Milano: Bompiani (tr. esp.: *Kant y el ornitorinco*, Barcelona: Lumen, 1999).
FINCHELSTEIN Federico.
2010 *Fascismo trasatlántico. Ideología, violencia y sacralidad en Argentina y en Italia, 1919-1945*, Buenos Aires: FCE.
GHIO José María
2007 *La iglesia católica en la política argentina*, Buenos Aires: Prometeo Libros.
GIRBAL-BLACHA Noemí y QUATROCCHI- WOISSON Diana (directoras)
1999 *Cuando opinar es actuar. Revistas argentinas del siglo XX,* Buenos Aires: Academia Nacional de la Historia.
GRAMSCI Antonio
(1961) *Literatura y vida nacional,* Buenos Aires: Lautaro.
LVOVICH Daniel
2003 *Nacionalismo y antisemitismo* en la Argentina, Buenos Aires: Vergara.

MALLIMACI Fortunato
1988 *El catolicismo integral en la Argentina (1930- 1946),* Buenos Aires: Biblos.
MALLIMACI Fortunato, CUCCHETTI Humberto y DONATELLO Luis
2006 «Caminos sinuosos. Nacionalismo y catolicismo en la Argentina contemporánea», en COLOM Francisco y RIVERO Angel (Eds.), *El altar y el trono. Ensayos sobre el catolicismo político iberoamericano,* Barcelona: Anthropos.
MALLIMACCI Fortunato, DI STEFANO Roberto (comp.)
2001 *Religión e imaginario social,* Buenos Aires: Manantial.
MALOSETTI COSTA Laura y GENE Marcela
2009 *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires,* Buenos Aires: Edhasa.
2013 *Atrapados por la imagen. Arte y política en la cultura impresa argentina*, Buenos Aires: Edhasa.
NAVARRO GERASSI Marysa
1968 *Los nacionalistas*, Buenos Aires: Jorge Álvarez.
NIÑO AMIEVA Alejandra
2007 «Cultura y nacionalismo en la Guía Quincenal de la Actividad Intelectual y Artística Argentina», en MANCUSO Hugo R. (comp.) *Ars poetica, Ars politica. Arte, política y crítica cultural en Argentina (1920-1980),* Buenos Aires: Miño & Dávila, pp. 179-212.
PEIRCE Charles S.
*c*1893 "The Icon, Index, and Symbol", in PEIRCE Charles S., *Collected Papers*, Cambridge: Harvard University Press, [1931-1958], *CP* 2:274-308.
*c*1897 "On Signs (Ground, Object and Interpretant)", in PEIRCE Charles S., in PEIRCE Charles S., *Collected Papers*, Cambridge: Harvard University Press, [1931-1958], *CP*: 2.227-229.
PIÑEIRO Elena
1997 *La tradición nacionalista ante el peronismo*, Buenos Aires: A-Z.
SAID Edward
2001 *Reflections on Exile and Other Essays*, Harvard: University Press; (tr. esp.: *Reflexiones sobre el exilio*, Barcelona: Debate, 2005).
ZANATTA Loris
1996 *Del Estado liberal a la nación católica. Iglesia y Ejército en los orígenes del peronismo. 1930-1943*. Quilmes: Universidad Nacional de Quilmes.
1999 *Perón y el mito de la nación católica. Iglesia y Ejército en los orígenes del peronismo 1943-1946,* Buenos Aires: Sudamericana.
ZANCA José A.
2006 *Los intelectuales católicos y el fin de la cristiandad 1955-1966*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
2012 «Los Cursos de Cultura Católica en los años veinte: apuntes sobre la secularización», *Prismas* [en línea], vol.16, n° 2 [citado 2013-05-28], pp. 199-202. Disponible en: <http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1852-04992012000200011&lng=es&nrm=iso>. ISSN 1852-0499.
2013 *Cristianos antifascistas,* Buenos Aires: Siglo XXI.

ZULETA ALVAREZ Enrique
1975 *El Nacionalismo Argentino*, Buenos Aires: La Bastilla, Vol 1 y 2.

FUENTES:

AMADEO Mario
1956 *Ayer, hoy y mañana*, Buenos Aires: Gure.
Balcón (Buenos Aires)
1946 «Derecho a la esperanza» año I, n°4, 28 de junio: 1
BERDINA Osvaldo
1949 «Cultura y los valores culturales», *Presencia,* I, IX, 2-3;
1949 «Historia y cultura» *Presencia*, I,XVII: 3-4.
Guía Quincenal de la Actividad Intelectual y Artística Argentina y Argentina (Buenos Aires)
1949 año III, n°42: 22-25.
Presencia (Buenos Aires)
1948 «Presencia», I,I:1.
«Nueva Argentina, nueva cultura» I,I: 2-3.
«La Constitución», I, I: 7.
1949 «Ausencia de una generación» I,VIII:5-6.
Suplemento Artes y Letras (incluido en los números XV, XVI y XVII, 1949)
1950 «Las dos argentinas II, XLI:1-2.
RANDLE Patricio H.
1949 «Los católicos y el arte moderno», *Presencia*, I, XIV: 2-3.


Old Stories Told Anew
Robinson Crusoe
Illustrated by
Florence Maplestone

DOCUMENTA

[Traducción]

Telepatía y percepción / *Telepathy and Perception* (II)

CHALES S. PEIRCE
(1903, *CP* 7. 597-688)

Traducción: ANA MARÍA MORILLA
IIRS
✉

Telepathy and Perception, publicado en *CP* 7. 597-688 (Libro III: Filosofía de la mente, capítulo 5) ha sido datado por los editores en 1903, a partir de referencias —que aparecen en el manuscrito— a la correspondencia entre Peirce y James sobre telepatía (*James collection, Houghton Library*) y por comentarios (que parecen ser manuscritos de James) en el margen de la primera parte.

Según los mismos editores, éste era un primer bosquejo del cual Peirce se propuso extraer un artículo de revista. Peirce dividió el manuscrito en seis secciones (sin títulos); las secciones del actual capítulo son iguales a las que consignó Peirce, pero los títulos han sido asignados por los editores. Ellos son: 1. Telepatía; 2. La actitud científica; 3. Percepción; 4. Un programa; 5. El percipuum y 6. Conclusión.

En el número anterior de *AdVersuS*, presentamos la traducción al español de los primeros tres apartados: 1. Telepatía; 2. La actitud científica y 3. Percepción. Aquí agregamos la traducción de los tres restantes que completan el manuscrito: 4. El programa; 5. El Percipuum y 6. Conclusión.

TELEPATÍA Y PERCEPCIÓN

§ 4. Un programa

637. Habiéndonos familiarizado un poco de este modo con las características de la percepción, seguiremos con una línea de pensamiento que el programa puede establecer de antemano.

638. Ninguna clasificación científicamente valiosa puede trazar una línea de demarcación entre formas que se diferencian indefinidamente poco. Comenzaré por mostrar que este principio, al que me referiré como el «principio serial»,[13] nos obliga a clasificar como percepciones muchas ideas que popularmente no se consideraban de esta clase.

639. Por la continua aplicación del mismo principio, voy a ampliar cada vez más nuestra noción de lo que incluye la percepción. Voy a tratar particularmente de traer a la luz la verdad, que a pesar de lo que ya he dicho, implica la verdad de aquella doctrina de la percepción directa, o «inmediata» del mundo exterior, enseñada por los Aristotélicos, por Kant, y por los filósofos de la escuela Escocesa, aunque no podemos rehusar el nombre de percepción ~~a~~ para mucho de lo que con razón rechazamos por irreal; en efecto, los sueños y las alucinaciones son clasificados muy comúnmente como percepciones.

640. De esta manera, voy a considerar un cierto grupo de ideas —les ruego me permitan no divulgar la especificación de qué grupo es, por el momento— de las cuales el lenguaje instintivo ordinario habla como percepción, pero que, tan pronto como uno se compromete a ser más preciso en el propio discurso, por lo general nunca piensa en clasificarlas así; y espero dar buenas razones para sostener eso, en este particular, el instinto es correcto y la pedantería lo incorrecto. De este grupo de ideas, sin embargo, la gran mayoría son ilusorias, la pequeña minoría decididamente verídicas y no meramente verdaderas por coincidencia fortuita. El físico se pondría a sí mismo en ridículo si fuera el último de todos los hombres en poner esto en tela de juicio.

641. Con este grupo de ideas procedo a comparar toda la serie de alucinaciones, a las que no hay ninguna buena razón para separar en verídicas y no verídicas, y a las que sí hay una buena razón para considerar mucho más frecuentes de lo que el censo de la Society for Psychical Research admite. Se van transformando en *desatinos*, los cuales la gente común comete de una a

[13] (Ed.) *Cf*. Doctrina de sinequismo de Peirce, 7.565ff.

decenas de veces por día. En vista de esta comparación y de todas las características que se han desarrollado de las percepciones ordinarias en su dominio ahora más amplio, me pregunto, para empezar por el final, si es que van a estar más de acuerdo con la experiencia general para esperar que alguna fracción de las alucinaciones tenga una pronunciada tendencia a ser decididamente verídica o que ninguna lo sea. De allí pasaré a las dos preguntas que son realmente pertinentes a las posiciones actuales de opinión: primero, si, en el caso de que tuviéramos que admitir, lo que está muy lejos de una aseveración razonable, que todas las historias que los telépatas consideran maravillosas y que están apoyadas en testimonios de peso real fueran historias reales, habría motivos para admitir un modo de comunicación entre las mentes, en esos casos, que difiere radicalmente de modos que son ordinarios; segundo, si están en consonancia con la experiencia ordinaria como para ser tan extremadamente escépticos sobre el carácter decididamente verídico de visiones ocasionales de lo que está más allá del conocimiento de los sentidos, como tienden a ser las bases de los físicos .

§ 5. El Percipuum

642. Si hay alguna novedad en la sugerencia que voy a hacer —y debo confesar que me temo que la hay— se encuentra sólo en la yuxtaposición de ideas. Los hechos que voy a aducir son para el psicólogo meros lugares comunes. En la clasificación de ellos me esfuerzo para eliminar las pedanterías y formalismos que se conservan por comodidad en los libros, pero a los que los psicólogos no le atribuyen mayor importancia; y esto lo hago por la aplicación del citado principio de la formación de series casi continuas, cuyo principio es el indicio principal lo que los taxonomistas biológicos —los grandes maestros de la clasificación y de la terminología— están acostumbrados a utilizar. Dirigiéndome, como lo hago, a un lector que me atrevo a decir ha leído uno o dos libros sobre psicología, pero que no ha insistido lo suficiente sobre el tema para evitar ser impresionado por las ideas más tangibles, rígidas, y muertas, —o cadáveres de ideas—, en lugar de aquellas más esquivas, fluidas, y vivas, mi preocupación principal será corregir tales nociones. Si el lector viene con una mente fresca poco afectada por dicha lectura, seguirá mi explicación tanto más fácilmente.

643. No sabemos nada acerca del percepto más que por el testimonio del juicio perceptual, a excepción de que sentimos su impacto, su reacción contra nosotros, y vemos su contenido dispuesto en un objeto, en su totalidad, —a excepción también, por supuesto, de lo que los psicólogos son capaces de distinguir por inferencialidad—. Pero en el momento en que fijamos nuestra mente en él y *pensamos* la cosa más insignificante acerca de él, es el juicio perceptual que nos dice lo que «percibimos». Por esta y otras razones, propongo considerar el percepto, de la manera en que es inmediatamente interpretado en el juicio perceptual, bajo el nombre de «percipuum». El percipuum es, entonces, lo que se impone a sí mismo sobre nuestro reconocimiento, sin ningún por qué ni para qué, de modo que si alguien nos pregunta por qué deberíamos considerarlo de tal y cual forma, todo lo que podemos decir es, «No puedo evitarlo. Así es como yo lo veo». Por ejemplo, una de las preguntas tontas que solían abundar en los tratados sobre la física era por qué las cosas se veían con el lado derecho hacia arriba, cuando las imágenes de las dos retinas estaban al revés; y se daban diversas y sabias razones, más o menos abstrusas para explicarlo. Esos argumentos podrían haber demostrado que las cosas realmente son boca arriba, o quizás podrían haber mostrado lo que las agencias fisiológicas y psíquicas nos hacen considerar como boca arriba; pero si alguien nos preguntara por qué *debemos* considerar las imágenes visuales boca arriba como las cosas mismas, en lugar de al revés como las imágenes ópticas en la retina, y cómo justificarlo, la única respuesta posible sería «ellas *se* ven así, y no puedo hacer que se vean de otra manera», sea o no razonable que así se vean. A veces, cuando he estado sentado en un vagón de tren que estaba parado y otro tren estaba pasando lentamente, me molesté por la falta de razonabilidad de que me pareciera que nuestro tren era el que se estaba moviendo y el otro tren el que estaba en reposo. He razonado con mi percepción. He preguntado, «¿Hay vibración como la que hay cuando uno está en un coche en movimiento?» No. «¿Hay algún ruido de las ruedas ?» No. «¿Hay algo en el aspecto de cualquiera de los dos trenes que indique que nos estamos moviendo más que ellos?» Todo lo contrario. «Entonces, ¿por qué tengo la idea de que ese tren está en reposo y que nosotros nos estamos moviendo?» No hay una respuesta, excepto que tal es el percipuum, y no puedo evitarlo.

644. No hay diferencia entre una percepción real y una alucinación, tomadas en sí mismas, o si la hay, es totalmente insignificante. La diferencia es que las predicciones racionales basadas en la alucinación serán susceptibles de ser

falsificadas —como por ejemplo, si la persona que tiene la alucinación espera que otra persona vea lo mismo—; mientras que las predicciones verdaderamente sólidas basadas en percepciones reales se supone que *nunca* son falseadas, aunque no tenemos ninguna razón positiva para asumir eso. Pero esta diferencia entre las alucinaciones y las percepciones reales es una diferencia con respecto a las relaciones de los dos casos con otras percepciones: no es una diferencia en las presentaciones mismas. A los efectos de la psicología fisiológica, puede ser adecuado y necesario ponerlas en diferentes clases. Esa es una rama de la ciencia con la que no estoy preocupado. Pero para fines lógicos, es decir, en lo que respecta a sus relaciones con el conocimiento y la creencia, que es la preocupación de todo este trabajo, deberían ser consideradas como un solo y mismo fenómeno, en sí mismas.

645. Así del mismo modo todas las alucinaciones, las no verídicas, las fortuitamente verídicas, y las determinadamente verídicas, son en sí mismas, para nuestros propósitos, todas uno y el mismo fenómeno.

646. Pero esto no es todo. El principio serial no nos permitirá trazar una línea fija y firme de demarcación entre la percepción y la imaginación. La psicología fisiológica puede estar justificada u obligada a separarlas. No es de mi conocimiento ni interés. Pero, en cuanto a su relación con el conocimiento y la creencia, el percipuum no es más que un caso extremo de la fantasía.

647. Todos sabemos, demasiado bien, cuán terriblemente insistente puede ser la percepción; y sin embargo, a pesar de ello, en sus grados más elevados de insistencia, puede ser totalmente falsa —es decir, puede no caber en la masa general de la experiencia, pero ser una terrible alucinación—. En otros casos, la insistencia del percipuum puede tener algo de farsa. Es decir, puede resistir todos los torpes intentos para desbaratarlo, aunque sean muy enérgicos, y sin embargo, cuando uno conoce el truco adecuado es curioso ver cuán fácilmente es derribado. Por ejemplo, ese tren en movimiento que parece inmóvil no se moverá aún cuando uno pueda tratar de obligarlo a hacerlo. Sin embargo, si uno sólo mira hacia abajo y mira las ruedas girar, en muy pocos segundos, parecerá ponerse en marcha. El percipuum, insistente como es, no es tan persistente ni parecido al objeto como uno se inclina a creer. Hay una figura muy conocida, el contorno de un tramo recto de escalera contra una pared visto en perspectiva de lado. Se llama Escalera de Schroeder.[14] Cuando la miramos

[14] Fue descubierto por H.G.F. Schroeder en 1858. Poggendorff Annal en CV, 298.

parece que estamos mirando los escalones desde arriba. No se puede concebir de otra manera. Continuamos mirando fijamente, y después de dos o tres minutos la pared del fondo de la escalera va a saltar hacia adelante y ahora estaremos mirando la parte inferior de los escalones desde abajo, y nuevamente no se puede ver la figura de otra manera. Después de un intervalo más corto, la pared superior, que ahora está más cerca de nosotros, se irá hacia atrás, y volveremos a mirar desde arriba. Estos cambios se llevarán a cabo cada vez más y más rápidamente, el aspecto desde lo alto siempre durando más tiempo, hasta que al fin, encontraremos que se puede ver en ambos sentidos a voluntad. Pero pongámoslo a un lado durante más o menos un cuarto de hora, y nos daremos cuenta de que hemos perdido ese poder. Sin duda, la repetición frecuente del experimento resultará en un control total sobre él. Por lo tanto hemos convertido, por un breve proceso de educación, un percipuum incontrolable en una imaginación controlable. Una de las dificultades reconocidas de toda la medición psicofísica es que las facultades pueden rápidamente llegar a educarse a un grado extraordinario. Por ejemplo, los colores contrastantes, expuestos correctamente, son increíblemente vívidos. Es bastante difícil convencerse de que no son reales. Sin embargo, el experimentador será, con el tiempo, casi incapaz de percibirlos. Este es un caso en el que el mismo curso educativo que da el control sobre las apariencias que a veces concuerdan y otras no con la masa de experiencias, solo sirve para reforzar la contundencia de esas apariencias que siempre están de acuerdo.

648. Es una pregunta difícil, si el principio serial nos permite trazar líneas claras de demarcación entre el percepto y la anticipación temprana, o digamos el *antecepto,* y entre el percepto y la memoria reciente (permítanme llamar a esto el *ponecepto*, un recuerdo lejano y dudoso quizás sea otra cosa), o si el percepto es a la vez, un caso extremo de un antecepto y un caso extremo de un ponecepto. O más bien —me disculpo con el lector por la torpeza de mi expresión— la pregunta precisa no es acerca de percepto, antecepto y ponecepto, sino acerca de percipuum, *antecipuum* y *ponecipuum*, es decir, las interpretaciones directas e incontrolables de percepto, antecepto, y ponecepto. Seguramente no habrá ninguna objeción a comenzar la discusión preguntando que tiene que ver la liberación de un flujo de tiempo , digamos por ejemplo, del movimiento de una estrella fugaz, con el tema que nos concierne; porque esta investigación no puede dar lugar a que sepamos menos sobre la cuestión principal de lo que sabíamos antes. Los psicólogos sostienen que no no nos hará saber más [de lo que ya sabemos] porque la cuestión no es que el

percipuum represente la naturaleza de las transformaciones de antecipuum en percipuum y de percipuum en ponecipuum, [como posibilidad] sino de lo que de hecho [ya] son efectivamente. Se observará que, al presentar la cuestión de esta manera, los psicólogos están asumiendo que el tiempo realmente es como nuestra metafísica de sentido común, o más bien como su propia interpretación de la metafísica de sentido común, lo representa. Lo que ellos dudan es si el percipumm concuerda con los hechos, es decir, con su interpretación de la masa general de la experiencia, o bien, ya que la experiencia no es más que la interpretación de percipua, lo que dudan es si el percipuum concuerda con una interpretación de una interpretación de sí mismo, al igual que uno se pregunta si el testamento griego concuerda fielmente con la versión autorizada, si Jesús era un devoto cristiano y podría firmar los treinta y nueve artículos, si Platón, Isócrates, Tucídides y el resto de los prosistas de la época escribían con buena gramática, o cosas similares.[15] Me temo que no seré capaz de seguirlos muy lejos en esta profunda y oscura exploración.

649. Si quisiéramos saber lo que el percipuum del curso del tiempo es, todo lo que tenemos que hacer es abstenernos de sofisticarlo, y él será lo suficientemente claro. Nada más que el momento presente nos enfrenta directamente. El futuro, por más poco que sea, es conocido sólo por la generalización. El pasado, por más poco que sea, carece de la explicitación del presente. Sin embargo, en el momento presente estamos directamente conscientes del paso del tiempo, o en otras palabras, que las cosas pueden cambiar.[16] Varios otros puntos están claramente presentes en el percipuum, pero ellos están implícitos en lo que se ha dicho. Diversas escuelas de filosofía toman este testimonio del percipuum como contrario a la sana razón y, en consecuencia, lo consideran falso, o llegan a la conclusión de que los hechos realmente son absurdos, o ambos. Pero se me ocurre que si bien no es la empresa de los hechos ajustarse a lo que M o N aprueben como un razonamiento profundo, sí es la empresa de la lógica de M y de N ajustarse a los hechos.

650. Sin exageraciones para desarrollar todas las implicaciones del tratamiento del percipuum a fin de demostrar la exactitud de la interpretación requeriría un

[15] Yo mismo fui severamente reprendido, increpado, aplastado, rebajado a mi verdadera insignificancia, por un eminente lógico francés, por atreverme a hablar despectivamente de una obra de genio tan sublime como el álgebra de relativos duales, esta álgebra que resulta ser una cosa de mi propia invención.

[16] (Ed.) *Cf.* 5,205, 6,109 a 110.

pequeño tratado, si estuviese escrito en inglés, o uno mucho más largo si lo hiciera en alemán. Pero voy a tratar de resumir lo que el resultado de la discusión sería, a fin de que sea medianamente comprensible.

651. Kant acertó cuando dijo que cada parte de un lapso de tiempo era un lapso de tiempo. Pero aquí, como en muchas partes de su filosofía, Kant no se entiende muy bien a sí mismo, e imaginó que al decir que toda parte de un tiempo es un tiempo solo había dicho que el tiempo era infinitamente divisible.[17] ...[18.]

652. Pero a pesar de que Kant incautamente confundió la idea de que el tiempo, «intuido», (para usar su lenguaje, porque él mismo traduce su *Anschauung* por la palabra en latín *intuitus*) no tiene partes que no sean ellas mimas tiempo, con la muy diferente idea, de que *hay* una manera de dividir el tiempo para nunca alcanzar una última parte (aunque esas partes puedan existir), aún así, su razonamiento, tomado como un todo, es solo coherente con la idea de que el tiempo intuido no tiene partes finales, o instantes. Comparto esa opinión, sustituyendo el percipuum por su intuición. De esa manera, lo que los matemáticos llaman «continuidad» se convierte, para mí, en «pseudo-continuidad».

653. Por supuesto, si no hay tal cosa como un instante absoluto, no hay nada *absolutamente presente*, ya sea de forma temporal o en el sentido de la confrontación. De hecho, estamos por lo tanto cerca de la doctrina del Sinequismo, que es que a los elementos de la terceridad no se les puede escapar completamente. El momento presente será de un lapso de tiempo, altamente confrontacional, si se mira como un todo, pareciendo absolutamente así, pero cuando se le observa de cerca, ya no parece absolutamente así, sus partes más tempranas son un tanto de la naturaleza de la memoria, un poco vaga, y sus partes posteriores un tanto de la naturaleza de la anticipación, un poco generalizada. Contiene una parte central que aún es más presente, aún más confrontacional, pero que presenta las mismas características. No hay nada en absoluto absolutamente confrontacional; si bien es cierto que lo confrontacional fluye continuamente sobre nosotros

[17] En el "Monist" de julio de 1892, lo seguí en este malentendido; mi noción de continuidad en esa fecha, estaba muy lejos de ser clara. (Ed.) Cf. 6.120ff.

[18] (Ed.) El editor ha borrado un largo pasaje sobre la continuidad, que presenta material ya cubierto en 6.120ff. y 6.174ff.

654. Yo afirmo, pero no demuestro, que si mi exposición de lo que yo llamo la parte esencial de la discusión sobre el percipuum es fiel, entonces la interpretación presentada es la única demostrable posible. Pero a pesar de que en realidad no la demuestro, voy a mencionar algunas de las características secundarias de las declaraciones sobre percipuum que tienden a confirmar enérgicamente la interpretación.

655. Una de ellas es que cualquier multitud de cambios no demasiado grande para ser sucesiva en cualquier sentido, podría llegar a tener lugar en cualquier lapso de tiempo, aunque éste sea corto. Ahora dos cosas son demostrables (aunque nuevamente me reservo las demostraciones). Una de ellas es que *ninguna* multitud es tan grande como para prevenir que una colección de objetos de esa multitud sea ordenada linealmente.[19] La otra es que no hay multitud máxima. Se deduce, entonces, de lo que se acaba de exponer, que las posibles divisiones mutuamente excluyentes de cualquier tiempo, por breve que sea, exceden toda multitud. En ese caso, el tiempo no sólo no puede tener meramente la pseudo-continuidad de la cantidad, ya que la multitud de cantidades[20] es bien conocida por ser la única segunda de una serie interminable de grados de multitud infinita, sino que no puede estar compuesta de instantes en absoluto (como muy bien podría ser y todavía exceder enormemente la diferenciación de la cantidad), ya que toda la colección de tales instantes tendría una multitud.

656. Otra simple aproximación al percipuum es que el momento se funde en el momento. Es decir, los momentos pueden estar relacionados como para no estar totalmente separados y sin embargo no ser lo mismo. Obviamente, esto sería así de acuerdo a nuestra interpretación. Pero si el tiempo se compone de instantes, cada instante es exactamente lo que es y no es en absoluto ningún otro. En particular, dos cantidades reales cualquiera difieren por una cantidad finita.

657. Aún otra consideración más sobre percipuum es que cada intervalo de tiempo tiene un principio y un fin, un momento inicial y un momento final, es decir, un momento antes del cual no hay un momento de intervalo y un momento después del cual no hay un momento de intervalo. Nuevamente, esto es obviamente cierto de acuerdo a nuestra interpretación; y si el momento terminal fuera apartado, es decir, no reconocido como perteneciente al

[19] (Ed.) Cf. 3.567, 4.639ff.
[20] (Ed.) Es decir, los números reales.

intervalo, aún así lo que quede tendría un momento terminal. Si sólo un momento fuera descartado al final, el nuevo momento terminal no sería del todo diferente de lo que habría sido el momento terminal. Por supuesto, la expresión «sólo un momento» se puede entender solamente en un sentido relativo. Esto concuerda con precisión con el percipuum, según el cual si de una línea terminada, el punto terminal fuera descartado, lo que queda todavía tiene un final que es sustancialmente idéntico al antiguo final. Hago un llamamiento a la conciencia del lector para que exprese si eso no es así. Pero si el tiempo se compone de instantes, y el último instante de un intervalo fuera borrado, el intervalo se quedaría *sin ningún final*. Porque si tuviera alguno, entonces antes de que el último fuera descartado, no habría ningún instante entre este último original y el instante que se convierte en el último después de la eliminación. Pero decir que no hay un momento entre dos momentos distintos queda monstruosamente en conflicto con el percipuum, demasiado como para que cualquier hombre razonable lo pueda mantener. Tal noción sería refutada en una docena de maneras.

658. Por el momento, aunque no he agotado mi repertorio de razones para pensar que el percipuum relativo al flujo del tiempo se debe interpretar como digo, hasta ahora he dicho lo suficiente para convencer a cualquier razonador superior —o he estado lo más próximo a convencerlo mientras su prudencia le permita ser convencido hasta que haya tenido tiempo para la reconsideración—. Pronto aparecerá una confirmación adicional; pero podemos pasar ahora a la cuestión de si el testimonio de percipuum es veraz o no. Es obvio que un *percepto* no puede ser falso, ya que no hace ninguna afirmación y no es una propuesta, ya sea indicativa, interrogativa, optativa, imperativa, o de cualquier estado de ánimo; y pocos filósofos pensarán hoy lo contrario. En verdad, es un argumento común que hasta una alucinación no sea falsa. Me ahorraría problemas en mi presente argumentación si pudiera tomar ese atajo hacia la verdad, pero me temo que no puedo hacerlo.

659. Debemos entrar por unos pocos momentos en el campo de la metafísica. Porque nosotros estamos investigando cómo son realmente las cosas más allá de lo que podamos pensar. ¿Qué es la realidad? No habría tal cosa como la verdad a menos que hubiera algo que es como es, independientemente de cómo podamos pensar que sea.[21] Esa es la realidad, y tenemos que investigar cuál es su naturaleza. Hablamos de *hechos precisos*. Deseamos que nuestro

[21] (Ed.) Cf. 8.12ff.

conocimiento se ajuste a los hechos precisos. Ahora bien, la «precisión» del hecho radica en la insistencia del percepto, su insistencia completamente irracional —el elemento de Segundidad en él—. Ese es un factor muy importante de la realidad. Pero este factor no se limita al percepto. No podemos saber nada acerca del percepto, —sólo experimentarlo en su totalidad— excepto por el juicio perceptual, y esto de la misma manera obliga a la aceptación, sin ninguna razón atribuible. Esta compulsión indefendible del juicio perceptual es precisamente lo que constituye la fuerza lógica de la demostración matemática. Uno podría sorprenderse si encasillara la demostración matemática junto a cosas injustificadamente obligatorias. Pero es verdad que el nodo de cualquier comprobación matemática consiste, precisamente, en un juicio en todo sentido similar al juicio perceptual con la única excepción de que en lugar de referirse a un percepto impuesto a nuestra percepción, se refiere a una imaginación de nuestra creación. Ya no hay más «por qué» ni «para qué» sobre él, que sobre el juicio perceptual, «Esto que está delante de mis ojos se ve amarillo». Para mostrar esto, debo tomar un ejemplo de una demostración matemática, y para la comodidad del lector tomaré una extremadamente simple. Al mismo tiempo, debe ser de una naturaleza lo más abstracta posible, o podría decirse que si las matemáticas intuitivas fueran perceptuales o no, esta no sería la naturaleza de todas las matemáticas.

660. Voy a comenzar con la siguiente premisa, que es el caso de los números enteros: si cualquier predicado, P, fuera cierto del número 0, *cero*, pero no de todos los números, entonces debe haber dos números M y N de manera tal que N es el sucesivo mayor [*next greater*] de M, y P, es válido en el caso de M, pero no en el caso de N.

661. Desde aquí procedo a probar, en primer lugar, que no hay un número, excepto cero que no sea el sucesivo mayor de cualquier número distinto a sí mismo. Si existiera tal número, llamémosle A. Entonces el predicado que «no es A» sería cierto de 0 (ya que A se supone otro que 0), pero no de todos los números (ya que no sería cierto de A). Sin embargo, no habría ningún número del que fuera cierto que no fuera A mientras hubiera un número sucesivo mayor de este número del cual esto no fuera cierto (ya que A no es, por hipótesis, sucesivo mayor a ningún otro número más que de sí mismo).

662. Probaré aún más, desde la misma premisa que no existe un número excepto el cero que no se pueda alcanzar desde cero por medio de un conjunto finito de pasos sucesivos, cada uno pasando de un número a [un] número

sucesivo mayor a él. Por un conjunto «finito» se entiende la multitud de cualquier colección [para lo cual, esa colección] siendo sustituido por «hotentotes» en el siguiente silogismo, este silogismo sería válido:

Cada Hotentote mata a un Hotentote;
Ningún Hotentote es asesinado por más de un Hotentote;
Por lo tanto cada Hotentote debe ser asesinado por un Hotentote.

663. Primero voy a demostrar que si un individuo está unido a un conjunto finito, la colección seguirá siendo finita. Para ello, lo primero que observo es que las premisas del silogismo mencionado arriba no dicen nada sobre las diferencias individuales de los Hotentotes, y por lo tanto, si un recién llegado sustituyera a uno de los Hotentotes y la conclusión lógicamente siguiera las premisas antes de la sustitución, también lo haría después de la sustitución. (Hay otras formas de hacer esto evidente.) Supongamos ahora que la tribu se incrementara en un hombre nuevo. Si la colección de esta manera dejara de ser finita, las premisas podrían seguir siendo ciertas de los nuevos Hotentotes (es decir, de la tribu así aumentada) y aún así, algún hombre podría escapar de ser asesinado. Podemos suponer por conveniencia, que se trata del recién llegado (ya que hemos visto que una mera sustitución de quién mata a quién no hace ninguna diferencia). Entonces ningún Hotentote mata al recién llegado pero cada Hotentote aún mata a algunos Hotentotes. Por lo tanto él tiene que matar a uno de los viejos Hotentotes. Entonces como antes cada viejo Hotentote mataba a un viejo Hotentote y siendo los viejos Hotentotes una colección finita, cada viejo Hotentote es asesinado por un viejo Hotentote. Pero ningún hombre es asesinado por dos hombres diferentes; de modo que no hay nadie que el recién llegado mate. Así, las premisas no pueden ser ciertas de la colección aumentada a menos que la conclusión sea verdadera; lo que es tanto como decir que el conjunto permanezca finito.

664. Ahora, para volver a los números, supongamos que existiera tal número, como me comprometo a demostrar que no lo hay. Llamémoslo A (o si hubiera más de uno, llamemos a cualquiera de ellos A). Dejemos que el predicado, P, sea «es cero o se puede llegar desde cero por un conjunto finito de pasos de [un] número a [un] sucesor inmediato». Este predicado es cierto de cero, pero no de A. Aún así, no hay ningún número del cual sea cierto, y no de un sucesor inmediato, ya que suponer esto sería suponer que una colección finita de pasos dejaría de ser finita con adición de uno más. Así, la suposición de que existe tal número como A es absurda, y la proposición queda demostrada.

665. Estas pruebas no se basan en ninguna otra cosa más que una proposición abstracta. Pero una proposición abstracta es un tema para la observación tanto como cualquier otra cosa. Las pruebas consisten en remarcar implicaciones que no fueron pensadas en la proposición al principio. Nuestra premisa, decía que sin importar el predicado y el número que se eligiera, o ese predicado es cierto de ese número, o no es cierto de *cero*, o bien dos números se podrían encontrar de uno de los cuales, el que fuera sucesor inmediato del otro, el predicado no sería cierto, mientras sí lo sería del otro. Al pensar en esto, no consideramos si era o no posible que existiera un número no superior a cualquier otro. Pero cuando esto se sugiere, se nos lleva a señalar que al no haber sucesor inmediato de cualquier número pero no cero, es en sí mismo un predicado y el negativo de un predicado. Este es el tipo de observación propia de las matemáticas, el ver las cosas sustantivamente que sólo han sido consideradas de manera transitiva o transitoriamente; la operación de abstracción.[22] ¿Cómo sabemos que es un predicado? Precisamente como sabemos que lo que está ante nuestros ojos es de color amarillo. Podemos, después del hecho, inventar una fórmula para cerrar el caso, pero aún así quedará algo sin defensa. Es realmente una compulsión similar a la del juicio perceptual con la que tenemos que tratar. Ambos argumentos resultan estar expresados en la forma de *reductio ad absurdum*, lo que es muy apropiado a las matemáticas para hacer resaltar su carácter fundamentalmente irracional. Pero es una mera forma de declaración. Cada *reductio ad absurdum* se puede expresar como un argumento directo. La reducción de las figuras de [del] silogismo ilustra, si es que no lo demuestra virtualmente, esta verdad.

666. Pero no es solo en lo que respecta a esta insistencia inmediata que lo real es lo que es, independientemente de cómo pensemos que sea. El futuro es real, así como el presente, en la medida en que está predeterminado; y quién si no un loco negará que en gran medida está predeterminado, al menos hasta cierto grado, si no irrevocablemente. De hecho, la tendencia de la filosofía moderna ha sido la de seguir la doctrina estoica de que el futuro es lo que ha de ser, de forma independiente —de algo; no creo que se dice con claridad de qué—. La explicación de este estado de la mente, en lo que se refiere a los estoicos, no es difícil. Los primeros estoicos en su afán de hacer comprensible el universo se esforzaron en descartar elementos de terceridad, con un sentimiento relativamente inconsciente de la navaja de Ockham. Como resultado, un firme

[22] La teoría observacional (Ed.) de Peirce de las matemáticas se discute también en varios lugares de [CP] IV.

dualismo se adecuó perfectamente al duro destino de los esclavos y de los oprimidos; y a medida que pasó el tiempo y esta clase y sus descendientes se hicieron más influyentes, una moral severa, esencialmente dualista, floreció naturalmente en medio del terrible alboroto de esa edad, mientras que la terceridad fue empujada por completo a un segundo plano. El principal rival del estoicismo, el Epicureísmo, trató de progresar bien en su filosofía, incluso sin elementos de la segundidad. Cerca del 1600, fueron los realistas escolásticos los defensores de la terceridad, y su obvia oposición al nuevo aprendizaje y su corrupción espantosa de la universidad asqueó a los hombres nuevos. Por consiguiente la lucha fue entre Gassendi, el epicúreo, y Descartes, el real aunque inconsciente estoico. Me niego a creer que el futuro está predeterminado por completo; pero ciertamente lo está en gran medida, y por ello es independiente de todo lo que podamos pensar, desear, o hacer. Tiene el tipo de compulsión que pertenece al razonamiento inductivo, o la investigación experimental, la fuerza más poderosa que existe verdaderamente. Porque la investigación experimental se propone una hipótesis; sobre la cual basa predicciones en cuanto a la cuestión de los experimentos, y se le deja a la experiencia futura para dar a luz la conclusión desde la matriz del futuro. Este factor de la realidad es especialmente prominente en la realidad de la personalidad. Es lo que el hombre está destinado a hacer, lo que está encarnado en él del futuro, es lo que lo hace ser lo que es.

667. La diferencia entre la insistencia de lo que está ante nosotros y el poder de la predestinación es bastante obvia. Pero hay un tercer factor de la realidad, diferente a cualquiera de ellos. El pasado también es real, —por lo menos *algo* en él—. El futuro quiere arrancarlo; pero el elemento positivo es peculiar. La memoria no sería nada más que un sueño, si no fuera que las predicciones se basan en lo que consiguen verificar. Cuando pensamos cuán sutiles y enredados deben ser los fragmentos fundamentales de sentimientos (emociones) con los que la memoria construye su mosaico, nos vemos obligados a compararlo a conjeturas. Es un poder maravilloso de la construcción de cuasi-conjeturas o sueños que serán corroboradas por la experiencia futura. El poder de realizar esta proeza, que es el poder del pasado, es una suave compulsividad.

668. Allí están los tres elementos de la realidad: aquel por lo que las ideas surgen que han ocultado dentro de ellos un acuerdo con la masa de ideas; aquél por lo que una idea actúa directamente sobre otra; y esa fuerza desde el exterior que elimina a una parte de las ideas y fortalece el resto.

669. Para indicar la cuestión de otra manera: una idea, una conjetura surge en mi mente. Se sugiere a sí misma ante mí razonable, más o menos a la fuerza. El hecho de que se encomiende ante mí con relativa seguridad garantiza su acuerdo bastante cercano con lo que sugerirá de sí a mentes razonables, así como a la cuasi-mente detrás de los asuntos del futuro. Esa idea actúa sobre otras ideas y me obliga absolutamente a decir que se requiere que ciertas cosas ocurran en el futuro. Los futuros eventos suceden, en parte niegan y en parte confirman mi conjetura. No sé qué idea podemos formarnos de la realidad, excepto que es esa fuerza triple; o lo que lo real puede ser, salvo aquello sobre lo que todo el proceso tiende, como esperamos, a inducir a que se basen nuestros pensamientos.

670. Siendo así la naturaleza de lo real, ya que el percipuum confiesa contener un *dejo [soupçon]* de memoria, —es decir, de conjetura—, así como un *dejo* de visión, o atención para ver si el futuro viene como lo esperado, hay que confesar que, según el propio relato sobre sí mismo del percipuum, no sólo puede que este o aquel percipuum sea falso, —y debería ser considerado como tal en el caso de errores graves, si no de alucinaciones—, pero es incluso concebible que todo «percipua» contenga un elemento falso, perpetuamente verificado por la llegada de un «percipua» fresco, aunque estos «percipua» frescos introduzcan constantemente la falsedad de nuevo.

671. Pero es notable que en caso de que no aceptemos el propio relato de sí mismo del percipuum, pero sostengamos que el tiempo se compone de instantes absolutos, entonces parecería que no hay nada que la verdad empírica pueda significar salvo el acuerdo con lo que se da en esos instantes, que en este caso, de ninguna manera dan testimonio uno del otro o de alguna manera se refiere el uno al otro. Si eso fuera así, un percepto debería ser absolutamente cierto. Aquí, entonces, tenemos un testigo que testifica: «Hay una cierta dosis de falsedad en mi testimonio, lo sé», y un grupo grande e influyente de filósofos que protesta, «¡Oh, no hay tal cosa! Lo que digas es absoluta verdad».

672. Supongamos, sin embargo, que alguna falacia se esconde aquí, y que la doctrina de la conciencia instantánea no requiere lógicamente afirmación absoluta a todas las representaciones de la percepción. Aún así, hay que admitir que el único método de comprobación de la verdad es repetir este trío de operaciones: una conjetura; deducciones de las predicciones de la conjetura; prueba de las predicciones por medio de la experimentación (no necesariamente lo que llamamos técnicamente así, pero esencialmente es la

misma cosa, —ensayo—).[23] Nosotros, por lo tanto, descansamos necesariamente en el poder del hombre de adivinar la verdad. Dejémosle analizar la cuestión en la medida de lo posible; y démosle suficientes (no demasiadas) conjeturas para cada elemento simple, y eventualmente acertará correctamente. Ya que de esta manera asumimos inevitablemente que la mente tiene un cierto poder para desarrollar la verdad desde sus propias entrañas, las ideas naturales, como las declaraciones de «percipua», que tienen un derecho de precedencia, y deben ser respetadas hasta que el hecho las contradiga rotundamente. Pero hasta ahora todos los hechos de la observación están en marcado acuerdo con el tratamiento del percipuum como indicado anteriormente.

673. Si mi punto de vista es correcto, el tiempo es de naturaleza general. Es decir, puede ser un día; y un día es, en virtud de la existencia de una media mañana y una tarde; y una media mañana o tarde es, en virtud de las diferentes horas; la hora, en virtud de sus minutos, y así interminablemente. Pero nunca se puede encontrar un tiempo indivisible.

674. Es cierto que podríamos imaginar un movimiento pendular. El movimiento hacia la derecha cesa y el movimiento hacia la izquierda comienza. Si el péndulo es un cuerpo absolutamente rígido cuyas partes están todas obligadas a moverse precisamente de la misma manera, entonces, si el tiempo estuviera compuesto por fechas racionales solamente, no habría necesidad de que hubiera alguna fecha en la que el movimiento de la mano derecha terminara y el movimiento de la mano izquierda comenzara. En un verdadero continuum tiene que haber un momento común, pero no un instante absoluto, independientemente de todo lo que esté antes y después. Mirar los problemas a través del extremo equivocado de un telescopio, por así decirlo, —es decir, agregando las partes—, [nos mostraría que] existe algo en un momento totalmente independiente del pasado y del futuro. Pero al examinar el momento bajo un microscopio se encuentra este elemento independiente dividido en porciones, menos independientes entre sí. Por último, llegamos a esto, que si bien hay elementos de segundidad, —de compulsión irracional— ellos fluyen sobre nosotros de forma continua, por lo tanto siendo sometidos desde la primeridad a la terceridad. Quitemos un tiempo considerable, —como un día—, y sin duda, mucho más en ese día sucede de lo que no podría haber sido esperado. Pero si dividimos el día en horas, nos encontramos con que mucho

[23] (Ed.) Vea el Libro II, "Scientific Method" ("Método Científico"), en el presente volumen.

de lo que fue inesperado, en general, no es más de lo que podría haber sido anticipado de una parte; y así esto nos lleva a decir que lo inesperado no solo llega en cuentagotas, si no que en un flujo inapreciable.

675. En general, entonces, el percipuum no es un evento absoluto. No hay lapso de tiempo presente tan corto como para no contener algo recordado, es decir, tomado como una conjetura razonable, no sin contener algo esperado para la confirmación que estamos esperando. El elemento peculiar del presente, que nos confronta con ideas que nos impone sin razón, es algo que se acumula en las totalidades de tiempo y se disipa cuanto más minuciosamente el transcurso del tiempo es escrutado.

676. No hay percipuum tan absoluto como para no estar sujeto a posibles errores.

677. El percipuum es un reconocimiento de la naturaleza de lo que es pasado, el percepto que pensamos que recordamos. La interpretación se impone a nosotros; pero no hay razón que se le pueda dar.

678. Pero cuando experimentamos una larga serie de fenómenos sistemáticamente relacionados, repentinamente, la idea del modo de conexión, del sistema, surge en nuestra mente, se nos impone, y no hay justificación para ello y tampoco explicación aparente de cómo llegamos a verlo Uno puede decir que juntamos esto y aquello; pero ¿qué es lo que sacó a la luz esas ideas desde las profundidades de la conciencia? En esta idea, que brota de la experiencia de una parte del sistema, construimos inmediatamente expectativas de lo que está por venir, y asumimos la actitud de esperar por ellas.

679. Es de esta manera que la ciencia se construye; y la ciencia sería imposible si el hombre no tuviera una tendencia a conjeturar correctamente.

680. Es en vano decir que la doctrina de las posibilidades daría cuenta del hombre finalmente dando en lo correcto. Porque si sólo hubiera un número limitado n de hipótesis que el hombre pudiera formular, de manera que $1/n$ fuera la probabilidad de que la primera hipótesis fuera correcta, todavía sería un hecho notable que el hombre sólo pudiera formular n hipótesis, incluyendo en el número la hipótesis que la futura experimentación podría confirmar. ¿Por qué deberían las n hipótesis del hombre incluir la correcta? La doctrina de posibilidades nunca podría explicar eso hasta que estuviera en posesión de la estadística de las hipótesis que son inconcebibles para el hombre. Pero ni siquiera ese es el verdadero estado de las cosas. Es muy difícil decir cuántas

hipótesis un físico podría concebir para dar cuenta de un fenómeno en su laboratorio. Podría suponer que las conjunciones planetarias tienen algo que ver, o alguna relación entre las fases de la variabilidad de las estrellas en *Centauri*, o el hecho de que la emperatriz Dowager se habría sonado la nariz 1 día 2 horas 34 minutos y 56 segundos después de que hubiera muerto un habitante de Marte. La verdad es que muy pocas hipótesis le parecerán a un físico razonables; y la única verdadera hipótesis es por lo general de este pequeño número. ¿Por qué? Puede responderse, ciertamente, que la experiencia nos ha enseñado que la astrología, las correspondencias, la magia, y muchas hipótesis que antes se consideraban razonables deben dejarse a un lado. Sí, pero si el hombre primitivo no hubiera tenido, desde el principio, alguna tendencia a preferir hipótesis veraces, ningún período de tiempo, —absolutamente ninguno— habría sido suficiente para educarlo aún hasta el estado de ánimo de Aristóteles en su *Physical Auscultation* tan ridículo como ahora nos parezca. No, es absolutamente necesario admitir alguna conexión original entre las ideas humanas y los eventos que el futuro estaba destinado a desarrollar.

681. Pero eso es algo muy parecido a la telepatía. Aunque de qué serviría la telepatía, si se tratara de un hecho establecido. Estaría entonces demostrado que las personas tienen alucinaciones no muy infrecuentemente, y que una alucinación de un gran número (pero con más frecuencia de la que la coincidencia fortuita podría explicar) coincide con la subsiguiente experiencia en un grado tal como para atraer la atención; porque aún si realmente hubiera telepatía deberíamos suponer, por lo que sabemos de la naturaleza humana, que el acuerdo con la verdad tiende a ser muy exagerado. En este caso, la telepatía sería un fenómeno algo más alejado de la percepción que las conjeturas por las cuales los físicos a menudo dan con la verdad.

§ 6. Conclusión

682. Muy bien, entonces. ¿A dónde nos lleva todo este divagar? Nadie, por supuesto, niega los *fenómenos* que los telépatas nos presentan; es decir, que las correspondientes historias son contadas. La única pregunta es si van a ser

explicadas por la operación del manejo de las causas generalmente *activas*[24] en este tipo de fenómenos.

683. La doctrina de la telepatía no está establecida, y está lejos de establecerse como una verdad científica. Porque está entendido, cuando los telépatas toman su postura para definirla, que niega la esperanza en que se basa toda ciencia. Sin embargo, si la modificamos, a fin de evitar ese carácter positivamente anti-científico, ¿a qué equivaldría? A que rara vez una persona a cierta distancia de otro tenga una alucinación o una convicción positiva aparentemente irracional, que representa algo que le haya ocurrido a esa otra persona y que resulte ser verídico, con una frecuencia y a un nivel que no sabemos cómo explicar, y que parece misterioso. Pero la ciencia no puede hacer uso de una proposición tan vaga como esa. ¿Dónde está el fenómeno, o la característica de un fenómeno, en el que, si examinamos atentamente, no encontraremos mucho que nuestra ciencia no pueda aún explicar?

684. No hay, sin embargo, ninguna parte del trabajo de la ciencia que deba alcanzar un nivel más alto del que trae un fenómeno al conocimiento de la ciencia. Ese tipo de trabajo, que Chladni hizo para las piedras que caían, es lo que los psíquicos están tratando de hacer para las alucinaciones verídicas y similares, y que sin duda van a perseverar hasta que lo consigan. No creo que ellos hayan mostrado gran genio para la investigación; pero deben ser respetados por la devoción, la conciencia, y la constancia con la que han seguido este propósito.

685. El público en general no tiene idea exacta en qué consiste el trabajo de un investigador científico, ya que los libros de «divulgación científica» no dan ninguna idea de ello. Pero el público en general no es tonto en el juicio de la naturaleza humana; y el público en general es decididamente de la opinión de que existe tal cosa como la pedantería científica que se hincha con complacencia cuando puede burlarse de observaciones populares, no siempre con prudencia. Debo confesar que en las generaciones pasadas científicos de gran eminencia en ocasiones han caído en este error; pero no va a ser así de aquí en adelante. En cuanto a Sir William Crooks sus investigaciones experimentales más exquisitas estaban todavía en el futuro, cuando mostraba por primera vez una apertura mental aún más admirable. Ni Newcomb ni Langley eran físicos desgastados o demasiado viejos cuando tomaron

[24] Destacado de la traducción.

posiciones destacadas en la Psychical Research Society; ninguno de los dos, en ese momento, había conseguido sus triunfos experimentales más brillantes.

686. ¿Qué escuela de filósofos es la que le atribuye a la mente humana los poderes más extraordinarios? Uno podría suponer que serían los idealistas y espiritualistas, pero por extraño que parezca, son los que se ufanan a sí mismos como materialistas y los que insisten en que nada es real excepto la *masa* y el *movimiento*. Con el fin de mantenerlo, ellos están obligados a decir que la *ley* no es más que una quimera de la mente humana. La *ley* ciertamente no puede estar atrapada en la trampa de la masa, ni en la del movimiento. Esa es por cierto su verdadera razón para transformarla en una ficción. Ahora bien, ¿no es la más maravillosa de todas las cosas que la mente pueda crear una idea para la que no hay prototipo en la naturaleza, ni nada en lo más mínimo que se le parezca, y que por medio de esta absoluta ficción pueda predecir los resultados de los experimentos futuros y por medio de ese poder pueda durante el siglo XIX haber transformado la faz de la tierra? La telepatía, con su poca frecuencia y su habitual carácter engañoso (porque no hay ninguna razón para separar las alucinaciones verídicas de las no verídicas, como fenómenos esencialmente diferentes), sería en comparación una facultad insignificante.

687. Por mi parte, no puedo aceptar tal teoría. Le atribuye al hombre poderes que sabe muy bien que no posee. Me parece a mí que el único punto de vista admisible es que la razonabilidad, o idea de ley, en una mente humana, al ser una idea por la que se realizan predicciones objetivas —ya que todas las teorías físicas se originan en las conjeturas humanas y experimentan solo cortes de lo que es erróneo y lo que determina los valores exactos— tiene que encontrarse en la mente como una consecuencia de su estar en el mundo real. Pues, al ser la razonabilidad de la mente y de la naturaleza esencialmente la misma, no es sorprendente que la mente, tras un limitado número de conjeturas, sea capaz de conjeturar cuál es la ley de cualquier fenómeno natural]. Hasta qué punto este poder de la conjetura puede ir, desde luego no lo sabemos. Sí sabemos que ha ido lo suficientemente lejos como para haberle permitido a los hombres hacer ya considerable progreso en la ciencia. Si se extiende o no a que muy raramente una mente pueda conocer lo que pasa en otra a distancia, parecería ser ésta una cuestión para investigar tan pronto podamos ver el modo de hacerlo inteligentemente. Yo no creo que las preguntas puedan ser resueltas de forma permanente desdeñando una u otra alternativa.

688. Es curioso ver como los materialistas, —o los que se sienten halagados al ser llamados así—, se vanaglorian de estar libres de «creencias». En verdad, es de suponer que imaginaban como posible que un hombre llevara su vida sobre la base de la doctrina científicamente establecida. Es cierto que un ingeniero, civil, mecánico, eléctrico, o químico, es capaz de hacer esto en el estado avanzado de la ciencia hoy, en la medida en que tiene que lidiar con materiales. Pero aún siendo un miembro de una de estas cuatro profesiones, las únicas de las que puede decirse que se reducen completamente a las aplicaciones de los principios científicos, incluso él aún encuentra que la ciencia exacta le falla en el trato con los hombres, —es decir, en la consideración del uso que va a tener a su construcción, en la consideración de cuestiones financieras, de sus relaciones con aquellos que han de ejecutar sus planes—. Para todo lo demás en la vida las creencias no científicas tienen que ser fiables para el presente; y, en particular, es precisamente lo que hemos de *creer* acerca de la telepatía lo que todos tenemos curiosidad por saber.[25]

[25] (Ed.) El manuscrito se interrumpe poco después de este punto.

Dossier

DOSSIER

[Presentación]

Hacia un relato historiográfico sobre el cine argentino

C. K.
Coordinadora
✉

El presente *dossier* surge como una secuela del panel que cerró las sesiones del *IV Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, que se realizó en la Universidad Nacional de Rosario, en marzo del corriente año. El propósito que persigue es ampliar las reflexiones que allí se expresaron acerca de la producción teórica sobre cine en Argentina.

La apuesta historiográfica consiste, en este marco, en contextualizar y establecer relaciones entre los antecedentes, las motivaciones y las tradiciones culturales que subyacen en algunas zonas del área de estudios. Revisar los cambios del imaginario con el objetivo de que el metadiscurso sea una herramienta a favor de la creación de nuevos imaginarios sobre la producción cinematográfica.

A estas alturas no parece ser novedad que en las últimas dos décadas se conformó en el país un campo de estudios que giran, de una u otra manera, alrededor del cine nacional o internacional, forjado tanto por investigadores, como por las instituciones que los reúnen. Los enunciados, hipótesis y demostraciones se multiplican a través de redes virtuales, eventos académicos y un conjunto de publicaciones bibliográficas o seriadas.

Este crecimiento sostenido de la producción de conocimientos cambió también las relaciones de fuerza dentro de las universidades. Hasta hace muy poco tiempo subsistían, en el marco académico local, las sospechas acerca de la utilidad o la posibilidad de trabajar con fuentes fílmicas para llevar adelante una investigación; hoy la realidad es muy otra. Para comprobarlo solo es necesario asomarse a los distintos posgrados que funcionan en el país y a las agencias que otorgan financiamiento para el desarrollo científico.

Dicho auspicioso cambio de panorama en la academia implica nuevos desafíos, entre ellos el de pensar y reflexionar acerca del proceso de crecimiento, acerca de lo producido y de las formas que elegimos para acercarnos a los objetos de estudio y a los conceptos disparadores de hipótesis nuevas. ¿Cuáles son las

tradiciones a las que adherimos y cuáles las tendencias que en el plano local y en el internacional nos parece que pueden viabilizar las explicaciones más sugerentes para las problemáticas que proponemos?

La conciencia de que estos desafíos deben tomar forma, está en la base de los tres textos que aquí se presentan. En todos ellos podremos encontrar rastros de subjetividad porque nacieron a la luz de las propias prácticas de investigación de los autores. De ese modo, el lector no encontrará en estos textos una voluntad prescriptiva sino una revisión de las prácticas e ideas que fueron y son condicionantes de los trabajos personales y que en muchos casos se pueden extender a un conjunto amplio.

En primer lugar Joanna Page, una académica inglesa que conoce muy de cerca el desarrollo de los estudios de cine en Argentina, propone un breve resumen comparativo con campos de estudio similares en Europa y Estados Unidos. Su objetivo principal es el de mostrar las tensiones que se originan en el afianzamiento de las disciplinas académicas, tanto en instituciones condicionadas por largas tradiciones como en aquellas que están construyendo su legitimidad académica. La mirada de Page se dirige a cuestionar los beneficios de la consolidación de las disciplinas de estudio, poniendo de relieve también los peligros del esquematismo y la esclerosis en la producción. Por otro lado, Page propone una práctica intencionada de «indisciplina» como respuesta crítica a lo formulado por «ciertos dogmas posmodernistas que han dominado los estudios culturales así como los estudios de cine en los últimos años».

En segundo lugar, el texto de David Oubiña «rastrea, entre las décadas del 60 y del 90, la recepción del pensamiento de André Bazin y de Gilles Deleuze en la crítica cinematográfica argentina». El autor explica que Bazin ejerció una gran influencia sobre las revistas en la década del 60 y por ello considera plausible la pregunta por la forma en que se utilizaron sus conceptos y cómo lograron vincularse con las actividades de la cinematografía local. Luego Oubiña replica esas preguntas en relación con la producción deleuziana que imprimió su marca en la consolidación de los estudios académicos de la Argentina durante los 90.

El texto de mi autoría formula un recorrido por la historiografía sobre cine argentino clásico. Para ello defino tres cambios de imaginario en los relatos que se construyen sobre el pasado y qué tipo de preguntas y preocupaciones se generan en derredor de cada uno de estos momentos. En 1959 emerge la primera historia del cine argentino con un relato construido en clave nacional, luego esa memoria deja paso en los años 80 a las historias regionales que

promueven una lectura homogeneizadora del cine clásico latinoamericano. «Sin embargo el aporte de estas historias es poner de manifiesto la realidad de un cine periférico que se ve determinado por las relaciones asimétricas de producción». A partir del tercer milenio se verifica la existencia de relatos que ya no promueven lecturas totalizadoras sobre el período, sino que se dan el trabajo de alumbrar nuevas problemáticas en el marco de los estudios culturales, transnacionales y comparados.

Finalmente, se incluye en este *dossier* una fuente documental que permaneció invisibilizada. Se trata de un texto escrito por el periodista Francisco Madrid, quien tradujo el libro *The Cinema Today* (Spencer, D.A.; Waley, H. D., 1939), con el título *El cine al día*, para la Editorial Nova de Buenos Aires. En la parte final de este libro publicado en 1944, sin especificar nada en el índice o en la introducción, Francisco Madrid escribe, en forma de epílogo, un texto acerca del cine argentino que se constituye en el antecedente bibliográfico más antiguo sobre el tema.

DOSSIER
Hacia un relato historiográfico sobre el cine argentino

[Original]

De la interdisciplinariedad a la indisciplina: nuevos rumbos en los estudios de cine en Argentina

JOANNA PAGE
Cambridge University
Cambridge, Reino Unido
✉

Resumen: En este ensayo parto de un breve resumen comparativo de la formación de la disciplina de los estudios de cine en Argentina, Europa y los Estados Unidos para luego delinear la cuestión de la tensión entre el proceso de disciplinarización y la práctica de la interdisciplinariedad. Investigo el concepto de W. J. T. Mitchell de la «indisciplina», más creativa y verdaderamente iconoclasta que la mera interdisciplinariedad, y ofrezco ejemplos de varios trabajos recientes, como los de Bliss Cua Lim y Bernard Stiegler. A continuación, trato la exhortación de Michel Serres acerca de permitir que el texto dé forma a la teoría y no al revés, para evitar el universalismo «perezoso» de los metalenguajes. Siguiendo esta línea, en la segunda parte analizo un documental argentino reciente, *El etnógrafo* de Ulises Rosell, con el fin de demostrar cómo el filme desarrolla un modo específico de la reflexividad que podemos llamar «infra-reflexividad» (Bruno Latour) como contraste con la «meta-reflexividad». Esta aproximación permite articular una crítica de ciertos dogmas posmodernistas que han dominado a los estudios culturales así como a los estudios de cine en los últimos años. En la conclusión reflexiono sobre la copresencia en Argentina de una fuerte tradición cultural reflexiva y la necesidad urgente, política y ética —agudizada por la experiencia reciente de crisis y conflictos sociales—, de buscar modos de representar a los que existen en los márgenes de la sociedad. Esta combinación nos indica, en parte, por qué el cine contemporáneo argentino ofrece una mina rebosante de posibilidades para la práctica intencionada de la «indisciplina».

Palabras clave: Aproximaciones interdisciplinarias – Documental argentino – Reflexividad.

[Full Paper]

From Interdisciplinarity to Indiscipline: New Directions in Film Studies in Argentina

Summary: This essay begins with a brief comparative overview of the formation of the discipline of film studies in Argentina, Europe and the United States before setting out the question of the necessary tension between the institutionalization of a discipline and the practice of interdisciplinarity. It explores W. J. T. Mitchell's concept of "indiscipline" as a more creative and truly iconoclastic approach than that of mere interdisciplinarity, and takes examples from the work of a range of film scholars and theorists, including Bliss Cua Lim and Bernard Stiegler. The essay goes on to discuss, and to take inspiration from, Michel Serres's exhortation to allow the text to shape theory and not viceversa, in an attempt to avoid the "lazy" universalism of metalanguages. The second half of the article focuses in some detail on a recent Argentine documentary, *El etnógrafo* (Ulises Rosell), with the aim of demonstrating how the film develops a particular mode of reflexivity which may be termed "infra-reflexivity" (Bruno Latour) as a contrast to "meta-reflexivity". This approach opens up the way for a critique of certain postmodernist dogma that have dominated cultural studies and film studies in recent years. The conclusion considers the co-presence in Argentina of a strong cultural tradition of reflexivity and the urgent political and ethical need, sharpened by recent crises and conflicts within the nation, to discover ways of representing those who exist on society's margins. This combination may go some way to explaining why contemporary Argentine cinema presents such wealth of opportunities for the praxis of "indiscipline".

Key words: Interdisciplinary Approaches – Argentine Documentary Film – Reflexivity.

Introducción

No se puede reflexionar sobre los estudios de cine en Argentina sin primero reconocer el auge extraordinario que se produjo en ese campo en los últimos años, y la enorme diversificación de enfoques y metodologías. El crecimiento asombroso de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (ASAECA) es prueba, sin necesidad de buscar otra, de esta expansión impresionante. La renovación general de la crítica de cine, que data de mediados de los años 90 —con la reinauguración del Festival de Cine de Mar del Plata, el lanzamiento del Festival de Cine Independiente de Buenos Aires (BAFICI) y la proliferación de revistas especializadas— dio lugar a una ola de proyectos de investigación académica y programas de estudio universitario. Tal actividad promete, o corre el riesgo de (según la perspectiva), desencadenar la consolidación de los estudios de cine como disciplina.

¿Cuáles son las consecuencias para la práctica de la disciplina de la incipiente institucionalización de los estudios de cine en Argentina? ¿Qué se gana y qué se pierde con el proceso de disciplinarización? ¿Cómo asumir el desafío de la interdisciplinariedad, extendiendo y hasta borrando los límites de la disciplina con el fin de renovar el discurso crítico, y al mismo tiempo consolidarse como disciplina? ¿La interdisciplinariedad es necesariamente un camino a la renovación disciplinaria?

En este ensayo me propongo debatir estos temas. Investigo el concepto de W. J. T. Mitchell de la «indisciplina», más creativa que la mera interdisciplinariedad y verdaderamente iconoclasta, y considero el recelo de Michel Serres hacia el «imperialismo» de las instituciones académicas, que tienden a recurrir al universalismo «perezoso» de los metalenguajes. Siguiendo la exhortación de Serres de permitir que el texto dé forma a la teoría y no al revés, en la segunda parte del ensayo analizo un documental argentino reciente, *El etnógrafo* (Ulises Rosell, 2012), con el fin de demostrar cómo el filme desarrolla un modo específico de la reflexividad que podemos llamar «infra-reflexividad» (Bruno Latour), como contraste con la «meta-reflexividad». Esta orientación permite articular una crítica de ciertos dogmas posmodernistas que han dominado los estudios culturales así como los estudios de cine en los últimos años. El filme nos guía para entablar una relación más igualitaria entre texto y teoría, como la que imagina Serres, por lo que trabajar desde la especificidad del texto indica posibles caminos para la práctica crítica de la «indisciplina».

El desarrollo de una disciplina: un enfoque comparativo

El hecho de que el auge de los estudios de cine en Argentina sea un fenómeno relativamente reciente, que se produce a partir de mediados de la década de 2000, significa que el campo disciplinar ha evolucionado de una manera muy distinta a los estudios de cine en Europa o en los Estados Unidos. Un breve resumen comparativo hará resaltar las diferencias entre los caminos históricos que han tomado los estudios de cine en distintos países en el proceso de formarse como disciplina. El enfoque comparativo deja a la vista lo que se incluyó, así como lo que quedó fuera en el proceso de disciplinarización, que es siempre un proceso de limitación y exclusión. Nos ayuda a reflexionar sobre los vínculos específicos que existen entre los estudios de cine en Argentina y las otras disciplinas —entre ellas, la historia del arte, la literatura y la comunicación— que muchas veces siguen facilitando tanto una base institucional como los marcos conceptuales que dominan los proyectos de investigación sobre cine.

En un ensayo sobre el desarrollo de los estudios de cine en los Estados Unidos, Bill Nichols (2000) subraya la importancia de la teoría y el análisis formalista del texto cinematográfico en la consolidación de la disciplina. Es la introducción de estos métodos la que abre el camino para la legitimación del análisis fílmico, al reposicionarlo dentro de las artes y humanidades. Pero en este proceso también se perdió algo: la dimensión social del cine. Como observa Nichols,

> *Film studies' gain in disciplinary status by these approaches is also its loss in social consequence and historical significance outside the frame of a self-contained, disciplinary development.*
>
> *These methods also did for cinema what both romantic and formalist methods such as new criticism had done for literature: they redeemed cinema from the material and historical determinants of the marketplace. They legitimated its study as a liberal art or humanities, rather than as a social science, discipline* (2000:36).[1]

[1] «El aumento del estatus disciplinario que produjeron estas metodologías conlleva también una pérdida en su impacto social y la importancia histórica fuera del marco del desarrollo autónomo de la disciplina. / Estos métodos también hicieron por el cine lo que hicieron los métodos tanto románticos como formalistas de la Nueva Crítica *[New Criticism*] por la literatura: redimieron al cine de los determinantes materiales e históricos del mercado. Legitimaron el estudio del cine

En los años más recientes, el desafío ha sido cómo reincorporar esta perspectiva. En Inglaterra, la influencia de los estudios culturales otorgó una legitimidad a los estudios de cine que no siempre se ha experimentado en otros países. También les legó una orientación hacia la interdisciplinariedad. Hasta hace muy poco, sin embargo, en Inglaterra la disciplina se encontraba polarizada entre una rama que recurría mucho a la teoría y se centraba en el texto cinematográfico y otra denominada «*film studies*», que enfocaba temas más asociados con la sociología o la comunicación, como las cuestiones de género, el *star system* y la industria. Los «*film studies*» por lo general se desarrollaban en universidades más nuevas y menos prestigiosas. Últimamente hubo un auténtico intento de parte de las universidades más tradicionales de incorporar otras perspectivas. Lo que se valora ahora en muchas partes es una metodología que combine la teoría y el análisis del texto con el marco social, político y económico, y que no pierda de vista el filme como producto de mercado. A mi parecer, este cruce se hizo posible porque una gran parte de los estudios actuales de cine en Inglaterra, está radicada en las Facultades de Lenguas Modernas. «Lenguas Modernas» no es, por supuesto, una disciplina sino varias, y nunca tuvo tanta necesidad —como las Facultades más tradicionales de Letras, por ejemplo— de defender el cine como objeto digno de análisis académico.

Quizá los estudios de cine en Lenguas Modernas florecieron también por ser una disciplina muy conectada con corrientes que vienen de otras partes del mundo. Desde mi punto de vista, los trabajos sobre cine contemporáneo argentino de Gonzalo Aguilar, de Ana Amado y de Mariano Mestman, entre otros, han sido un modelo de cómo se podía combinar un acercamiento rigurosamente académico al texto fílmico, y una preparación teórica, con una sensibilidad hacia el filme como producto comercial que circula en redes de distribución y también en redes sociales. Indudablemente, este énfasis sobre el filme como artículo de consumo responde, en parte, a la existencia de barreras específicas que impiden la circulación de muchos filmes argentinos, tanto fuera como dentro del país. Pero también, quizá, incorpora algo de las preocupaciones y los modos de ver de la fuerte tradición de la crítica de cine periodística en Argentina, que siempre ha trazado con esmero el camino, muchas veces sinuoso, de cada película argentina desde la producción hasta el estreno. Este énfasis fue propicio para el desarrollo rápido de la pluralización de

como disciplina dentro de las artes liberales o las humanidades, en vez de incluirla en las ciencias sociales» (Nichols 2000:36). Nota: esta traducción y las que siguen son propias.

metodologías que ha caracterizado el auge reciente de los estudios de cine en Argentina.

Con esta expansión del campo a nivel nacional, se ha intensificado la lucha para formarse como disciplina autónoma, adjunta pero distinta a la comunicación, la historia del arte, o los estudios literarios. A mi parecer, este proceso de disciplinarización, deseada por motivos comprensibles y hasta incuestionables, que tiene~~n~~ que ver con la financiación para la investigación, el rescate y la conservación de archivos y la extensión de actividades de docencia, inevitablemente pone en riesgo la capacidad innovadora del campo. Por ejemplo, está claro que la necesidad o el deseo de consolidarse como disciplina puede entrar en conflicto con la práctica interdisciplinaria. El acto de fortalecer la identidad de la disciplina y de marcar diferencias con las disciplinas que están a su alrededor, necesariamente se opone al intercambio entre disciplinas. Este dilema podría entenderse como un desafío importante para los estudios actuales de cine en Argentina.

Interdisciplinariedad e indisciplina

La interdisciplinariedad no debe ser un fin en sí mismo; de lo contrario, pierde su capacidad para la invención creativa. Su poder está en hacernos tornar a una mirada crítica hacia la práctica de nuestra propia disciplina, y no puede hacer eso si se convierte en una suerte de pluralismo acrítico. Es por esta razón que algunos teóricos han preferido emplear el término «indisciplina». W. J. T. Mitchell señala que la interdisciplinariedad se ha institucionalizado hasta el punto de representar una opción segura y estándar. En lugar de centrarse en ella, prefiere hacerlo en

> *(…) forms of "indiscipline," of turbulence or incoherence at the inner or outer boundaries of disciplines. If a discipline is a way of insuring the continuity of a set of collective practices (technical, social, professional, etc.), "indiscipline" is a moment of breakage or rupture, when the continuity is broken and the practice comes into question* (1995:541).[2]

[2] «(…) formas de "indisciplina", de turbulencias o incoherencia en las fronteras interiores o exteriores de las disciplinas. Si una disciplina es una manera de asegurar la continuidad de un conjunto de prácticas (técnicas, sociales, profesionales, etc.), la "indisciplina" es un momento de

Mitchell hace una diferencia clara entre la interdisciplinariedad, que no siempre nos lleva a perspectivas nuevas o creativas sino que puede consagrarse como práctica indiscutible, y la indisciplina, que siempre lucha contra la institucionalización de las prácticas disciplinarias. En vez de contentarnos con la mera práctica de mezclar disciplinas o asimilar otras metodologías, la tarea consiste en buscar perspectivas que perturben los contornos y figuras de nuestra propia disciplina, momentos de ruptura que nos hagan reflexionar, no sólo sobre la naturaleza de nuestro objeto de análisis, el filme o el cine, o el arte audiovisual en un sentido más amplio, sino también sobre la práctica misma de los estudios audiovisuales.

La teoría y el análisis fílmico nos dan varios ejemplos recientes de la indisciplina en proceso. Podríamos pensar en el excelente libro de Bliss Cua Lim sobre el cine fantástico en las Filipinas (*Translating Time: Cinema, the Fantastic, and Temporal Critique*, 2009), que se nutre del trabajo de Dipesh Chakrabarty sobre la temporalidad de la modernidad en la India poscolonial (*Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*, 2000). Lim muestra que, lejos de ordenarse siempre según el tiempo homogéneo de la modernidad —apoyado por la ideología del progreso— el cine también puede trabar otra relación con el tiempo, al mezclar tiempos múltiples y heterogéneos. Propone una manera de entender la relación entre el cine y el tiempo a la luz de la crítica poscolonial del tiempo moderno y del historicismo, como inventos de la modernidad, y de ese modo indica los límites del trabajo ya canónico de Mary Ann Doane sobre la temporalidad del cine y la modernidad. Nos hace preguntar hasta qué punto un marco historicista repite y refuerza las exclusiones de la modernidad y muestra cómo un análisis más profundo de las temporalidades heterogéneas del cine puede dar lugar a creencias y culturas no occidentales.

Walter Benjamin percibió que

> *The concept of the historical progress of mankind cannot be sundered from the concept of its progression through a homogeneous, empty time. A critique of the concept of such a progression must be the basis of any criticism of the concept of progress itself* (*c.*1940 (1999):252).[3]

quiebre o ruptura, donde se rompe la continuidad y se cuestiona la práctica» (Mitchell 1995:541).

[3] «El concepto del progreso histórico de la humanidad no puede abstraerse del concepto de la progresión de un tiempo homogéneo y vacío. Una crítica de tal concepto de progresión debe

Una mirada crítica a los marcos teóricos y conceptuales que usamos para analizar la temporalidad en el cine, nos puede llevar a entender cómo ciertos filmes, al romper con modelos lineales y homogéneos de la temporalidad, logran desmantelar la lógica de la modernidad, que está basada en la ideología del progreso (capitalista) al igual que en una serie de exclusiones sociales, culturales y económicas.

De paso, cabe señalar otro aporte importante que hace Lim, cuyo libro es doblemente bienvenido dada la falta de estudios comparativos con lugares del mundo que no sean Europa o Norteamérica. En este mundo que todavía se divide muchas veces de acuerdo a relaciones imperiales entre centro y periferia, hay poco intercambio entre una periferia y otra. Generar otros encuentros y vínculos que no siempre pasan por el centro europeo o norteamericano es una manera eficaz de perturbar y romper con cierta visión geopolítica que sigue dominando los estudios de cine en muchas partes del mundo.

El tema de la temporalidad en el cine ha sido abarcado desde otra perspectiva por Bernard Stiegler, quien forma parte de una generación pos-deleuzeana de filósofos de la ciencia y la tecnología. Stiegler se ha valido de avances recientes de la antropología y de la neurociencia en la evolución de la cultura humana. Su concepto de la «técnica» nos ayuda a pensar el cine como tecnología de exteriorización o prótesis, y a entender el rol del cine y otros textos literarios o audiovisuales, para extender la experiencia del individuo y crear una forma de memoria transgeneracional que es exclusiva de la cultura humana. En su trabajo sobre el cine, desarrollado en la obra *Time and Technics* (especialmente en el tercer volumen), Stiegler hace hincapié en la manera en que "*cinema weaves itself into our time*" («el cine se entreteje con nuestro tiempo») al hacer que su fluir temporal coincida con el fluir de la conciencia del espectador (2001 (2011):11-12). Es esta capacidad del cine para actuar como una prótesis visual la que nos da acceso a la conciencia de otros. Como sostiene Stiegler, "*technics opens the possibilities of transmitting individual experience beyond the individual's life*" («la técnica abre la posibilidad de transmitir la experiencia individual más allá de la vida del individuo») (*Ibíd*:206).

El trabajo de Stiegler, que incorpora la condición del espectador dentro de las teorías de la evolución humana provenientes de la antropología y de la arqueología, como las de André Leroi-Gourhan [1911-1986], nos da un buen

estar en la base de cualquier crítica del mismo concepto de progreso» (Benjamin *c*.1940 (1999):252).

ejemplo de cómo la interdisciplinariedad, cuando se emplea con el fin de construir la mirada crítica propia de la «indisciplina», puede desestabilizar algunas perspectivas dominantes de los estudios culturales y de los medios de las últimas décadas. Aunque demuestra el enorme poder del cine (y de otros medios) sobre la conciencia humana, en última instancia Stiegler no construye una visión negativa de las tecnologías visuales como modo de control social. En cambio, nos guía hacia un nuevo entendimiento de cómo la cultura humana se define por el uso y desarrollo de la técnica, y cómo la función de ésta en la memoria nos permite participar en una cultura que se extiende más allá de lo individual y más allá de la duración de una generación. La tecnología visual se vuelve un instrumento de la invención y la expansión de la conciencia en lugar de ser, o por lo menos al mismo tiempo de ser, una herramienta de homogeneización cultural y de control social.

Estos ejemplos nos muestran cómo el cruce de disciplinas puede arrojar luz sobre los estancamientos, errores y exclusiones que son el resultado inevitable de la práctica de una disciplina. En el trabajo de Stiegler y de varios de sus contemporáneos —Bruno Latour y Catherine Malabou, por ejemplo— quedan muchas vías fructíferas por explorar que podrían iluminar los marcos y metodologías que con el uso se han vuelto transparentes a la vista.

Michel Serres: la invención y el riesgo de la institucionalización

No es mi intención sugerir que le falte otra dosis de teoría francesa a los estudios de cine en Argentina. Quizá sea mejor buscar fuentes de nuevas perspectivas en otros lugares; o mejor todavía, desde el cine mismo. Michel Serres, el gran filósofo de la invención y la interdisciplinariedad, insiste en que es el material quien debe forjar las herramientas y no al revés. Cabe reproducir una cita algo extensa de él porque es de mucha relevancia, tanto con respecto a la situación actual como en relación a los posibles rumbos para el futuro.

> *(…) there is no universal method.*
>
> *(…T)he best solutions are local, singular, specific, adapted, original, regional.*
>
> *(…) Universal metalanguage is comfortable and lazy. (…) The commentaries I used to criticize could be called imperialistic. (…) They were imperialistic because they used a single key to open all doors and windows; they used a*

> *passkey that was psychoanalytical or Marxist or semiotic, and so on. Obviously, imperialism concerns not only content or method but also the institution: this or that academic department or campus follows this or that school, at the exclusion of all others. Academia is not a place in which freedom of thought really flourishes.*
>
> *To me, however, singularities were important, local detail for which a simplistic passkey was not sufficient. (…) You have to invent a localized method for a localized problem. Each time you try to open a different lock, you have to forge a specific key, which is obviously unrecognizable and without equivalent in the marketplace of method. Your baggage quickly becomes quite heavy. On the other hand, what you call metalanguage is easily recognizable – the repetition of the same key, available everywhere, widespread, and supported by a publicity campaign* (Serres 1995:91-92).[4]

El argumento de Serres es efectivo contra los que sostienen que la pluralidad de metodologías que trae la interdisciplinariedad significa la pérdida del rigor académico. También nos lleva a reflexionar sobre la naturaleza de la creatividad en la crítica. Primero, lo que dice Serres sobre la tendencia imperialista de la academia debe hacernos dudar de las supuestas ventajas de la institucionalización de los estudios de cine. En cambio, que no se hayan consolidado en una sola disciplina autónoma puede ser una enorme ventaja. Estas son las condiciones más propicias para la invención y la contestación. Todo estudio sobre la interdisciplinariedad termina por lamentar la rapidez con la que la ruptura y la creatividad se pierden en un proceso de institucionalización, cuando la anarquía de nuevas propuestas se reemplaza por cátedras,

[4] «(…) no hay un método universal. / (…L)as mejores soluciones son locales, singulares, específicas, adaptadas, originales, regionales. / (…) El metalenguaje universal es cómodo y perezoso. (…) Los comentarios que criticaba podrían llamarse imperialistas. (…) Eran imperialistas porque empleaban una sola llave maestra para abrir todas las puertas y las ventanas; empleaban una llave maestra que era psicoanalítica o marxista o semiótica, etcétera. Obviamente, el imperialismo afecta no sólo el contenido o el método sino también la institución: ésta o aquélla facultad o universidad forma parte de ésta o aquélla escuela, a la exclusión de todas las demás. La academia no es un lugar donde realmente florece la libertad del pensamiento. /Para mí, sin embargo, importaban las singularidades, el detalle local para lo cual no bastaba una simplista llave maestra. (…) Hay que inventar un método localizado para un problema localizado. Cada vez que uno intenta abrir una nueva cerradura, tiene que forjar una llave específica, que es obviamente irreconocible y sin equivalencia en el mercado de los métodos. El bagaje de uno rápidamente gana peso. Por otro lado, lo que se llama el metalenguaje es fácilmente reconocible: la repetición de una sola llave, que se encuentra en todas partes, apoyada por una campaña publicitaria» (Serres 1995:91-92).

nuevos puestos y departamentos, que después tienen que defenderse. Segundo, es obvio para Serres que la invención no surge de la mera aplicación de teorías desarrolladas en otros contextos y con otros fines. No se trata de buscar metanarrativas o marcos universales, sino de responder a las condiciones específicas en que trabajamos. Serres nos impulsa a reflexionar sobre la importancia creciente de lo local y lo regional en los estudios de cine.

El cine argentino contemporáneo, como cuerpo, ofrece varias posibilidades estimulantes para buscar nuevas metodologías que registren la importancia de lo local y desmantelen las grandes narrativas o los lugares comunes de nuestra disciplina. Si respondemos a las exhortaciones de Serres, la tarea no consiste tanto en importar teorías de otras disciplinas, como en fijarnos en cómo nuestro objeto de estudio exige que cambiemos o maticemos los conceptos y herramientas consagrados de nuestra disciplina y vuelve la mirada hacia nuestra propia práctica como críticos y teóricos del cine. En lo que sigue, trazaré algunas de las posibilidades que me parecen sumamente prometedoras.

La meta-reflexividad, la infra-reflexividad y la representación del otro: el caso de *El etnógrafo*

Es mi convicción que el cine contemporáneo argentino es un cuerpo rico en posibilidades para la «indisciplina», debido no solo a la fuerte reflexividad de muchos filmes, sino sobre todo a su búsqueda de nuevas formas de reflexividad, que pasan por alto el tantas veces repetido dogma posmodernista de que toda representación del otro es nada más que un reflejo del yo. Un número importante de filmes argentinos recientes nos conducen hacia un nuevo entendimiento de cómo el cine puede crear las condiciones para un encuentro auténtico con el otro. A mi juicio, este énfasis marca el camino hacia una crítica importante y muy necesaria del escepticismo epistemológico posmoderno. Como explica Jens Andermann en su libro sobre el Nuevo Cine Argentino, la tendencia global del documental hacia la autorreferencia y la performatividad coincide en Argentina con una explosión excepcional de lo real en el contexto de la Crisis de 2001 y sus consecuencias (2012:95). Andermann afirma que la extraordinaria movilización social y política en Argentina, después de la crisis, efectivamente obró en sentido contrario al giro subjetivo del documental en otros lugares del mundo. Muchos directores han combinado un modo reflexivo y performativo con un intento de explorar nuevas formas de la marginalidad,

con el resultado de que, como escribe Andermann, *"the foregrounded auteurial subject is both a target of ethical, epistemological and political self-reflexivity and an instrument of social enquiry"* (2012:98).[5]

Esta combinación abre la posibilidad de hacer (y teorizar sobre) un cine que sea suficientemente reflexivo para no caer en las trampas del positivismo, pero sin esconderse detrás del dogma posmoderno donde el otro no es nada más que una construcción. En este marco podríamos pensar, por ejemplo, una película como *El etnógrafo* (Ulises Rosell, 2012), en que una reflexión sobre la relación entre un antropólogo británico y una comunidad Wichí, no conduce a la conclusión consabida del posmodernismo según la cual toda representación del otro es una falsedad. Quisiera detenerme en un análisis de este filme como ejemplo por excelencia de la doble y paradójica función del sujeto fílmico que propone Andermann, muy propia del cine argentino poscrisis, y, al mismo tiempo, un estímulo fuerte para la práctica iconoclasta de la «indisciplina».

El etnógrafo nos presenta las experiencias cotidianas de John Palmer, un estudiante de antropología que hizo un trabajo de campo para su tesis doctoral con una comunidad Wichí y después volvió para quedarse en la comunidad llamada Hoktek T'oi (o Lapacho Mocho en castellano), que se ubica en la región nordeste del Chaco. Sigue viviendo allí con su mujer Wichí, Tojweya, y con los hijos que ha tenido con ella, y actualmente trabaja como defensor de la comunidad.

La primera escena de *El etnógrafo*, en que John reflexiona, a través de una voz en *off*, sobre la etnografía como una práctica creativa, muy parecida a escribir una novela, nos condiciona a esperar cierta orientación reflexiva. Sin embargo, la reflexividad que nos acostumbramos ver en el documental contemporáneo se abandona muy temprano: no hay tomas de trípodes ni de camarógrafos, y la voz de Rosell está completamente ausente. El documental no cesa de plantear el problema de nuestro conocimiento del otro, pero lo hace sin poner en primer plano la presencia del yo. Estimula la reflexión por parte del espectador sobre el proceso de filmación y los problemas del conocimiento antropológico sin recurrir a técnicas reflexivas más convencionales.

[5] «(…) el sujeto autoral, traído al primer plano, es el enfoque de la reflexividad ética, epistemológica y política, y, a la misma vez, un instrumento de la investigación social» (Andermann 2012:98).

Dos ejemplos ejemplos servirán para explicar la estrategia de Rosell.

Figura 1. *El etnógrafo* (Ulises Rosell, 2012)

En primer lugar, la grabación meticulosa de los detalles ordinarios de la existencia cotidiana nos sumerge en la nueva vida elegida por John, hasta tal punto que el filme logra invertir la mirada etnográfica: en última instancia, es Inglaterra —representada por la conversación telefónica entre John y su madre, bien intencionada ella pero incapaz de comprender las realidades políticas de la batalla que su hijo ha emprendido— que parece remota y extraña, tan anacrónica como los juegos electrónicos que ella manda para sus nietos, que resultan un chocante contraste después de las imágenes que hemos visto de la vida tradicional y sencilla de la comunidad (véase fig. 1).

En segundo lugar, la escena que abre *El etnógrafo* también nos enseña, de modo muy claro, cómo se puede introducir la reflexividad sin quitar el enfoque sobre el sujeto documental y sin restarle credibilidad al texto. Cuando John sale de la choza, Rosell y su camarógrafo siguen filmando a las dos mujeres Wichís que se quedan adentro. Hablan sin reservas, porque saben que sus palabras no son entendidas. Una comenta que sus palabras van a quedarse en la grabación, como en la radio, mientras la otra pregunta: «¿Cómo podemos dejarles que nos filmen? Se me verán los dientes». Contesta la primera: «Y si nos dan por el culo…?» Se ríen, pero como explica Rosell más tarde,[6] siempre le quedó la duda de si era un chiste o no. Según John, quien hizo las traducciones para los subtítulos del filme, en la lógica de una mujer wichí, otra cosa no puede querer un hombre que se queda con una mujer en un rancho a plena luz del día. De esta manera, la escena da prueba de un malentendido cultural y llama la atención sobre el proceso de filmar al otro, pero lo hace al poner en escena la capacidad reflexiva del otro, no del yo. Tampoco se trata de una reflexividad más convencionalmente posmodernista que atente contra la verisimilitud de lo que vemos delante de nosotros.

[6] Correspondencia con el autor, 8 de julio de 2013.

El giro reflexivo en el cine etnográfico y documental, que data de los años 60, fue iniciado con el fin de desmitificar el proceso representativo y de distanciarse del reclamo del documental a la objetividad. Jay Ruby afirma que la cámara "*is not a device that can somehow transcend the photographer's cultural limitations. We cannot capture reality on film, but we can construct a set of images consistent with our view of it*" (1982:125).[7] El acto de representar al otro, se supone, nos retorna infaliblemente al yo. Los filmes reflexivos muchas veces se consideran más «honestos» en su énfasis sobre los efectos distorsionantes de la presencia del cineasta y su incapacidad de captar la realidad sin revestirla de ideas preconcebidas.

Rosell experimenta con una forma alternativa de la reflexividad que podríamos llamar —haciendo uso de los términos de Bruno Latour— «infra-reflexividad» en lugar de la «meta-reflexividad». Para Latour, la «meta-reflexividad» está fundamentada en "*a* naïve *and irrepressible belief in the possibility of writing truer texts*" (1988:168).[8] De esta manera, el escritor meta-reflexivo propone trascender su material y hacer que su representación sea más auténtica. El antropólogo visual y documentalista etnográfico David MacDougall también rechaza esta forma de reflexividad, que puede estar "*completely at odds with the narrative or emotional logic of a work*"[9], y además, "*act to block precisely those forms of understanding that visual anthropology makes possible*" (1998:90).[10]

En lugar de este tipo de reflexividad, Latour plantea la «infra-reflexividad», una práctica que "*pushes the knower off-stage*" [«saca del escenario al que conoce»] y que vuelve al mundo, "*still unknown and despised*" [«todavía desconocido y menospreciado»] (1988:173).

Para Latour,

> *(…) reflexivists spend an enormous amount of energy on the side of the knowing, and almost none on the side of the known. They think that any*

[7] « (…) no es un aparato que de alguna manera puede trascender las limitaciones culturales del fotógrafo. No podemos captar la realidad en una película, pero sí podemos construir una serie de imágenes que son consecuentes con nuestra percepción de ella» (Ruby 1982:127).

[8] « (…) una creencia ingenua e irreprimible en la posibilidad de escribir textos más verdaderos» (Latour 1988:168).

[9] «(…) enteramente en desacuerdo con la lógica narrativa o emocional de una obra» (MacDougall 1998:90).

[10] «(…) tiene el efecto de bloquear precisamente esas formas de entendimiento que posibilita la antropología visual» (MacDougall 1998:90).

> *attempt to get at the things themselves is proof of naive empiricism* (1988:173).[11]

En vez de tratar de crear un metalenguaje para hablar con autoridad sobre el lenguaje, él propone hibridizar los géneros, lenguajes y disciplinas como una forma de interrogar los marcos conceptuales sin tratar de construir uno solo y dominante. Puesto que "*no amount of reflexivity, methodology, deconstruction, seriousness or statistics will turn our stories into non-stories*" (Latour 1988: 172),[12] las técnicas reflexivas no conducen a una mayor verdad y pueden hacer que sus sujetos sean menos interesantes.

Rosell logra estimular una reflexión por parte de sus espectadores sobre el proceso de filmar y los problemas que acosan nuestros esfuerzos de conocer al otro, pero sin recurrir a técnicas meta-reflexivas que terminan por encaramar al sujeto que conoce, en lugar de poner en evidencia al otro por conocer. Esta versión de la reflexividad también es evidente en otros filmes recientes argentinos como *Estrellas* (Federico León y Marcos Martínez, 2007) y *Copacabana* (Martín Rejtman, 2007), dos producciones que enfocan la reflexividad y la performatividad del otro, y *Huellas y memoria de Jorge Prelorán* (Fermín Álvarez Rivera, 2009), otro acercamiento al cine etnográfico que, como *El etnógrafo*, rehúsa participar en el trillado lamento sobre la falta de autenticidad de nuestras representaciones del otro, o sobre la pérdida de la pureza cultural de los pueblos originarios en el contexto del mundo moderno. Estos filmes enfocan, en su lugar, las oportunidades importantes para el intercambio que surgen del encuentro entre culturas, culturas que siempre se han desarrollado a partir del intercambio comercial y cultural con otras comunidades a su alrededor.

Del multiculturalismo al interculturalismo

Filmes como *El etnógrafo* y *Huellas y memoria de Jorge Prelorán* también nos proponen desmantelar otro dogma posmodernista: el multiculturalismo. El trabajo

[11] «(…) los partidarios de la reflexividad dedican una gran cantidad de energía al yo que quiere conocer, y muy poca al otro a ser conocido. Consideran que cualquier intento por llegar al meollo de las cosas es prueba de un empirismo ingenuo» (Latour 1988:173).

[12] «(…) por mucho que recurramos a la reflexividad, la metodología, la deconstrucción, la seriedad o las estadísticas, éstas no lograrán convertir nuestras ficciones en no-ficciones».

de John como defensor de la comunidad Wichí se organiza alrededor de dos ejes: por un lado, el enfrentamiento entre las costumbres tradicionales de la comunidad y las leyes de la nación acerca del casamiento y la edad de consentimiento sexual; y por el otro, una batalla constante contra apropiaciones ilegales por parte de empresas multinacionales de la tierra otorgada a los Wichí por decreto del gobierno nacional (véase fig. 2). Las cuestiones de los derechos que indaga el filme de Rosell claramente demuestra la insuficiencia de discursos multiculturalistas con relación a la política argentina actual. Exige, en cambio, una aproximación intercultural. Mientras el multiculturalismo se propone reconocer y valorizar la existencia de distintas culturas dentro de una sociedad, muchas veces ha terminado por legitimar la segregación de ellas. Grant Cornwell y Eve Stoddard, pioneros en la enseñanza intercultural en cursos de artes liberales en los Estados Unidos, sostienen que

Figura 2. *El etnógrafo* (Ulises Rosell, 2012)

> *The work done under the banner of multiculturalism sometimes treats cultures as if they have essential, traditional natures that are unified and unchanging. By characterizing cultures as multiply discrete entities, the focus shifts away from the dynamics of cultural encounters. Failing to foreground cultural interaction makes invisible the power relations which are at work interculturally* (Cornwell & Stoddard 1998:516).[13]

El interculturalismo, por el contrario, pone el énfasis en la interacción entre culturas y enfrenta la cuestión de la inclusión social, económica y política. En *El etnógrafo*, la incompatibilidad entre las tradiciones sociales de la comunidad Wichí y las leyes de la nación en que se encuentran sus tierras, más las

[13] «El trabajo que se hace bajo la bandera del multiculturalismo a veces trata a las culturas como si tuvieran una forma esencial y tradicional que es unificada e invariable. Al caracterizar a las culturas como múltiples entidades individuales, el enfoque se aleja de la dinámica de los encuentros culturales. Dejar de traer al primer plano la interacción cultural hace invisibles las relaciones de poder en el contexto intercultural» (Cornwell & Stoddard 1998:516).

infracciones constantes a los derechos constitucionales de los pueblos originarios por parte de entidades supranacionales, nos hacen ver la deficiencia de una perspectiva relativista, que sólo procura reconocer la presencia de costumbres y formas de gobierno diferentes. Hay una necesidad urgente de cambiar de enfoque, de entender más a fondo la dinámica de los encuentros entre las distintas culturas que constituyen la nación actual y de abordar el tema peliagudo de los conflictos de intereses entre las comunidades indígenas, las autoridades municipales, el estado, y las empresas multinacionales. Como afirma Néstor García Canclini,

> (...) no basta la desconstrucción del carácter imaginario del otro para diluir la extrañeza que nos produce —y que le producimos—, ni para resolver los dilemas de la interculturalidad. Es necesario considerar a la otredad como una construcción imaginada que —*a la vez*— se arraiga en divergencias interculturales empíricamente observables.
>
> Hay partes del otro que son realmente diferentes. (...) *La diferencia no es únicamente invención y proyección* (2004:213; el segundo énfasis es mío).

García Canclini lucha por un nuevo énfasis intercultural en la antropología, que dejaría de comparar culturas como si operaran como sistemas preexistentes y distintos, y enfocaría en cambio las mezclas y los malentendidos que caracterizan las relaciones entre distintos grupos culturales (2004:21). Para él, los grupos indígenas de América Latina, que muchas veces se mueven entre distintas culturas y lenguas, ofrecen un modelo de la interculturalidad de suma importancia en un mundo en que la diferencia es subsumida cada vez más a la uniformidad bajo la influencia del capitalismo global (*Ibíd*:56).

El cine ofrece un escenario privilegiado para este encuentro entre culturas. Nichols señala que el cine ha jugado un rol significativo en el aumento de la visibilidad de las minorías sociales y en el trazado de nuevas formas de diversidad e identidad y sostiene que

> *Film study seems centrally implicated in questions of what forms of cultural affiliation can be constructed, what identities can be assumed or understood, what degrees of commensurateness can be forged and what levels of incommensurateness can be recognized among the diverse cultures that constitute our postmodern condition* (Nichols 2000:41).[14]

[14] «Los estudios de cine parecen estar involucrados de una manera muy íntima en qué formas de afiliación cultural se pueden construir, qué identidades se pueden asumir o comprender, qué

Conclusión

Los estudios culturales que florecieron en Inglaterra y en otras latitudes del mundo a partir de los años ochenta, otorgaron a las construcciones teóricas de la ideología y la subjetividad, una sensibilidad hacia la importancia de la particularidad histórica y geopolítica. El cine que se está produciendo ahora en Argentina claramente señala la importancia de abandonar la visión totalizadora que nos legaron las teorías que dominaban los estudios de cine en los setenta, y de reemplazarla con metodologías que Serres llama «locales, singulares, específicas, adaptadas, originales, regionales» (1995:91). Pero también va más allá al cuestionar la consabida conclusión de la semiótica estructuralista y el psicoanálisis lacaniano, acerca de que el otro es siempre y nada más que una construcción, y de tratar lo local como un fenómeno que siempre se ha definido por sus relaciones de intercambio con lugares y culturas a su alrededor.

No se trata, por supuesto, de volver a una visión positivista y a una objetividad indiscutida, sino de buscar alternativas, no menos sofisticadas, al *impasse* posmodernista. La copresencia en Argentina de una fuerte tradición cultural de reflexividad y la necesidad urgente política y ética —agudizada por la experiencia reciente de crisis y conflictos en el contexto nacional— de buscar formas de representar a los que existen en los márgenes de la sociedad, crea las condiciones para un cine que logra cuestionar los marcos conceptuales y teóricos con los que nos acercamos al objeto de nuestro estudio (o nos alejamos de él). Por esa razón, quizá, el cine argentino ofrece una mina rebosante de posibilidades para la práctica intencionada de la «indisciplina». En el afán de filmes recientes por descubrir la «incoherencia» y las «turbulencias» (Mitchell 1995:541) que caracterizan las relaciones complejas y paradójicas entre una cultura y otra, entre la reflexividad autocuestionante y el compromiso político y ético, o entre el cine y otros medios, no es difícil encontrar fuentes y claves para cuestionar, desplazar o borrar las fronteras de nuestra propia disciplina.

Hay quienes argumentarían que los estudios de cine en Argentina necesitan primero consolidarse como disciplina autónoma y que, ante la debilidad de las instituciones y la falta de continuidad en la políticas del estado hacia la investigación, la crítica de Serres en torno a la institucionalización académica

puntos de conmensurabilidad se pueden forjar y qué grados de inconmensurabilidad se pueden reconocer entre las diversas culturas que constituyen nuestra condición posmoderna» (Nichols 2000:41).

carece de relevancia. Es indudable que las crisis de la academia europea o norteamericana y las de Argentina no son las mismas. Sostengo, sin embargo, que hay puntos de equivalencia de suma importancia y que —a riesgo de otorgarle el estatus de un metalenguaje— la crítica de Serres también tiene peso fuera del contexto en que fue expresada. En un *dossier* publicado en *Imagofagia* sobre «Los estudios de cine y audiovisual en Argentina, tradiciones y horizontes», tanto Elina Tranchini (2010) como Carmen Guarini (2010) lamentan la ausencia de un corpus teórico propio y la tendencia casi exclusiva a limitarse a revisar teorías provenientes de otros centros académicos. Estas teorías muchas veces juegan el papel de una fuerza disciplinadora que marca los límites del pensamiento, al coagularse en un metalenguaje según el proceso que describe Serres. Si bien es imposible —e indeseable— deshacernos por completo de las teorías que llama «imperialistas», partir del texto fílmico o las condiciones específicas de su desarrollo y circulación nos permite vislumbrar otras vías menos transitadas. Se trata también de ver en la fragmentación y la fragilidad del campo de estudio nacional no (o no sólo) un motivo para lamentarse del relativo subdesarrollo de la disciplina en un lugar «periférico», comparado con los «centros» académicos, sino una oportunidad de enfrentarse a —y en cierto modo esquivar, desafiar, explotar o superar— los puntos ciegos y las normas paralizantes de aquéllos, al desarrollar metodologías que no son propias ni extranjeras, sino que —como las tradiciones culturales en *El etnógrafo*— florecen y se definen y se vuelven a redefinir a partir del intercambio y de la mezcla, de encuentros fugaces y no programados entre una tradición disciplinaria y otra.

REFERENCIAS

ANDERMANN Jens
2012 *New Argentine Cinema*, London; New York: I.B. Tauris.

BENJAMIN Walter
c.1940 *Über den Begriff der Geschichte*; (tr. eng.: "Theses on the Philosophy of History", ARENDT Hannah (Ed.), *Illuminations*, London: Pimlico, 1999: 245-55).

CORNWELL Grant H., STODDARD Eve W.
1998 "Things Fall Together: A Critique of Multicultural Curricular Reform", in NEWELL William H. (ed.), *Interdisciplinarity: Essays from the Literature*, New York: College Board Publications, pp. 515-26.

GARCÍA CANCLINI Néstor
2004 *Diferentes, desiguales y desconectados: mapas de la interculturalidad*, Barcelona: Gedisa.

GUARINI Carmen
2010 «Antropologia visual argentina: apuntes sobre una bibliografía "imperfecta"», *Imagofagia,* [en línea], 2, (citado 8 de agosto de 2014), disponible en: <http://www.asaeca.org/imagofagia/sitio/index.php?option=com_content&view=article&id=112%3Aantropologia-visual-argentina-apuntes-sobre-una-bibliografia-imperfecta&catid=35&Itemid=71>

LATOUR Bruno
1988 "The Politics of Explanation: An Alternative", in WOOLGAR Steve (ed.), *Knowledge and Reflexivity: New Frontiers in the Sociology of Knowledge*, London: Sage, pp. 155-76.

LIM Bliss Cua
2009 *Translating Time: Cinema, the Fantastic, and Temporal Critique*, Durham and London: Duke University Press.

MACDOUGALL David
1998 *Transcultural Cinema*, Princeton: Princeton University Press.

MITCHELL John Thomas
1995 "Interdisciplinarity and Visual Culture", *The Art Bulletin*, 77, 4: 540-44.

NICHOLS Bill
2000 "Film Theory and the Revolt Against Master Narratives", in GLEDHILL Christine & WILLIAMS Linda (eds.), *Reinventing Film Studies*, London: Arnold, pp. 34-52.

RUBY Jay
1982 "Ethnography as Trompe l'Oeil: Film and Anthropology", in RUBY Jay (ed.), *A Crack in the Mirror: Reflexive Perspectives in Anthropology*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, pp. 121-31.

SERRES Michel, LATOUR Bruno
1995 *Conversations on Science, Culture, and Time*, Ann Arbor: University of Michigan Press.

STIEGLER Bernard
2001 *La technique et le temps. Tome 3: Le temps du cinéma et la question du mal-être,* París: Galilée; (tr. eng.: *Technics and Time 3: Cinematic Time and the Question of Malaise*, Stanford: Stanford University Press, 2011).

TRANCHINI Elina
2010 «El cine y las ciencias sociales en Argentina: Un estado de situación», *Imagofagia* [en línea], 2, (citado 8 de agosto de 2014), disponible en: <http://www.asaeca.org/imagofagia/sitio/index.php?option=com_content&view=article&id=107%3Ael-cine-y-las-ciencias-sociales-en-argentina-un-estado-de-situacion&catid=35&Itemid=71>

DOSSIER
Hacia un relato historiográfico sobre el cine argentino

[Original]

Bazin, Deleuze y la crítica cinematográfica en Argentina

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

Resumen: En este texto se rastrea, entre las décadas del 60 y del 90, la recepción del pensamiento de André Bazin y de Gilles Deleuze en la crítica cinematográfica argentina. Así como toda revista contemporánea presupone el antecedente de *Cahiers du cinéma*, no es posible pensar la crítica moderna al margen de Bazin. En los años 50 y 60, la influencia de Bazin fue tan importante para las revistas de cine como lo será Deleuze para la constitución de la crítica académica en los años 80 y 90. Ambos autores resultan fundamentales para pensar la noción de «cine moderno»; pero mientras que Bazin define esa modalidad de la imagen tempranamente (a partir de los films neorrealistas), los libros de Deleuze ofrecen una taxonomía del cine moderno en el momento en que ya comenzaba a mostrar señales de agotamiento. En el texto se revisa cómo fueron leídos esos autores en la Argentina: se los recontextualiza dentro del mapa geopolítico de la crítica contemporánea y se propone —según la definición de Andreas Huyssen— una lectura a contrapelo.

Palabras clave: Cine en Argentina - Crítica cinematográfica - Cine moderno - Geopolítica de los estudios sobre cine.

[Full paper]

Bazin, Deleuze and Film Criticism in Argentina

Summary: This essay traces the reception of André Bazin and Gilles Deleuze in Argentine film criticism, between the decades of 1960 and 1990. Just as every contemporary film journal presupposes the pioneering model of *Cahiers du cinéma*, it is impossible to overestimate the importance of Bazin for modern criticism. In the '50s and the '60s, Bazin's influence was as important for film magazines as Deleuze will be during the '80s and the'90s in the foundation of scholarly criticism. Both authors are crucial for a reflection on the notion of "modern cinema"; but while Bazin defines this visual mode in the early stage of its development (from neorrealist films), Deleuze's books offer a taxonomy of modern cinema when it had already begun to show symptoms of exhaustion. The essay follows the ways these two thinkers were read in Argentina: it recontextualizes them within the geopolitical map of contemporary criticism and suggests —according to Andreas Huyssen's definition— a reading against the grain.

Key words: Cinema in Argentina - Film Criticism - Modern Cinema - Geopolitcs of Film Studies.

I

La *Historia del cine argentino* de Domingo Di Núbila se publicó en 1959 y 1960 (figura 1). Hay, allí, un primer intento más o menos sistemático por organizar la producción cinematográfica de la primera mitad del siglo. Resulta significativo que la obra de Di Núbila se editara cuando estaban surgiendo los nuevos cineastas de la Generación del 60; es decir, cuando esas películas que analiza el crítico empezaban a ser historia. Esa recapitulación del período clásico funciona, entonces, como una clausura inevitable en el mismo momento en que el cine argentino se asomaba a la modernidad.

La obra de Di Núbila posee un tono nostálgico, como si fuera consciente de que sus materiales ya pertenecen al pasado.[1] Hay una evidente tensión entre esas películas y las jóvenes producciones independientes que se proyectan hacia adelante. A finales de los años 50, el sistema industrial está completamente desmantelado y el cine de estudios ha desaparecido; en cambio, hay una intensa actividad en torno a los cineclubs y las revistas cinéfilas. Estos espacios de debate constituyen una caja de resonancia para las nuevas películas que encuentran allí su ámbito natural. El panorama es claro: por un lado, ese libro con afán totalizador intentando clasificar y fijar los parámetros de un cine que pertenece a otra era y, por otro lado, un conjunto de publicaciones (todas ellas urgentes y efímeras) procurando poner palabras a una serie de cambios que suceden en el mismo momento en que se escriben los artículos. *Cuadernos de Cine*, *Cinecrítica*, *Gente de Cine* y sobre todo *Tiempo de Cine* fueron responsables de configurar un tipo de crítico y un tipo de lector.

Tiempo de Cine (figura 2) circuló entre 1960 y 1968. Vinculada a la intensa actividad cinéfila (era editada por el célebre Cine Club Núcleo) y a la renovación en la producción cinematográfica (sus textos dialogaban con la Generación del 60), la revista dio a conocer a un grupo numeroso de jóvenes críticos. Como ha mostrado Daniela Kozak, hay que pensar esta irrupción dentro del contexto de modernización cultural de los años 50 y 60. La revista de Núcleo, entonces, no aparece como una ocurrencia aislada sino como un prisma que refracta y despliega una compleja trama donde se cruzan los movimientos de la posguerra europea, la Revolución Libertadora y la caída del Peronismo, Frondizi y el desarrollismo, la Generación del 60 y la red de revistas culturales como *Contorno* y *Ver y Estimar* (Kozak 2013). Pero, en cuanto a su genealogía cinematográfica, el itinerario moderno de *Tiempo de cine* se configura según

[1] Para una revisión crítica de los postulados de Di Núbila, véase Kriger, 2009.

dos modelos contradictorios: la revista italiana *Cinema Nuovo*, dirigida por Guido Aristarco y la revista francesa *Cahiers du Cinéma* dirigida por André Bazin.

Figura 1. Portada de *Historia del Cine Argentino (Tomo I)* de D. Di Núbila (1959)

Figura 2. Portada de *Tiempo de cine* (año 1, n°6, abril-mayo-junio 1961)

La línea editorial de *Cinema Nuovo* responde al linaje de un marxismo ortodoxo aunque revela cierto conservadurismo en la elección de sus modelos estéticos. *Cahiers du Cinéma* está dominada por el humanismo cristiano de Bazin (esa singular mezcla del Existencialismo de Sartre, la Fenomenología de Merlau-Ponty y el Personalismo de Emmanuel Mounier) aunque eventualmente puede dar cabida tanto a posiciones políticas reaccionarias como a provocaciones vanguardistas. Las diferencias entre Aristarco y Bazin se muestran con claridad a propósito del neorrealismo, movimiento que ambos autores celebraron y promovieron: mientras uno considera que, luego de los primeros films, algunos cineastas han abandonado la denuncia para dejarse seducir por el formalismo, el otro ve allí una especie de ascesis espiritual. En una carta que envía a la revista italiana, Bazin escribe:

> ¿Me atreveré a decir, querido Aristarco, que la severidad de *Cinema Nuovo* con relación a algunas tendencias consideradas por ustedes como involuciones del neorrealismo, me hace temer que están cercenando, a pesar suyo, la materia más viva y más rica de su cine? (Bazin [1976] (1990):383).

Para Bazin no es el contenido social lo que determina los méritos de una obra; por eso le incomoda que la valoración que *Cinema Nuovo* hace de los films permanezca tan aferrada a un acuerdo ideológico previo. «Visconti —dirá el crítico francés— es neorrealista en *La terra trema*, que hace un llamamiento a la revuelta social, y Rossellini es neorrealista en *Francesco*, que ilustra una realidad puramente espiritual» (*Ibíd*:389).[2] Pero, en verdad, va incluso más lejos porque termina afirmando que Rossellini es quien mejor ha representado la estética del neorrealismo. Y mientras que *Cinema Nuovo* considera que *Viaje en Italia* es

[2] Sobre esta polémica, véase también Nowell-Smith (1976-77).

«catastrófica», para *Cahiers* la modernidad del film es tan asombrosa que, a su lado, todas las películas contemporáneas parecen anticuadas.

Los vínculos de *Tiempo de Cine* con *Cinema Nuovo* son bien fluidos y la asidua presencia de Aristarco entre las páginas de la revista argentina —consejero, colaborador, corresponsal en Italia— funciona como instrumento de legitimación constante. Y aunque la postura ideológica de *Tiempo de Cine* es notoriamente más moderada, la categoría de «realismo crítico» (que Aristarco toma de Lúkacs y que le permite situar al cine de Visconti en la tradición de Balzac y Thomas Mann) se adapta con comodidad a las películas de la Generación del 60 que la revista defiende (Aristarco 1961).[3] La relación con *Cahiers du Cinéma* es siempre más problemática. *Tiempo de Cine* adopta de buen grado la *política de los autores* (de la cual, por cierto, hace una interpretación muy localista); sin embargo, la revista francesa nunca deja de ser sospechosa por su formalismo carente de compromiso, por un lado, y por su defensa del cine americano, por otro. Con todo, *Cahiers* es la revista de Bazin, y Bazin es quien ha imaginado un conjunto de categorías analíticas imprescindibles para pensar los films. En este sentido, su influjo puede resultar más difuso pero es omnipresente. Podría decirse: más perseverante que las enseñanzas de Aristarco. Bazin ha marcado a todos; incluso, de manera indirecta, a aquellos que no lo han leído.

II

Así como toda revista contemporánea presupone el antecedente de *Cahiers du Cinéma*, no es posible pensar la crítica moderna al margen de Bazin. Y habría que entender «crítica moderna» no sólo como una forma diferente de ver los films (todos los films) sino, también, y sobre todo, como el ascenso de un nuevo tipo de espectador en sintonía con los movimientos cinematográficos que surgen en la posguerra. Crítica moderna es, ante todo, cine moderno. Véanse, si no, los numerosos textos que Bazin dedica al neorrealismo, a Renoir, a Welles. No obstante, el problema es que, comparado con el cine clásico, resulta más difícil circunscribir qué es el cine moderno.

El cine clásico, tal como lo definen Bordwell, Staiger y Thompson, es un sistema

[3] Véase también Aristarco, 1960.

coherente, uniforme y estable que se apoya sobre una concepción fordista de organización industrial y sobre un conjunto de normas estilísticas que se mantienen relativamente inalterables hasta las rupturas de los años 60. Ese clasicismo cinematográfico se define por la homogeneidad estética, la claridad expositiva, la linealidad narrativa, la identidad psicológica de los personajes, la causalidad dramática, el relato clausurado y el centrado del espectador (Bordwell, Staiger y Thompson 1985). Supongo que hasta ahí estamos todos de acuerdo. Pero los autores se entusiasman con su propia descripción y acaban por afirmar que «el paradigma clásico es tan poderoso que regula, incluso, las transgresiones a su código». Es más: en otro lado, Bordwell —ahora en solitario— naturaliza hasta tal punto ese mapa, que establece una división binaria entre los «films normales» y los otros (donde «film normal» caracteriza, obviamente, al modelo clásico) (Bordwell 1985).

Menos inocente, más sabio, Bazin ya había percibido esa plenitud lograda por la gramática clásica; pero, a diferencia de Bordwell, entendía que se trataba de un sistema de convenciones y que, por lo tanto, podían (debían) ser reemplazadas por otras nuevas. Tal como lo demostró en «La evolución del lenguaje cinematográfico»: hacia 1938 las películas se organizaban casi de manera unánime «según los mismos principios. Cada historia era contada por una sucesión de planos cuyo número variaba poco (alrededor de 600)» (Bazin [1976] (1990):92). Por supuesto que esa constatación no indica una pobreza de lenguaje sino al contrario: se trata de un sistema de representación que ha logrado encontrar el perfecto equilibrio entre la forma y la idea. Por eso, el establecimiento de una gramática uniforme funciona como garante de la máxima ductilidad en la composición. Un film de Hawks no se confunde con uno de Ford (toda la *política de los autores* se basó en esa posibilidad de diferencia), pero la singularidad estilística de cada cineasta se define a partir de un marco compartido. Allí radica la riqueza del cine clásico. Como decía Hitchcock: es preferible partir de un cliché que llegar a él. Paradójicamente o no, la ausencia de esa homogeneidad gramatical (y la aparente libertad que eso supone) es lo que amenaza a los directores modernos, permanentemente en riesgo de caer en lugares comunes.

Estamos lejos de ese cine clásico. Ya no sabríamos cómo hacerlo y por eso lo amamos, decía Daney. Es cierto: no sabríamos cómo hacerlo, pero sabemos qué es. En cambio, no sabemos bien qué es el cine moderno (aunque sepamos cómo hacerlo). Quizás porque no se trata de una unidad y, entonces,

deberíamos hablar de diferentes cines modernos o —incluso mejor— de diferentes modos de procesar la modernidad en el cine. En todo caso, la noción de cine moderno que elabora Bazin permanece asociada a un tipo de realismo, afirmado en el plano secuencia por oposición al montaje evocador del período mudo y al *decoupage* analítico y descriptivo que predomina en la época clásica. La evolución del lenguaje cinematográfico que describe el crítico se organiza según esa teleología. Mientras que el montaje pone en evidencia la construcción y orienta la atención del espectador en determinado sentido, el plano secuencia del cineasta moderno empuja la imagen más cerca de lo real porque restituye su continuidad y su ambigüedad esenciales. Es un realismo —digamos— más sincero (no me atrevo a decir «más real» o «más verdadero», aunque tal vez esa caracterización no le disgustaría a Bazin). Hacia allí apunta la muy controvertida distinción entre «cineastas que creen en la imagen» y «cineastas que creen en la realidad». Como se sabe, Bazin considera que los primeros son aquellos que confían en «todo lo que puede añadir a la cosa presentada su *representación* en la pantalla» mientras que, para los segundos, «la imagen no cuenta en principio por lo que añade a la realidad sino por lo que revela de ella» (Bazin [1976] (1990):82 y 86).

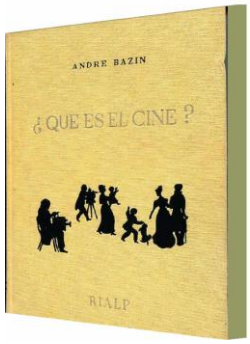


Figura 3. Portada de *¿Qué es el cine?* de A. Bazin [1976] (1990)

Ya no se trata de una representación indirecta que reconstruye el suceso y por lo tanto sólo puede aludir a él, sino que la imagen se convierte en el *medium* para que un sentido oculto se manifieste. Según la percepción cristiana de Bazin, el cine permite acceder a una esencia develada. En los films de Stroheim, por ejemplo, «la realidad confiesa su sentido como el sospechoso ante el interrogatorio incansable del comisario. El principio de puesta en escena es simple: mirar al mundo lo bastante de cerca y con la insistencia suficiente para que termine por revelarnos su crueldad y su fealdad» (Bazin 1976 (1990):85-86). La diferencia que introduce el cine en la historia del arte es su relación fenomenológica con los sucesos. Puesto que las películas están obligadas a representar, no dejan de promover una ilusión pero, en cierto sentido, se trata de una ilusión legítima porque redime a la representación de ciertos compromisos representativos: la imagen cinematográfica muestra un vestigio del objeto (eso que Barthes denomina el «haber-estado-ahí»). Por su naturaleza tecnológica, el cine da un testimonio objetivo de las cosas, respetando su

«integridad fenomenológica» y, a la vez, permitiendo que las veamos como no hubiéramos podido apreciarlas de no haber mediado la intervención de la cámara. Resulta evidente que, para Bazin, la evolución del lenguaje cinematográfico supone una teleología del plano secuencia. (Ése debería ser el verdadero título del ensayo. Más que «evolución», «teleología»: «La teleología del lenguaje cinematográfico».)

Aunque sepamos que el globo rojo y que el caballo de *Crin Blanca* no son capaces de adoptar comportamientos antropomórficos, aceptamos esas imágenes porque todo sucede delante de cámara y, entonces, la realidad del acontecimiento profílmico se impone sobre cualquier truco. Queda claro que, a menudo (o más bien: casi siempre), el montaje viene a obstaculizar esta percepción objetiva porque interrumpe el flujo del acontecimiento y lo orienta en determinado sentido. Como afirmaba Rossellini: «Las cosas están ahí, ¿por qué manipularlas?» Bazin nunca resuelve la contradicción entre esa objetividad propia de la imagen y su defensa del cine narrativo (el «cine impuro»). Es que para él no hay tal contradicción porque el relato no vulnera la objetividad esencial de la imagen, sino que permite organizar su sentido para hacerlo comunicable. Tanto confía Bazin en ese poder impasible del registro que se equivoca al describir la famosa escena de la caza de la foca en *Nanouk el esquimal*. Toda la reflexión del crítico se sostiene en el argumento de que Flaherty resuelve la situación en un solo plano y, de ese modo, logra transmitirnos la experiencia de una larga espera. Pero lo cierto es que la espera no ocupa demasiado tiempo y que está fragmentada en varias tomas.[4] La memoria de Bazin distorsiona su descripción de la escena para que responda a la sensación de autenticidad vivida que le provoca el film. No importa que haya montaje, que Nanouk actúe para la cámara y que toda la situación esté falseada: Flaherty le ha comunicado el sentimiento de una experiencia real y, entonces, en su recuerdo, el crítico borra los cortes para privilegiar el sentido de captura antes que de manipulación.

Bazin ve un plano secuencia allí donde había montaje porque lo ha convencido el realismo aparentemente revelado en la situación. Aunque el ejemplo resulte erróneo, entonces, no invalida la teoría. La imagen cinematográfica no es un calco aproximado del mundo porque son las cosas mismas las que se dan a ver en ella. Y no porque Bazin confunda ingenuamente representación y realidad,

[4] Raúl Beceyro corrige el error de Bazin: «El plano prolongado es el de la lucha de Nanouk con la foca, mientras se van acercando los otros miembros de su familia, para ayudarlo» (2008:10).

sino porque considera que las cosas imprimen su huella sobre la película, como la imagen de Cristo sobre el Santo Sudario. Para él, este vínculo singular entre imagen y mundo es —como ha escrito Ismail Xavier—,

> (…) sólo una de las posibilidades del cine, pero resulta esencial a su naturaleza. Constituye su misión, pues cabe al cine mantenerse fiel a su dimensión «ontológica»: testimoniar una existencia, respetarla en sí misma y dejar de este modo que ella revele lo que tiene de esencial (Xavier 1977 (2008):110).[5]

Se podría decir que las ideas de Bazin configuran —en un sentido contradictorio— una modernidad conservadora puesto que se apoyan sobre un movimiento hacia atrás, que retrotrae el cine a los orígenes de su ontología fotográfica.

De todos modos, habría que admitir que esto era suficientemente audaz y novedoso en 1950 cuando nadie discutía que el montaje constituía la esencia del cine. En sus años al frente de *Cahiers du Cinéma*, Bazin percibe que algo está por suceder. Incluso: que algo está ya sucediendo. Pero no actúa programáticamente sino indicando líneas de fuerza. El nuevo cine que surge a partir de los 60 no funciona a imagen y semejanza de Bazin. Más allá de una sólida comunidad de pensamiento, resulta evidente —en los textos de la revista— que el maestro suele estar en desacuerdo con sus discípulos: él es, más bien, una coartada, una garantía, un marco de legitimación que los *jóvenes turcos* necesitan. Curiosamente, Bazin muere en la noche del 10 al 11 de noviembre de 1958, el mismo día en que había comenzado el rodaje de *Los cuatrocientos golpes*. Esta coincidencia no ha sido evaluada en toda su potencia simbólica. Porque lo cierto es que el crítico no alcanza a ver nada de ese film que funcionará como la presentación en sociedad de la *Nouvelle vague*. Bazin conoce *Roma ciudad abierta*, conoce *El ciudadano*, conoce *Diario de un cura rural*; pero todo lo que dice sobre el cine moderno es anterior al núcleo duro de lo que hoy entendemos por cine moderno.

Nadie desea morirse y, por supuesto, Bazin no tiene la culpa de haberse enfermado tan joven. Lo que quiero decir es que las incongruencias que surgen al utilizar literalmente las categorías bazinianas para pensar el cine moderno no

[5] Como dice Serge Daney: «Para Bazin, la historia del cine tiene como horizonte la desaparición del cine» (1982 (2004):30).

pueden atribuirse al propio Bazin.[6] ¿Por qué extrapolar en films muy posteriores eso que el crítico observa lúcidamente en determinadas obras de su época? ¿Por qué convertir esa reflexión tan específica y tan localizada en un principio omnicomprensivo aplicable a un cine que Bazin ni siquiera pudo imaginar? La crítica argentina durante los años 60 no fue ajena a esa apropiación inmoderada. En vez de considerar las nociones de Bazin en aquello que pudieran tener de utilidad para hacer avanzar la reflexión, a menudo los films son forzados (reducidos) para que respondan a esas categorías.

III

Para el cine moderno, el pensamiento de Bazin fue tan importante en los años 50 y 60 como el de Deleuze lo será en los años 80 y 90. Hay, en efecto, una continuidad entre ambos que lleva esa fenomenología audiovisual desde el personalismo cristiano de Mounier al vitalismo antipositivista de Bergson: detrás de esa vocación fenomenológica, que atraviesa cuarenta años, subyace el mismo intento por formular una ontología de la imagen.[7]

Pero mientras que Bazin ejerció una gran influencia sobre las revistas en la década del 60, Deleuze en cambio no fue muy leído por las numerosas publicaciones especializadas que surgieron en la Argentina a comienzos de los 90. En todo caso, imprimió su marca en la consolidación de los estudios académicos durante ese período. En 1984, junto con la restauración democrática, apareció una nueva *Historia del cine argentino* coordinada por Jorge Couselo (figura 4) que vino a reemplazar al antiguo libro de Di Núbila. Se trata de un texto de divulgación, casi un catálogo de películas, que sólo actualiza un panorama meramente descriptivo. Como en el caso de Di Núbila, quizás el valor de ese nuevo libro consistió en mirar hacia atrás y revisar el cine anterior para colocarlo en la perspectiva del pasado en el preciso momento en que se anunciaba una transformación. Es que, en efecto, entre mediados de los 80 y comienzos de los 90 una serie de cambios simultáneos tienen lugar: el auge de las escuelas de cinematografía, la aparición de revistas especializadas,

[6] Desde una mirada más cercana al cine contemporáneo, Domin Choi (2005) se interroga sobre la utilidad que puedan tener hoy las ideas de Bazin.

[7] Aunque desde otra perspectiva, Rancière (2005) también advierte esta continuidad entre Bazin y Deleuze.

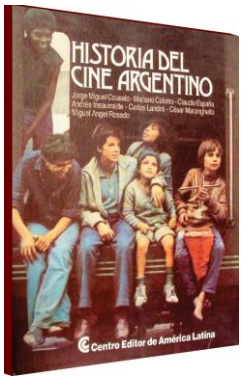


Figura 4. Portada de *Historia del cine argentino,* de J. Couselo (coordinador), 1984

la creación de los estudios académicos sobre cine y el surgimiento de una nueva generación de directores independientes.

Las escuelas de cine y los avances tecnológicos hicieron posible un tipo de formación diferente para los cineastas y abrieron nuevas vías de acceso a la realización. Los jóvenes cineastas provienen del cortometraje (no de la industria o de la publicidad) y se han formado en escuelas (de modo que conocen la teoría y la historia del cine). El primero de estos rasgos revela un paralelo con los jóvenes de la Generación del 60, el segundo señala una diferencia: en ambos grupos el cortometraje es un origen compartido, pero mientras los directores de los años 60 descubrieron sus influencias en los cineclubs, el aprendizaje durante la década del 90 encontró un marco más institucional en las escuelas. Todo este movimiento de recambio fue preparado y acompañado por nuevas revistas, nuevos críticos y nuevas formas de pensar el cine. En líneas generales, la universidad y las revistas adoptan enfoques enfrentados. La crítica en revistas privilegia una mirada apasionada y cinéfila aunque tiende a ser más arbitraria, impresionista y anti-intelectual; la investigación académica, en cambio, se refugia en el rigor y la historización pero a menudo puede resultar poco creativa y carente de audacia.

Entre 1984 y 1985, se discutió la creación de un área de estudios en «Artes combinadas» (que incluiría estudios históricos, críticos y teóricos sobre cine, teatro y danza) dentro de la carrera de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y, en 1986, se dictaron las primeras materias de esa orientación. En esos mismos años se publicaron en castellano los dos volúmenes de Deleuze: *La imagen-movimiento* en 1985 y *La imagen-tiempo* en 1987 (figura 5). Allí se ponían en circulación nuevas ideas sobre la teoría del cine y se desarrollaban análisis de películas en el cruce con otras disciplinas. Las nuevas revistas de cine que aparecieron a comienzos de los 90 no registraron la importancia de esa contribución; en cambio, el trabajo de Deleuze (erudito, apasionado, deslumbrante) impactó rápidamente en la lectura

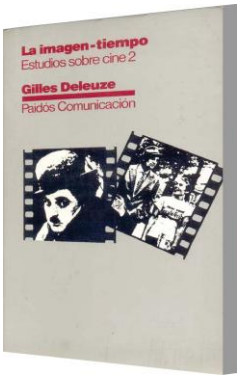


Figura 5. Portada de *La imagen tiempo* de G. Deleuze (1987)

académica porque permitía renovar un corpus bibliográfico que, desde hacía mucho tiempo, había quedado desactualizado.

Indudablemente, Deleuze le debe a Bazin más de lo que está dispuesto a reconocer. El proyecto de *La imagen-movimiento* y *La imagen-tiempo* acepta, por supuesto, la marca indeleble que ha dejado su predecesor en la reflexión sobre cine, pero se propone ir más lejos. Las primeras líneas del segundo volumen explicitan esa distancia. Dice Deleuze:

> Contra quienes definían el neorrealismo italiano por su contenido social, Bazin invocaba la exigencia de criterios formales estéticos. Se trataba para él de una nueva forma de realidad, supuestamente dispersiva, elíptica, errante u oscilante, que operaba por bloques y con nexos deliberadamente débiles y acontecimientos flotantes (Deleuze 1985 (1987):11).

Deleuze alude aquí, indudablemente, a la polémica con Aristarco. Lo que insinúa es que la tesis de Bazin era infinitamente más rica que aquella que venía a rebatir; sin embargo ambas insistían en plantear la cuestión a nivel de la realidad. Para Deleuze, en cambio, si las imágenes-movimiento fueron sacudidas por semejante conmoción,

> (…) ¿no era ante todo porque estaba haciendo irrupción un nuevo elemento que iba a impedir la prolongación de la percepción en acción, conectándola con el pensamiento y subordinando cada vez más la imagen a las exigencias de nuevos signos que la llevarían más allá del movimiento? (Deleuze 1985 (1987):12).

La *imagen-movimiento* supone un régimen audiovisual que se organiza según una lógica de encadenamientos naturales entre las percepciones y las acciones. Este tipo de imagen es lo que está en la base del cine clásico. La *imagen-tiempo*, por oposición, establece los fundamentos de un cine moderno: implica una ruptura de esa lógica clásica y —como afirma Rancière— «lo que ahora se propone como enlace es la ausencia de enlace; el intersticio entre imágenes es lo que gobierna, en lugar del encadenamiento sensoriomotor, un reencadenamiento a partir del vacío» (Rancière 2001 (2005):130). Por lo tanto, ya no se trata de un mundo construido en el circuito del montaje (que fluye de un plano al otro) sino de un mundo intuido entre las imágenes (en el hiato discontinuo que no pertenece a un plano ni al otro). Deleuze no se decide sobre

la naturaleza de esa transformación. Por momentos, elige una hipótesis inmanentista y por momentos opta por una coartada historicista. Según una lógica propia del discurso audiovisual, el cambio viene anticipado por el cine de Hitchcock que, al llevar la imagen-acción hasta su punto culminante, también hace evidente su límite y la pone en cuestión: si uno de los grandes aportes de Hitchcock fue implicar al espectador en el film como un personaje más, de manera complementaria sólo faltaba que los personajes se asumieran como espectadores. No obstante, en otro lado, Deleuze hace derivar esa mutación como consecuencia de factores históricos concretos y exteriores: ese nuevo tipo de relato sólo podía surgir en la Italia de posguerra porque allí, entre las ruinas, se experimentaba de manera inmejorable el abismo absoluto al que se había asomado la civilización.[8]

Nuevas formas de experiencia reclaman nuevos modos expresivos. Y así como Bazin dedicó sus mejores esfuerzos al plano secuencia, Deleuze apoya todo el pasaje del cine clásico al cine moderno sobre el reemplazo de los *nexos sensorio-motrices* por las *situaciones ópticas y sonoras puras*: para las películas neorrealistas:

> (…) la situación ya no es sensoriomotriz como en el realismo sino ante todo óptica y sonora, cargada por los sentidos antes de que se forme en ella la acción y ella utiliza o afronta sus elementos. En este neorrealismo, todo sigue siendo real (en estudios o en exteriores), pero lo que se establece entre la realidad del medio y la de la acción ya no es un prolongamiento motor sino más bien una relación onírica, por mediación de los órganos de unos sentidos que se han emancipado. Se diría que la acción, más que completar la situación o condensarla, flota sobre ella (Deleuze 1985 (1987):15-16).

[8] Por un lado, todo funciona como si el cine clásico y el cine moderno fueran capas geológicas colocadas una encima de la otra. El cine moderno opera un relevo: reemplaza y sepulta la lógica del cine clásico, como si no hubiera coexistencia posible y como si ese modelo anterior cesara en sus funciones. Por otra parte, la ambivalencia que está en la base de estos libros (¿cine moderno es un tipo de imagen o un determinado momento histórico?) se vuelve aun más problemática porque, luego, Deleuze afirma que Ozu es el verdadero inventor de las situaciones ópticas y sonoras puras. Es decir que la gran novedad del cine moderno resulta anticipada en un momento muy anterior y en un contexto muy diferente a aquellos que determinaban el surgimiento de la nueva modalidad.

Ahora bien, ¿el cine moderno es eso? ¿Siempre? ¿Para todos los cineastas? Es cierto que ya no se trata de una discusión sobre diferencias estilísticas; la ruptura de lo moderno supone una nueva concepción de lo visual: para qué sirve una imagen, qué debe mostrar, qué hay que ver en ella y cuál es su relación con el mundo de donde ha sido extraída. Pero, ¿es posible establecer un principio general (aun cuando esa imagen-tiempo pueda desdoblarse en sus distintos avatares) que vendría a definir los alcances de esa transformación?

El cine clásico nunca padece su morfología audiovisual porque eso es, precisamente, su presupuesto. Cada plano actúa como una unidad discreta cuyo valor es instrumental. Posee múltiples posibilidades combinatorias a condición de conservar sus funciones dentro de un código. En ese sentido digo que la riqueza estilística del cine clásico se sostiene sobre un acuerdo gramatical homogéneo. Esto no significa que las imágenes olviden su intensidad singular, pero la originalidad de cada película depende más bien de cómo se articula su potencia retórica. El cine moderno, en cambio, privilegia la autonomía de la imagen por encima del código. No habría una correspondencia *a priori* entre formas y temas. Si el cine moderno se define como *lo que no es cine clásico*, eso supone un fuerte rechazo a seguir cualquier patrón homogéneo. La experimentación es su retórica. Por eso, más que un cine moderno, hay un impulso moderno que se expresa a través de formas muy distintas en cada realizador y que se desvía del paradigma clásico mediante vectores cuya intensidad de ruptura es muy variable. Las imágenes clásicas son siempre asertivas mientras que las imágenes modernas se definen por su vacilación. ¿Se entiende por qué una tipología resulta una amenaza allí donde cada cineasta pretendería darse a sí mismo su propia gramática individual?

Deleuze, por supuesto, no plantea una taxonomía reduccionista sino que propone modelos de sentido que son siempre matrices abiertas. Lo que interesa no es una obsesión clasificatoria que vendría a fijar un sistema de signos sino, más bien, las variaciones que cada cineasta puede operar a partir de allí.[9] No obstante, muy a menudo, estos libros han sido utilizados como si fueran una historia del cine o un manual de semiología audiovisual. Y entonces la taxonomía deleuziana se convierte en una fórmula prescriptiva sobre qué debe tener un film para ser considerado moderno. Como sucedía con Bazin, aquí tampoco puede atribuirse a Deleuze la responsabilidad por el uso que se ha

[9] Para un análisis de *La imagen-movimiento* y *La imagen-tiempo* en el contexto de la filosofía deleuziana, véase Rodowick, 1997.

hecho de sus libros. De todos modos, me atrevería a decir que esa taxonomía que proponen *La imagen-movimiento* y *La imagen-tiempo* fue posible porque, a mediados de los 80, el cine moderno ya empezaba a mostrar señales agotamiento. Advertimos ese desgaste en un cineasta como Wim Wenders cuya trayectoria es un muestreo de aquellos rasgos modernos que surgieron con gran potencia innovadora y que acabaron convirtiéndose en una caricatura de sí mismos: tiempos muertos, espacios vacíos, imágenes flotantes, situaciones dispersivas, personajes opacos, vagabundeo, inacción, videncia o azar se han convertido en lugares comunes que parecerían decirlo todo precisamente porque ya no dicen nada. Tal como sostenían Adorno y Horkheimer, «los grandes artistas han conservado su desconfianza hacia el estilo y –en todo lo que es decisivo– se han atenido menos al estilo que a la lógica del objeto (…) En toda obra de arte el estilo es una promesa» (Horkheimer y Adorno 1947 (1987):158).

Así como los ensayos de Bazin operaban con un corpus todavía temprano del cine moderno, los libros de Deleuze, en el otro extremo, señalan un punto donde ese movimiento ya empieza a convertirse en un puro gesto. Y la crítica académica, que los leyó con entusiasmo en su momento, a menudo no se ha preguntado si las nuevas películas siguen habitando en ese territorio delineado por la obra de Deleuze: una lectura, entonces, muy poco deleuziana que convierte esa deriva rizomática en un árbol genealógico de las imágenes apoyado sobre una raíz tan solemne como imperturbable.

IV

Quisiera que todo lo que he dicho sea entendido como un conjunto de reflexiones de alguien que ha sido (y que no ha dejado de ser) una presa fácil de la seducción ejercida por la lectura de estos autores. Es más: alguien que no se arrepiente de haberse rendido (y de seguir rindiéndose) gozosamente ante esa seducción. La lectura de Bazin o de Deleuze me resulta más inspiradora que los textos supuestamente más rigurosos y científicos —pero infinitamente menos imaginativos— de, por ejemplo, de nuevo, David Bordwell.

Con velocidad asombrosa, el conocimiento académico despliega su capacidad para legitimar como regla universal hasta la intuición más localizada. Para que eso suceda, cada nueva idea debe ser traducida a un formato conceptual

impuesto, donde es nivelada con otras nociones igualmente procesadas de manera que puedan funcionar dentro de ese sistema. No resulta extraño que, con frecuencia, las investigaciones queden atrapadas dentro de una maquinaria que tiende a reproducir sus propios mecanismos y que establece un circuito para cada concepto: la moda, el contagio, la repetición, la aplicación y la caída en desuso.

La hiperinflación lexical y la acumulación de categorías cristalizadas no permiten pensar nuevas nociones. Es que, finalmente, siempre se encuentra lo que se ha ido a buscar. Pero, cuando la teoría se limita a descubrir las mismas respuestas en vez de formular sus propias preguntas en el encuentro cuerpo a cuerpo con los films, entonces abandona su único propósito innegociable que es convertirse en un sitio de reflexión crítica. Sometidos a ese uso intensivo de la academia, los libros de Deleuze y de Bazin han terminado por adquirir el aspecto de una tierra arrasada, como un campo sometido al monocultivo intensivo que, luego de un tiempo, deriva en un agotamiento del suelo. Quizás sea necesario comenzar a leer de otra manera. Esto supone también apreciar el valor exacto de lo que cuesta alejarse de ellos y, por lo tanto, reconocer hasta qué punto se acercaron a nosotros y nos constituyeron como críticos.[10]

Leer, entonces, esos textos «a contrapelo» [*against the grain*] —tal como dice y hace Andreas Huyssen a propósito de Adorno— para permitir que revelen aquello que no dicen e, incluso, aquello que no pretenden decir. Quizás, en ese modo de lectura sea posible encontrar un principio de avance para nuestra tarea crítica e historiográfica. La cuestión, igual que siempre, consiste en cómo favorecer un intercambio necesario —pero que no suele ser simétrico— con otras tradiciones académicas, cómo experimentar en direcciones imaginativas sin limitarse a una aplicación dogmática, cómo equilibrar la importación de teorías y métodos con el desarrollo de líneas de investigación propias. Es evidente que la adquisición y la formulación de nuevos conceptos y de nuevos territorios teóricos, continúa fuertemente dominada por ese factor geopolítico que orienta el flujo en una sola dirección.

La producción teórica sobre cine en la Argentina está lejos de considerarse como una disciplina consolidada. Pero en los últimos años ha adquirido cierto rigor metodológico y, quizás, a partir de esa base, logre abrirse al paisaje polémico que debería tener un campo de batalla.

[10] Se trata de una paráfrasis de lo que dice Foucault sobre Hegel (1971 (1994):70).

REFERENCIAS

ARISTARCO Guido
1960 «Esperienza culturale ed esperienza originale in Luchino Visconti», en ARISTARCO Guido y CARANCINI Gaetano (eds.), *Rocco e i suoi fratelli di Luchino Visconti*, Boloña: Capelli, pp. 3-28; (tr. esp.: «Experiencia cultural y experiencia original en Visconti», en ESEVERRI Máximo (coord.), *Raab / Visconti. La tierra tiembla*, Buenos Aires: Eudeba, 2011:65-99).
1961 *Cinema italiano 1960 (Romanzo e antiromanzo)*, Milán: Il Seggiatore; (tr. esp.: *Novela y antinovela*, Buenos Aires: Jorge Álvarez, 1966).

BAZIN André
[1976] *Qu'est-ce que le cinéma?*, París: Cerf; (tr. esp.: *¿Qué es el cine?*, Madrid: Rialp, 1990).

BECEYRO Raúl
2008 «El documental hoy», *Punto de vista*, 90: 8-12.

BORDWELL David
1985 *Narration in the Fiction Film*, Madison: Wisconsin University Press.

BORDWELL David, STAIGER Janet & THOMPSON Kristin
1985 *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, Nueva York: Columbia University Press, 1987.

COUSELO Jorge y otros
1984 *Historia del cine argentino*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

CHOI Domin
2005 «Actual-inactual, el realismo de André Bazin. Un comentario sobre su ontología del cine», *Kilómetro 111*, 6: 59-70.

DANEY Serge
1982 «L'écran du fantasme (Bazin et les bêtes)», *La Rampe: Cahier critique 1970-1982*; Paris: Cahier du Cinéma et Gallimard, pp.34-42; (tr. esp.: «La pantalla fantasmática. Bazin y los animales», en *Cine, arte del presente*, Buenos Aires: Santiago Arcos, 2004, pp. 29-35).

DELEUZE Gilles
1983 *L'image-mouvement. Cinéma 1*, París: Minuit; (tr. esp.: *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona: Paidós, 1984).
1985 *L'image-tempe. Cinema 2*, París: Minuit; (tr. esp.: *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona: Paidós, 1987).

DI NÚBILA Domingo
1959 *Historia del cine argentino (tomo I)*, Buenos Aires: Cruz de Malta.
1960 *Historia del cine argentino (tomo II)*, Buenos Aires: Cruz de Malta.

FOUCAULT Michel
1971 *L'ordre du discours*, París: Gallimard; (tr. esp.: *El orden del discurso*, Madrid: La piqueta, 1994

HORKHEIMER Max y ADORNO, Theodor
1947 *Dialektik der Aufklärung*, Amsterdam: Querido; (tr. esp.: *Dialéctica del Iluminismo*, Buenos Aires: Sudamericana, 1987).

HUYSSEN Andreas

1986 "Adorno in Reverse: From Hollywood to Richard Wagner", in *The Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Indianapolis: Indiana University Press, pp.16-43.

KOZAK Daniela
2013 *La mirada cinéfila. La modernización de la crítica en la revista Tiempo de cine*, Buenos Aires: Festival Internacional de Cine de Mar del Plata.

KRIGER Clara
2009 *Cine y peronismo. El Estado en escena*, Buenos Aires: Siglo XXI.

NOWELL-SMITH Geoffrey
1976-77 "*Cinema Nuovo* and Neo-Realism", *Screen*, 17-4:111-17.

RANCIÈRE Jacques
(2005) «¿De una imagen a otra? Deleuze y las edades del cine», en *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*, Barcelona: Paidós, pp. 129-146).

RODOWICK, David
1997 *Gilles Deleuze's Time Machine*, Durham: Duke University Press.

XAVIER Ismail
1977 *O Discurso cinematográfico: a opacidade e a transparencia*, Sao Pablo: Paz e Terra; (tr. esp.: *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*, Buenos Aires: Manantial, 2008).

DOSSIER
Hacia un relato historiográfico sobre el cine argentino

[Original]

Estudios sobre cine clásico en Argentina: de la perspectiva nacional a la comparada

CLARA KRIGER
Universidad de Buenos Aires (UBA)
R. Argentina
✉

Resumen: En este texto se señalan diferentes modos de abordaje historiográficos sobre cine clásico argentino. En un primer momento los textos destacan los elementos con marcas identitarias y giran en torno a preguntas que intentan elaborar una definición de cine nacional. Así, desde las primeras historias del cine, tanto en el ámbito local como en la región, es posible ver que, a pesar de las coyunturas y perspectivas diferentes, se mantiene la inquietud por estudiar el cine en clave nacional. Luego, en los años 80, surgen las historias que salen del paradigma nacional para pensar lo común en el cine regional. Estos trabajos sobre cine latinoamericano otorgan un espacio desproporcionado a los nuevos cines en detrimento del período clásico, que aparece un tanto esquematizado y empobrecido. Sin embargo el aporte de estas historias es poner de manifiesto la realidad de un cine periférico que se ve determinado por las relaciones asimétricas de producción. La historiografía del cine clásico argentino se multiplica en el tercer milenio, caracterizada por la fragmentación de sus temáticas y por la búsqueda de nuevas problemáticas. En la actualidad la clave de la historiografía está cruzada por los estudios culturales, los estudios transnacionales y las propuestas de estudios comparados.

Palabras clave: Estudios sobre cine – Cine argentino – Cine clásico industrial – Historiografía.

[Full paper]

Argentine Classic Film Studies: From the National Perspective to Comparative

Summary: The text indicates different modes of historiographical approach on classic Argentine cinema. At first the texts emphasize the elements with identity marks and revolve around questions that try to develop a definition of national cinema. Thus, from the first film histories, both locally and regionally, we can see that, despite the different contexts and perspectives, the interest of studying the key national cinema remains at same level. Then in the 80's, the stories going from the national paradigm of thinking to the regional cinema arise. These books on Latin American cinema give disproportionate space to the new cinemas at the expense of the classical period pieces, shown it schematically and somewhat depleted. However, the stories' contribution is to show the reality of peripherical cinema determined by asymmetrical relations of production. The historiography of the Argentine classic film multiplies itself in the third millennium, characterized by fragmentation of its themes and finding new problems. Currently the key of historiography is crossed by cultural studies, transnational studies and proposals for comparative studies.

Key words: Film Studies – Argentine Cinema – Classic Industrial Cinema – Historiography.

Las hipótesis historiográficas sobre el cine argentino aparecieron muy fragmentariamente en las revistas especializadas pocos años después de que la industria se pusiera en marcha,[1] sin embargo pasaría bastante tiempo para que esas ideas se tradujeran en un relato que lograra plasmarse como libro.

Como es sabido, los primeros libros dedicados a la historia del cine, publicados en Europa y Estados Unidos, se centraron en las películas producidas en esas latitudes. Incluso muchos textos que devinieron del impulso editorial que se experimentó alrededor de 1945, en el marco de los festejos por los cincuenta años del nuevo arte, ignoraron la existencia de las florecientes experiencias industriales de las cinematografías que, desde su perspectiva, eran consideradas como menores; aunque es necesario notar que algunos pocos ejemplares fueron incorporando, muy lentamente, datos sobre Latinoamérica. Esas historias del cine etnocéntricas también se leían en Argentina y seguramente fueron un factor determinante a la hora de dar forma a las producciones historiográficas locales.

En los años cincuenta se editó en el país una gran cantidad de libros sobre cine, en su gran mayoría traducciones de libros sobre los secretos de la realización, o sobre el fenómeno cinematográfico y su recepción.[2] En este marco también se publicaron algunas historias del cine que seguían los cánones ya explicitados. Por ejemplo en el año 1956 la editorial Losange publicaba la *Historia del cine* de Georges Sadoul que dedicaba dos párrafos a México, un párrafo a la Argentina

[1] Un ejemplo de ello, entre muchos otros, puede verse en el Número Extraordinario del *Heraldo del Cinematografista*, editado en julio de 1942. Allí escriben notas distintos actores del medio cinematográfico para proponer una lectura de la realidad del sector teniendo en cuenta la trayectoria industrial de casi una década. En uno de esos artículos Enrique Amorin plantea la siguiente hipótesis: la cinematografía argentina transitó tres etapas. Una centrada en «el astro y la estrella», otra centrada en el director y la tercera etapa signada por «un gusto más refinado en la elección de los temas».

[2] Para dar un ejemplo se reseñan los títulos que la editorial Losange publicó entre 1956 y 1959 en el marco de una colección llamada «Estudios cinematográficos»: 1. *El actor en el film* (Vsevolod Pudovkin), 2. *La pantalla diabólica* (Lotte H. Eisner), 3. *Cine italiano* (Mario Gromo), 4. *El arte de Charles Chaplin* (Sergei Eisenstein), 5. *El cine en el problema del arte* (Luigi Chiarini), 6. *Historia del cine: la época muda* (Georges Sadoul), 7. *Historia del cine: la época sonora* (Georges Sadoul), 8. *Los monstruos sagrados de Hollywood* (Calki), 9.*Vittorio de Sica* (Henri Agel), 10. *El lenguaje del cine* (Renato May), 11. *El Western* (Jean Louis Rieupeyrout), 12. *El film: evolución y esencia de un arte nuevo* (Béla Balazs), 13. *El dibujo animado* (Giuseppe Lo Duca), 14. *Tiempo y cine* (J. Leirens), 15. *La forma en el cine* (Sergei Eisenstein), 16. *Gramática del cine* (Raimond Spottiswoode), 17. *Cine sueco* (Bengt Idestam-Almquist), 18. *Panorama del cine negro* (Raymond Borde), 19. *El cine y las bellas artes* (Henri Lemaitre).

y tres renglones a un conjunto que contenía a Brasil, Chile, Uruguay y Perú. Por otra parte, es notable que los comentarios se redujeran a señalar las influencias europeas, soviéticas y norteamericanas en la producción que analizaban. Así la película mexicana *El auto gris* tiene como modelos a Fantomas o *Los misterios de Nueva York*, en *Redes* se observa influencia de la escuela soviética, y en *Los dos monjes* del expresionismo alemán. Sobre el cine argentino Sadoul opina que «salvo raras excepciones, las películas, si bien están lujosamente presentadas y son técnicamente hábiles, permanecen en la mediocridad y se inspiran demasiado directamente en Hollywood».[3]

En 1960 Eudeba publicaba la consagrada *Historia del cine* de Giuseppe Lo Duca que no decía nada sobre la Argentina, pero a pesar de no ser un volumen muy extenso (70 páginas), se ocupaba de reseñar brevemente la experiencia de

[3] «Desde los comienzos del sonido, la producción está en pleno auge en América Latina. El cine mexicano, hoy día el más importante del mundo hispánico ha cobrado gran desarrollo desde 1930. Si *El prisionero número trece*, de Fernando de Fuentes (1933) o *Chucho el roto* (1934), de Gabriel Soria, que relataba la vida del bandido Jesús Ariaga, eran originales pero mediocres, por el contrario, ciertos films policiales, como *El auto gris*, eran tan notables como sus modelos: Fantomas o *Los misterios de Nueva York*. / En 1935 el autor de documentales norteamericano Paul Strand fue llamado a México, junto con Fred Zinnemann, para producir allí una película cuyo argumento había sido escrito por el ministro de Bellas Artes, Velázquez Chávez. *Redes* fue íntegramente realizada en interiores, con el concurso de los pescadores y un único actor aficionado. El film, algo lento, poseía una gran belleza plástica. Podía hallarse en el mismo la influencia de la escuela soviética, y en especial la de Eisenstein. En 1936, tras los ensayos desiguales de Ramón Peón, Fernando de Fuentes, Boytler, Rolando Aguilar, etc., Bustillo Oro, un hombre de teatro, dirigió *Los dos monjes,* curiosamente influida por el expresionismo alemán y muy bien fotografiada por el operador Jiménez. Más tarde, se construyeron estudios bien equipados y durante la guerra, el cine mexicano abasteció las mil doscientas salas del país y a numerosas regiones de América Latina. La producción pudo así alcanzar a sesenta u ochenta películas por año. Algunos films de real calidad iban a producirse en México hacia el fin de la segunda guerra mundial. / Argentina, que poseía mil quinientas salas, cifra superior a la que corresponde a México, había hecho construir numerosos estudios, de los cuales salía una treintena de películas por año. El primer film fue realizado en este país, por Mario Gallo, en 1908 *La ejecución de Dorrego*. Una producción regular se había organizado en 1915. Pero salvo raras excepciones, las películas, si bien están lujosamente presentadas y son técnicamente hábiles, permanecen en la mediocridad y se inspiran demasiado directamente en Hollywood. / Brasil, con un número de salas igual al de Argentina, producía algunos films por año, como Chile, que no poseía sin embargo, más que doscientos cincuenta o trescientas salas. / Uruguay con ciento sesenta salas, pudo ocasionalmente, financiar algunas películas. La situación de Perú es análoga». (Sadoul 1956:98-99).

México y destacar una película venezolana y dos brasileñas.[4]

Una excepción a la regla fue la publicación, en 1944, por parte de la Editorial Nova, del libro *El cine al día* (escrito por Douglas Arthur Spencer y Hubert D. Waley y editado originalmente por Oxford University Press) que fue traducido por el periodista y guionista español Francisco Madrid. Este traductor se tomó la licencia de agregar un epílogo de creación propia en el que básicamente se reseñaban las características artísticas y personales de ocho directores argentinos. En el párrafo introductorio el autor especifica los dos objetivos de esta tarea, por un lado, que el lector advierta la importancia que adquiere el cine argentino, y por el otro, constituir la base de un amplio estudio que se publicará «algún día». El epílogo completo está disponible en este *dossier* y constituye, sin duda, el antecedente más antiguo de los estudios de cine clásico local.

Ese texto tan temprano, que se ocupa de reseñar la cinematografía argentina, es retomado casi íntegramente en *Historia Ilustrada del séptimo arte*, publicada por SALVAT en Barcelona y Buenos Aires, en1950.[5] María Luz Morales, autora de los tres tomos, incluye este texto en el capítulo «El cine de Hispanoamérica» (53 páginas) donde también da cuenta de la actividad mexicana. Desde una perspectiva hispanista, en todos los casos, establece relaciones con filmes y datos españoles. Por este enfoque el cine de Brasil queda excluido de la publicación.

Recién hacia finales de la década del '50 surgió en Latinoamérica la preocupación por confeccionar las historias de las distintas trayectorias cinematográficas nacionales. Entre 1959 y 1960 se publicaron los dos primeros relatos históricos sobre el cine argentino y brasileño, la *Historia del cine argentino*

[4] «El cine mexicano brindó una secuela de las películas *¡Qué viva México!* y *Janitzio* (1934, clave de toda la obra de Emilio Fernández), con *María Candelaria* (1943), *La perla* (1947), *Río Escondido* (1948), *La malquerida* (1949), larga serie de espléndidas ilustraciones debidas a Emilio Fernández (director y a Gabriel Figueroa (fotografía). (…) / Ha sido necesario esperar veinte años para ver una gran película de Luis Buñuel: *Los olvidados* (México, 1950). Otras "revelaciones" no son menos sorprendentes: *La balandra Isabel llegó esta tarde* (Venezuela, 1950), de Carlos Hugo Christensen; Caiçara, de Adolfo Celi (producción de Alberto Cavalcanti, Brasil, 1950), y O Cangaceiro, de Lima Barreto (Brasil, 1952)» (Lo Duca (1960): 48).

[5] Luego se vuelve a publicar en forma de folleto: *Los directores argentinos* (publicado por J. M. Couselo, J. Gómez Bas y Kive Staif, Centro de investigación del Cine argentino, Tercer Festival Internacional de Mar del Plata, enero de 1961).

de Domingo Di Núbila y la *Introdução ao Cinema Brasileiro* de Alex Viany. Luego en 1963 Emilio García Riera publicó *El cine mexicano*, texto que ampliaría unos años más tarde dando inicio a la historiografía del cine desarrollada en el marco académico latinoa-mericano.

Prisioneros de la tierra **(Mario Soffici, 1939)**

Estos libros de Di Núbila, Viany y García Riera sentaron las bases de un imaginario sobre lo que fue el cine clásico en la región y sobre lo que debió haber sido. Sin duda, no se puede volver hoy a esos textos sin desnaturalizarlos, y sin indagar cómo fueron concebidos, en base a qué tradiciones se idearon sus hipótesis, cuáles son los modelos con los que están dialogando.

A poco de reflexionar sobre este impulso editorial en la región, parece razonable que los libros surgieran en los tres países que habían desarrollado, en mayor o menor medida, una industria cinematográfica local; sin embargo no es tan lineal el proceso si se considera la coincidencia temporal. ¿Por qué en Brasil y Argentina en 1959, y en México pocos años después, tres periodistas deciden en dar cuenta de la historia del cine de cada país?

Es posible que en los casos de Argentina y Brasil, la respuesta se halle en el grado de incertidumbre en que estaban sumidos ambos campos cinematográficos por esos años. Mientras transitaban los últimos tramos de las formas clásicas, en la producción y la representación, el futuro no se presentaba claramente delineado. La década de 1950 fue sin dudas de transición entre las viejas estructuras y la modernización, e implicó una crisis conceptual que obligó a pensar nuevamente cuáles eran los objetivos y las formas del futuro cine nacional. Di Núbila clamaba por un ámbito cinematográfico menos regulado que se revitalizara mediante la competencia de la oferta y la demanda. Viany, por su lado, creía que la ausencia del apoyo del Estado al cine brasileño afectaba enormemente sus posibilidades de desarrollo industrial. Ambos daban cuenta de los logros y creían que estaban a las puertas de un cambio. Pensar el futuro del cine implicaba necesariamente establecer un relato sobre su pasado, y eso es lo que se puso en marcha por esos años en ambos países.

En México las cosas fueron diferentes porque el proyecto industrial, aunque estancado, todavía tenía mucho resto. Quizá por eso el libro de García Riera se

retrasó unos años respecto de sus pares latinoamericanos. Su libro no se emparenta con la crisis que deviene de una reconversión industrial, sino con la crisis producida por la irrupción de la modernidad en el cine. Según el autor «el único problema básico y esencial» del cine mexicano, es «el de dar paso a una nueva generación, y dejar que ella sustituya a la de los realizadores anquilosados, incapaces de pedirle ni darle nada valioso al cine…». Luego subraya: «el cine mexicano ha llegado a la crisis porque el conformismo más absoluto lo tiene convertido en un pantano» (García Riera 1963: 202).

En estas tres historias del cine se observan algunas características comunes y muchas diferencias. En primera instancia es evidente que existen coincidencias entre los análisis y planteos de Di Núbila y Viany. Ambos giran en derredor de los impedimentos para la construcción de una industria sustentable y del papel fundamental que juega, o que debe jugar, el Estado en términos de regulación y protección del universo del cine en cada país. Estas reflexiones se generan cuando los problemas de producción para la industria de los dos países parecen no encontrar su piso, si se tiene en cuenta que el número de películas producidas en Brasil durante 1959 es de 57 (la cifra más alta de la década) y desciende a 29 en el año siguiente (Ramos 1983:35), mientras que los datos acerca del cine argentino son aún más desalentadores con 23 filmes en 1959 y 31 en 1960 (Getino 1998:337).

Los dos tomos de Di Núbila giran fundamentalmente en torno de una selección de películas estrenadas que se distinguen por algún elemento técnico o por su popularidad, o responden a gustos personales del autor. En el final de cada capítulo y sobre todo en el final de cada tomo se pueden leer textos que analizan las distintas cuestiones de orden económico, político y artístico que para Di Núbila conformaban el «problema del cine argentino».

El libro de Viany se propone otro formato. Aunque hace un *racconto* de la producción brasileña señalando acontecimientos, personalidades y filmes, no se centra en ellos sino que prefiere examinar la constitución y el desarrollo de los distintos agentes de la industria, y de su funcionamiento en el marco de la economía nacional. Sin duda Viany, por su formación marxista, tiene una mirada más estructural de las producciones culturales. La *Introdução ao Cinema Brasileiro* recorre en sus tres capítulos centrales una periodización que se asienta en los proyectos industriales que Viany bosqueja, dando cuenta de los fenómenos producidos en distintas regiones del país. En muchos casos los análisis que vinculan estructura y superestructura se mixturan con las

condiciones creadas por ciertas conductas individuales. Esta mezcla de razonamientos logra complejizar las explicaciones en las que juegan tanto motivaciones económicas del sistema, como las inflexiones de personalidad de ciertos agentes.

Ambos intelectuales hicieron un diagnóstico coincidente en muchos puntos acerca de los problemas que aquejaban al sector cinematográfico en cada país. Sus diferentes perspectivas ideológicas se hacían evidentes en la formulación de las hipótesis que intentaban explicar las causas y consecuencias de los mismos y también en las posibles soluciones. Pero a pesar de todo coincidían en que la problemática del cine giraba en torno a cuatro elementos centrales: falta de inversiones que mantengan una aceptable actualización técnica de los estudios y laboratorios; modalidades erradas en la articulación del negocio cinematográfico; una inadecuada relación de la industria con el Estado; y debilitamiento en la potencia de temáticas y formas narrativas nacionales y populares.[6]

Otro elemento común que se observa en estas dos primeras historias del cine de la región, es el señalamiento de un canon artístico en la producción fílmica. La argumentación de Viany gira en torno a la «brasilidad» que debería identificarse en las películas como factor desencadenante de una posible industria local. Lo que Viany llama «canon estético» es similar a lo que Di Núbila denomina «orientaciones temáticas» con un perfil reconocible (él crea denominaciones para ciertas líneas de trabajo como la «social folklórica», la «popular suburbana», la «popular campera», etc.).

En relación con estos temas, las diferencias con el colega mexicano eran notables. García Riera era hacia 1963, un intelectual que ya concebía al cine desde la teoría de autor, por lo que estructura su ensayo con la idea de que «el director es el único responsable de la calidad de un film». Cita a los actores pero advierte que no les concede una gran «importancia creadora», solo incluye sus nombres porque confía «en la capacidad del lector de asociarlos, gracias al recuerdo, con presencias físicas que en una mínima medida contribuirán a reconstruir la plástica del film» (1963:7).

El desarrollo del aparato productivo no está en el centro de las preocupaciones de este crítico, ya que México producía en los años 50 más de un centenar de películas anuales y continuó en los 60, con altos y bajos, manteniendo ese ritmo

[6] Para ampliar ver Kriger 2011.

productivo.[7] Por otro lado, declara que no es un especialista capaz de interpretar los datos que arroja el cine como «fenómeno económico», por lo que menciona «muy por encima algunos de los problemas industriales y financieros que el cine mexicano ha afrontado a lo largo de su historia» (García Riera 1963:8). Sin embargo entiende que puede dar cuenta de los «datos valiosísimos» que recoge el cine mexicano «en orden a la vida psicológica y social» del país.

El reclamo de García Riera se asentaba en la actividad de los directores y productores anticuados, a su juicio, por no hacerse eco de la renovación temática y de lenguaje, que ya era efectiva en casi todas las plazas. García Riera modela la historia del cine mexicano desde una perspectiva sesentista y termina su libro con el capítulo «La crisis y el futuro», vaticinando la pronta llegada de un cambio en la representación audiovisual. Él habla de un cambio generacional que rompiera el «atolladero» en que se encontraba el cine azteca, realizadores nuevos «mejor o peor orientados, verdaderamente talentosos o bien, dispuestos desde un principio a servirse de nuevas recetas prestigiosas que cubran su falta de talento…» (1963:201).

Si bien las diferencias descriptas entre el texto de García Riera y los de sus colegas son evidentes, también es posible encontrar coincidencias entre los tres autores. Una de las cosas que estos textos tienen en común, frente a las historias del cine escritas en los países centrales, es que subrayan los elementos nacionales de sus cines, sobre todo aquellas marcas estéticas ligadas a las tradiciones populares urbanas o rurales, y a la música en particular. Así, alientan todo aquello que responda a las matrices del tango, la samba y la ranchera, aunque muchas veces observa la falta de calidad, siempre rescata el valor de la singularidad que se expresa en esos relatos.

Por otra parte, los tres autores coinciden —ya lo hizo notar Paranaguá (1985:72)— en mostrar independencia con respecto a las historias del cine vinculadas con los países productores tradicionales, centrándose en lo nacional. Es posible decir que en los tres libros se indaga qué tiene de nacional el cine nacional, y/o qué debe tener el cine, en cada caso, para considerarse nacional. Esta característica resulta fuertemente productiva porque, aunque no los libera totalmente de la permanente comparación asimétrica con lo hecho en Estados

[7] En 1956, 101 películas, 104 en 1957, 135 en 1958, 116 en 1959, 114 en 1960, 74 en 1961, 81 en 1962, 86 en 1963, 113 en 1964 y 97 en 1965. Los datos son tomados de la *Breve Historia del Cine Mexicano. Primer siglo (1897-1997)*, de Emilio García Riera (1998:211 y 234).

Unidos y Europa, sin embargo les permite establecer cánones propios para entender cómo se fueron construyendo nuevas estructuras narrativas sobre temáticas y tópicos locales. Sin embargo, por esa misma independencia, los relatos adquieren un sesgo de excepcionalidad que no les permite encontrar una vía apropiada para relacionar lo nacional y lo internacional. Es decir, que de alguna manera reproducen en sentido inverso, la operación historiográfica que excluía a los países latinoamericanos de las historias del cine universal. Así, con estos relatos se comienza una tradición de historiografías localistas, que prácticamente carece de propuestas comparativas entre países de la región. Es notable que ninguno de los tres autores mencione las reflexiones historiográficas hechas en los otros dos países, ni piense en formular posibilidades y límites para el cine latinoamericano.

En los años 80 surgen las historias del cine regionales a caballo de las ideas pergeñadas por el cine político latinoamericano. En efecto, la «estética latinoamericana» en el ámbito del cine, fue una opción geopolítica que obligó a reescribir ese pasado previamente relatado en clave nacional. De entre estas historias del cine latinoamericano, las que más pregnaron en el incipiente grupo de estudiosos e investigadores argentinos, basaban sus hipótesis en la teoría de la dependencia, —consideración en términos de centro-periferia del funcionamiento de las estructuras productivas y de los resultados estéticos obtenidos—. Dos fueron las de mayor circulación por las casas de estudio hacia finales de los años '80~~s~~. En primer lugar el ensayo de Paulo Paranaguá, *O Cinema na América Latina*, que intentó por primera vez una visión comparada de la actividad regional, proponiendo que se trataba de «un conjunto de cinematografías dependientes, subdesarrolladas, periféricas y atomizadas [que] adquiere el aspecto de un movimiento cultural» (1985:91).[8] El texto se organiza en tres períodos (mudo, sonoro y nuevos cines) para contar la trayectoria de los cines latinoamericanos, haciendo eje por un lado, en los condicionamientos impuestos por la cinematografía hollywoodense y, por otro, en los elementos estéticos y narrativos comunes que se observaban en el conjunto.

Para quienes estábamos estudiando cine en esos años, esta historia regional se convirtió en una revelación que dejaba al desnudo la falsedad desplegada por las comparaciones asimétricas, que proponían calificar la producción clásica local como una copia ineficiente de los filmes hollywoodenses, sin entender que

[8] "*Um conjunto de cinematografias dependentes, subdesenvolvidas, periféricas e atomizadas adquire o aspecto de um movimento cultural*" (Paranaguá 1985:91).

los géneros narrativos se habían reinventado con las amalgamas operadas entre las fórmulas y las matrices culturales locales.

Dos años después, Peter Schumann publica su *Historia del cine latinoamericano*. Se trata de un texto en el que se presenta la historia del cine de cada país latinoamericano, ordenado alfabéticamente. La visión de conjunto se asienta en la legitimación de los nuevos cines de la región. El capítulo de Argentina, que puede ser tomado como modelo de la construcción, abarca desde los inicios de la actividad cinematográfica, en 1896, hasta el momento de la edición del libro. Lo notable es que se le dedica el 20 % del libro al conjunto de cine mudo y cine industrial clásico, para poder otorgarle un espacio desproporcionado al cine realizado a partir de los años 60. Schumann enuncia esta subvaloración del cine clásico latinoamericano desde el prólogo, cuando expresa que: «Si a un autor le está permitido expresar su deseo, yo desearía que [este libro] sirva para ayudar un poco a lo mejor de esa cinematografía: Al Nuevo Cine Latinoamericano y —en el sentido propuesto por Birri— a su revolución permanente, a su constante renovación» (1987:10).

En los primeros años de la década del 90 se sumó el texto de John King, *El carrete mágico. Una historia del cine latinoamericano*, libro que de alguna manera combina los formatos utilizados por los dos autores anteriores. Por un lado, construye su libro con capítulos que recogen la experiencia del conjunto de los países por etapas, y por otro, practica un análisis en paralelo sobre cada país. En la introducción King recalca que pese a las dificultades para llevar a cabo un estudio sobre cine latinoamericano, debido a la falta de fuentes fílmicas y documentales, la importancia de la tarea consiste en contribuir a romper con «cierta tendencia visible en la crítica de habla inglesa», según la cual «las únicas películas dignas de consideración han sido realizadas en los últimos treinta años, como parte del vagamente definido movimiento del nuevo cine». A pesar de esta advertencia, King organiza su libro dedicando un desproporcionado 13% del libro al Capítulo I, «Del cine mudo al nuevo cine», y todo lo demás a la filmografía producida a partir de los años sesenta.

Como se ve, estas historias son más productivas e interesantes en el análisis del cine moderno, pero tienden a desestimar y homogeneizar la producción de la etapa clásica, estableciendo periodizaciones muy esquemáticas en las que debe encajar, de alguna manera, la experiencia fílmica de todos los países. Esto se debe, en buena medida, a que en el momento, en que estaba naciendo la idea del cine de los países latinoamericanos como conjunto, el criterio de los

historiadores fue hacer eje en las coincidencias más que en las diferencias. Las preguntas se orientaron a entender qué había en común entre las experiencias fílmicas de los distintos países, para luego demostrar la necesidad de considerar el conjunto regional. Fue así que el cine clásico quedó reducido a señalamientos muy básicos que iban desde la importancia de las músicas nacionales, los formatos industriales, el costumbrismo, los toques épicos, las siempre notables excepciones fílmicas, y poco más.

Los martes, orquídeas
(Francisco Mugica, 1941)

Otros textos que conmovieron los estudios del cine clásico, en esos años, con la firma de Carlos Monsivais y Jesús Martín-Barbero, promovían la revalorización del melodrama. Se trata de una reversión de las críticas ideológicas más ásperas que ha tenido el cine clásico, sobre todo en los años ´60 (los años de la ruptura), que se refieren a su carácter de instrumento preparado para facilitar la evasión de la realidad y la implementación de una normativa conservadora. La nueva lectura plantea que la razón del éxito del cine latinoamericano no se relaciona con su carácter industrial, sino con un elemento de carácter vital; el público «(n)o accedió al cine a soñar: se fue a aprender a través de los estilos de los artistas o de los géneros de moda el público se fue reconociendo y transformando, se apaciguó, se resignó y se encumbró secretamente» (Martín-Barbero 1987:180).

De esta manera, es posible observar que la suma de la nueva historiografía y el giro teórico que se impuso acerca de los medios masivos de comunicación, iluminaron un sinnúmero de estudios, inquietudes e hipótesis en el marco de la academia local. Prueba de ello es que a partir de la década del 90 comienza~~n~~ a surgir una cantidad enorme de estudios sobre cine argentino, y aunque el cine clásico no aparece entre las preferencias de los investigadores, los textos publicados se multiplicaron exponencialmente. La nueva producción deja de pensar la historia del cine argentino como una sucesión de películas y hechos salientes a la manera de la historiografía clásica, y también evita pasar sobre las películas contando los argumentos, sin desarrollar un abordaje formal con herramientas semiológicas o estructuralistas.

Hacia una renovación historiográfica sobre el cine clásico argentino

El libro *Cine argentino. La otra historia* compilado por Sergio Wolf (1992) funciona como una bisagra que abre esta etapa. Como su nombre lo indica, la propuesta intentó ser cuestionadora de los relatos establecidos. Los autores se lanzaron a definir poéticas de autor, apoyándose en análisis textuales de filmes, y plantearon una forma diferente de entender el devenir de la industria cinematográfica y la producción de películas clásicas.

En este período los estudios no tienden a ser totalizadores, sino que se ocupan de fragmentos seleccionados a partir de un amplio ramillete de criterios que responden a diferentes perspectivas teóricas o propuestas metodológicas. Por ejemplo, Eduardo Romano publica *Literatura / Cine argentinos sobre la(s) frontera(s)* (1991), un ensayo que tematiza la frontera, expandiendo los límites de la literatura para considerarla en relación con el lenguaje audiovisual. Luego aparece *Fanny Navarro o un melodrama argentino* a cargo de César Maranghello y Andrés Insaurralde (1997), propuesta que excede ampliamente el género biográfico para constituirse en una lectura del funcionamiento del *star system* de esos años. Los autores, además, tienen el mérito de haber construido nuevas fuentes a partir de un sinnúmero de entrevistas.

Ya en el tercer milenio, con muchos otros textos, es posible ver cierto grado de especialización en problemáticas que presenta el período. Así Horacio Campodónico (2005) escribe un ensayo en el que intenta sentar las bases para una historia político-económica del cine argentino clásico, Ana Laura Lusnich (2005) publica las conclusiones de su estudio sobre el drama social-folclórico, Adrián Melo (2008) compila un volumen sobre la representación de gays, lesbianas y travestis en el cine argentino de todas las épocas; y la autora de estas líneas convierte en libro una investigación sobre el cine argentino durante el primer peronismo (2009).

La lectura de algunos de estos textos hace posible notar que en la actualidad no se evidencia la necesidad de reescribir ese pasado clásico, sino más bien la urgencia de plantear nuevos problemas que no estaban en el horizonte de los relatos tradicionales en este campo de estudios. Entre otros interrogantes, es posible subrayar la necesidad de preguntarse, o en algunos casos re-preguntarse, qué hilos tejen los vínculos entre los textos fílmicos y la serie social y política del momento de su producción, cómo se leen estos filmes desde las perspectivas teóricas vigentes en estos días, qué rastros de temáticas o personajes provenientes de la cultura popular se pueden observar en los filmes,

qué tipo de negociaciones les planteaban los filmes del periodo clásico a las audiencias.

Por otro lado, cuando los estudios culturales comenzaron a interesarse en las películas clásicas de la Argentina, afirmaron la imposibilidad de entender la industria del cine como algo separado del parque industrial general. En este sentido, Matthew Karush (2012) propuso estudiar al cine del período como parte de los *mass cultural commodities*, ya que la convergencia industrial de los medios de comunicación debe concebirse no solo como un dato (y en muchos casos como la posibilidad de permanencia en el mercado) sino como un fenómeno de significación al interior de los textos, ya en las primeras décadas del siglo XX.

También el área de los estudios trasnacionales propuso problemas que transiten otros carriles, un buen ejemplo de ello es un interesante estudio de Ricardo Pérez Montfort (2009) sobre el hispanismo en el cine mexicano. El texto intenta escapar de las fórmulas más visitadas (la influencia del cine español sobre…, o la representación de los españoles en…), para evidenciar que las diversas formas que fue adquiriendo el hispanismo conservador en la industria cinematográfica de ese país, expresaron y también construyeron una trayectoria de relaciones sociales, políticas y culturales entre México y España.

Esta perspectiva transnacional de lectura, por un lado, permite dejar de lado las anacrónicas búsquedas de algo esencialmente latinoamericano en el cine industrial clásico, pero, por otro, puede llevarnos a olvidar que las ideas nacionalistas de distinto cuño eran centrales para productores y públicos de la época. En ese sentido, cuando Marina Díaz López estudia los estereotipos mexicanos y españoles en sus cines populares, entre 1920 y 1960, se pregunta si puede hablarse de transnacionalidad, cuando «(e)n el fondo, la creación en México de dicho espacio cinematográfico recupera una inquietud por la identidad nacional» (2009:145).

Otra clave de muchos de los estudios recientes sobre cine clásico argentino es la contextualización de los hechos, ahora vinculados con la industria, la comercialización y las instancias de legitimación de la época. Ese ejercicio de contextualización impide caer en provincianismos a la hora de formular interpretaciones y de diseñar «(…) una *política* de la comparación histórica [que] está oculta en la elección de los parámetros. Estos parámetros de comparación constituyen los llamados *rangos de contraste* o *situación de comparación*, y todos ofrecen delicadas observaciones de cómo estas situaciones de

comparación determinan los resultados de la comparación» (Lorenz 2005:45).

Elvira Fernández, vendedora de tienda **(Manuel Romero 1942)**

En relación con el cine latinoamericano las comparaciones dieron lugar a experiencias interesantes y sin duda proponen un camino que todavía está prácticamente sin recorrer. Para hacerlo hay nuevos insumos ya que la multiplicación de estudios sobre cine se replica en Brasil y México e, incluso, aunque en menor medida, en los otros países latinoamericanos que tuvieron baja producción cinematográfica. La posibilidad de acceso a esos insumos se democratizó a través de las redes académicas, las revistas electrónicas, las librerías virtuales, las maestrías especializadas en cine y, fundamentalmente los eventos académicos internacionales donde el intercambio de textos, fuentes y referencias es directo. Una muestra de ello es el exitoso crecimiento de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (ASAECA), que ya realizó cuatro congresos internacionales que dieron lugar a proyectos colectivos e individuales ligados al comparativismo.

Ahora bien, destacamos dos elementos centrales a la hora de pensar los estudios comparativos, para ello abrevamos en el campo de la literatura, que ya recorrió un largo camino en comparatismo del que se pueden recoger algunas enseñanzas y advertencias.

Por un lado, la comparación con las cinematografías latinoamericanas clásicas permite salir del paradigma de la homogeneización para identificar las diferencias. Como vimos, en contradicción con las periodizaciones instaladas, el final de la década del ‘50 sorprendió a la industria del cine de México, Brasil y Argentina en lugares bien diferentes: mientras la industria mexicana, marcada por la intervención norteamericana, no solo había ganado los mercados de habla castellana sino que encontró la forma de perdurar por décadas, la industria argentina ya se había disuelto casi por completo y la brasileña había perdido las ansias de llegar a tener un desarrollo a la vieja usanza. Este estado de cosas determina el tipo de modernidad híbrida al que accederá cada país en los años sesenta. El corte temporal propuesto, aunque arbitrario, evidencia un abanico de elecciones industriales motivadas en coyunturas locales, y de implementaciones muy diferenciadas en materia de políticas públicas con

respecto al sector, también la presencia de trayectorias personales con características singulares que no merecen ser aplanadas por una visión de conjunto.

El segundo elemento a tener en cuenta en todo estudio comparado, es el de las relaciones de asimetría. La teoría de la dependencia aplicada a los estudios de cine latinoamericano en los 80's, puso en evidencia las relaciones de asimetría entre los países centrales y los periféricos. Como se dijo, ese fue un disparador necesario para releer todo lo sucedido en el período clásico, pero no fue suficiente para reconsiderar con justicia las calidades artísticas y culturales de los materiales audiovisuales producidos. Incluso si se considera que las películas de Hollywood fueron la norma por la que se rigieron nuestras producciones, es interesante subrayar que todo desvío adquiere una connotación positiva porque desacraliza y subvierte las virtudes de la norma y de la institución.

Cuando Santos Zunzunegui (1999:55-56) arriesga su hipótesis acerca de que en esos años el modelo narrativo hollywoodense funcionaba como una *lingua franca* o un esquema básico inmutable, o cuando Rick Altman (1999) define a los géneros como artefactos que pueden asentarse en matrices culturales muy diversas (Karush lo llama aparato cinematográfico), propician que los criterios de originalidad y anterioridad sean dejados de lado y que el valor de la contribución latinoamericana pase a residir, precisamente, en la manera como ella se apropia de las formas hollywoodenses o europeas y las transforma. En este sentido, otros hablan de «integración operativa de lo disponible». En estos procesos de comparación, el texto fílmico latinoamericano no es ya el deudor, «sino también el responsable por la revitalización del pionero, y por la relación entre ellos que, en vez de ser unidireccional, adquiere sentido de reciprocidad, volviéndose en consecuencia más rica y dinámica» (Coutinho 2004:247).

También se impone pensar en las relaciones asimétricas de las cinematografías de la primera mitad del siglo, entre los países de la región. El paquete de las cinematografías periféricas se pensó homogéneo, pero no lo es. En esa pretendida simplicidad quedó escondida la riqueza de las producciones de los países con baja producción y de los cines regionales, que en la mayoría de los casos están aún invisibilizados, como si no hubiera nada interesante que investigar allí.

Para finalizar, afirmamos junto a Claudia Gilman (1997) que las comparaciones quedaron arrinconadas por las nuevas tendencias de los estudios hacia un *curriculum* multicultural, global e interdisciplinario; y por ello resulta sugestiva la

oportunidad de rastrear en los bordes de los modelos de representación clásicos, que siempre parecen tan estables, para encontrar ese terreno fangoso en el que se crean y recrean los relatos históricos. También podríamos rastrear en lo que se denomina «las prácticas» de los mercados y públicos, que solemos describir de un modo tan lineal y estructurado. En ese marco la historia del cine argentino clásico podrá forjar un nuevo mapa «inestable, inseguro, cambiante y autocrítico», muy fértil a la hora de rediseñar los relatos sobre las tradiciones audiovisuales.

El desafío es olvidar, por momentos, las certezas adquiridas sobre las películas clásicas argentinas, quebrar las periodizaciones que desembocan en caminos seguros, acompañar con ideas flexibles esos objetos estéticos que transitaron un mercado muy lábil y resultan aptos para soportar lecturas contradictorias y portar significaciones ocultas. Las películas clásicas argentinas todavía no nos revelaron todo lo que tienen para contarnos; por suerte, nos queda mucho por ver.

REFERENCIAS

ALTMAN Rick
1999 *Film/Genre*, Londres: British Film Institute; (tr. esp.: *Los géneros cinematográficos*, Barcelona: Paidós, 2000).

CAMPODÓNICO Horacio
2005 *Trincheras de celuloide. Bases para una historia político-económica del cine argentino*, Madrid: Fundación Autor-Univ. de Alcalá-Festival Internac. del Nuevo Cine Latinoamericano.

COUTINHO Eduardo F.
2004 «La literatura comparada en América Latina: sentido y función», en *Voz y Escritura. Revista de Estudios Literarios*, 14: 237-58.

DI NÚBILA Domingo
1959/60 *Historia del cine argentino*, Tomos I y II, Buenos Aires: Cruz de Malta.

DÍAZ LÓPEZ Marina
2009 «Buscar y amar los lugares comunes. Cartografía en cinco estereotipos mexicanos y españoles en sus cines populares (1920-1960)», en *Abismos de pasión: una historia de las relaciones cinematográficas hispano-mexicanas,* Madrid: Filmoteca Española, pp. 125-47.

GARCÍA RIERA Emilio
1963 *El cine mexicano,* México DF: Ediciones Era.
1998 *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo 1897-1997,* México: Ediciones Mapa SA de CV.

GETINO Octavio
1998 *Cine Argentino. Entre lo posible y lo deseable.* Buenos Aires: Ciccus.

GILMAN Claudia
1997 «La literatura comparada: Informe para una academia (norteamericana)», *Filología*, XXX, 1-2:33-43.

KARUSH Matthew
2012 *Culture of Class: Radio and Cinema in the Making of a Divided Argentina, 1920–1946*, Durham & London: Duke University Press.

KING John
1994 *El carrete mágico: Una historia del cine latinoamericano*. Bogotá: TM Editores.

KRIGER Clara
2011 «Del periodismo a la historia: Alex Viany y Domingo Di Núbila», ~~en~~ *AdVersuS* [online], VIII, 21: 85-100, (citado junio de 2014), disponible en: <http://www.adversus.org/indice/nro-21/articulos/04-VIII-21.pdf>
2009 *Cine y peronismo: El Estado en escena,* Buenos Aires: Siglo XXI.

LO DUCA Giuseppe? /
(1960) *Historia del Cine,* Buenos Aires: Eudeba.

LORENZ Chris
2005 «Historiografía comparada: problemas y perspectivas», ~~en~~ *Memoria & Sociedad*, 9, 19:35-45.

LUSNICH Ana Laura
2005 *Civilización y barbarie en el cine argentino y latinoamericano*, Buenos Aires: Biblos.

2011 «Pasado y presente de los estudios comparados sobre cine latinoamericano», *Comunicación y Medios*, Instituto de la Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile, 24:25-42.

MARANGHELLO César, INSAURRALDE Andrés
1997 *Fanny Navarro o un melodrama argentino*, Buenos Aires: Jilguero.

MARTÍN-BARBERO Jesús
1987 *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Barcelona: Gustavo Gili.

MELO Adrián (comp.)
2008 *Otras historias de amor. Gays lesbianas y travestis en el cine argentino*, Buenos Aires: Ediciones LEA.

MORALES María Luz
1950 *El cine. Historia del séptimo arte*, Buenos Aires- Barcelona: Salvat Editores, Tomo III.

PARANAGUÁ Paulo
1985 *O Cinema na América Latina: Longe de Deus e perto de Hollywood*, Porto Alegre: L&PM Editores

PÉREZ MONTFORT Ricardo
2009 «El hispanismo conservador en el cine mexicano de los años 40», en *Abismos de pasión: una historia de las relaciones cinematográficas hispano-mexicanas,* Madrid: Filmoteca Española, pp. 37-53.

RAMOS José Mário Ortiz
1983 *Cinema, estado e lutas culturais (anos 50/60/70)*, Río de Janeiro: Paz e Terra.

ROMANO Eduardo
1991 *Literatura / Cine argentinos sobre la(s) frontera(s),* Buenos Aires: Catálogos.

SADOUL Georges
(1956) *Historia del cine*, Buenos Aires: Losange.

SCHUMANN Peter
1987 *Historia del cine latinoamericano*, Buenos Aires: Legasa.

SPENCER Douglas Arthur; WALEY, Hubert D.
1939 *The Cinema Today*, London: Oxford University Press; (tr. esp: *El cine al día,* [trad. y epílogo: Francisco Madrid], Buenos Aires: Editorial Nova, 1944).

VIANY Alex
1959 *Introdução ao Cinema Brasileiro,* Rio de Janeiro: Revan, 1993.

WOLF Sergio (comp.)
1992 *Cine argentino. La otra historia*, Buenos Aires: Letra Buena.

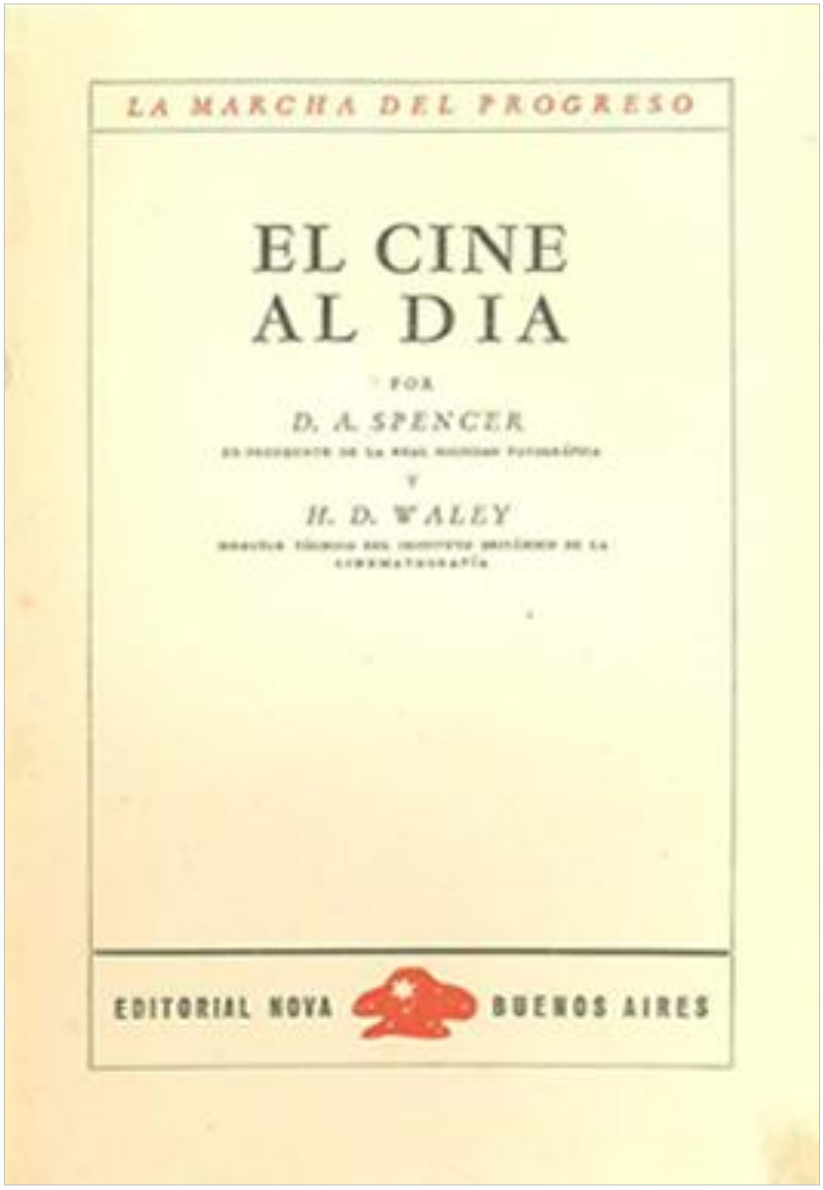
ZUNZUNEGUI Santos
1999 *El extraño viaje. El celuloide atrapado por la cola, o la crítica norteamericana ante el cine español,* Bilbao: Episteme.

DOSSIER
Hacia un relato historiográfico sobre el cine argentino

[Documenta]

«Epílogo»

FRANCISCO MADRID
en Spencer D.A. y Waley H. D., *El cine al día*
Buenos Aires: Nova, 1944: 243-259


LA MARCHA DEL PROGRESO

EL CINE AL DIA

POR

D. A. SPENCER

Y

H. D. WALEY

EDITORIAL NOVA BUENOS AIRES

Título original
THE CINEMA TO-DAY
Editado por
J. W. Stephen, O. B. E., MA. y B. SC.
en la
OXFORD UNIVERSITY PRESS
London, New York, Toronto
Traducción del inglés y epílogo
por
Francisco Madrid

LA MARCHA DEL PROGRESO

EL CINE AL DIA

POR

D. A. SPENCER

EX-PRESIDENTE DE LA REAL SOCIEDAD FOTOGRÁFICA

Y

H. D. WALEY

DIRECTOR TÉCNICO DEL INSTITUTO BRITÁNICO DE LA CINEMATOGRAFÍA

EDITORIAL NOVA BUENOS AIRES

Queda hecho el depósito
que previene la ley 11.723

Buenos Aires, 1944

Impreso en la Argentina — Printed in Argentina

Este libro se terminó de imprimir en la Imprenta López,
Perú 666, el día 29 de febrero de 1944.

ÍNDICE

CAPÍTULO: PÁG.
I. — Introducción 9
II. — La cámara 27
III. — El registro del sonido 51
IV. — Cómo se hace una película 75
V. — Fabricación y elaboración de la película de cine 89
VI. — El proyector 103
VII. — La sala de espectáculos 115
VIII. — Cinematografía en colores y estereoscopía 125
IX. — Dibujos animados y trucos 157
X. — Aparatos "substandard" 177
XI. — Aplicaciones de la película "substandard". La película en la enseñanza 189
XII. — El cine de ayer y de hoy 203
XIII. — La industria cinematográfica. El cine como fuerza social 215

Epílogo 229
Bibliografía 263

LOS DIRECTORES ARGENTINOS

Son muchos los directores cinematográficos argentinos. No podemos trazar una silueta de cada uno de ellos porque no lo permite el espacio destinado a epílogo. Algún día publicaremos un amplio estudio sobre todos ellos. De todas maneras queremos dejar aquí la estampa de unos cuantos. Gozan unos de prestigio, otros de popularidad. Los más afortunados, de ambas categorías. El lector advertirá con estas notas la importancia que está adquiriendo el cine argentino merced a quienes le consagran sus talentos.

JOSÉ A. FERREYRA O LA VOLUNTAD ROMÁNTICA

Sea la primera silueta un homenaje a uno de los fundadores de la cinematografía argentina, ido para siempre, entre dolores y miserias: Don José A. Ferreyra.

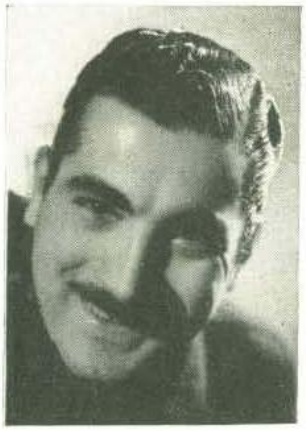
En los últimos años pasaba por la calle, rápido, huidizo. Acariciaban sus canas el aire fino de Buenos Aires. Pocos eran los transeúntes que le conocían, muchos los que se habían emocionado frente a sus obras. Su nombre no se hallaba rodeado, como otros, de la aureola popular. Mucho había trabajado en esta vida. Y peleado. Pero ni el tiempo, ni los años le habían arredrado. En su rostro quedaron impresas las arrugas de las amarguras. Pero, criollo lindo, afirmaba con Martín Fierro que no estaba muerto "quien pelea"... Algunas veces, cuando leo esos terribles telegramas procedentes de Hollywood en los que se nos hace saber que figuras gloriosas del pasado cinema-

tográfico se hallan en la cola de los figurantes —la procesión de los vencidos, de los muertos, de los que no tienen el valor para quitarse la vida y se arrastran entre la laceria y el recuerdo...— se agradece el hecho de vivir en una tierra, donde los hombres no se sienten vencidos y a cada golpe del destino tienen el valor de caminar más firmes manteniéndose sobre su montura por vieja que sea. Don José A. Ferreyra formaba parte de la guardia vieja. "¡Ah, amigo, aquellos tiempos...!" Se salía a la calle con una cámara primitiva y se enfrentaba a los escenarios de la Naturaleza —magnífica y barata—, se formaban grupos de actores que actuaban ante los objetivos considerando el arte fantasmal como una futesa y se creaban películas mudas, cándidas en cuanto a procedimientos y pobrísimas de medios artísticos y materiales. Pero ¡ya se hacía cine! Era el precursor. Al lado de este trabajo heroico, el otro: el que nos da la vida. Deudas, dificultades económicas, violencias materialistas, disgustos, desencantos, traiciones, deslealtades... La burla de unos, el escepticismo de otros. Todo ese rico material que los biógrafos apetecen en sus héroes en el momento de novelar las vidas de quienes, por encima de todos los dolores, siguiendo un destino malogrado, consagran la existencia a ganar el pan y el renombre con una tarea harto dramática. De la misma manera que con los desperdicios de otros los geniales inventores hicieron sus creaciones, don José A. Ferreyra con los procedimientos más rudimentarios hacía las primeras películas. Poseía condiciones innegables pero no tuvo suerte. No todos la tienen. La vida es dura. Todavía en su vejez, Ferreyra peleaba. No se adormecía en los recuerdos de ayer. Él fué por los barrios tangueros en busca de sus heroínas folletinescas. Barrios lejanos, conventillos multicolores, la porteñita que está en la puerta y espera; el jovencillo que se contonea y envuelve el cuello cetrino con un pañuelo de seda; la madre que trabaja, el padre que juega, los amorcitos románticos junto a una tapia coronada por unas ramas verdes. Hizo poesía popular con su cámara sentimental. "Palomas rubias", el primer éxito de Libertad Lamarque, "Pájaros sin nido". "Sin nido". Como él.

[LÁMINA 25]

Luis César Amadori.

Carlos Borcosque.



Lucas Demare.

Francisco Mujica.

[LÁMINA 26]

Manuel Romero.

Luis Saslavski.

Mario Soffici.

Alberto de Zavalía.

De una pieza al hospital. Por las manos de los amigos una lista piadosa: "Suscripción a favor de José A. Ferreyra...".

Iba y venía... A veces, al verlo cruzar —animoso, nervioso, rápido— por la ciudad, nos parecía que corría a suplicar que le fiasen un rollo de película virgen para poder terminar un tema que "palpitaba" en su espíritu de director nato. En otros momentos, nos lo imaginábamos enfebrecido, pensando que se le creía un derrotado. No, no... Nada más lejos de la realidad. Era el héroe que pasaba. No era el hombre que estaba solo y esperaba arrimado a una esquina cualquiera. No esperaba nada. Buscaba. Frente a las mesas de los productores independientes. Mostraba argumentos, aducía elencos, señalaba presupuestos... Era el héroe civil que trabajaba y luchaba. A dentelladas, si era preciso. Triunfó, cayó, volvió a triunfar, definitivamente cayó. Hizo cosas: bien, regular, mal... pero las hizo. Murió sin recibir el homenaje que este luchador solitario que amaba la cámara con la misma pasión que el gaucho, su mejor parejero, merecía. Descanse en paz. Su memoria reclama, a gritos, un recuerdo perdurable.

LUIS CÉSAR AMADORI O LA INTUICIÓN PRIVILEGIADA

Luis César Amadori es un hombre gordo y grave. Ha sido —o sigue siendo— periodista, autor dramático, director de espectáculos revisteriles. En la actualidad es director cinematográfico —de los más cotizados—, empresario teatral y dirigente eficaz de varias entidades oficiales y asociaciones profesionales. Mañana será, si se lo propone, financiero, ministro, diplomático o senador. Tiene capacidad para todo esto. Es, en una frase concreta, la intuición privilegiada. Y además suple la técnica que pueda necesitar, y que le falte, para cada una de esas actividades, con el orden y la disciplina. Amiel, el triste y tímido Amiel, asegura en su diario íntimo, que el desorden es la esclavitud. Si ahondamos en la frase podemos subrayar su realidad. Un hombre desordenado en sus amores, en sus gastos, en su trabajo o en sus vicios es siempre esclavo. Nunca será

un hombre libre e independiente. Un hombre que ajuste sus actos a la disciplina más severa es —o puede ser casi siempre— un triunfador. Tal es el caso de Luis César Amadori, quien defiende un sistema de vida que le asegura la actividad profesional, la eficacia material, la libertad social y, por ende, el éxito.

En Luis César Amadori se reúnen las tres autoridades: artística, profesional y administrativa. Una película de Amadori es siempre una película de buen gusto; una obra bien hecha y una producción que rinde beneficios. No se busque en su arte una preocupación trascendental. No se lo propone ni le interesa. Su comedia cinematográfica es la de quien, amablemente, nos relata un cuento sentimental y tierno. Frente a una producción del creador de "El pobre Pérez" sabemos que nuestro espíritu no sentirá sacudidas violentas ni quedará decepcionado. Siempre se sale del cine con el ánimo agradecido. "Lo hemos pasado bien, ¿no?" —se preguntan unas a otras las gentes y en la contestación sonriente se confirma que ha sido así. Luis César Amadori cuenta su historia con elegancia, con simpatía y con bondad.

Uno de los grandes aciertos del cine norteamericano es haber conseguido que su arte se impusiera al mundo recreando las historias de los niños para los adultos. Don Quijote, los príncipes azules, las princesas encantadas, los caballeros andantes han vuelto al espíritu de los mayores transformados en héroes civiles, aventureros románticos, detectives; millonarios que se casan con las dactilógrafas, chiquillas que triunfan en sus propósitos tras mil peripecias, etc., etc. Y se ha vuelto a pensar que es posible ahora como en los dorados años de la Edad Media la aventura milagrosa, el amor mágico y el triunfo de lo inesperado. Con todo esto se ha conseguido que el hombre de la calle que va al cine, abandone en la puerta sus preocupaciones cotidianas y se envuelva en el misterio de la sala con la curiosidad instintiva de quien necesita dejarse subyugar por una historia fabulosa para maravillarse de la vida misma. De ahí el éxito de las películas de Diana Durbin, Judy Garland

o Mickey Rooney y de cuanta historia una el amor y la lucha por la vida. No todo es un desastre moral en nuestro tiempo. Hay amplio espacio para la fantasía y la bondad.

Luis César Amadori sabe esta lección y la cuida. El alma infantil que hay en todo hombre ignorado se lo agradece.

CARLOS BORCOSQUE O UNA EXPERIENCIA POLÍTICO-SOCIAL

Las películas de Carlos Borcosque se caracterizan por su posición combativa. Tienen un contenido político y una ambición social. Estoy hablando desde un plano elevado. Cuando digo "contenido político" no quiero significar un sistema de propaganda en favor de tal o cual partido o clan. Cuando advierto la "ambición social" no señalo que Carlos Borcosque se haya adherido a este o aquel sistema económico y que lo defienda a fuerza de pantallazos. No es eso. El contenido político o la ambición social de Carlos Borcosque es la de quien cree que debe encaminarse toda actividad de influencia pública a una exaltación del deber; del deber para con la patria y para con los compatriotas; para la tierra y para el hombre. Este sentido de responsabilidad le obliga a seleccionar sus temas. (El día que dirigió una comedia astracanesca no le acompañó la suerte). Hay en la ambición natural de Carlos Borcosque el sentido de una misión espiritual. Sus películas no son de izquierda o de derecha, no son conservadoras o liberales pero despiertan el sentimiento humano de las muchedumbres ignoradas. Ver pasar una película de Borcosque es contemplar dos espectáculos: el de la pantalla y el del público. Éste no se siente espectador pasivo. No es testigo de una película. Se siente actor. Y se adhiere al grupo que en la pantalla representa, en todo momento, el deber.

De todas maneras lo que a unos puede parecerles bien, a otros, desde luego, ha de parecerles mal. No se admite la unanimidad de juicio en toda obra que huye de lo abstracto para entregarse a lo concreto. En todo gesto humano hay una claridad y una sombra. Se está a un lado o a otro. Esto me hace

recordar el pintoresco descubrimiento que hiciera el músico Darius Milhaud al advertir que la música moderna que en Berlín —en el Berlín del III Reich— se denominaba "bolchevikkultur" en Moscú —en el Moscú de la III Internacional— se calificaba de "delicuescencia burguesa". Y era la misma música. En las películas de Carlos Borcosque caben ambos ataques, porque lejos de los extremismos, lo que defiende Borcosque es el término medio de la civilización heredada y que hay que dejar en herencia. La experiencia político-social de Borcosque es un fiel reflejo de su inquietud. No hace cine por hacer cine. Tiene de la obra que realiza un alto concepto. Sabe que han de verla multitudes que, posiblemente, no saben leer y cuya única cultura es la que les entra por los ojos y por los oídos. Cuanto más ennoblecimiento haya en los personajes, cuanta más ternura posean las criaturas humanas que pasan por la pantalla, mayor será el interés del espectador por la vida misma. Si se llena el caletre del público de escenas terribles, personajes equívocos y situaciones derrotistas, el espectador le tendrá miedo y terror a la vida. Si observa que la vida no es un rincón tan despreciable como algunos propalan, los sentimientos espirituales en vez de disminuirse, se acrecentarán. El hombre propende a la imitación. Carlos Borcosque lo sabe. Y en tren de ofrecerle actos que pueda imitar le señala los mejores. Creo que fué el gran Baltasar Gracián quien dijo "cuando los ojos ven lo que nunca vieron, el corazón siente lo que nunca sintió". Si es así, Borcosque ha procurado que el corazón de sus espectadores sienta lo que, acaso, no pudo aprender en la escuela.

FRANCISCO MUGICA O EL ACADEMISMO

El día que se representó, por primera vez, la película "Margarita, Armando y su padre", se hallaba Francisco Mugica en el salón del Cine Monumental, temblando de arriba abajo. El público había aplaudido la realización de la película y al salir —el todo Buenos Aires— se avalanzaba, materialmente, sobre el nuevo director para felicitarle. Pero "el pibe Mugica" no

estaba muy seguro todavía de la verdad de su éxito y en la mirada húmeda había una luz que quería descubrir la sinceridad de todas las felicitaciones. Al terminar el estreno de "Persona honrada se necesita", Francisco Mugica, tras recibir las felicitaciones de los amigos, esperó que la calle quedara desierta y oscura, para enfilarla del brazo de su mujer. En aquel momento de íntima confesión dijo tras un suspiro y en voz baja, pero no lo bastante para que quien escribe estas líneas no pudiera oirlo al paso: "¡Bueno, una más!"... Citamos estos dos momentos de Mugica para subrayar que a pesar de los aplausos y de los apretones de manos no está nunca seguro de la bondad de la obra realizada. (Citemos que una de su películas fué un auténtico acontecimiento: "El mejor papá del mundo"). Mugica no se cree seguro de sí mismo y se acerca al trabajo con la emoción de los artesanos medievales que ponían bastante más que el oficio en su obra: el respeto que le merecía.

En la obra de Mugica hay oficio —técnica—; profesión —estudio—; inspiración —alma—, y artesanía —respeto—. Todo ello bajo el signo académico.

Siempre que surge una escuela artística necesita atacar la Academia y cuanto ésta representa, para justificar su aparición. Los académicos, por esta razón, han recibido, siempre, los ataques de quienes aspiran a ser académicos o de los que están enfurecidos porque no han podido serlo. La Academia —el sentido, el espíritu y la lección académica— ha sido siempre la corrección, la conservación del estilo y la seguridad de que el orden establecido no ha de alterarse porque sí. Mugica tiene espíritu de académico. Toda su obra es ponderada. No se desborda por ningún concepto. En su arte, todo está estudiado, medido, aquilatado y dominado.

Es más beneficioso un canal que un río desbordado. Es más buena la lluvia fina y suave que el temporalazo. El canal o la lluvia acrecientan la riqueza de la tierra; el río salido de madre o la tempestad son, desde luego, maravillosos espectáculos de la Naturaleza, pero la destruyen. Así es en todo. Los excesos

románticos —que tuvieron su hora de esplendor— nos hacen reír en esta época intelectualista. El espíritu de la realidad y del sometimiento de las fuerzas a la voluntad del hombre —del dominio humano— ha dado por resultado que los académicos no parezcan perjudiciales, sino más bien beneficiosos para la conservación de los patrimonios. En ese trance se halla Francisco Mugica. No hay en ninguna de sus películas desbordamientos o hechos inusitados, no hay fantasías absurdas, peligrosas innovaciones o atrevimientos heroicos. Todo está hecho bajo cánones estrictamente severos. Las lecciones aprendidas han sido debidamente aprovechadas. Avanza con paso seguro. De la misma manera que los arquitectos no pueden salirse de las fundamentales reglas de la construcción aunque imaginen los edificios de líneas más revolucionarias, así no olvida este director los cánones esenciales del cine.

Francisco Mugica es, en resumen, la ponderación. O sea, el academismo.

MANUEL ROMERO O UN DESTINO DESVIADO

Se dice que Manuel Romero gana miles de pesos y que todas las miradas femeninas se tienden hacia él mendigándole un puesto imaginando que su sola voluntad importa para alcanzar la luz de las estrellas. ¿Le basta con esto para ser feliz? No lo parece, porque a pesar de que la vida le sonríe se dice también que es hosco, irascible, amargo. Tratándolo de cerca —si ello es posible ya que procura que nadie se aproxime a su auténtica personalidad— Romero es otro.

Fué el primero en advertir la importancia que tendría la creación de una industria cinematográfica argentina que sirviera los intereses morales y materiales del país. O sea, hacer películas de acuerdo con la mentalidad argentina evitando que se perdiera en el gusto público la raíz autóctona e interesar a los capitalistas para que creasen una industria que ampliara las actividades de los autores y de los artistas, diese pan a los habitantes de esta tierra y retuviera parte de los capitales que,

de emigrar, alimentaban lejanas industrias cinematográficas. De las competencias industriales surgieron las lógicas rivalidades y los afanes de superación. Hoy, la industria cinematográfica argentina es una viva realidad que se tiende a través de las fronteras americanas y ha llegado a Europa por la puerta de España.

Si se concede la gloria de la creación del teatro argentino a los Podestá —porque le dieron orden y disciplina diaria— olvidando a los gloriosos precursores que llenaron la escena desde 1810 hasta la aparición de la pantomima circense— a Manuel Romero debe reconocérsele el mérito de haber fundado el cine criollo al darle una continuidad de creación. Y, además, se le debe el haber desboscado los caminos del gusto general. Suya es la primera película deportiva, suya la primera reconstrucción cinematográfica del 1900 porteño —"Los muchachos de antes no usaban gomina" que, dicho sea de paso, es una certera obra maestra—; suya la primera película musical y suyas las sucesivas revelaciones como artistas cinematográficos de Nini Marshall, Mecha Ortiz, Paulina Singerman, Irma Córdoba, Florencio Parraviccini, Enrique Serrano, Hugo del Carril, Fernando Borel, etc.

Romero es un hombre de teatro. Por esta razón respeta la palabra y en sus películas se observa que los artistas hablan con asombrosa naturalidad, sin engolamientos pedantes, ni falsificaciones fonéticas. Romero —que ha leído y sabe más de lo que aparenta— conoce, por Charles Baudelaire, que el lenguaje es una *sorcellerie evocatrice oú les mots ressuscitent revêtus de chair et d'os: le Substantif dans sa majesté substancielle, l'Adjectif vêtement transparent qui l' habille et le colore comme un glacis, et le Verb, ange du mouvement qui donne le branle à la phrase* (*Les paradis artificiels*) ("embrujamiento evocador donde las palabras resucitan revestidas de carne y hueso: el sustantivo en su majestad sustancial, el adjetivo traje transparente que lo viste y lo colora como un glacis y el verbo, ángel del movimiento que da impulso a la frase" —"Los paraísos artificiales"). Por esto quiere que las palabras que salen

de los labios de sus artistas dejen de ser fantasmas y adquieran la realidad física que el sonido les da.

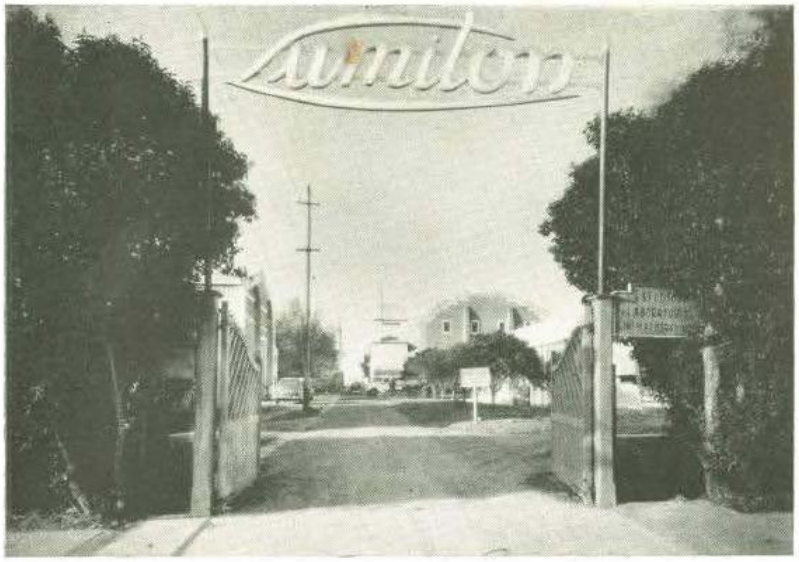
Contemplando su asombrosa facilidad se recuerda la anécdota del pintor famoso que al presentar la cuenta le hiere la queja del cliente: "¿Tanto me cobra usted por un dibujo que hizo en media hora?" y replica: "Le cobro a usted mis veinte años de estudio para poder hacer en media hora ese trabajo". Algo parecido debe contestarse a quienes creen que Romero gana con excesiva facilidad una pequeña fortuna en menos de treinta días.

Aprendiendo a vivir se respeta a los hombres, se siente la continuidad del esfuerzo humano y el precio de todo progreso. Mi respeto por Manuel Romero se basa en un descubrimiento: su destino desviado. Conociéndole desaparece el erizo y se advierte que debajo de las púas hay un hombre con inquietudes que no puede realizar. Él podría —cuando quiera y como quiera— superar su labor. Pero a Romero sólo se le pide una cosa: que dé a ganar dinero. De ahí, su horror por los elogios a un trabajo que sabe que está por debajo de sus posibilidades. Su secreta ambición la silencia por escepticismo elegante, por indiferencia. De ahí que rehuya la mirada de los hombres. No quiere que le descubran su verdadera ambición. Manuel Romero es el tipo de hombre a quien las generaciones futuras hacen justicia.

LUIS SASLAVSKY O EL ESTILO ATORMENTADO

Una película de Luis Saslavsky tiene una inconfundible personalidad. Su manera de hacer está más cerca del cine germano, ruso o francés que del norteamericano. De su labor puede decirse que es *la poética del realismo*. Lo que mejor conviene a sus aptitudes es la observación de los fenómenos de orden moral. Sería un hombre feliz si pudiera trasladar a la pantalla una novela de Gustave Flaubert, de Pío Baroja —el de la primera época o sea el de la excelente— o de J. K. Huysmans. El estilo brusco, imperioso y atormentado de Luis

[LÁMINA 27]

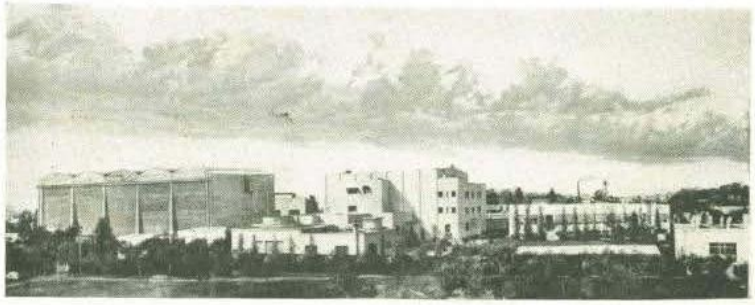


Entrada a los estudios Lumiton.

Un aspecto parcial de un "Set" de los estudios E. F. A.

[LÁMINA 28]

Exterior del Cine Arte.



Vista general de los Estudios San Miguel.

Saslavsky encaja en la literatura realista. Le importa que sus personajes tengan un carácter definido. Ya cuidará después de colocarles en la atmósfera que mejor les corresponda. Es posible que estos efectos combinados fríamente "con el rigor de una deducción" parezcan artificiales. No importa. Entre las manos de Luis Saslavsky adquieren la categoría de un hecho inesperado y vivo. Su tendencia a los excesos dramáticos —los mismos que los de la novela antirromántica del siglo XIX— la suaviza con el marco de sus ambientes. De ahí que se nos ocurriera lo de "la poesía de su realismo" pensando en que Theodore de Bainville dijo *on a fait passer le realisme jusque dans la poèsie. Les danseuses exécutent un pas éblouissant de delire et de realisme.* ("Se ha hecho penetrar el realismo hasta en la poesía. Las bailarinas ejecutan un paso deslumbrante de delirio y de realismo"). Las rabiosas expresiones originales que en cualquier otro director podrían ser melodramáticas y folletinescas sabe acomodarlas Saslavsky a un ambiente decorativo estilizado —a veces, demasiado rococó— pero siempre agradable y de buen tono. En sus películas —tanto en las que han tenido éxito como en las que no lo han tenido y estas han sido, a veces, superiores a aquellas— Luis Saslavsky lleva a la pantalla, los aspectos plásticos de la vida con toda su crudeza vital, dando margen para demostrar su estilo atormentado —y un tanto irónico— en "La fuga", revelación de Tita Merello, Francisco Petrone y Santiago Arrieta; "Puerta cerrada" —certero éxito de Libertad Lamarque—, "El loco Serenata" —lo más noble que ha logrado en su carrera Pepe Arias— y la "Historia de una noche".

En el teatro, como en el cine, hay dos clases de personajes. Los que actúan de una manera exterior, pintoresca y primaria y los que se nos muestran en forma concreta y trágica. Los primeros pertenecen al mundo del sainete y de la comedia convencional. Los segundos, al mundo de la psicología. No puede satisfacer a un espíritu selecto los gestos exteriores de un tipo. Necesita que ese tipo tenga, realmente, un alma. Los personajes de Luis Saslavsky actúan como seres interiores, no exte

riores. Y por revelar un fondo misterioso no son melodramáticos y folletinescos, sino que sacan afuera lo que llevan dentro o sea el alma humana, que es lo más monstruoso que imaginarse pueda.

Luis Saslavsky ha dado al cine argentino una aportación realista y, por ende, atormentada.

MARIO SOFFICI O EL NATURALISMO DRAMÁTICO

Dejemos a un lado la mayor parte de las películas de Mario Soffici y pongamos nuestra atención en dos: "Viento Norte" y "Prisioneros de la Tierra". Las dos producciones bastan para señalar la característica del director. El clima no sólo afecta la vida física del hombre sino también la formación intelectual y moral del mismo. Buffon afirmó que *l'influence du climat si puissante sur toute la nature, agit avec bien de force sur les êtres captifs que sur des êtres libres* ("la influencia del clima tan poderosa sobre toda la naturaleza, actúa con mayor fuerza sobre los seres cautivos que sobre los seres libres"). Con las películas de Mario Soffici nos hallamos en el centro moral de esta definición. Lo mismo en el drama sexual de "Viento Norte", en el drama social de "Prisioneros de la Tierra" o en la aventura de "Tres hombres del río" el clima impone un dominio que le es difícil al hombre, cautivo en su medio, superarlo. En las películas de Soffici, la naturaleza es el primer personaje. Sea en la inmensa pampa o en la oscura selva el hombre se halla aprisionado en su ambiente. El clima cálido y los infinitos barrotes de la prisión chaqueña influyendo en su carácter. El hombre busca la satisfacción de su deseo allí y codicia su libertad aquí. El mérito de Mario Soffici ha sido el de conseguir en la pantalla lo que Horacio Quiroga logró en sus narraciones. "Martín Fierro" es otra cosa. Lo que importa en la obra nacional de José Hernández es el hombre, el gaucho. Como es sabido la formación del carácter se divide en "la que proviene de los temperamentos y de las causas físicas (clima, régimen, etc.); la que nace de las causas morales exteriores (in-

fluencias políticas, religiosas, pedagógicas) ; la que invoca ante todo la conformación nativa del cerebro y la que, sin desconocer las tres anteriores, suma la libre acción del hombre sobre sí mismo".

No creo decir ningún disparate al estimar que el carácter de "Martín Fierro" lo forman las causas morales exteriores y la libre acción del hombre sobre sí mismo. En cambio, en los héroes de Horacio Quiroga lo que importa es el escenario. Mario Soffici ha contemplado antes que a los hombres, el telón de fondo de la Naturaleza —el trágico telón de fondo— y ha llevado a la pantalla la densidad del clima, el espantoso forcejeo de los seres humanos aprisionados en él y el sometimiento a las leyes monstruosas de la Naturaleza, alcanzando una noble categoría artística.

Ante la obra de Mario Soffici nos hallamos en la plenitud de un cine argentino —no gauchesco—; de un cine nacional, no nacionalista, y de un cine característico, no "maquillado". Es argentino, por el clima; es nacional, por los temas, y es característico porque la originalidad excluye lo común y lo banal. La cámara de Mario Soffici se mueve con lentitud, con gravedad y con trascendencia pausada. Es lo que conviene a sus propósitos. La agilidad y el cambio de rápidas imágenes no conviene a las obras que son hijas del clima. La influencia climatológica es lenta, pero firme, segura y constante. El clima es la personalidad dominadora de su arte y consigue dar a su obra la pausa necesaria para que se evidencie —dramáticamente— la acción del mismo.

Mario Soffici ha llevado a la pantalla el naturalismo dramático. Esa es, por encima de otras, su aportación maestra.

ALBERTO DE ZAVALÍA O EL UNANIMISMO

De Alberto de Zavalía puede decirse que es el director que quiere rodearse de los mejores elementos para hacer las mejores películas. Le debe temer al trabajo solitario y sabe, además, que el arte cinematográfico es una labor de colabo-

ración. En el arte cinematográfico es donde se advierte, mejor que en ningún otro espectáculo, la realidad de las teorías unanimistas que Jules Romains hizo circular hace veinte años. Todo es unánime en la obra de Zavalía. Y a medida que pase el tiempo se acentuará más esta característica. No impone un criterio, concierta voluntades. Se ha dicho, y no sin razón, que la forma más elevada del gusto —la verdadera forma completa— es la de una sensibilidad capaz de comunicarse con los esfuerzos creadores de los demás, sintiendo y comprendiendo las auténticas nociones de los problemas de la creación. En esa línea se halla este director. Necesita un buen argumentista. (A él se le debe el inteligente acierto de haber incorporado al cine argentino la figura de Alejandro Casona, la joven pluma española que con Federico García Lorca compartía la presidencia de aquella generación teatral truncada por la guerra). Necesita los más delicados asesores —o directores— artísticos; quiere que los demás artesanos del estudio sean espíritus selectos y prefiere trabajar con un núcleo de artistas que acaso no sean los mejores pero que sienten el cumplimiento del deber, la vocación de sacrificio y están acostumbrados a la disciplina... Y cuando tiene todos los hilos tensos y la maquinaria está a punto de funcionar, todavía hay un ligero temblor en el ánimo de Zavalía porque se impone la misión de no hacerlo tan bien como en la obra anterior, sino que aspira a mejorar. "No hay conocimiento auténtico del arte sin una experiencia artística". Exacto. Por eso, desde "La vida de Carlos Gardel" a "Malambo", pasando por "Veinte años y una noche", la flecha de Zavalía rasga el espacio hacia lo alto. Si el arte es una "aplicación de los conocimientos para la realización de un concepto" esa es la ambición zavaliana.

De todos los directores argentinos es posible que sea este quien tenga un mayor sentido musical. Carlyle afirmaba que hay música en todas partes y Zavalía, que no lo ignora, sabe que para hacer buenas películas hay que poseer un vivaz sentido del ritmo y, por lo tanto, de la música. El sentimiento musical es importante para quienes hagan películas. Si se ca-

rece de él no se podrá dar a la producción cinematográfica el ritmo y la melodía que toda obra de arte requiere.

Karl Bucher ha demostrado la importancia que la rítmica del trabajo colectivo tuvo en el desarrollo de la música. Zavalía apoya en el movimiento rítmico, el esfuerzo de la cantidad y de la calidad. Así nació la música, en realidad. El ritmo en la parte mecánica de cualquier película de Zavalía está de acuerdo con la melodía del argumento. Ese sentido musical —ritmo y melodía— que el joven director da al trabajo colectivo —argumento, interpretación, dirección, corte de escenas, iluminación, etc.— nace de la idea unánime que del arte tiene.

Y esa es su aportación más personal.

...Y OTROS MUCHOS MÁS

A estas estampas deberíamos añadir otras que harían interminable el epílogo. Por ello sólo queremos dejar constancia aquí de algunos nombres y de su actuación. Entre otros directores ameritados hay que señalar a quien lo era, indiscutible, en las tablas argentinas, *Elías Alippi*, que en sus incursiones cinematográficas demostró su buen gusto y su calidad; *Ernesto Arancibia* que mostró en "Su primer baile", la pericia conquistada en sus iniciales actividades de ayudante de director; *Leónidas Barletta* que con una sola película, "Los Afincaos", del más puro acento humano, se reveló; *Luis Bayón Herrera* que ha llevado a sus películas su experiencia teatral y su habilidad de autor celebrado; *Enrique Cahen Salaberry*, quien en sus primeras armas directoriales —"Su hermana menor"— señaló que el primer paso de su carrera era excelente; *Orestes Caviglia*, actor y director concienzudo que llevó a la pantalla su afán creador; *Antonio Cunill Cabanellas*, el famoso director teatral que al iniciar su labor con "Locos de verano" mostró una calidad que ha de subrayar en futuras realizaciones; *C. H. Christensen*, cuyos primeros escarceos fueron rubricados por la consideración general que han convencido plenamente en sus últimas actividades como "16 años" o "Los chicos crecen"; *Lucas*

Demare que mostró su capacidad vital en "El cura gaucho" y ha obtenido con el gran éxito de "La guerra gaucha", su plena consagración coincidiendo —crítica, prensa, público, técnica y academia— en ensalzar la joven personalidad; *Belisario García Villar* de quien se espera mucho todavía; *Richard Harlam*, cuya capacidad técnica le permitió conseguir varias producciones certeras; *Gregorio Martínez Sierra*, incorporado a las actividades argentinas y llevando a ellas su tradicional sensibilidad; *Adelqui Millar*, quien logró un vivaz éxito con "La carga de los valientes" y sigue trabajando firmemente; *Antonio Momplet*, que llevó a la pantalla argentina sus inquietudes mediterráneas habiéndose distinguido en la realización de "En el viejo Buenos Aires", producción de gran aliento; *Santiago Mon*, quien en "Petróleo" intentó una superación de sus anteriores actividades profesionales; *L. Morales* en quien se confía para un futuro próximo; *Isidoro Navarro*, entusiasta en su labor; *John Reinhardt* que demostró en los estudios argentinos sus conocimientos y su sentido de adaptación al medio; *Enrique Santos Discépolo*, autor, director teatral, compositor y maestro que en las películas que ha dirigido mantuvo habilidad suma; *Carlos Schlieper* que ha producido deliciosas comedietas superficiales; *Enrique T. Susini* que con "Embrujo" estableció su actividad cinematográfica sumándola a la escénica conocida; *Tino Dalbi* que con escasos medios ha hecho siempre lo que ha podido; los hermanos *Torres Rios* (*C. y L.*) que, cada cual en su estilo, han trabajado con el deseo de perfeccionar lo que sabían; *Manuel Tynaire* quien como director técnico ha demostrado poseer una excelente capacidad de trabajo y un notable conocimiento de lo mecánico; *A C. Vatteone*, que en la producción de *Manuel Peña Rodríguez*, "Juvenilia" ha hecho una buena labor; y otros muchos más que no citamos para poder terminar.

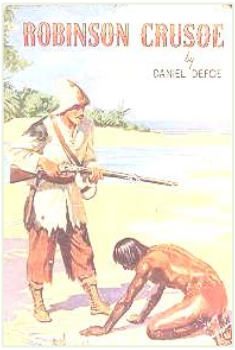
CONTERA

Hemos querido poner estas palabras como homenaje a la labor cinematográfica argentina y como contribución al estudio

de cuantos problemas plantea el mundo de la pantalla en cualquier parte donde nace y se desenvuelve.

Con la lectura de este libro no se saldrá apto para ser un director, pero se conseguirán los medios primarios para entrar en el arte cinematográfico con los conocimientos útiles que todo hombre de espíritu necesita para triunfar. Nadie debe olvidar la lección fecunda del espíritu. "El hombre ha superado las demás especies animales gracias al esfuerzo feliz para descubrir los medios de ampliar su poder al servicio de sus necesidades". Si el hombre no hubiese conocido las leyes del desarrollo del espíritu no hubiera logrado el milagro de su evolución. Y por estas profundas razones el hombre que va a crear algo, una vez aprendida la técnica, la mecánica del oficio, "que ampliará su poder al servicio de sus necesidades" debe pensar en ponerse al servicio del alma de las cosas. Que esa es la misión sagrada del hombre en la tierra.

FRANCISCO MADRID



Notas

NOTAS

[Nota]

El ícono y la divinidad en *El Cristo de Temaca* de Alfredo R. Placencia

GABRIELA RAQUEL MARTÍNEZ ARELLANO
Universidad de Guadalajara
Jalisco, México
✉

Resumen: En el presente análisis tratamos la doble filiación que existe entre ícono y símbolo, así como la distinción entre el ícono y la idea abstracta de Jesucristo en el poema *El Cristo de Temaca* de Alfredo R. Placencia. El ícono, a diferencia del lenguaje abstracto y conceptual, tiene una conexión más profunda y se muestra más cercano a la experiencia religiosa. No sólo en la imagen se constituye el ícono, sino también el lenguaje tiene su propia iconicidad que se despliega como símbolo, como metáfora y como parábola. Son lenguajes que tienen al mito como raíz común, y que intentan simbolizar o dar «simbolicidad» al ícono, al mismo tiempo que se simboliza al otro, y se le otorga un carácter de símbolo al otro y a Dios. El ícono es uno de los aspectos lingüístico-semánticos que más contribuye a producir la ilusión referencial; la iconización designa, dentro del recorrido generativo de los textos, la última etapa de figuración del discurso. En este artículo abordamos cómo el ícono, a través de la imagen y del lenguaje, adquiere otro matiz más allá de la figuración y del símbolo. En él se abordan aspectos de la poesía, la imagen sagrada, la mirada y la sacralización del espacio.

Palabras claves: Símbolo – Mito – Mirada – Imagen sagrada.

[Note]

The Icon and the Divinity in *El Cristo de Temaca* by Alfredo R. Placencia

Summary: This analysis addresses the double affiliation between the icon, the symbol, and the distinction between the icon and the abstract idea of Jesus Christ in *El Cristo de Temaca* by Alfredo R. Placencia. The icon unlike the abstract and conceptual language has a deeper connection and is shown to be closer to the religious experience. The icon is not only constituted in the image, language also has its own iconicity that unfolds as symbol, metaphor and parable. Languages that have a common root to the myth, and are trying to symbolize or give "symbolicity" to the icon, while the other is symbolized, and is given the character of symbol to the other and to God. The icon is one of the linguistic and semantic aspects that helps more produce referential illusion; iconization designated within the generative route of the texts, the last stage of figurative speech. This article analyzes how the icon, through image and language, is taking another nuance beyond figuration and symbol. Aspects of poetry, the sacred image, the look and the sacralization of space are also discussed.

Key words: Symbol – Myth – Look – Sacred image.

Introducción

«Vamos en busca del Cristo de Temaca que Placencia hizo famoso»
(Flores [2011]:32)

En el presente artículo analizamos la distinción entre el ícono y la idea abstracta de Jesucristo en «El Cristo de Temaca» de Alfredo R. Placencia [1875-1930]) publicado en 1924 en *El libro de Dios*, impreso en Barcelona, junto con sus otros dos libros, *El paso del dolor* y *Del cuartel y del claustro*. Placencia, poeta y sacerdote, pasó su vida en poblaciones de Jalisco y Zacatecas: Nochistlán, San Pedro Apulco, Bolaños, San Gaspar de Jalostotitlán, Amatitlán, Ocotlán, Temaca, Portezuelo, Jamay, Salto de Juanacatlán, Acatic, Tonalá, San Juan de los Lagos y Valle de Guadalupe. El Cristo que aparece en el poema, puede apreciarse la imagen en una piedra de Temacapulín (o Temaca), población perteneciente al municipio de Cañadas de Obregón, al norte del Estado de Jalisco.

Para este trabajo tomamos los conceptos de semiótica de la religión, basados principalmente en los estudios antropológicos de la imagen sagrada de Mircea Eliade (1956) y los hermenéuticos de la imagen de Diego Lizarazo (2004), diccionarios de símbolos (Chevalier & Gheerbrant, 1969), así como las definiciones de icono de Charles S. Pierce.[1] Al pensar la diferencia entre imagen

[1] Para Charles S. Pierce (1893) un *Ícono* es un signo que se refiere al Objeto que denota simplemente en virtud de sus propios caracteres, los cuales posee independientemente de que dicho Objeto exista en realidad o no. Es verdad que a menos que ese Objeto exista en realidad, el Ícono no actúa como signo, pero eso no tiene nada que ver con su carácter de signo. Cualquier cosa, ya sea una cualidad, un individuo existente o una ley, es un Ícono de algo en cuanto se parece a esa cosa y es utilizado como signo de ella. Aquí nos podemos encontrar con un problema de terminología, ya que es ampliamente complicado conjuntar y compatibilizar las diversas tradiciones respecto al Ícono. Para los estructuralistas es el símbolo, en la pragmática es el ícono. Mientras que Pierce lo llama «ícono» y lo describe como un signo meramente arbitrario, como en el lenguaje, Ricœur (1976 (1995):58-82) denomina símbolo, a un signo no arbitrario, pero sí con una gran gama de sentidos que guardan acontecimientos de la realidad circundante. En todo caso, tomaremos la definición de Pierce. Lo que tiene el ícono, para Pierce, es que es un signo que está entre el índice —propio de lo natural— y el símbolo —propio de lo cultural— ya que es previo a ambos, pero también les da origen. A este respecto A. J. Greimas (Pimentel 1998:30) nos dice que el ícono es la última etapa de la figuración de discurso, que se distingue en dos fases: la figuración propiamente dicha que da cuenta de la conversión de temas en figuras y la iconización que, al encargarse de las figuras ya constituidas, las dota de atributos particularizantes. El ícono, en pocas palabras, al darnos conocimiento de un fragmento, nos conduce al conocimiento del todo.

y referente, advertimos una separación y al mismo tiempo una unión en estos conceptos en el poema. Existe una muestra concreta y análoga entre el concepto ya existente y la imagen —ícono—de Jesucristo en el poema. Parece que el ícono es el lenguaje sagrado y tiene una conexión más radical y profunda con lo sacro que el lenguaje abstracto y conceptual. El pensamiento icónico se muestra como el acompañante más propio de la experiencia religiosa. Claro que no sólo el ícono como dibujo e imagen, sino también el lenguaje tiene su propia iconicidad que se despliega como símbolo, como metáfora y como parábola. Son lenguajes que tienen al mito como raíz común, y que intentan simbolizar o dar «simbolicidad» al ícono. El ícono es uno de los aspectos lingüístico-semánticos que más contribuye a producir la ilusión referencial; la iconización designa, dentro del recorrido generativo de los textos, la última etapa de figuración del discurso (Pimentel 1998:30-31). La mirada es el punto contextual de la imagen sagrada. Quien mira se encierra en el icono y no se limita a explorarlo, sino que también lo imagina como sentido-sentimiento, como una doble figuración del mundo. Por su naturaleza sagrada el ícono, igualmente, guarda una estrecha relación con su referente; al mismo tiempo que dista enormemente de ese mismo significante, hace que volteemos la mirada a lo visible —la imagen y por lo tanto la mirada— de lo invisible —lo divino— (Beuchot 1999:68). En el ícono se devela una verdad abrumadora que no termina de abrirse en el símbolo. A través de lo visible, nos conduce a lo invisible. Convoca a la mirada, nos ayuda a ver. En este sentido vemos que el crucifijo tiene un mayor peso en el cristianismo. Este sistema de símbolos será el punto de partida para entrever cómo los símbolos religiosos se nos muestran en la poesía de Placencia. El valor del ícono y de la imagen sagrada radica en que filtra y hace la función referencial de importantes aspectos ideológicos del mundo exterior, así como del imaginario.

El símbolo implica, al igual que el ícono, algo vago, desconocido y oculto para nosotros. Por otro lado, hay una constante significación en ausencia, es decir, cualquier significado está atravesado por significados ausentes, algo significa porque hay una parte incierta e incomprensible en esa significación. El símbolo «supone una ruptura del plano, una discontinuidad, un pasaje a otro orden» (Chevalier y Gheerbrant 1969 (1986):20); de hecho, habla en un lenguaje mudo nunca asible, promete hablar pero no siempre lo hace, y esto se debe a que el símbolo encierra una amplitud de significaciones que rara vez se terminan de agotar o de comprender. Paul Ricœr, en su *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido* (1976), nos habla de la dificultad de los símbolos en el

sentido en que son tratados por diversos campos de interpretación. En primer lugar, encontramos al psicoanálisis, con su estudio sobre los sueños; en segundo lugar, a la poética en el sentido que entiende a los símbolos como imágenes privilegiadas del poeta; y, por último, a las entidades concretas en la historia de las religiones. «Por lo tanto, el problema de los símbolos se dispersa entre muchos campos de la investigación y, como estos están tan divididos entre sí, tienden a perderse en su proliferación» (Ricœur 1976 (1995):66-67). Nosotros utilizaremos el estudio de los símbolos desde la perspectiva de la poética y del ícono religioso. El trato que le damos en este análisis es una primera aproximación al ícono y símbolo enunciado por Placencia.

«El Cristo de Temaca»

I: El Cristo: «Le dieron nombre de Cristo, porque tiene los brazos elevados»

El poema se divide en tres grandes apartados, sin subtítulos y separados mediante números. El primer apartado, en términos generales, muestra la descripción del Cristo: en cada una de las estrofas encontramos una acción realizada por la imagen del Cristo en la roca, o bien un adjetivo que la describe.

> Hay en la peña de Temaca un Cristo.
> Yo, que su rara perfección he visto,
> jurar puedo
> que lo pintó Dios mismo con su dedo (Placencia 1924 [2011]:169).

En esta primera estrofa se nos anuncia un primer despliegue de la figura de Cristo: «lo pintó Dios mismo con su dedo». A partir de este primer momento, la descripción del Cristo será más detallada y se nos dará el rumbo por el cuál irá el poema. En los versos tercero y cuarto, comprendemos que para el poeta esta imagen está hecha, no por algún hombre, o en su defecto por la naturaleza, sino por Dios, y por lo tanto tiene la cualidad de lo divino que no corresponde con lo humano.

En la segunda estrofa, se expresa que ante esta imagen es en vano la impiedad y que ante el «portento la contienda entabla» (Placencia 1924 [2011]:169). Indiscutiblemente en este verso se muestra la imagen sagrada que representa la dimensión gloriosa del misterio divino y que se convierte en un vínculo entre la

percepción del hombre y la manifestación de Dios, convocando a la comunión de lo divino y lo terreno.

El poeta muestra a un Cristo ya crucificado, sin embargo, no hay cruz en él:

> Se le advierte la sangre que destila,
> se le pueden contar todas las venas
> y en la apagada luz de su pupila
> se traduce lo enorme de sus penas.
>
> En la espinada frente,
> en el costado abierto
> y en sus heridas todas
> (...) (Placencia 1924 [2011]:169).

«Jesús representa la síntesis de los símbolos fundamentales del universo» (Chevalier y Gheerbrant 1969 (1986):360). Dada sus dos naturalezas, es una mediación entre el hombre y Dios. Representa una conjunción entre el cielo y la tierra, lo mortal y lo inmortal. Es la puerta que nos conduce directamente a Dios. Es, en este sentido, el que une al poeta con la divinidad. Al ser representado crucificado, el símbolo adquiere un nuevo sentido. Es en el momento en el que su ministerio en la tierra acaba y está a punto de acceder al terreno de la muerte. Es en la cruz en donde Cristo «paga» por los pecados de los hombres y en donde tiene un contacto directo con el dolor del hombre. Este sufrimiento lo lleva a ser humano y por lo tanto, a comprender mejor la agonía a la que está sujeto el hombre. Es, en pocas palabras, el Cristo en la cruz con «la espinada frente/ el costado abierto/ y en sus heridas todas», el momento en que está más humanizado y comprende, por lo tanto, el dolor del hombre. Vínculo más estrecho, y por lo tanto más fuerte, entre la humanidad y Dios. El ritual del sacrificio, para muchas religiones, es la base de la cohesión entre el hombre y el cosmos, es en sí mismo, la comunicación con lo sobrenatural. Es de suma importancia la manera en que se muestra al Cristo, ya que éste no es el triunfante o el resucitado, sino es el modelo sufriente que se resigna a enfrentar el dolor.

> ¡Oh, qué Cristo, Dios santo! Sus pupilas
> miran con tal piedad y de tal modo,
> que las horas más negras son tranquilas
> y es mentira el dolor. Se puede todo (Placencia 1924 [2011]:169).

Se hace énfasis en un aspecto de Cristo que, aunado con lo que acabamos de decir, recrea una filiación mucho mayor entre el hombre y Dios. En esta estrofa vemos que la imagen no sólo crea ese vínculo, sino que, al suponerse entrelazado con la divinidad, el hombre adquiere un consuelo. El sintagma «se puede todo» pone al hombre a la misma altura de Dios. El vínculo pasa a ser una puerta que nos conduce a tener las mismas cualidades de los dioses. La imagen otorga esa condición, ante ella, las cosas terrenas desaparecen y nuevas fuerzas se develan sobre nosotros. Hay una doble filiación efectuada por el Cristo de la peña, está siempre en un lugar doble: la tierra y el cielo.

II. Temaca: «Con razón el Cristo mira tanto a Temaca»

El poema nos sitúa en un plano geográfico, el pueblo; enfrente hay una iglesia y hacia el Norte se encuentra el pueblo. El Cristo, inmóvil, lo contempla. «Mira al norte la peña en que hemos visto (…)/ ¿qué le mira a Temaca tanto el Cristo?» (Placencia 1924 [2011]:170). A la pregunta que formula, el poeta —versos después— da una contestación, triste por verdadera: «(…) será el poco pan de sus cabañas» (*Ibíd*.). «Temaca es pobre desde entonces. Acuérdese que el padre lo menciona (…)» (Flores [2011]:36). El Cristo en la peña de Temaca es, tanto un referente de la realidad, como una imagen poética en el poema. Temaca es un lugar sacralizado por la imagen.

«Temaca fue uno de los pueblos que [Placencia] más amó» (Flores [2011]:31). Y eso se advierte en el tratamiento dado al pueblo en el poema. Placencia, hace una descripción del Cristo con respecto del pueblo y los sitúa en un espacio en el que desaparecen todos los demás espacios. Según Eliade, el espacio sagrado se manifiesta como hierofanía que trasciende el mundo profano, es aquí donde es posible la comunicación directa con los dioses: «Todo espacio sagrado implica una hierofanía, una irrupción de lo sagrado que tiene por efecto destacar un territorio del medio cósmico circundante y el de hacerlo cualitativamente diferente» (Eliade 1956 (1981):16). Toda orientación implica una adquisición sobre un punto fijo, en el cual se conjugan todos los elementos del cosmos y se establece un centro, que es, en realidad, el centro del mundo que sostiene y hace girar al cosmos, al cielo y a la tierra. Al poner este centro, se hace una representación mítica del tiempo del origen. Así, en Temaca, se interceden tres tipos de planos: el vertical, ya que el Cristo se encuentra mirando desde lo alto de la peña y marca desde ese alto una especie de verticalidad respecto a la tierra; el horizontal es el del pueblo asentado sobre la

tierra; y, por último, el prospectivo, que marca la descripción espacial del pueblo.

> ¡Oh mi roca…!
> la que me pone con la mente inquieta,
> la que alumbró mis sueños de poeta,
> la que, al tocar mi Cristo, el cielo toca! (Placencia 1924 [2011]:171).

Cristo, pintado por el dedo de Dios, sacraliza todo el espacio. La peña, hecha de roca, denota un símbolo fundamental en el cristianismo. En la Biblia representa la inmutabilidad de Yahvé, simboliza la fuerza de Dios.

El espacio sacralizado de Temaca, también es un espacio inundado de pecados, pobreza y dolor:

> ¿O será el poco pan de sus cabañas
> o el llanto y el dolor con que lo moja
> lo que así le conturba las entrañas
> y le sacude el alma de congoja…? (Placencia 1924 [2011]:170).

Sin embargo, el Cristo de la peña, consuela los ánimos de los que ahí viven: «es que Dios mismo, con su propio dedo, /pintó su amor por dibujar su Cristo» (*Ibíd*). La imagen da el espacio, así como en el espacio es donde se encuentra la imagen. Placencia nos muestra este tránsito y convergencia entre un lugar y la imagen, que, al mismo tiempo que se complementan también se construyen. «Hacer imagen, es, esencialmente, signar espacios» (Lizarazo 2004:196).

III. El poeta: «eterno peregrino y doliente»

En el último apartado del poema, la dirección cambia radicalmente: ahora es el poeta el que le habla a Cristo. Aparece un diálogo entre el Cristo y la voz —o más bien la mirada— del poeta. Temaca y la imagen desaparecen. Se vuelven sólo dos sujetos que hablan. Advertimos que el alma del autor es una roca:

> ¡Oh mi roca…!
> la que me pone con la mente inquieta,
> la que alumbró mis sueños de poeta,
> la que, al tocar mi Cristo, el cielo toca! (Placencia 1924 [2011]:171).

El poeta habla para sí, y así le habla a Cristo pleno de humanidad: «Si tantas veces te canté de bruces, /premia mi fe de soñador, que has visto» (Placencia 1924 [2011]:171), jamás hubo tal súplica de un poeta al hablarle a Cristo, lo desafía, reclama el premio de la fe. Hay abandono, poder, fuerza. Emerge el hombre dotado de la capacidad del reclamo a Dios, semejante a él: «alumbrándome el alma con las luces/ que salen de las llagas de tu Cristo» (*Ibíd*.). Reclama la luz postrera y henchidas sus entrañas de sabiduría, intuye que son las llagas de Cristo las que pueden dársela; ya no Dios sino Cristo, el humano, el terrenal, que bajó desde los cielos para brindar consuelo a los hombres. «En la suprema angustia de la muerte/ sobre el bardo alumbrad, Ojos de Cristo» (*Ibíd*.). Es notable el sintagma «en la suprema muerte»: es la muerte el estadio final de un proceso en el que la luz revela la verdad al humano. En este punto en que la muerte se convierte en un resplandor que ilumina al poeta, la claridad ante la muerte consiste en contemplarla desde la esencia misma de las cosas. Lo uno y todo. Lo único, como diría Schopenhauer (1851) que se pierde con la muerte es la variedad, la diferencia, y la multiplicidad de cada individuo, y se restituye la conciencia inmortal y etérea.

La mirada y la imagen

«El ícono no se ve, sino que aparece» (Beuchot 1999:67), o más primitivamente parece, tiene el aire de… El ícono convoca a la vista, dejando intacto lo visible; no se mide a partir de la profundidad infinita de la mirada, sino que nos remite a alguna otra cosa más misteriosa y mucho más inaccesible, el símbolo. Los símbolos sagrados tienen el poder de encerrar, no sólo un significado proveniente de un significante, sino que ellos mismos se vuelven, en una doble filiación, significado y significante. «Los íconos se convierten en una suerte de lengua suplementaria que vive emulando la palabra», la renueva, y en su lugar, se convierte en pura intención que comunica. Este Cristo adquiere una nueva dimensión en el ícono. Piensa y reflexiona; ya no es la representación —impalpable por ser imagen— de una divinidad encarnada en la tierra. Se vuelve una serie de pensamientos y reflexiones que están representados por medio de la imagen. Va adquiriendo otro matiz. «El Cristo aquel parece que medita/ y parece que habla» (Placencia 1924 [2011]:169). Es importante señalar también, que el símbolo (según Jean Chevalier):

> (…) se distingue esencialmente del signo en que éste es una convención arbitraria que deja el significante y el significado (objeto o sujeto) ajenos uno a otro, es decir, que el símbolo presupone «homogeneidad del significante y del significado en el sentido de un dinamismo organizador» (Chevalier y Gheerbrant 1969 (1986):19).

La mayoría de las cosas tal y como son nos las anuncia la razón y para que el hombre pueda acercarse a la magnitud de lo divino debe de haber un objeto en el plano humano en el que lo divino pueda develarse. Mircea Eliade denomina al acto de esa manifestación de lo sagrado con el término de *hierofanía*, porque se muestra como algo diferente por completo de lo profano. En ese sentido, Dios no sólo «es», sino que se manifiesta. La *hierofanía* suprema de la divinidad, en la que se devela al mundo, es la de la encarnación de Dios en Jesucristo, es decir, su manifestación concreta. Pero, naturalmente, hay otro tipo de *hierofanías* (menos complejas) que son las naturales, esto es la revelación de lo divino en las lluvias de verano o en la caída de las hojas en otoño.

El Cristo de Temaca, es:

> (…) una formación natural de piedras y líquenes que manchan, sobre las que caen un chorro de agua. Una figura humana de brazos elevados, rodillas semidobladas y cabeza caída hacia un costado. (…) «El Cristo se ve desde lejos, pero si usted se acerca, el Cristo se convierte en una serie de piedras, manchones y chorros de agua» (Flores [2011]:34).

En el plano real, la imagen pierde su forma, y se convierte, como dice Ernesto Flores, en un manchón amorfo.

> Lo que ve [el creyente] no es propiamente la forma de los ojos de Cristo, o sus manos abiertas y sangrantes, su denotación pura. Lo que ve es sólo una *alusión*, un trazo que obliga a saltar a otro territorio. La imagen sagrada es plenamente metafórica (Lizarazo 2004:181).

Es una representación; lo que ve el poeta, es lo que su plena intuición le señala.

Es en la tercera estrofa, «¡qué Cristo/ éste que amándome en la peña he visto…!» (Placencia 1924 [2011]:169), donde Cristo, plasmado en la peña, ya no reflexiona; ahora ama, en la peña, como un Cristo de carne y hueso, humano y divino al mismo tiempo. Mircea Eliade habla de cómo nos encontramos con las

hierofanías primarias, que en este caso se conjugan y engendran significados nuevos. El hecho de que una imagen muestre amor, y sobre todo un amor manifestado del Dios hacia el hombre, no sólo contiene una percepción del ícono como puerta al significado profundo, «El icono es el signo que, al darnos conocimiento de un fragmento, nos conduce al conocimiento del todo» (Beuchot 1999:70), muestra y adquiere características propias de Cristo como divinidad:

> Al manifestar lo sagrado, un objeto cualquiera se convierte en *otra cosa* sin dejar de ser *él mismo,* pues continúa participando del medio cósmico circundante. Una piedra *sagrada* sigue siendo una *piedra;* aparentemente (con más exactitud: desde un punto de vista profano) nada la distingue de las demás piedras. Para quienes aquella piedra se revela como sagrada, su realidad inmediata se transmuta, por el contrario, en realidad sobrenatural. En otros términos: para aquellos que tienen una experiencia religiosa, la Naturaleza en su totalidad es susceptible de revelarse como sacralidad cósmica. El Cosmos en su totalidad puede convertirse en una hierofanía (Eliade 1956 (1981):9-10).

Existe una vertiginosa suma de elementos en el poema, en primer lugar, vemos cómo es la transformación de Cristo, de un ícono que nos hace pasar por el umbral de la nueva significación, el Cristo en la peña de Temaca va adquiriendo una nueva dimensión: «Se le advierte la sangre que destila/ se le pueden contar todas las venas;/ y en la apagada luz de su pupila, se traduce lo enorme de sus penas/ En la espinada frente, en el costado abierto y en sus heridas todas» (Placencia 1924 [2011]:169). Se hace corpóreo, como el Cristo de la carne. Ejerce un ministerio: el Cristo de la peña ama, piensa, reflexiona. «(…) sintetiza magistralmente su ontología vicaria: como humanidad, registra su rostro, sus facciones, describe ostensiblemente sus facciones, su movimiento, detalla el lugar que posa, incluso el tiempo en el que yacen» (Lizarazo 2004:181). El Cristo se humaniza, y aunque éste no sea un objeto sino de una imagen, cobra vida desde la simbolización de quien mira esa obra, esa imagen sagrada. El cristo cosificado como tal en la cruz termina humanizándose en el discurso.

Vemos cómo no sólo es una imagen en una roca cualquiera, sino que es un Cristo creado por la divinidad. En este sentido no es una imagen hecha por el hombre —el Cristo está en una peña y no en un crucifijo—, sino que es una muestra de que Dios se nos devela. Nos lo muestra la poesía, la contemplación

de un ojo terrible por incompresible. «La imagen sagrada no da explicaciones, no presenta objetos ni hace recomendaciones» (Lizarazo 2004:182).

En el segmento número dos, aparece, nuevamente, una imagen: «la bendita imagen se destaca» (Placencia 1924 [2011]:170), pero no es común, ni hecha por el hombre, sino que es bendita, nos remite a lo divino. «Sus ojos tienen la expresión sublime» (*Ibíd*.). Nos envía a la imagen de alto, lo maravilloso por incomprensivo. «Retuerce el Cristo, músculo por músculo/ y parece que llora» (*Ibíd*.). Se corporiza, nuevamente, y adquiere la gradación del primer segmento. Se conmueve:

> Para que así se turbe o se conmueva,
> ¿verá, acaso, algún crimen no llorado
> con que Temaca lleva
> tibia la fe y el corazón cansado?
> ¿O será el poco pan de sus cabañas
> o el llanto y el dolor con que lo moja
> lo que así le conturba las entrañas
> y le sacude el alma de congoja…? (Placencia 1924 [2011]:170).

En el tercer segmento, observamos estas mismas recurrencias, la tensión entre la imagen de Cristo y el Cristo «real» ahora es más metafísica: «ojos que amor provocan y piedad respiran», «alumbrándome el alma con las luces que salen de las llagas» (*Ibíd*:171).

«El Cristo de Temaca» nos devela que su ícono no sólo significa, sino que también es la compuerta a lo inasible de los dioses impalpables. El autor aprehende y hace que los íconos, ocultos por su naturaleza huidiza, se nos revelen. «Placencia escribió textos que confirman que él descubrió detalles en la imagen borrosa que nosotros vimos» (Flores [2011]:35). Quizá para el ojo de Placencia el manchón cobró profundidad.

Concluyamos. «El ícono se mantiene en actitud de piedad o devoción, no mancilla la santidad de Dios» (Beuchot 1999:69) no se rebela ni desdice a Dios. A través de lo visible, nos conduce a lo invisible. Convoca a la mirada, nos ayuda a ver. Sirve para mostrarnos una compuerta de nosotros mismos, también sirve para simbolizar al otro, otorgarle un carácter de símbolo al otro y a Dios. «El ícono, la imagen analógica, da sentido, orienta la intencionalidad del camino. (…) El icono es el signo que, al darnos conocimiento de un fragmento, nos

conduce al conocimiento del todo» (Beuchot 1999:68-69). La significación y diferencia. El poeta vio y nos mostró lo que vio.

A través de este breve análisis, propusimos que el ícono convoca imágenes superiores a los ojos humanos, no sólo por lo que representan, sino por lo que significan. Hay una historia encerrada siglos atrás por fuerzas incomprensibles que sólo pocos observan, revelan sentidos. El poema develó la imagen y nos mostró al hombre que emerge de su pasado y de su mito. Contemplamos junto con él la supremacía de la gracia. Nos prestó sus ojos, y vimos lo que vio.

REFERENCIAS

BEUCHOT Mauricio
1999 *Las caras del símbolo: El ícono y el ídolo*, Madrid: Caparrós Editores.
CHEVALIER Jean y GHEERBRANT Alain
1969 *Dictionnaire des symboles*, París: Robert Laffont; (tr. esp.: *Diccionario de los símbolos*, Barcelona: Herder, 1986).
ELIADE Mircea
1956 *Das Heilige und das Profane: Vom Wesen des Religiösen*, Múnich: Rowohlt; (tr. esp.: *Lo sagrado y lo profano*, Madrid: Guadarrama / Punto omega, 1981_4).
FLORES Ernesto
[2011] «Prólogo», en PLACENCIA Alfredo R., *Poesía Completa*, México: FCE, Conaculta.
LIZARAZO Diego
2004 *Iconos, figuraciones, sueños. Hermenéutica de las imágenes*, México: Siglo XXI.
PEIRCE Charles S.
*c*1893 "The Icon, Index, and Symbol", in PEIRCE Charles S., *Collected Papers*, Cambridge: Harvard University Press, [1931-1958], *CP* 2:274-308
PIMENTEL Luz Aurora
1998 *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, México: Siglo XXI.
PLACENCIA Alfredo R.
1924 «El Cristo de Temaca», en *El libro de Dios*, Barcelona: Eugenio Subirana; también en *Poesía Completa*, Pról. Ernesto Flores, México: FCE, Conaculta, 2011, pp. 169-171.
RICŒUR Paul
1976 "Metaphor and Symbol", in *Interpretation Theory. Discourse and the Surplus of Meaning*, Fort Worth: Texas Christian University Press, pp. 45-70; (tr. esp.: «La metáfora y el símbolo», en *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, México: Siglo XXI/ UIA, 1995, pp. 58-82).
SCHOPENHAUER Arthur
1851 *Parerga und Paralipomena. Kleine philosophische Schriften*, Berlín: A. W. Hayn; (selección y tr. esp.: *Metafísica del amor. Metafísica de la muerte*, Barcelona: Folio, 2007).

BIBLIOGRAFÍA DE CONSULTA

BEUCHOT Mauricio
2007 *Semántica de las imágenes. Figuración, fantasía e iconicidad*, México: Siglo XXI.
MANCUSO Hugo Rafael
2008 «Semiótica de la percepción y de los afectos», *AdVersuS* [en linea], V, 12-13: 8-35, (citado 21 de mayo de 2014), disponible en: <http://www.adversus.org/indice/nro12-13/articulos/02V1013.html>
ROJAS MIX Miguel
2006 *El imaginario. Civilización y cultura del siglo XXI*, Buenos Aires: Prometeo Libros.

NOTAS

[Nota]

El Don de Carlos Repetto[*]

La escena debe continuar… Momento de la ausencia en la escena teatral

NORMA CAVALIERI
Capítulo de Medios y Vida Cotidiana
Asociación de Psiquiatras Argentinos (APSA)
Buenos Aires, R. Argentina
✉

Este es el relato de mi experiencia teatral con el actor y director Pompeyo Audivert, a través de mi inserción en su estudio en el año 2013. Releyendo el material y rememorando la experiencia, lo dicho, lo compartido, lo transmitido, realicé durante un año un *atravesamiento* diferente a lo que fue mi previa inserción en el estudio teatral desde que comencé con la directora Laura Yusem, Walter Rosenwitz después y finalmente con Pompeyo, que arrojó lo previo a una escena diferente, inabordable, intensa en su expresión, apelando al concepto de máquinas teatrales de las que formé parte, en ese tiempo.

Hacer un trabajo, mirar el *abstract*, fijar posiciones, es poner en acto, una experiencia para dar cuenta de que el teatro participa en distintos momentos de ideologías que se relacionan con el tiempo de nuestro *Capítulo* y su escena actual: la ausencia de su fundador Prof. Dr. Carlos Repetto, actor y director teatral.

---

[*] El 13 de mayo del corriente año, en la sede de la Asociación Psicoanalítica Argentina (APA) se llevó a cabo un homenaje a Carlos Osvaldo Repetto [1935-2013], quien fuera director del Departamento Psicoanálisis y Sociedad de la mencionada institución. Profesor consulto en Salud Pública y Salud Mental, psiquiatra, psicoanalista, abogado, licenciado en Ciencias de la Comunicación, actor, director teatral y escritor, fundó y presidió el *Capítulo de Medios y Vida Cotidiana* de la Asociación de Psiquiatras Argentinos (APSA). Fue un activo miembro del Consejo Académico de *Acta Psiquiátrica y Psicológica de América Latina* y autor de varios artículos en *AdVersuS*. Colegas y amigos se hicieron presentes en un sentido homenaje en el que el Dr. Federico Aberastury procedió a la lectura de «Ser apenas (diálogos sobre la cura)» y el Ing. Psic. Eduardo Pérez Peña, la Lic. María Graciela Ronanduano y la Lic. Norma Cavallieri (autora del texto que aquí publicamos) se refirieron a su activa y comprometida trayectoria.

Carlos Osvaldo Repetto [1935-2013]

Releyendo trabajos y reconsiderando la experiencia, pensaba de qué manera construir una máquina de transmisión para hacer de este relato una obra elaborativa.

En la escena de mi experiencia teatral con Pompeyo Audivert, rodeada de gente joven y especialmente sensible e inteligente, sentía que mi cuerpo era sometido a movimientos que nunca formaron parte de mis otros entrenamientos. Pero me implico impliqué lentamente, a diferencia de los jóvenes que no le temen a esto de poner el cuerpo.

Al transitar los párrafos de este escrito hago un fuerte esfuerzo para no perder el rumbo, porque en realidad dedico y realizo esta escena narrada para el actor que se queda sin director, sin público, sin interlocutor.

Cuando leía los textos pensaba: estoy como el actor que no tiene público, ni quién lo dirija.

Es un escrito poblado de ausencias, es un decir de alguien que da vueltas por una escena donde «hay que poder» recuperar el sentido de un deseo, que se generó dedicado a otro, que, a la manera de las fuentes a las que apelábamos con Pompeyo, —Kafka, Discépolo, Agustín Tosco, Olga Orozco—, constituía la esencia de la escena.

Se perdió el rumbo, el texto, el autor, el ángel de babel al que se dirigían los sentidos. Se trata de la soledad del actor, del lugar donde quedan puestas las añoranzas, es el lugar elegido de la escena de la vida cotidiana donde se pone en acto la ausencia del creador múltiple.

Público presente: perdón por esta escena trágica donde se entrelaza la posibilidad y la imposibilidad. Es claro que se debe seguir, que hay y hubieron experiencias vividas que nos constituyeron, pero en la máquina rizomática faltan encadenamientos que sustenten. En la máquina pompeyana había y hay una soga que como sostén hacía que en ese aquelarre cartonero permaneciéramos ligados, hasta un punto, donde por momentos nadie quería tener la soga porque quedaba atrapado, hasta el instante en que otros actores relevan de la tarea. Recuerdo que me gustaba ese lugar que otros no querían, podía saber a

dónde ir, cómo seguir, sostener y tener un lugar en el escenario de la máquina, tiraba de la soga. Me tiraba al piso, después a la manera de los inmigrantes discepolianos me manejaba en los bordes de la máquina y también en la centralidad.

Solo en escena, estoy sola en la escena, ¿cómo apelar a la posibilidad?, ¿qué le diría como psicoanalista a un actor que consultara porque el director, el compañero de obra, rompe el encadenamiento constituido en la escena de la vida?

En las vueltas del calidoscopio, que habla del «espejo roto» como retrato y surgimiento del teatro revolucionario, se deben reconocer los pedazos que retratan ésta, nuestra escena actual. Es un acto revolucionario, me refiero a los fragmentos, diferente a la marca o la imagen que establece el teatro como imagen reflejada directamente en el espejo. Yo como actora y actriz, estoy tratando de hallar mi revolución en la imagen fragmentada.

Este es un texto que transmite una experiencia entrelazada entre la vida y la muerte. Qué maravilla sería decir que es la ficción, que la escena continúa, pero este es un relato que muestra un momento de esta dimensión de turbación. En los fragmentos arrojados está el actor desconcertado, el pueblo sin el líder, el cantor sin su garganta, el músico sin su instrumento. Es la puesta en escena, de una obra en suspenso, que necesita decir para elaborar en qué fragmento lo puso esta pedrada de la vida, fuerte, voraz, imparable.

Pensando qué diría el director teatral, el actor y compañero, pregonaría un decir que gritaría: nadie es insustituible y a ese punto hay que llegar para posicionarse, recuperando el valor de tomar la escena nuevamente por asalto para decir «para mí todo es posible».

No me gusta en este texto ser actora de esta red, sin embargo en un *Capítulo de Estudios e Investigaciones de Medios* este es un acto de vida cotidiana.

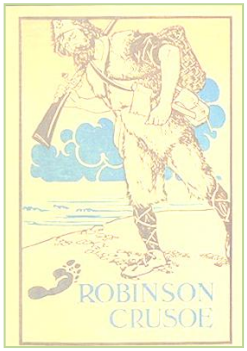
Es el texto que surge en las entrañas de la ausencia.

Necesito como actora poder mostrar y transmitir esta escena maquinal, que rompe a pedradas la experiencia psico-social. Pensábamos hacer tantas cosas..., Seguir trabajando, seguir aprendiendo, seguir teatralizando los pompeyos maquinales de la vida, los Edipo en Ezeiza, los Miserables Gran Alí de Mónica Cabrera.

Querido público a esta escena le falta su prestidigitador arltiano, el Ubu Rey de los teatros del mundo, la Babel que entusiasmaba y llenaba de calor, los escenarios de la vida.

Yo pensaba, mientras escribía: justo a mí, me tocó discurrir por la cadena significante de lo que constituía en su decir en las intimidades que el teatro era su verdadera vocación de alma para este actor principal, de reparto, pero siempre hacedor en movimiento. Y al avanzar en el texto me decía, esta es la escena, por estos «andurriales» permanece, seguro que está representando su transitar en la vida por otros escenarios, dando qué hablar y nosotros, nosotros extrañándolo tanto.

Vivan los rizomas, los Antiedipos, los Guattari, los Arlt, los Büchner que entretejen la psico-socio-política al rojo vivo, en las revoluciones encarnadas de esperanzas.



Reseñas

RESEÑAS

El cine documental en primera persona

Piedras, Pablo
Lugar: Buenos Aires
Editorial: Paidós
Páginas: 284
ISBN: 9789501275872
2014

MARINA MOGUILLANSKY
Universidad Nacional de San Martín (UNSAM)
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
R. Argentina
✉

El libro de Pablo Piedras aborda el cine documental en primera persona en la Argentina a partir de una reelaboración de su tesis doctoral en Artes. En una primera aproximación, se trata de un estudio crítico sobre cierto tipo de documentales, que se han vuelto dominantes en los últimos años, en los cuales la enunciación se construye desde una primera persona que se torna explícita a través de diferentes formas de inscripción de la subjetividad, el cuerpo y la voz en los filmes. Su investigación se concentra en el cine argentino, aunque el autor reconoce desde el comienzo que la enunciación en primera persona no es una tendencia exclusiva del cine nacional, sino que es también en parte un rasgo de época y una manifestación tardía del movimiento que se produjo algunas décadas antes en el cine documental de otras geografías, en particular, la europea.

El primer capítulo del libro se dedica a reconstruir los antecedentes del documental en primera persona dentro de la historia del cine argentino. Aquí,

una operación original que propone Piedras es la de bucear no sólo, como resulta habitual, en la historia del cine documental, sino también y principalmente, en el cine de ficción. La hipótesis del autor es que «las condiciones de posibilidad que marcan el desarrollo del documental contemporáneo se instauran en el cine argentino con la aparición de la primera modernidad en los sesenta» (p. 36). El nuevo cine argentino de la década de 1960 al que Piedras se refiere, había instaurado una serie de rupturas con el modo tradicional de representación en el cine clásico. Con una estética moderna, la Generación del 60 se propuso construir obras no lineales, abiertas, con un discurso no transparente, rasgos reflexivos y una mirada de autor. Todos rasgos que, según Piedras, reformulan el realismo en una clave cercana a la que luego veremos en el documental contemporáneo en primera persona. El hiato temporal entre una y otra época se explica por la irrupción de la dictadura militar en Argentina, que clausura en forma prematura la modernización cinematográfica. La recorrida por los antecedentes continúa revisando algunos casos tempranos de documentales en primera persona, que aparecen alrededor de la década de 1980, y que son, para Piedras, una expresión de ciertos estados de excepción de sus autores, todos los cuales comparten la situación vital de hallarse desplazados de sus lugares de origen, ya sea por exilios o migraciones (César Vallejo, Edgardo Cozarinsky y Alberto Yaccelini, entre otros).

El segundo capítulo se ocupa, en principio, de desglosar las influencias de los principales modelos a nivel internacional. Según indica Piedras, el cine documental en primera persona de la Argentina es en parte resultado de la acumulación y de la historia interna del cine en el país, y en parte es también el efecto de una generación de cineastas que se formó en escuelas de cine y que conoce muy bien la historia y el lenguaje cinematográfico realizado en las metrópolis culturales del mundo. Aquí el autor despliega un interesante panorama acerca de los principales antecedentes y modelos del documental internacional en primera persona, señalando la importancia del *Cinema Verité* francés, del cine experimental norteamericano (que no obstante, incidió menos en Argentina), de la obra de ciertos realizadores como Alan Berliner, Nanni Moretti y de ciertos *travelogues*. En cada caso, Piedras se ocupa de precisar qué películas se exhibieron y por dónde circularon, mostrando así en qué circunstancias los realizadores argentinos tomaron contacto con aquellos modelos. Pero en la segunda parte del capítulo, el autor señala que no hay solo influencias cinematográficas en la génesis del cine documental en primera persona, sino también procesos histórico-sociales, tecnológicos y estéticos que exceden al ámbito del cine.

En esta parte se introduce la principal apuesta teórica de Piedras. Aquí el autor se dedica a elaborar una taxonomía de la primera persona, una clasificación de las diferentes formas o modalidades de este tipo de cine documental. La primera modalidad es la *autobiográfica*, en documentales en los que el sujeto y el objeto del relato coinciden; la segunda modalidad es de *experiencia y alteridad*, en ellos hay una relación entre el sujeto y el objeto que produce transformaciones en ambos; por último, la modalidad *epidérmica* nombra a los documentales en los que el sujeto que narra es una presencia con lazos superficiales con el objeto de la indagación. Las tres modalidades del documental en primera persona luego se cruzan con las estrategias de autoexposición: la escritura en el plano, la voz en *off* y la figuración del cuerpo. Esta exploración sistemática que ofrece Piedras, mostrando cómo los mismos recursos formales adquieren modulaciones distintas en cada caso, resulta muy productiva; propuesta analítica de Piedras que es una de las contribuciones clave del libro, por el potencial heurístico de las categorías elaboradas.

El tercer capítulo del libro aborda de manera paralela y comparada los discursos del yo en el cine documental y en la literatura argentina. En este capítulo, el análisis se concentra en documentales de la primera modalidad propuesta por el autor: la autobiográfica. El autor discute los problemas teóricos y epistemológicos que supone lo autobiográfico, revisando las perspectivas de Bill Nichols, Michael Renov, Alain Bergala y Carl Plantinga, los principales teóricos del cine documental. Sin embargo, luego Piedras abre la discusión saliendo del territorio del cine documental e incorporando el debate sobre la autobiografía literaria a partir de Paul de Man y Philippe Lejeune, e incluso establece los vínculos de estas posiciones con los trabajos de Beatriz Sarlo sobre el giro subjetivo y de Leonor Arfuch sobre el espacio biográfico. De esta manera, la cuestión de lo autobiográfico se presenta como una modalidad de acercamiento a lo real que forma parte de una transformación cultural más amplia, un rasgo de la época. Pero que tiene sus inflexiones diferenciales en la literatura y en el cine: según Piedras, en la primera los autores inscriben sus relatos identitarios con clara consciencia del rol mediador del lenguaje, mientras que en el cine, el carácter analógico de lo audiovisual instala cierta ilusión de transparencia. Por último, en este capítulo Piedras plantea los vínculos entre lo biográfico y la politicidad, intersecadas por el cine documental, que han generado debates entre perspectivas críticas y otras más optimistas. El autor introduce entonces una distinción clave, afirmando que no es preciso tomar posición sobre el documental biográfico para denostarlo o elogiarlo *in toto*; sino que resulta más productivo diferenciar entre algunas obras que privatizan la

experiencia personal y otras que la politizan, enraizándola en la dimensión colectiva.

El cuarto capítulo problematiza las narraciones de la historia y la memoria realizadas en documentales en primera persona. Según el análisis del autor, después del año 2000 surge en Argentina una serie de films que muestran un cambio de paradigma epistémico en la relación que postulan entre documental e historia. El discurso de este nuevo cine documental propone una mirada subjetiva sobre la historia, con cierta reflexividad sobre sus propios elementos formales y un mayor énfasis en las preguntas que en las respuestas. Piedras propone y construye categorías teóricas para distinguir ciertas tendencias que encuentra en los documentales que abordan la historia y la memoria en primera persona. La primera tendencia es la "historia orgánica" que es la más similar al paradigma histórico clásico. Piedras ejemplifica este tipo de documental explayándose sobre *Cándido López. Los campos de batalla* (García, 2005) y otros films. Para el autor, este tipo de acercamiento a la historia tiene lazos de afinidad con los documentales *epidérmicos*, en los cuales la implicancia de la primera persona en el relato es más superficial. La segunda tendencia que propone Piedras es la de «los bordes de la historia» y una escritura más personal que renuncia a las afirmaciones totalizantes sobre la historia, buscando más bien proponer un relato subjetivo de ciertos aspectos de la historia. Son ejemplos de esta tendencia los documentales *Papa Iván* (Roqué, 2000) y *M* (Prividera, 2006). Las obras que figuran los bordes de la historia, pensadas desde la taxonomía de la primera persona, se emparientan con las modalidades *autobiográfica* y de *experiencia y alteridad*. Una tercera tendencia es la de «la memoria laberíntica» que Piedras identifica en documentales como *Los rubios* (Carri, 2003), que proponen una representación del pasado no lineal y con cierto extrañamiento; en estos documentales no hay accesos directos a la historia ni a la memoria, proliferan las mediaciones y los rodeos (de allí la figura del laberinto), y la empresa se revela, en el fondo, como imposible. Son documentales más expresivos que narrativos, que tienden a construir una voz poética (aquí Piedras recurre a Plantinga), que inscribe una subjetividad a partir de la dimensión estética problematizando el estatuto de la representación. Según Piedras, dos rasgos marcan los abordajes de la historia y la memoria por este nuevo cine documental, tomado en conjunto: la centralidad del sujeto como nodo desde el cual se construyen los relatos sobre la historia y la memoria, y el cambio de paradigma respecto de cómo se plantean las relaciones entre historia, representación y realidad, concebidas en el nuevo cine de manera menos lineal, y sobre todo, con menos ingenuidad.

El quinto y último capítulo del libro, sobre el doble dilema ético que implica para los documentales la representación de los otros y la relación con el espectador, es posiblemente el capítulo más polémico e interesante del libro. Aquí Piedras construye el contexto intelectual de su discusión con estratégicas referencias a los grandes teóricos clásicos y contemporáneos del cine documental, demostrando la centralidad de la pregunta por la ética en esta tradición fílmica. La propuesta trae entonces al centro de la atención ciertas preguntas y problemas sobre la ética que, en pos de la primacía subjetiva de la primera persona —que borronea la distancia entre sujeto y objeto de la representación—y sobre todo, en función de cierta fascinación política y estética de la crítica local con algunas de estas películas, casi no habían sido planteados en el contexto de recepción de la Argentina. La discusión que propone el autor sobre *Los rubios*, *Yo no sé lo que me han hecho tus ojos* (Wolf y Muñoz, 2003) y *M*, a partir de los dilemas éticos de la representación, es impecable y describe con enorme agudeza la violencia simbólica que –de manera sutil y no intencionada– se ejerce en dichos documentales sobre los otros representados, y la forma en que se tensiona el pacto de veracidad establecido con el espectador. En contraste, se examina una serie de documentales que, según Piedras, abren «la posibilidad de ejercer una política de la identidad sobre la base del diálogo entre minorías y semejantes, instituyendo una ética del contacto intersubjetivo» (p.234). En este capítulo, el recorrido analítico muestra una variedad de formas de encarar desde el cine documental la relación con los otros, que pueden organizarse en polaridades entre la privatización de la experiencia y la apertura hacia la esfera pública; los diálogos distantes y las conversaciones cercanas; el solipsismo del ego y la intersubjetividad.

En las conclusiones, el autor propone algunas afirmaciones sobre las novedades en el terreno del cine documental argentino contemporáneo. Según indica, a partir del 2000 se produjo un giro estético-subjetivo que modificó en forma sustantiva los criterios narrativos, estéticos, espectaculares y dramáticos, dando por resultado una mayor conciencia de las mediaciones que supone la representación. El cine documental se ha reposicionado respecto del cine de ficción y ha logrado un mayor espacio y reconocimiento en festivales e instituciones de fomento. Por último, Piedras se ocupa de explicitar la empresa teórica que ha emprendido en su libro. Las teorías hegemónicas sobre el cine documental, en particular la ultra reproducida tipología de Bill Nichols, resulta insuficiente para analizar los modos de representación en el cine documental argentino. Es necesario crear nuevas categorías teóricas, como las que Piedras propone en los distintos capítulos de su trabajo, para capturar las

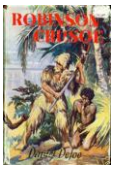
especificidades de este nuevo cine documental. En particular, el problema con la propuesta teórica de Nichols es que enfatiza cierta retirada del mundo histórico en sus categorías de documental reflexivo y performativo (que son las que más se acercan a la noción de documental en primera persona), mientras que el examen de los documentales argentinos muestra una persistente pulsión referencial. La interpretación que ofrece Piedras para este desajuste —entre teoría y empiria— podría extrapolarse a muchas otras áreas de investigación socioestética: el cine documental argentino ha sido moldeado por procesos históricos, políticos y sociales específicos. Ya lo sabemos, es cierto, pero sin embargo no es tan frecuente que se tomen en serio las consecuencias de esta afirmación.

Para concluir, nos interesa señalar que el libro de Piedras será seguramente un parteaguas en el área de los estudios del cine documental, una lectura imprescindible y un modelo a seguir para futuras investigaciones. Los aportes teóricos del libro nos brindan herramientas de análisis sistemáticas y rigurosas, pero a la vez flexibles y ajustadas a las heterogeneidades constitutivas del arte cinematográfico; las lecturas que el autor hace del corpus de documentales en primera persona resultan interesantes y motivadoras; la articulación teórica en su abordaje del cine documental abre nuevos interrogantes.

Pablo Piedras es Doctor en Filosofía y Letras con orientación en Teoría e Historia de las Artes por la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Se licenció en Artes Combinadas en la misma institución. Actualmente es investigador asistente de CONICET y docente de la cátedra de Historia del Cine Latinoamericano y Argentino (FFyL, UBA). Es además codirector del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE) y de la revista *Cine Documental*.

AdVersuS
Publicación del Istituto Italo-argentino
di Ricerca Sociale (IIRS)
ISSN 1669-7588
Año XI, Nº 26, junio 2014

Daniel Defoe, *Robinson Crusoe*

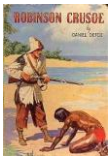


London: Wells Gardner,
Darton & Co., 1952

London: Ward, Lock,
and Co., nd.

N. C. Wyeth[1882-1945],
Illustration for endpapers, *in*
New York: Cosmopolitan Book Corp., 1920

The Life and Adventures of
Robinson Crusoe,
London: Trischler & Company, 1891



London: The Thames
Publishing Co., *nd*

London: George G. Harrap
& Company Ltd., 1926

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